

Isabella Cecchini

## Forme dello scambio. La pittura ed i circuiti del mercato artistico a Venezia nel Seicento

in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, vol. II, Electa, Milano 2001, pp. 757 – 786

Stabilire che cosa sia un mercato in pieno Seicento, definirne i limiti, le regole, gli attori, pur in una città a fortissima vocazione mercantile come Venezia, è compito non facile; se poi l'oggetto che circola in tale mercato è un bene prodotto da un artista, che lo si intenda nella sua accezione più elevata di opera insostituibile oppure come esercizio di artigianato di alta qualità, potrebbe sembrare impresa disperata perché, apparentemente, i meccanismi di mercato artistico come li si intende oggi non esistono e non se ne vedono le tracce. Tuttavia, se si definisce il mercato come *locus* dello scambio<sup>1</sup>, come relazione od incontro che abbia per oggetto la compravendita di un dipinto contro un corrispettivo monetario, allora è evidente che esiste un mercato per la pittura a Venezia nel Seicento, un luogo in cui allo scavo appena sotto la superficie delle tracce che lasciano le opere, tra le carte d'archivio, emergono regole in divenire, scambi, contrattazioni, attori, intermediari, in definitiva *un* mercato (e non *il* mercato sebbene le regole possano essere non solo veneziane) definito spazialmente e temporalmente, che trova la propria definizione nell'incontro tra domanda ed offerta legata dallo scambio.

In realtà, i confini di questo mercato rientrano in un più vasto insieme di relazioni economiche generali che non fanno più riferimento ad un modello feudale ma nemmeno appartengono ad una economia di mercato, come è stato evidenziato da una ricerca condotta su Roma nel primo Seicento, ma i cui risultati sono senz'altro estendibili anche al caso veneziano. Rispetto ad una economia feudale, nessun fattore della produzione è escluso dal mercato e tutto può essere oggetto di compravendita; la determinazione del valore delle transazioni è il più delle volte liberamente affidata a domanda ed offerta, e solo i prezzi di alcuni generi di importanza particolare – grano, pane – sono imposti dalle autorità: non si può quindi dire che non esista un mercato e che la distribuzione delle risorse venga unicamente decisa dalle norme sociali. Tuttavia, l'economia che Renata Ago definisce barocca non può neppure essere un'economia di mercato nel senso classico del termine: lo impedisce un esteso "aristotelismo volgarizzato della cultura corrente", l'identificazione dell'ordine esistente con l'ordine naturale considerato necessario e giusto, e la conseguente definizione dei diritti di proprietà delle cose

secondo lo stato di fatto più che quello di diritto; scivola in secondo piano il problema della certificazione dei contratti, garantiti dall'ampio ricorso alla scrittura privata dei notai ed ai tribunali. Gli scambi sono in teoria governati dalla cosiddetta giustizia commutativa, che fa riferimento alla qualità delle cose e non alle persone per garantire una giusta proporzione tra ciò che è dato e ciò che è ricevuto; tuttavia la nozione di utile e di scambio che si desume dai comportamenti quotidiani è invece molto più attenta alla qualità delle persone (e dunque utilizza il criterio della giustizia distributiva) di quanto non predichino i trattati dei teologi che ammettono incrementi o diminuzioni di prezzo solo se dovuti a cause impersonali come l'aumento del numero di compratori o la penuria della merce. A complicare ulteriormente il modello interviene l'uso esteso del credito e dei pagamenti dilazionati, dovuto in parte alla scarsità di moneta circolante, in parte alla necessità di ottenere maggiori informazioni necessarie per ridurre l'incertezza sulla validità della transazione (ogni singolo attore economico tende infatti ad agire al riparo di un sistema di relazioni quanto più possibile stabili e regolari); come effetto, il debitore è vincolato al creditore che in questo modo ottiene un acquirente forzatamente fedele alla sua merce ed uno sbocco in parte sicuro alla sua offerta. L'acquisizione delle informazioni è facilitata dalle varie autorità preposte al controllo che offrono parametri di riferimento per la formazione dei prezzi e l'accertamento della qualità di molte merci, senza contare il ruolo di vigilanza svolto dal ricorso diffuso ai sensali, perché infine i prezzi si formano sul mercato, nell'incontro tra domanda e offerta ma i pagamenti spesso restano in sospeso, i rapporti di lavoro sono assimilati a rapporti di parentela e la proprietà si deduce dal possesso più che da un titolo legittimo<sup>2</sup>.

Su questa rete di transazioni si appoggia lo scambio di una merce che in apparenza non si presta ad un trattamento di tipo economico; eppure, i quadri viaggiano diffusamente, sono spesso usati come mezzo di pagamento nei legati testamentari e nei testamenti stessi lasciati in dono particolare, talvolta sono utilizzati per pagare un debito, soprattutto conoscono uno smercio che sembra farsi sempre più ampio. Come conseguenza, cresce la consapevolezza che è necessario attribuire un valore anche a questo tipo di merce non omogenea, valore che viene definito secondo i meccanismi appena delineati: "A' contraenti si rimette il prezzo quando sono cose rare, e molto stimate, come a dire una pittura d'Apelle, ò d'altro insigne pittore, una statua di Michel'Angelo, ò d'altro celebre scultore; una spada famosa, un bellissimo destriere, un diamante di qualità insolita, un Carbonchio, un Topacio, &c. Cose che per lo più frà personaggi grandi si ritrovano, e si contrattano"<sup>3</sup>, come si scrive in un manuale di pratica di mercatura e di fiere di cambio abbastanza noto ed il cui autore si professa "appassionatissimo

della Pittura” poiché se ne è durante i “giovanili anni esercitato”. E’ lecito sospettare che sia tale passione ad aver motivato un riferimento ai beni d’arte in un trattato dedicato al difficile meccanismo delle fiere di cambio in Europa, ma non può sfuggire un cambiamento di interesse. L’indeterminatezza resta particolarmente evidente: “la pittura, non essendo cosa necessaria ma di diletto, et appresso havendo latitudine e differenza per l’eccellenza del mastro e per l’antichità [...], in sé non puol haver prezzo determinato. Vi s’aggiunge appresso la qualità del padrone che la possiede e l’artefice vivente che la fa, ricchi o poveri, di diletto o senza diletto, che la conoschi o non la conoschi [...], perché per tutti questi rispetti si varia et altera il valor della pittura. Come anco per la qualità e grado di chi la dessidera e vuol comprar, perché ad un prezzo la comprerà un principe e personaggio di rispetto e comodo, et ad un altro quel di mediocre stato e comodo, in un modo quando la compra a prezzo convenuto, et in un altro a prezzo di regalo e di contracambio di cortesia ricevuto, perché ben spesso è avvenuto di pitture di grandissimo prezzo e singolari essere state vendute da un rigattiere a vilissimo prezzo [...]. Ci s’aggiunge il compratore, perché vediamo che precinpi de diletto, che la medesima pittura, compra da questi che ne fanno mercantia a decine di scudi, li precinpi le pagano a centenara, come continuamente si sa et si vede”<sup>4</sup>. Si delinea un fenomeno che possiede limiti e confini quanto mai incerti e poco adatti ad una modellizzazione. Entrano in gioco nella determinazione del prezzo elementi parzialmente (perché comunque sottoposti al giudizio critico) oggettivi come la qualità dell’opera, la fama dell’artista, lo stato di conservazione, ma al tempo stesso assumono importanza elementi extraeconomici ( in quanto non è possibile assegnare loro un valore determinato ) come lo *status* di chi possiede l’opera o di chi la esegue (dato che il potere commerciale dell’artista varia nelle diverse fasi della carriera). La condizione indispensabile, ancora, nascosta tra le righe, è di mantenere il prezzo nei giusti limiti garantendosi l’appoggio di un esperto, per evitare che la “troppa riputazione” faccia crescere il prezzo a dismisura. Il prezzo di mercato, strettamente oggettivo, si intreccia con un prezzo di *status* che può essere anche più alto del primo, tanto che gli agenti del principe accortamente evitano di rivelare per chi lavorano ed impediscono in questo modo di far salire a dismisura le richieste<sup>5</sup>. Il criterio del giusto prezzo secondo Mancini propone di distinguere gli autori viventi e quelli deceduti per le cui opere si propone una sorta di rivalutazione, facendo intendere che le opere dei pittori celebri soprattutto del secolo precedente stanno divenendo beni di investimento, ovvero beni in cui immobilizzare capitale monetario ottenendone, alla vendita, un sovrappiù; la consapevolezza della rivalutazione sembra essere abbastanza diffusa. Del resto, la domanda è in continua crescita mentre l’offerta

è fissa e non aumentabile se non con le copie, dunque diviene perfettamente legittimo incrementare il valore economico determinato dall'abilità dell'autore, dalla dimensione, dal soggetto, con un sovrappiù assimilabile ad un interesse: "sopra questi si danno i periti, quali prima devin costituir il grado dell'artefice, se è vivo o morto, et, havendo costituito questo grado, determinar appresso quanto l'artefice meritasse guadagnarsi il giorno, con la comparatione del guadagno dell'artefice simile al pittore; dopo costituire le giornate che vi puol haver messo, e l'eccellenza dell'opera sopra l'altre sue opere. E questa è la regola quando che si contrahe con i viventi. Ma nel considerar l'opere dei morti, si devin considerare queste medessime cose che si fan nei viventi et aggiungervi di più il considerar quanto il venditor habbia tenuto morti i suoi denari, et altre spese fatte e, se fusse uno di gusto, darli qualche cosa di più per il frutto de' danari impiegati in quella, ma non all'esatto, suttrahendone qualche cosa per il gusto preso della pittura vista"<sup>6</sup>. Rimane tuttavia la misura ambigua dello *status* delle parti che in ultima analisi decide il "prezzo del contraccambio, del favore del compratore verso il venditore, che questo non ha regola né precetto, se non la benigna volontà del principe che puol aggratiare"<sup>7</sup>.

Alla incertezza dell'attribuzione del valore bisogna aggiungere la difficoltà nel reperimento delle fonti; uno studio che si occupi di capire come potevano muoversi i meccanismi economici della pittura deve fare i conti con la scarsissima evidenza documentaria, visto che un insieme assai ridotto emerge dalla documentazione notarile, solitamente fonte attendibile e prodiga, a riprova del fatto che si tratta di una merce che non appare e la cui registrazione scritta non è ritenuta necessaria, una merce superflua o di poco valore, tanto che le transazioni che si ricordano sono soprattutto quelle notevoli dei grandi maestri. L'analisi deve allora utilizzare notizie particolari e parziali, intuendo ed indovinando i meccanismi del mercato stesso pur nella consapevolezza che un caso oppure una serie di casi non permettono di costruire una regola di comportamento generale o generalizzabile al di fuori del contesto particolare dal quale sono tratti i dati.

E' certo che nel Seicento giunge a maturazione un processo iniziato in Italia almeno un secolo e mezzo prima, come ha messo in evidenza R. Goldthwaite, con un incremento nelle spese di consumo che vede protagonisti i quadri ed in generale gli oggetti d'arte – anche ma non solo quelli definibili di lusso e destinati ai "personaggi grandi". Un lungo processo di redistribuzione della ricchezza in fasce sociali ampie, iniziato già all'indomani della peste nera di metà Trecento con il considerevole aumento dei salari reali, senza concentrarsi esclusivamente nelle mani dei ceti più elevati determina la comparsa di nuovi consumatori che

iniziano ad acquistare beni di lusso e non necessari, mentre una dinamica di fluidità sociale assicura un veloce rinnovarsi nella domanda per questi beni. In particolare la proliferazione del culto dei santi, legato ad un aspetto di devozione privata e personale, fa crescere la richiesta di opere di pittura a soggetto sacro, come accade anche con i ritratti investiti di una importante funzione commemorativa; molti oggetti d'arte divengono così oggetti dall'utilizzo privato a scopo commemorativo e di intercessione secondo modalità sostitutive ai servizi del clero, e nel loro complesso danno forma ad un settore della cultura materiale, organizzato attorno alle pratiche religiose, che si estende rapidamente al di fuori dei confini dello spazio liturgico. In parallelo, sorgono fenomeni di emulazione – e dunque spinta al consumo – nel momento in cui si verifica una appropriazione laica di spazi entro le chiese per costruirvi altari o all'interno delle confraternite: liberata sul mercato, la concorrenza amplifica la domanda fissando nuovi standard di consumo ed inducendo gli individui a spendere di più, e sono proprio gli oggetti d'arte, la pittura su tavola, a conoscere la spinta maggiore già nel XV secolo. Se spendere per arte e rappresentanza diviene un gesto considerato obbligatorio, si genera una dinamica che si autoriproduce ed economicamente inizia uno spostamento di denaro impiegato in cose apparentemente sterili ma in realtà considerate necessarie, si pensi solo alle commissioni secondarie dovute al *boom* edilizio dei palazzi signorili anche in altri settori artistici: pareti da affrescare e decorare, camere da ammobiliare, soffitti e porte da scolpire e così via. Quando gli arredi domestici iniziano ad essere considerati come un insieme decorativo degno di maggiore attenzione e maggiori spese, si creano condizioni adatte ad una trasformazione del quadro in oggetto profano e ad una attribuzione di significati culturali particolari ed articolati, dunque ad un riconoscimento dell'opera come oggetto portatore di valore in sé e ad una sua commercializzazione indipendente; e, secondo Goldthwaite, lo *status* più elevato raggiunto dall'artista segna il successo conseguito da alcuni produttori nell'appropriarsi dell'iniziativa di mercato per suscitare la domanda di beni di consumo<sup>8</sup>.

All'apertura del secolo che qui ci interessa i quadri hanno ricevuto già da tempo lo *status* di oggetti autonomi divenendo estremamente comuni: non c'è inventario dell'epoca, anche di ridotte proprietà, che non ne enumeri qualcuno, anche solo qualche immaginetta sacra dipinta su tela e spesso vecchia. E' interessante ricordare quanto scrive Vincenzo Giustiniani nel 1610: “non solo in Roma, in Venezia, et in altre parti d'Italia, ma anco in Fiandra et in Francia modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co' quadri [...] e questa nuova usanza porge anco gran favore allo spaccio dell'opere de' pittori”<sup>9</sup>. Sovrapponendosi ai meccanismi sopra delineati di incertezza e debolezza della domanda, ed a

meccanismi di scambio in cui valgono regole indefinite basate sullo *status* dei contraenti, si forma un mercato, o meglio, mercati paralleli dell'arte, in cui sono scambiati beni le cui caratteristiche qualitative variano di molto ma che sono spesso gestite dai medesimi soggetti. A questa dimensione appartiene sia l'aspetto della committenza, la destinazione di mezzi economici per la creazione di un'opera, sia l'aspetto del mercato propriamente detto, ovvero la circolazione di oggetti già creati che passano da un proprietario ad un altro e le contrattazioni che permettono la circolazione stessa.

Le dimensioni del fenomeno a Venezia sono notevolissime già all'inizio del secolo. Poche, e note, testimonianze possono confermare l'espansione della domanda, e soprattutto il diverso significato attribuito ai quadri che, da oggetti da abbellimento, acquistano la nobile funzione di poter essere collezionati, scelti, esposti in un modo particolare e non casuale. Le citazioni in merito all'incremento delle raccolte di quadri sono note. La guida veneziana edita da Francesco Sansovino nel 1581 dedica un paragrafo intero, all'interno del libro VIII ("Fabriche publiche"), agli "Studi di Anticaglie e Medaglie", enumerandone diciotto quasi tutti appartenenti a patrizi, e ricordando al lettore che ne esistono "altri appresso in gran copia"; ma di essi merita approfondita descrizione solo la celebre raccolta di marmi dei Grimani, ed oscuro resta il contenuto degli altri<sup>10</sup>. L'edizione successiva è pubblicata nel 1604; il curatore Giovanni Stringa fa salire il numero degli Studi a ventidue, ed ancora si sente di aggiungere che si dilettono "molti nobili, cittadini, et altri di ornar e gli studij, e le loro habitationi mirabilmente"; si ritrovano qui, è importante, i primi accenni a raccolte meritevoli di esser ricordate anche per i quadri che espongono, pur se sono soltanto un paio<sup>11</sup>. Circa dieci anni dopo è Vincenzo Scamozzi a farci sapere che, nonostante in città "non sia assolutamente l'uso delle Gallerie come in Francia, in Spagna e altrove, tuttavia da qualche tempo in qua si sono introdotti nelle case di molti Senatori e Gentiluomini e persone virtuose il far raccolta e studii d'antigaglie di marmi, e Bronzi e Medaglie [...], e parimenti di Pittura de' più celebri e diligenti maestri che siano stati sino all'età nostra"<sup>12</sup>. La tendenza a raccogliere opere d'arte, meritevole di esser messa in luce, inizia ad essere percepita come fenomeno diffuso; nel 1648 Carlo Ridolfi ricorda ben 160 persone che a Venezia posseggono almeno un quadro degno di nota, e Marco Boschini, nella sua *Carta*, ne enumera un'ottantina concentrando la propria attenzione su venti raccolte. La terza riedizione di Sansovino può infine menzionare ben ventisette Studi (e si tratta solo degli studi più o meno visitabili), di cui solo due composti rispettivamente di medaglie e di strumenti scientifici, perché "Hora in Venezia si veggono molti altri studi, e specialmente di pitture"; addirittura, la celebre raccolta Grimani, all'epoca

ormai confluita nello statuario pubblico, rimane ammirevole per gli “ornamenti delle statue, et altre bellezze”, ma anche per la “Galeria di Quadri, de primi Pittori antichi, che il raccontare il numero, e li Auttori sarebbe troppo lungo”<sup>13</sup>. Certo, non sempre – anzi, quasi mai – la ridondanza delle descrizioni presuppone realmente un luogo deputato alla esposizioni di quadri, anche nel caso dei palazzi più ricchi; lo *studio*, inteso come luogo di raccoglimento e dunque come spazio in cui raccogliere cose da osservare e da meditare, è presenza rara nella casa veneziana anche se nel secolo in questione si fa più frequente e si ritrova menzionato negli inventari<sup>14</sup>, né miglior destino sembra avere la galleria che compare semmai nei palazzi di costruzione recente, come palazzo Widmann o palazzo Cavazza la cui galleria è appunto ricordata da Martinioni nell’*Additione*: “illustrata con cinque ordini di cose rare, [...] nel mettervi piede resta rapito l’occhio, e l’animo insieme da gl’addobbi nobili, che vi rilucono, e dalla varietà d’oggetti piacevoli da tutte le parti [...] con ovadi dorati di Cipresso, dipinti da migliori Pittori della città” ed accompagnati da bassorilievi e teste antichi<sup>15</sup>. Così, la galleria ideale di Boschini si compone di fatto di due stanze ai lati del salone centrale<sup>16</sup>: “El cameron, che è sora el canal grande, / E xe per i congressi el più amirando, / Voi che’l fornimo in tutta rarità. / Quel, che per l’antisala ha da servir, / Voi che anche lu sia adorno in ogni conto, / E che’l sia singolar, de tutto ponto, / Quanto se puol imaginar e dir. / I fornimenti de sti cameroni / Sarà de stuchi, de piture e seda; / Sichè ogni virtuoso i stima, e creda / Do singolari e degni parangoni”<sup>17</sup>, divenendo espressione di virtù, di raffinata sensibilità estetica e di prestigio sociale, celebrando il proprietario<sup>18</sup>.

Dunque, le fonti letterarie sciorinano davanti agli occhi del lettore una forte attenzione al quadro, la cui percezione è senza dubbio cambiata dal secolo precedente: se ne comprano e se ne producono di più. La sensazione è la stessa entrando nella realtà dell’epoca attraverso gli inventari, anche se meno netto appare il distacco visto che i quadri sono a profusione nelle case anche nel Cinquecento<sup>19</sup>. Inoltre, la città fornisce un utile apparato per esporre. Vi si contano 70 chiese parrocchiali, 18 oratori, le chiese dei 15 ospedali, 34 conventi di religiosi, 28 di monache, 5 abbazie e priorati, ed “è impossibil cosa à narrare, quali ricchezze habbiano”<sup>20</sup>, cui si devono doverosamente aggiungere tutte le sedi delle magistrature veneziane e la sede centrale della Repubblica, il palazzo ducale, ed inoltre le scuole grandi e piccole, che nel 1663 arrivano a 281<sup>21</sup>. A Venezia esistono più di ottocento altari<sup>22</sup>, e gran parte di essi conosce un restauro od un totale rifacimento predisponendo un apparato decorativo che suppone una commissione – più raramente un dono – di un’opera d’arte, in genere da parte di qualche privato come racconta un’altra guida di Venezia pubblicata verso la

fine del secolo<sup>23</sup>; gli innumerevoli altari sistemati da *particolari* in tutte le chiese della città divengono un perfetto esempio di utilizzo di spazi pubblici a scopi privati e non possono non continuare all'esterno il gusto espresso all'interno delle abitazioni. Il coinvolgimento in una pratica di raccolta di opere d'arte da parte di patrizi, mercanti, intellettuali, alti prelati e semplici religiosi sino agli artigiani benestanti è diffuso, e dall'assemblaggio casuale si arriva, attraverso fasi intermedie, alla collezione frutto di un progetto meditato; gli estremi, dal circondarsi di dipinti sparsi disordinatamente per la casa all'allestimento di una quadreria secondo precisi intenti legati alla cultura ed ai contatti del proprietario, divengono comunque tra Cinque e Seicento una moda vera e propria<sup>24</sup>.

Iniziano così ad apparire liste separate di opere, stimate a parte – in genere da pittori – dal resto della proprietà come comunemente avveniva con gli oggetti di un certo interesse o pregio o valore (gli indispensabili attrezzi del mestiere, le merci della bottega, i gioielli preziosi) soprattutto nella seconda metà del secolo. Nel 1651 sono segnati in una lista apposita i 72 quadri del mercante *drapier* Giovanni Fiandra, accuratamente numerati e con molte attribuzioni dai due stimatori previsti, lo sconosciuto Giovanni de Pauli ed il più noto Pietro Vecchia che si ritrova in molte occasioni. L'inventario del resto del mobilio nel palazzetto a San Giovanni Laterano ne fa scappare qualcuno di scarsissimo valore – quadretti devozionali con la Vergine – ma non certo le 18 opere attribuite al Renieri, a Pietro Mera, a Domenico Tintoretto, e poi Schiavone, Jacopo Bassano, Rocco Marconi, Paris Bordon; comunque, se i quadri raggiungono la pur ragguardevole cifra di 405 ducati, i gioielli sono stimati sei volte tanto<sup>25</sup>. Senza valore trascritto è invece la raccolta di Bartolomeo Da Fin, stimata personalmente da Renieri di cui il mercante fiammingo era amico<sup>26</sup>, mentre i 146 quadri di un altro mercante raggiungono la ragguardevole cifra di 1.200 ducati, e vi sono in mezzo Ruschi, Diamantini, Forabosco, Mazzoni, segno di una attenzione alla pittura contemporanea<sup>27</sup>, come sembra far supporre anche il centinaio di quadri posseduti da un proprietario di “fillaria” di lana tra i quali anche “un san Gierolamo in pietra de Mattio Ingholi”<sup>28</sup>. Ci sono differenze rilevantissime dovute non tanto alla ricchezza quanto al gusto del proprietario. Pietro Mattiazza, probabilmente mercante anch'egli perché il documento nomina “Galere di mercantia” oltre che una casa a Venezia, una a Burano con vigna, una alla Giudecca ed una a Marostica, di quadri in casa non ne ama tenere molti, e si fanno notare soltanto i venti quadri “di imperatori” in una camera<sup>29</sup>, mentre Cristoforo Baroncelli possiede nell'abitazione di san Stae una camera con 90 “teste di vechia” ed un'altra settantina di quadri di teste di autori diversi nella casa di campagna<sup>30</sup>. La nobildonna Marina Donà, vedova di Andrea Emo, nel suo



palazzo a S. Giovanni Decollato possiede circa centocinquanta quadri, i principali hanno il proprio numero assegnato che è progressivo anche con quelli apparentemente di minor valore: molti sono i ritratti, quasi tutti nel *portego*, tra cui uno di doge di Domenico Tintoretto ed una dogaressa di mano del padre Jacopo, e poi compaiono Paris Bordon, un Giovanni Bellini dal soggetto non specificato, altri ritratti celebri, un paio di copie da Raffaello e dal Salviati senza che se ne ricordi il soggetto, e due modelli del Ponzone<sup>31</sup>.

Si tratta di collezionisti? Il fenomeno è isolabile e definibile con difficoltà. Il collezionista pensa l'oggetto come "pezzo" e si caratterizzerebbe dalla sistematicità nel raccogliere gli oggetti, rivestendoli di un significato autonomo; l'atto del collezionare esprime la diversa e multiforme funzionalità dei beni, la cui aggregazione varia, ed il collezionismo diviene un processo di selezione attivo dove sono fondamentali le varianti di significato che il possessore attribuisce agli oggetti<sup>32</sup>. Ma in una indagine centrata sull'età moderna, mancando spesso la documentazione sui motivi che spingono a creare le raccolte d'arte, tale visione diviene più difficile da condividere. Se le raccolte incentrate sul mondo naturale e le *Wunderkammern* riflettono interessi scientifici, è frequente rinvenire una raccolta d'arte indotta da un comportamento di imitazione o di *status* raggiunto, come pare accada con le gallerie milanesi d'inizio Seicento, quasi tutte di nobili che vi attribuiscono un ruolo di prestigio sociale facendo funzionare il bene d'arte come bene di lusso *tout court*<sup>33</sup>; oppure, si tratta di un insieme di opere ereditate e spesso con fini decorativi. Sembra quindi difficile cercare un comportamento ossessivo di raccolta. Esiste invece una certa libertà a raccogliere ciò che è ritenuto più congeniale; le élite delle maggiori città italiane dal Rinascimento in poi non sono necessariamente organizzate attorno ad una corte principesca, spesso – sebbene non sempre data la presenza di corti collaterali talvolta numerose – accentratrice in un cerimoniale privato e con pochi elementi di coesione con l'ambiente cittadino, e si lascia così spazio allo sviluppo di gusti ed attitudini personali con comportamenti di spesa non condizionati dalla necessità di svolgere un ruolo a corte o di uniformarsi ai dettami di questa<sup>34</sup>. Secondo K. Pomian gli oggetti – naturali od artificiali – di cui è composta una collezione sono temporaneamente o definitivamente al di fuori del circuito di scambio e di utilizzo come beni; i tesori delle chiese, oppure le poche raccolte conservate negli edifici pubblici (a Venezia il tesoro di san Marco, le sale d'armi a palazzo Ducale nate nel XIV secolo, lo statuario pubblico), sono ottime sedi di collezioni perché i pezzi che le compongono sono esclusi dal circuito di attività economiche e perdono il proprio valore d'uso acquistandone uno determinato dal gusto dominante o da una valutazione altrui ritenuta influente; inoltre, sono sottoposti ad una speciale protezione che si

occupa anche della conservazione e del restauro, ed esposti in un luogo chiuso attrezzato appositamente, per lo sguardo di tutti o di alcuni soltanto<sup>35</sup>. L'utilizzo del criterio dell'esclusione dal circuito di scambio e del contenimento in un luogo apposito per distinguere una collezione da ciò che non lo è può tuttavia, secondo A. Schnapper, considerarsi definizione al tempo troppo generale e troppo restrittiva. Permette infatti di includere i tesori ecclesiastici e accumulazioni simili di oggetti che sono semmai gli antenati delle collezioni, ma esclude una visione operativa che tiene in conto l'intenzione di chi ha raccolto gli oggetti, sebbene possa essere il tempo trascorso a trasformare un gruppo di pezzi in una collezione. Il collezionismo manterrebbe così un atteggiamento di scelta e di precisa indicazione di gusto per gli oggetti che si posseggono, divenendo così impossibile da classificare in mancanza di fonti certe che informano sulle attitudini del proprietario, e sembra non esistere soluzione di continuità tra la dispersione decorativa delle opere d'arte e la loro concentrazione in un *cabinet* specializzato<sup>36</sup>. Quanto ai criteri puramente quantitativi che misurano l'esistenza di una collezione dal numero di opere possedute, il dubbio rimane<sup>37</sup>.

E' probabile che molti degli inventari separati di quadri riflettano effettivamente un atteggiamento collezionistico: difficile dire che la raccolta di opere di Bartolomeo Da Fin poc'anzi ricordata non assuma le caratteristiche di una collezione; e nel dubbio restano le opere a stampa pubblicate nel corso del secolo che si fanno carico di illustrare i proprietari di quadri importanti e di opere illustri, collezionisti *in nuce*. Ma l'intento è qui il tentativo di illustrare un fenomeno complessivo, che deve necessariamente avvalersi dello strumento dell'aggregazione pur se fatta con cautela, dunque la figura del collezionista come categoria esplicativa, essendo di difficile individuazione, non sarà utilizzata.

Si può proporre una valutazione quantitativa e qualitativa della domanda attraverso casi particolari con un gruppo di inventari tratti da un universo che si presume rappresentativo, come può essere una serie di inventari omogenei. La scelta è caduta sul fondo archivistico dei Giudici del Proprio che raccolsero gli inventari redatti dalle vedove per riavere – secondo la prassi veneziana – il corrispettivo della propria dote sui beni del defunto marito; il criterio selettivo per estrarre i singoli elementi può essere la presenza di una lista separata di quadri che viene stimata a parte dal resto del mobilio, segno di un certo interesse anche monetario<sup>38</sup>. Il campione è soggetto a due ordini di distorsioni: la prima riguarda il tipo di fonte ed il criterio di selezione, che sovrastima gli inventari di beni posseduti da individui appartenenti al gruppo medio-alto della scala socioeconomica veneziana; in secondo luogo, sono per loro natura scarsamente rappresentativi verso alcuni sottogruppi della società veneziana, i religiosi

principalmente, anche se gli incroci delle doti salvano l'inventario dell'abate Vincenzo Grimani Calergi, ed in misura minore gli stranieri, che sono attivi acquirenti ma che raramente lasciano traccia in inventari *post mortem*. Il campione può comunque fornire utili spunti di riflessione.

Qualche numero. Gli inventari separati di quadri iniziano a farsi visibili dagli anni Quaranta del Seicento, e sino al 1701 se ne contano circa 260. L'individuazione della professione del proprietario dei beni è stata possibile in poco più di 200 casi<sup>39</sup>:

Patrizi	89	Professionisti liberali	33
Funzionari pubblici	18	di cui 16 avvocati, 13 medici, 4 notai	
di cui 7 segretari di cancelleria, 3 <i>ragionati</i> , 1 sensale ordinario, 1 <i>giornalista</i> al Banco Giro, 3 cancellieri <i>inferiori</i> , 1 governatore al Fontego, 1 <i>masser</i>		Mercanti, artigiani, <i>botteggheri</i>	53
		Artisti	12

Aggregando questi inventari secondo il patrimonio posseduto si ottiene la tabella successiva, espressa in ducati correnti<sup>40</sup>:

	numero medio di quadri posseduti	valore medio totale dei quadri	valore medio totale dei beni	valore medio per quadro	quadri / valore totale
patriziato	96	864	3.800	9	23 %
nuovi nobili	78	1.170	5.087	15	23 %
funzionari pubblici	66	330	2.079	5	16 %
professioni liberali	74	518	2.703	7	19 %
mercanti	91	730	3.849	8	19 %
artisti	254	439	773	2	57 %

Dati simili vanno considerati con cautela, posto che il prendere in considerazione un altro fondo archivistico può dare risultati diversi. Gli artisti, rappresentati in una dozzina di inventari in cui compare uno scultore soltanto, mostrano il maggior numero di opere possedute ma anche il minor valor medio attribuito a ciascuna opera; in effetti, si tratta di oggetti di lavoro, e questo spiega anche l'alta percentuale (57 %) del valore totale dei quadri sul valore complessivo presentato dall'inventario. L'altissimo numero di opere dipende dalla presenza di pochi inventari con una rilevante quantità di dipinti: il pittore Ottavio Arno nelle diverse stanze della casa ne possiede una cinquantina, la maggior parte di devozione (nel *portego* è appeso un abbozzo, forse suo, con la Madonna e san Domenico), tuttavia in soffitta si

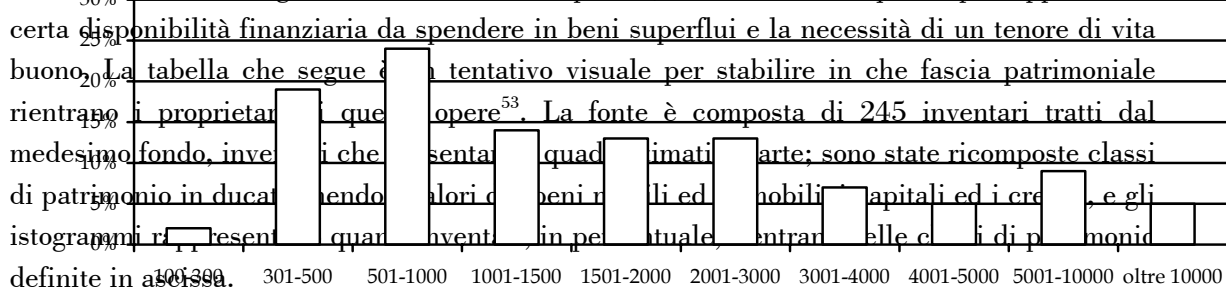
ammassano, divisi a piccoli lotti e numerati con lettere e numeri, ben 463 quadri, molti dal soggetto non specificato, e poi quadri con la Vergine, un Orfeo, molte figure allegoriche, un buon numero di battaglie e ritratti, una “cartella con puttini”, numerosi quadri con figure nude, insomma, opere che permettono di sospettare una attività mercantile prevalente<sup>41</sup>. Naturalmente, le medie devono render conto di valori estremamente variabili che si appiattiscono su un valore considerato rappresentativo, e così anche il valor medio dei dipinti in questa categoria riflette la variabilità dei casi individuati; se il prodigo Ottavio possiede 511 quadri valutati, in tutto, appena un migliaio di ducati, la vedova del pittore Federico Cervelli – anch’egli sospetto di commercio – ne presenta in inventario solo un’ottantina valutati però 1.500 ducati, tanto che i dipinti costituiscono il 92 % dei beni presentati<sup>42</sup>.

All’opposto, i più ricchi sono, come ci si poteva aspettare, coloro che hanno potuto pagare l’enorme somma di centomila ducati per essere iscritti nel Libro d’Oro ed entrare dal 1646 a far parte del patriziato<sup>43</sup> (salvo poi ritrovarsi in molti quasi in miseria qualche decennio dopo), ed il patriziato di vecchia data. Zuane Cavalli *quondam* Ferigo possiede una galleria nel palazzo a san Vidal, con 43 quadri valutati addirittura a parte dagli altri pur se i pittori che stimano non si preoccupano di dare attribuzioni<sup>44</sup>. Per inciso, si può notare come, anche nel caso degli inventari patrizi, il valore dei quadri non raggiunga mai quello delle gioie, nella fattispecie del Cavalli ammontanti a quasi cinquemila ducati e a poco più del doppio del valore attribuito ai 71 quadri. Nella *galaria* di Sebastiano Baffo si concentra invece la maggior parte delle pitture, un centinaio; l’arredamento è spartano per consentire migliore visione (otto *scagnetti* alla romana di noce coperti da tela vecchia), però vi trova posto il pantheon familiare con una certa quantità di ritratti di dogi, generali, senatori; e tuttavia li si valuta assai poco, 300 quadri per 480 ducati<sup>45</sup>.

Al centro della distribuzione, con diverso grado, la classe media: stipendiati pubblici, mercanti, rappresentanti delle professioni liberali. Gli ufficiali statali sono una parte importante e cospicua del ceto medio veneziano, del quale riproducono in piccolo una caratteristica saliente, la diversità interna di *status* sociale e di condizione economica tra i propri componenti<sup>46</sup>. Anche i medici emersi dagli inventari dimostrano una certa agiatezza; del resto, sebbene il reddito professionale possa variare considerevolmente, la maggior parte dei membri del collegio veneziano rientrano nelle fasce medio-alte della borghesia cittadina<sup>47</sup>. E’ interessante l’inventario di Zuanne Bonci, ricordato con un busto nella chiesa di san Moisè per aver pagato l’intero altar maggiore in marmo; i suoi quadri enumerano molti originali di pittori contemporanei (*Caino e Abele* ed un *Samaritano* di Antonio Zanchi, *Susanna* di Pietro Liberi,

ancora un *Caino ed Abele* ed un *Sogno di Giuseppe* del Loth, alcune battaglie di Mattio Stom, un *Caino ed Abele* del Langetti). E curiosi sono i dipinti che possiede Michiel Angelo Salamon, ricordato da Martinioni tra i medici che “sono in Venetia, Dotorati in Filosofia & Medicina [e che] hanno facoltà per Decreto del Senato di poter Medicare”<sup>48</sup>; il medico tiene in casa 18 quadri definiti *di moralità* (“la fama che leva l’homo dalla sepoltura”, “la prudenza che rapresenta l’arte ala fortuna”, “la pigricia che abandona la virtù”) e probabilmente appartiene ad una delle numerose accademie veneziane<sup>49</sup>. Infine, il gruppo non omogeneo dei mercanti e dei negozianti, ma anche degli artigiani di una certa fortuna, come il *peruchier* la cui vedova fa inventariare ottanta quadri<sup>50</sup>, od il più ricco *paternostrer* i cui 172 quadri raggiungono i 1.600 ducati<sup>51</sup>, oppure ancora lo *specchier* che possiede 55 quadri valutati 607 ducati (in media 11 ducati l’uno)<sup>52</sup>.

Tolti dunque gli artigiani, la compagine del piccolo campione rende l’idea di una appartenenza ai gruppi socioeconomici alti; si tratta di una distorsione dovuta al metodo di selezione del campione, che ha privilegiato gli inventari con liste e stime separate dal resto dei mobili per i dipinti, ad indicare un certo interesse verso le opere anche se non necessariamente il segno di una scelta consapevole, ma a sua volta questo presuppone una certa disponibilità finanziaria da spendere in beni superflui e la necessità di un tenore di vita



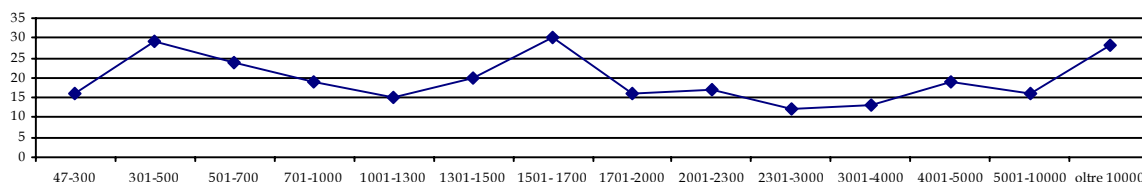
Viene così ribadita la distorsione verso l’alto che si era incontrata prima. Pochi sono gli inventari le cui proprietà raggiungono un valore modesto, entro i 300 ducati; la maggior parte si concentra tra i patrimoni medi, sino ai tremila ducati, e non mancano quelli davvero elevati. Simili visualizzazioni hanno un valore molto generale, poiché la media è grandezza scarsamente significativa in aggregati di casi così particolari, ma permettono di tentare una comparazione con ciò che si conosce del tenore di vita per fornire un criterio di valutazione aggiuntivo, ad esempio con alcuni dati sulla retribuzione degli uffici pubblici. Sebbene sia impossibile da tracciare con chiarezza per la presenza di emolumenti incerti non costanti nel tempo e di un gran numero di regalie, il lavoro di cancelleria gode di una retribuzione

considerata elevata; il reddito annuo lordo si attesta su una media di circa 200 ducati in base ad un calcolo su 110 uffici, variando dai 160 ai 225 ducati. Queste cifre permettono un'esistenza dignitosa, spesso agiata, ma non certo di straordinaria ricchezza: prova ne sia che solo gli Antelmi riuscirono ad acquistare la nobiltà mentre tutti i maschi attivi della casa servivano in cancelleria<sup>54</sup>. Se si entra nelle retribuzioni corrisposte sul mercato del lavoro la variabilità aumenta. L'alto salario corrisposto ad un maestro molto abile per le grandi lastre da specchi ammonta nel 1681 e per i cinque anni successivi a 16 ducati e 16 soldi la settimana (quasi 900 ducati annui), somma fuori dell'ordinario anche tra maestri particolarmente qualificati come i vetrai muranesi, ma l'ingaggio era stato conteso tra i padroni di fornace per almeno dieci anni; più modestamente, tra 1639 e 1692 i salari giornalieri dei maestri oscillavano tra un minimo di 40 soldi ed un massimo di 180, dunque, per 250 giornate lavorative, un reddito annuo tra gli 80 ed i 360 ducati, e, per i lavoranti, tra i 40 ed i 180 ducati<sup>55</sup>.

L'effettivo potere d'acquisto reso da questi ducati si può valutare a spanne. Dei consumi a Venezia non si può avere che una idea approssimativa e statica unendo assieme qualche elemento a creare livelli quantitativi generali, poichè la gamma e la struttura dei consumi riflettono la gerarchia sociale dimostrando un elevato livello di variabilità che investe la qualità del consumo, il cosa ed il quanto. Se si parte dai bisogni della vita quotidiana e da un livello base, si può ipotizzare che circa il 70 per cento del reddito disponibile venga utilizzato per spese alimentari; una stima della dieta giornaliera di un lavoratore dell'Arsenale, dunque un operaio semispecializzato che è impiegato – se non si ammala – per circa 250 giornate annue, prevede una spesa di circa 260 lire (20 ducati di conto) per i bisogni della propria vita quotidiana. Nel 1691 la confraternita dei lavoranti calzolai stimava un aiuto di 6 lire e 4 soldi la settimana (300 lire annue, una cinquantina di ducati) da devolversi agli associati malati, cifra ritenuta sufficiente per mantenersi e curarsi; nel 1697 la somma fu elevata a 8 lire e 4 soldi, e a 10 lire nel 1701<sup>56</sup>. Ma se ci si discosta dallo stretto necessario, la variabilità nei consumi aumenta. Così nel 1620 i costi di mantenimento dei tre orfani di un mercante sono devoluti per il 57 per cento a vitto e alloggio, per il 21 all'abbigliamento, il 15 per cento all'istruzione – ma quasi tutto va ai fratelli maggiori – ed il 7 ad altre voci tra cui *argent de poche* per i bambini; e vi sono evidenti disparità a favore dei due maschi, ai quali viene destinata la maggior parte della spesa<sup>57</sup>. A metà Seicento la vedova di Andrea Bragadin, che non pare aver posseduto elevate fortune, spende nell'anno della morte del marito 2.407 ducati: 225 per le spese della malattia e del funerale, 80 per vestire a lutto se stessa e la figlia; il 5

per cento va speso per la servitù ed una spesa analoga è impiegata per l'affitto di due case e per il costo del trasferimento da una all'altra; il 16 per cento (375 ducati) è speso per alimentare sé e la figlia, che viene dotata di ciò che rimane, 1.575 ducati per suppellettili, mobilio e spese varie. Sempre a metà Seicento, tra 1648 e 1652 il convento dei santi Giovanni e Paolo chiede 60 ducati all'anno per mantenere un giovane novizio, figlioccio di un facoltoso mercante che tuttavia alla fine dei quattro anni avrà speso quasi 800 ducati per dotarlo del necessario (abiti domenicani, calze, scarpe, biancheria, lezioni di francese, libri, qualche mobile) e per doni gastronomici (agnello per Pasqua, vino di malvasia e dolci per la festa del santo patrono del ragazzo, capponi e vitello per Carnevale, pani di zucchero per gli esaminatori ed il priore alla fine del noviziato)<sup>58</sup>. A fine secolo sono ritenuti sufficienti a vivere "con civiltà" tra i 120 ed i 180 ducati (se sono comprese le spese di vestiario) all'anno<sup>59</sup>.

Si possono trarre due conclusioni molto superficiali. La prima riguarda gli inventari del piccolo campione utilizzato che, come già si è visto e sulla base di questi pochi esempi, partono al limite dell'agiatezza ed in maggior parte riguardano patrimoni benestanti. La seconda conclusione incide sulla qualità del consumo che presenta un altissimo grado di variabilità ed anche i quadri che sono posseduti non sembrano seguire nessuna regola; permangono notevoli differenze di comportamento che segue più gli interessi del singolo che i condizionamenti economici quali l'aumento del reddito disponibile; anzi, traendo un'ulteriore conclusione molto cauta sulla base del campione, si potrebbe dire che il carattere ostensivo dei quadri come beni di lusso, e dunque beni la cui spesa cresce al crescere della ricchezza, è assai sfumato, forse a favore di una maggiore diversificazione nei consumi. Mettendo in relazione il valore totale dei beni inventariati diviso in gruppi, e la percentuale media del valore dei dipinti sul valore totale, si ottiene un andamento crescente (e dunque congiunto tra reddito e spesa artistica) soltanto in segmenti di curva, portando alla conclusione che tale andamento dipenda più dai singoli inventari ritrovati che da un fenomeno recepito, e tralasciando l'ovvia distorsione per cui, non avendo a disposizione libri di conto e simili, dati di flusso sono approssimati con dati di stock, che ricomprendono in parte i beni ereditati dalle generazioni precedenti.



Dal campione si può trarre qualche conclusione in merito alla diffusione delle raccolte: pur rimanendo confinate nell'ambito dei beni non necessari e senza costituire in nessun caso un capitolo di spesa per le famiglie povere, dimostrano anche di non possedere un carattere di esclusività o pertinenza ad un gruppo ristretto di individui molto ricchi.

Utilizzando gli inventari che presentano una stima singola per tutte le opere della lista, e classificando le opere secondo classi di valore in ducati<sup>60</sup>, emerge chiaramente che la maggior parte dei dipinti posseduti non è di elevata qualità.

anno	senza valore	0-9	10-49	50-99	100- 199	> 200	anno*	senza valore	0-9	10-49	50-99	100- 199	> 200
1640		93%	7%				1671		59%	41%			
1655		34%	48%	9%	6%	2%	1671		8%	92%			
1659	4%	30%	26%	15%	10%	14%	1671		92%	8%			
1661		50%	47%	3%			1671		100%				
1662		63%	38%				1672		100%				
1664		98%	2%				1672		97%	3%			
1664		62%	38%				1672		94%	6%			
1664		100%					1672		89%	11%			
1665		100%					1672		78%	22%			
1665		100%					1672		100%				
1665		62%	38%				1672		57%	43%			
1665		68%	32%				1674		89%	11%			
1665		89%	11%				1676		64%	33%	1%	1%	
1669		81%	19%				1677	1%	87%	12%		1%	
1669		100%					1681		80%	20%			
1669		100%					1681	1%	66%	21%	4%	3%	6%
1669		95%	5%				1698		90%	10%			
1669		97%	3%				1699		98%	2%			
1669		79%	21%				1699	1%	60%	32%	4%	2%	
1670		68%	32%				1700			80%	20%		
1670		95%	5%				1700		100%				
1671		83%	17%				1700		75%	25%			
1671		32%	68%										



Immagini di poco valore sono presenti ovunque; ed il salario medio di un lavorante muranese o dell'Arsenale può permettere di comprare qualche immagine sacra o qualche paesetto, se sono valutati spesso attorno al ducato. Allo scendere la scala sociale ed economica diminuisce, come è logico aspettarsi, il numero ed il valore delle opere che rimangono tuttavia presenti: il povero inventario della vedova di un barcaiolo ricorda 4 quadri “di devotion, doi pizzoli et doi mezani”<sup>61</sup>, o quello appena benestante della vedova di un tessitore che ne descrive quattro “de devotion” in una camera, quattro piccoli sempre “de devotion” nella camera a fianco, ed in portego “quatro quadri piccoli di pocho valor”<sup>62</sup>. Il pievano di san Zulian possiede nel *portego* un quadretto con la Vergine e un ritratto di turco che contornano un “homo de legno da feraroli” senza aver altri quadri per tutta la casa<sup>63</sup>; un disegnatore che vive in una camera ne ha appena quattro (una vergine annunciata, un san Girolamo, una madonnina incorniciata ed un quadro in tela non meglio definito)<sup>64</sup>, ma un piccolo artigiano, un *remer* all'Arsenale, ne ha 13 “tra grandi e piccoli” e 4 di devozione<sup>65</sup>, ed un altro, un *ferrier* in Zecca, ne possiede una novantina fatti stimare a parte e valutati tuttavia assai poco (venti ducati in tutto) perché, dicono i pittori, “di pessima conditione”<sup>66</sup>.

E' lecito aspettarsi che lo scambio e la compravendita di opere assumano forme (oltre che significati) diverse in una vasta gamma di fenomeni con diversi sottomercati definiti dal valore delle opere scambiate e di conseguenza dal peso sociale di chi le acquista. Il testamento di Girolamo Pesaro pone molta attenzione al destino dei ritratti di famiglia: “Vi son in portico doi quadri sopra le porte uno in figura di sant'Antonio e l'altro di san Domenico e nella camera di mezo sopra il Rio vi si trova un quadro in habito di san Paolo, questo era il ritratto di nostro Avo Paterno, quello in portico in habito di sant'Antonio era il ritratto di nostro padre, il terzo di san Domenico il ritratto di Marin nostro fratello e Padre di queste Gentildonne, sono stati ridotti li detti quadri in questo habito religioso per non voler che si vedino venduti sopra gli incanti e sopra le stuore con sprezzo, e che sijno comprati da chi non si dovrebbe”<sup>67</sup>. La preoccupazione manifestata verso la dispersione del pantheon familiare che deve invece rimanere nel palazzo si rivela nel modo basso in cui i ritratti potrebbero essere venduti, ovvero la vendita all'asta che disponeva, in luoghi deputati a Rialto ed a san Marco, gli oggetti all'incanto sopra stuorie, un tipo di vendita assai frequente. Gli inventari ed il piccolo campione considerati sin qui danno nota di un fenomeno diffuso e dell'esistenza di una miriade di quadri che prima o poi circolano nel mercato, si tratti dei quadretti vecchi da pochi soldi che finiscono alle “stuore”, all'asta insieme a vecchie lenzuola e sedie instabili, e di quadri di pregio che vengono venduti per ottenere liquidità in momenti particolari.

I canali per entrare in possesso di un dipinto, o per sbarazzarsene, nella Venezia seicentesca, sono molti, e si possono distinguere in una vasta gamma secondo il valore dell'opera che si vende, anche se questa distinzione orizzontale è intersecata da divisioni verticali che vedono gli stessi pittori occuparsi di tutto ed annullare la differenza nella forma degli scambi. I quadri sono molto mobili e capita che cambino proprietario più volte. Il testamento sopra citato di Girolamo Pesaro rende l'idea di un certo movimento: "Li quadri grandi che sono in portico è necessario [...] dividerli in terzo perché ogn'uno possi disporre della sua terza parte. Voglio che prima siano fatti stimare con giuramento di doi periti, divisi in tre parti havuto riguardo alla qualità, et valor d'essi quadri; e delli doi quadri che mi toccheranno voglio che sijno posti nella scuola [della Carità] con l'arma Pesara sotto acciò che si sappi che sijno stati lasciati da questa povera e sfortunata casa e con questo che mai siano mossi di la e movendoli privo la scola di tutto e lascio tutto all'Hospedal [della Pietà]. [...] Vi sono pur in portico doi quadri sopra le porte uno dell'Adultera, et uno della Samaritana, come pur vi sono sopra le porte della Camera grande sopra il Rio dei quadri uno di san Girolamo e uno di san Sebastiano fatti dal Padoanin, che era stimato pittore valoroso, e vi è sopra la porta della camera seguente una Madalena ch'è stimata per niente per dar fine a questi quadri mia opinione sarebbe che fossero stimati da persona pratica con giuramento. Quanto tocca alla mia parte se io sarò vivo, che mi sij data con tutti li suoi fornimenti, e se sarò morto che sij data al guardian Grande della scola della Carità che doverà haver l'incarico di farsela dar, e quelli, ò venderli overo metterli in qualche luoco per apparente adornamento d'essa ma con questo che si debbi tener nota distinta di quello che si haverà risolto di fare delli medesimi quadri. [...] Nella detta camera sopra la corte vi è un quadro di Zan Bellin Pittor ch'è bellissimo questo per quanto tocca à me voglio che sij venduto e che la veneranda scola pensi se comple al suo interesse comprarlo ò pur se pensasse bene non perder il quadro mentre certo si haverà con vantaggio, et incarico la veneranda scola avesse sopra di questo discorso particolar interesse. Et mentre volesse la scola comprarlo lo dono alla medesima scola, e voglio che ne sij fatto notar"<sup>68</sup>.

La consuetudine del dono di opere, assieme ai lasciti, diffusa in tutti gli strati sociali<sup>69</sup>, permette ai beni di uscire dalle raccolte e di rientrare nel circuito dello scambio. Il dono permette al testatore di poter lasciare anche un segno d'affetto e di ricordo di sé, in particolar modo quando vengono dati in lascito dei ritratti, ed è anche, se ciò che si lascia è opera di autore celebre, un modo per ricordare un legame di interesse o clientelare; sancisce in altre parole l'appartenenza a reti e a legami particolari, e trova sempre maggior fortuna con le opere

d'arte. Il testamento di un ricco *drapier* destina opere d'autore ai commissari: ad un negoziante socio d'affari vanno quattro quadri di ugual grandezza del Guercino, di Bernardo Strozzi, di Pietro Liberi e del Lucchese; a Zuanne Morosini spettano un concerto ed una cena dello Strozzi, all'avvocato Zuanne Garzoni quattro nature morte sempre di Strozzi ed un quadro del Borgognone<sup>70</sup>. Il reverendo Nadal Monferrato, maestro nella cappella ducale a san Marco, lascia quasi esclusivamente dipinti: al Procuratore Giovan Battista Corner Piscopia la santa Cecilia originale di Bernardo Strozzi per la "riverenza" che gli professa, poi la Giustizia e la Fede, di uguale dimensione, originali del Ruschi, assieme a due fruttiere e due coppe di argento dorato con la sua insegna; a Francesco Contarini la "Vanità che fugge" del Liberi ed "Alessandro con la moglie di Dario" dello Zanchi; a Vincenzo da Mula due quadri piccoli di Langetti e uno del Loth; a Bernardo Memmo due uguali di soggetto biblico; a Zorzi Baffo "Democrito con Eraclito" e "Argo con la Giovenca" del Langetti; a Sebastian Baffo una natività di Heintz; al vicario di san Bartolomeo Giove e Ganimede copia del Giordano; al pievano di san Cantiano la sua cosa più bella, l'inginocchiatoio che tiene vicino al letto con la paletta dorata con san Rocco e san Sebastiano e due candelieri da tavola alla spagnola in argento; al dottor Giovan Antonio Terabino 50 scudi d'argento ed un altro quadro copia del Giordano; a padre Giovanni Tognini suo "amorevole" un quadro con Porzia, e alla sorella di costui una Cleopatra della stessa grandezza. Al socio in affari lascia la proprietà della stamperia di musica a san Giovanni Grisostomo, al nipote toccano i ritratti di famiglia<sup>71</sup>.

L'impressione che si ricava dai lasciti, oltre all'affetto dimostrato soprattutto nel caso dei ritratti, lascia pensare che si cerchi di donare le opere a persone in grado di apprezzarle. Talvolta tuttavia si tratta di un dono obbligato: se "fatte varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture non s'è potuto incontrar alcun esito [...] non si può adempir al resto delle ordinationi"<sup>72</sup> ed i legatari sono costretti a ricevere quadri al posto di denaro contante, non è difficile immaginare con quale esito. Se infatti diversissimi e spesso non individuabili sono i motivi che portano ad acquistare un quadro oppure a commissionarne uno, sia esso un'opera destinata ad un godimento privato all'interno delle mura domestiche oppure una commissione per un luogo pubblico, un altare di una chiesa o di una scuola, molto più semplici sono quelli che portano a disfarsi di un'opera. "Il signor Cavalier Lando Senatore di questa Republica un poco disastroto per molte spese fatte, hà fatto vendita di molte Pitture, e teste di Marmo [e] sono toccate al signor Conte Vidmann che hà speso in diverse Pitture e teste di marmo circa 3.200 ducati"; "morì alcuni mesi or sono il signor Vincenzio Grimani Calerge quale hà lasciato alcuni suoi figlioli che non si governano troppo bene, e tanto più che devono sborsare la dote

per una loro sorella, sento che procurino di far esito di varie cose, tra le quali un paramento di Arazzi alto di disegno di Raffaello da Urbino tenuto cosa rara, e due istorie di mano di Paolo Veronese dipinte in tela una delle quali è della più esquisita maniera”; “l’altro quadro inferiore mi vien detto esser toccato al signor Zannetto che per esser il più ricco non vuol vendere né quello né altro dei suoi mobili, tanto più che si tratta il suo accasamento con ricca dote”; “E’ qua un Signor ricchissimo che dicono sia Genovese grand’amatore della Pittura, il quale finirà di levar via quel poco che ci resta [...] e pare che sia per far qui grosse spese, e havendo comperato diversi quadri in case di questi Nobili [...] dicesi che tratti strettamente di comperar tutto lo studio di pitture de’ signori Vidman, che sarà una spesa di ducati 15 in 16 mila vel circa, et io credo che sia vero, perché vi è stato più volte a considerare e notare, e quei signori essendo morto il signor Giovan Paolo loro fratello che se ne diletta, non havendovi essi delectazione, vogliono disfarsene, mà non vogliono come si suol dire gettarlo dietro al Compratore”<sup>73</sup>... Le parole scritte a Ferdinando Medici da Paolo del Sera – e si tratta di citazioni frequentissime – rendono l’idea di opere, in particolare quelle dei maestri cinquecenteschi, vendute per far fronte a bisogni di liquidità oppure per rispondere all’istinto di fare affari se nella pittura non si ha “delectazione”.

Si è detto che uno studio sul mercato dell’arte seicentesco (ma anche cinque o settecentesco) si basa per sua natura su fonti indefinite e poco omogenee, la cui corretta interpretazione è spesso il nodo principale da risolvere: le transazioni vengono raramente registrate in forma scritta, mentre la parola quadro designa beni molto diversi che si estendono dalle immagini devozionali dipinte in serie ai dipinti d’autore presenti nelle gallerie degli amatori, senza soluzione di continuità né, a quanto pare, una netta divisione tra chi si occupa dell’uno e dell’altro estremo. Il commercio di opere d’arte nella Venezia seicentesca non sembra ricevere una particolare attenzione istituzionale, tanto che le disposizioni corporative al riguardo si limitano a ricalcare o a ribadire le vecchie disposizioni medievali. Queste sembrano adeguarsi con ritardo ai meccanismi di mercato che impongono una maggiore velocità ed un maggior volume alla circolazione delle opere, ed è forse questa ridotta capacità di adattamento a spiegare la mancata iscrizione ai *ruoli* corporativi messa in atto da molti pittori, soprattutto dai forestieri che arrivano in città per studiare e vi si fermano come lavoranti impiegati dagli artisti veneziani: situazione che per inciso si deve indovinare da poche e sparse comparse di questi pittori altrimenti trasparenti tra i testimoni di un atto o presenti ad un battesimo, visto che non si trova traccia di contratti di garzonato o di accordi con i lavoranti pittori nei documenti della Giustizia Vecchia, la magistratura preposta alla

registrazione degli atti riguardanti l'attività dei maestri ed al controllo sulle Arti<sup>74</sup>. I documenti che regolano la compravendita si riferiscono in dettaglio ad un modo artigianale di creazione e vendita delle opere e non menzionano in alcun modo un commerciante che non sia pittore; l'assimilazione della pittura ad un mestiere meccanico, per il quale la vendita del prodotto rimane prerogativa di chi lo crea, non si preoccupa di isolare e regolamentare la figura dei mercanti che sono anzi tassativamente proibiti, e di pittori "botteggeri" si fa esplicita menzione in una nota del collegio dei pittori soltanto nel 1712. Con la istituzione del Collegio iniziano a rendersi visibili i venditori di quadri come cosa distinta da chi li dipinge, pur se la distinzione non è netta e gli uni possono esser anche gli altri.

Lo scarso interesse nella regolazione del commercio è testimoniato dai marginali aggiustamenti alla *mariegola* del 1436, dove le proibizioni alla produzione e vendita per chi non appartiene all'arte e per i maestri che vendono fuori dalla bottega restano invariate; nel 1607 si ratifica una prescrizione del secolo precedente valida per tutte le arti: "non sia alcuno et sia chi si voglia, il quale non sia descritto nella loro Arte, che ardisca ingerirsi in lavorar, ne vender alcuna cosa spettante a detta arte ne quella tenir per vender nelle loro Botteghe in grande, né in minima quantità"<sup>75</sup>. Evidentemente comportamenti usuali, se nel 1638 il capitolo ricorda "li grandi disordini che si trova nelle otto professioni pertinenti alla nostra scolla che molti siano fatto lecito di vender pitture et robe pertinente a noi"<sup>76</sup>. La preoccupazione si incentra nella limitazione dei guadagni che deriverebbe ai membri dell'arte se altri si ingeriscono nel commercio: "alcuni si trovano, anzi molti di altra professione, che appaltano le arti nostre, con pigliare uno delli nostri maestri delle arti nostre, dandogli salario secretamente, et solendolo quello in bottega, parendo, che quello sia lui il patrone di pitture et altre robe, et non hà da far altro, che il puro salario; vendendo quei tali di quella mercantia, che tengono nella sua bottega; vendendo ancora i detti, sebben non son maestri, le robe pertinenti alle nostre professioni, tenendo lavoranti e garzoni per le soffitte, che mai si possono trovare. Et il tutto vanno appaltando, che sono copiosi de dinari; facendo robe triste, che smaccano le nostre professioni"<sup>77</sup>.

La vendita delle opere, dunque, deve avvenire in bottega da parte di maestri iscritti all'arte che siano anche i creatori di ciò che vendono. Le botteghe di pittore sono in effetti il primo gradino degli scambi che hanno per oggetto il bene d'arte; tuttavia, si tratta di un meccanismo assolutamente inadeguato all'ampiezza delle compravendite cui si assiste in città, prova ne sia il fatto che l'esigua quantità di processi intentati dall'arte a singoli pittori riguarda in maggior parte la trasgressione delle regole sulla vendita; del resto, i regolamenti corporativi sono a

maglia molto larga. Così si denuncia uno straccivendolo perché vende nella sua bottega sei quadri “nuovi” dimostrando “intelligenza con pittori”, come fa un tale che vende scarpe sorpreso sotto il portico del Broglio a san Marco con quattro quadri dei quattro elementi; ed addirittura ad un *comandador* che batte un’asta si sequestrano due quadri (sempre “nuovi”) non elencati nella lista dei beni all’incanto<sup>78</sup>. Nel 1660 ad un altro straccivendolo sono sequestrati in bottega tre quadri devozionali (Maddalena, sant’Antonio, un “sudario”), soggetti di facile smercio; chi li ha dipinti, lo sconosciuto Zuan Paolo Parolin, compare in qualche inventario come stimatore ma non nelle liste superstiti della corporazione mancanti in molti anni. L’interrogatorio del pittore svela che il “sudario” era stato dipinto per un “gientil huomo” ma era stato consegnato allo straccivendolo dal pittore stesso, “che lui standoci tempo lo ponesse fuori et se alcuno glie ne havesse domandato, che lo menasse da me che lo haverei fatto, ma che quello io l’havevo fatto da donar al Cavalier Rubis di Udene, che non potevo venderlo, et quel giorno sudetto lui [Tirabosco] vene, et mi disse che li fanti gliel’havevano portati via tutti”<sup>79</sup>. Lo stato della documentazione non permette di valutare se si tratti di un caso eccezionale o se, come sembra, la prassi del commercio travalicasse in continuazione le rigidità corporative, che non si attenuano nemmeno con la istituzione del Collegio; nella prima riunione del gennaio 1683 si ribadiscono infatti le restrizioni alla vendita già conosciute: “che niun Pitor possij far vender quadri di niuna sorte come si vede la pessima introductione qual viene introdoto, il vender quadri per le piazze e campi ne in altro loco ecetuato in pena di contrabando delli quadri medesimi”<sup>80</sup>. E’ interessante notare come, tuttavia, l’accento si sia spostato dalle trasgressioni in materia di produzione materiale della merce alle trasgressioni sulla vendita. Casi e norme aprono un interessante squarcio sul reale aspetto della produzione pittorica e sulla limitata valenza della corporazione, tanto che numerosi sono i pittori residenti in città non iscritti all’arte; i dati sono piuttosto rari ed impediscono ogni quantificazione, ma restituiscono l’immagine di un settore che si adegua al ritmo di crescita della domanda nonostante i vincoli corporativi.

I pittori restano i motori principali e fondamentali degli scambi artistici. Lo sono istituzionalmente, come gli unici soggetti deputati a trattare di pittura in città, anche se il ruolo delle botteghe come tradizionalmente viene inteso deve essere assai ridimensionato. Queste rimangono sedi di lavoro e sono luoghi in cui si ricevono i potenziali clienti, dove si vendono le copie delle opere del maestro e produzioni a marcato carattere decorativo. Vi si trovano insomma opere pronte, e negli atelier avviati la produzione del maestro su commissione fluisce parallela all’attività di riproduzione delle opere celebri; e probabilmente esistono botteghe che

offrono in vendita opere per la fascia bassa del mercato con prodotti di qualità inferiore dal prezzo contenuto, ed altre specializzate per la fascia alta con pezzi decorativi o dal soggetto particolare. Così appare molto ridotta la quantità di quadri pronti nella bottega di un pittore modesto, Piero Pivato a san Luca in calle dei Fuseri: una santa Veronica abbozzata, un san Francesco, un sant'Antonio, un san Giovanni, un abbozzo di Maddalena, uno di un Cristo, un ritratto, un san Giovanni, valutati circa mezzo ducato ciascuno<sup>81</sup>. Diversa è invece l'atmosfera della bottega-*atelier* di Bernardo Strozzi: l'inventario redatto nel 1644 dopo la sua morte registra numerosi quadri di fiori e nature morte; di mano di un suo collaboratore non altrimenti noto compaiono 25 quadri di frutti, 6 di fiori, 2 di pesci ed una copia del maestro con volatili; di Ermanno Stroiffi e Johann Eismann, allievi e collaboratori destinati ad una certa fama in proprio dopo la morte del maestro, sono una trentina di pitture con fiori, frutti, pesci, volatili e altre copie; e non mancano le repliche dei soggetti sacri<sup>82</sup>; dunque una vasta scelta di quadri "da fornimento". Ugualmente numerosi sono i quadri in vendita nell'inventario di bottega di Michiel Pietra, noto come copista e restauratore: copie di diversi autori ed opere dal soggetto eccentrico come la "dozena de Dei", altrettante "donne Venetiane", una "testa de frutti", ed opere decorative dal soggetto in voga come le "due dozene de Fillosoffi", paesaggi, quadri di santi, ed un gran numero di ritratti<sup>83</sup>. Apparentemente, botteghe diverse servono fasce di mercato diverse sebbene i due sottosectori possano coincidere.

Eppure, un sondaggio d'archivio effettuato in dieci parrocchie popolate (santi Apostoli, san Marcuola, san Leonardo, san Giovanni Grisostomo, santa Marina, san Lio, santa Maria Formosa, san Giuliano, san Gimignano, san Salvatore) ha fatto emergere nel 1661, da una rilevazione immobiliare a tappeto<sup>84</sup>, appena una "casa e bottega da pittor" abitata da un non meglio identificato Giacomo Coletti; e si tratta di parrocchie che ruotano attorno all'asse commerciale tra san Marco e Rialto, ad altissima densità di botteghe, tanto che queste e le case con bottega aumentano del 78 per cento tra 1582 e 1740 nel solo sestiere di san Marco; nello stesso intervallo di tempo, le botteghe aumentano ad un tasso superiore a quello delle abitazioni, 70 contro 30 per cento<sup>85</sup>. Per inciso, Thomas Coryate all'inizio del Seicento descrive con ammirazione il contenuto di una bottega di pittore accanto a piazza san Marco, dove nota un quadro con un quarto di vitello tanto ben fatto da sembrare vero, ed un ritratto di gentildonna che segue con gli occhi il visitatore e che fa sospettare di un automa nascosto dietro la tela<sup>86</sup>. Difficile dare spiegazione del fenomeno, forse imputabile a rilevazioni talvolta poco accurate, oppure ad una variabilità ed ad un movimento che potevano spostare le botteghe con facilità da una zona all'altra. La bottega tende comunque ad essere sempre più il

luogo dove si vende, e sempre meno quello dove si lavora, a vantaggio degli *studi* nelle abitazioni private in cui i pittori di grido ricevono i visitatori. La distinzione tra pittori *botteggheri* e pittori che non hanno bottega si acuisce ulteriormente verso la fine del secolo, come fanno emergere le disposizioni superstiti relative ai pittori per la grande fiera dell'Assunzione. Ad essa sembrano partecipare, forse per praticità e per preciso interesse, solamente i pittori con bottega ed è certamente così a metà Settecento<sup>87</sup>; i nomi estratti negli anni Novanta del Seicento e quelli che in un *rollo* del 1712 sono esplicitamente chiamati *botteggheri* sono quasi gli stessi. La distinzione, che sembra accettata agli inizi del XVIII secolo – il *rollo* citato distingue i bottegai dai pittori in senso stretto – è forse meno chiara nel Seicento, ma nel caso della Sensa si separano i pittori che vivono più di commissioni che di commercio da quelli che viceversa producono ma anche vendono quadri altrui e mandano avanti una bottega. La tabella che segue elenca i nomi dei partecipanti alla Sensa del 1693 e 1694, e non può esser considerata rappresentativa della distribuzione di botteghe in città; ma non si può non notare come vi sia una forte concentrazione attorno alla zona di san Marco (le botteghe sono il doppio), rendendo ancora più sorprendente la mancata rilevazione di botteghe di pittori nelle stesse zone trent'anni prima.

SESTIERE	ZONA	PITTORE	SESTIERE	ZONA	PITTORE
san Marco	s.Luca	Marco Giordano	Cannaregio	s.Fosca	Domenico Rubinato
san Marco	s.Luca	Paolo Tamagnin	Cannaregio	s.Felice	Domenico Bianchi
san Marco	s.Luca	Francesco di Grandi	Cannaregio	ss.Apostoli	Alessandro Piazza
san Marco	calle dei Fabbri	Lorenzo Torelli	Castello	s.Lio	Paolo Gasparini
san Marco	calle dei Fabbri	Francesco Caffi	Castello	s.Canciano	Domenico Gambato
san Marco	ponte del Lovo	Zambattista Arcangeli	Castello	s.Maria Nuova	anonimo
san Marco	Procuratie Vecchie	Giovan Battista Rossi	san Polo	s.Polo	Bernardo Concolo
san Marco	s.Marco	anonimo	santa Croce e san Polo	s.Cassiano e s.Polo	Andrea Caurini

Le alternative all'acquisto in bottega o alla contrattazione tra privati si riducono alla vendita all'asta ed alla fiera della Sensa, espressioni di due sottomercati differenti che tuttavia tendono a coincidere verso la fine del secolo. Le aste di beni mobili, frequentissime, sono autorizzate dalla Giustizia Vecchia dietro presentazione dell'inventario dei beni; i magistrati assegnano gli oggetti ai *comandadori* che sono gli unici autorizzati a battere vendite all'incanto, a Rialto ed a san Marco<sup>88</sup>. I quadri compaiono molto spesso ma si tratta in gran parte di pezzi di poco valore, venduti assieme al mobilio che confluisce nel vasto mercato di seconda mano. La consuetudine vuole che alla morte o al fallimento del proprietario gli eredi o i curatori facciano fare stime



periziali per vendere i pezzi “al pubblico incanto con il possibile maggior vantaggio”, spesso per espressa volontà testamentaria nell’intento di lasciare il ricavato della vendita in elemosine agli Ospedali cittadini. Non si hanno riscontri documentari di aste specializzate in beni d’arte, sebbene talvolta vi finiscano pezzi importanti. Gli inventari d’asta estrapolati da due fondi d’archivio<sup>89</sup> mostrano che i quadri compaiono molto frequentemente, ma si tratta quasi sempre di opere di bassissimo valore sebbene attorno agli anni Ottanta compariscano alcuni lotti di quadri.

Posto che le lotterie di quadri (e di mobili in genere), fatta eccezione per quella di Nicolò Renieri, non sono praticate quanto nei Paesi Bassi, e che le esibizioni di pittura non hanno alcun fine commerciale, limitandosi peraltro all’esposizione di quadri celebri in occasioni di pubbliche festività<sup>90</sup> e ad una esposizione regolare ed annuale almeno dal 1678 fuori dalla Scuola Grande di san Rocco, la seconda alternativa è offerta dalla fiera della Sensa, una fiera annuale della durata di due settimane per la festa dell’Ascensione. Probabilmente legata al grande afflusso di pellegrini che attendevano a Venezia l’imbarco per la terra santa dal XIV secolo, si svolgeva in piazza san Marco e grandissimo era l’afflusso dei forestieri per acquistare le merci preziose in vendita, divenendo occasione per feste private e divertimenti, ma soprattutto permettendo ai commercianti forestieri di parteciparvi pagando un dazio irrisorio per gli otto giorni precedenti e successivi al giorno dell’Ascensione senza ottemperare alle regole di iscrizione alla corporazione<sup>91</sup>. I pittori vi partecipano probabilmente sin dall’inizio anche se le testimonianze non sono precise; ma, se ancora Paolo del Sera nel suo carteggio menziona le “curiosità per le feste dell’Ascensa” che portano a Venezia quadri delle regioni limitrofe, da metà Seicento inizia ad esser poco considerata da molte arti, che inviano le liste dei partecipanti con ritardo e si dimostrano poco propense a pagare le spese di allestimento, dando spazio ai commercianti poveri ed ai saltimbanchi e riducendo la capacità di attrazione prestigiosa.

Non sembra che il lavorare in bottega sia indispensabile per potersi muovere sul mercato. Dallo stesso sondaggio sull’anno 1661 emerge anche un discreto numero di pittori non meglio identificati ed in maggioranza segnati con il solo nome: Antonio Stolli che paga 70 ducati d’affitto, e poi Antonio pittor (16 ducati), Carlo, Andrea Carara e Zuan Battista che abitano in casette date *amore dei* dal Procuratore Zen, Francesco pittor che paga 18 ducati d’affitto, Giovan Battista di Rossi che ne paga 48, Iseppo (12), Michiel pittore tedesco (30 ducati di affitto), Giosef Bonamin (14), Stefano Pauluzzi che occupa una casa in affitto dal procuratore Bragadin, Andrea Cottardo (24 ducati), Pietro Malassi (36), Giacomo Giborni francese (56

ducati). I documenti che registrano l'iscrizione ai ruoli corporativi sono mancanti tra gli anni Quaranta ed Ottanta del Seicento, dunque non è possibile stabilire quantitativamente la partecipazione dei pittori all'Arte, pur se le lamentele farebbero propendere verso una partecipazione assai scarsa. Questi nomi, e gli affitti spesso esigui corrisposti, farebbero così intravedere un universo di artigiani probabilmente occupati come lavoranti presso i maestri o che tentano di sbarcare il lunario arrangiandosi. Del resto, il Collegio nel 1683 denuncia al Senato veneziano come in città siano attivi almeno 200 pittori, mentre le iscrizioni contano una trentina di membri<sup>92</sup>. Vi si aggiunge una scarsa considerazione per il rispetto delle regole da parte degli stessi contemporanei: la lista dei "Pittori di nome che al presente vivono in Venetia" redatta da Martinioni nella riedizione della guida di Sansovino elenca 41 artisti di cui un terzo (tutti forestieri) non trova traccia negli elenchi superstiti dei maestri; eppure ben meritano di esser ricordati per le loro specialità<sup>93</sup>. La città ne attira comunque tantissimi; nel 1687, un pittore tedesco di marine, Peter Mulier, scrive di Venezia (in un italiano approssimativo) che "è veramente una città di godere perché vi è sempre qualche cosa di novo di vedere e piena sempre di forestieri [...] e qua è stato gradito di molte delectanti e Cavagliero mio venuto in questa città, perché di Pittori di figure cie ne assai, ma di Paesi e Marine e animaletti non ci è, o quelli che ci sono, sono di poco, dove non manca di far per Dei Grazia"<sup>94</sup>. L'inventario di un altro pittore tedesco, Giorgio Sintz, elenca in una camera 18 quadri grandi con figure, 27 simili "mezani", altro 24 più piccoli, 26 diversi con frutti e pesci ed altri 16 di soggetti diversi, tutti senza cornice, tutti – si specifica – fatti da lui, e quindi tutti in attesa di compratore<sup>95</sup>.

Un ruolo importante svolto dai singoli pittori, anche se non troppo ben remunerato (appena 5 o 6 ducati a stima), è quello di fornire perizie. Dal campione di inventari usato sin qui emergono, per gli anni dal 1640 al 1701, 116 pittori impegnati nelle stime degli inventari separati di quadri; i nomi di alcuni ricorrono frequentemente, alcuni noti (come Marco Boschini, Nicolò Renieri, Pietro Vecchia) ed altri meno (come Lelio Bonetti e Nicolò Allegri che pare ne facciano una professione a sè); un buon terzo di essi è costituito da pittori che ricorrono una sola volta, di cui non si sa nulla, e che spesso offrono alla vista la curiosità di un nome straniero: Giovanni Verbil, Redolfo tedesco, Francesco Pereti francese, Nicola Loun ... come non immaginare che pittori sconosciuti, o lavoranti, o a Venezia per studio, non arrotondassero le proprie entrate? Del resto, i pittori si presentano come periti ottimali poiché la pratica dell'epoca prevede che ci si eserciti sui disegni del maestro e su quelli di autori celebri copiandone la maniera. Inoltre, dei periti si ha bisogno per distinguere gli originali

dalla profusione di copie. Queste ultime non ricevono affatto una valutazione negativa quanto nel mercato artistico contemporaneo; il tipo di educazione artistica impartita ai pittori si basa sulla imitazione di opere del maestro che possono poi, come si è visto, entrare a far parte della produzione prontamente smerciabile; inoltre, la copia rende accessibile un originale in principio unico. E' soprattutto la produzione di copie ad alimentare a Venezia il commercio di tele trafficate sotto un nome più antico, e più lucroso, che si tenta di vendere agli stranieri in visita accompagnati tra i palazzi proprio da pittori; il francese che acquista due Bassano ed un Tintoretto per una cifra non irrisoria li riporta indietro dopo due giorni, ma solo perché li ha mostrati a ben quattro pittori diversi, l'ultimo dei quali, Johann Karl Loth, lo convince dell'inganno; più onesto un connazionale incontrato alla chiesa della Madonna dell'Orto, un pittore lionese intento a copiare Tintoretto, il quale gli vende una copia una copia di Carracci subito dichiarata come riproduzione<sup>96</sup>. La proliferazione di copie dovuta alla crescita della domanda di opere autentiche determina il ricorso a figure specializzate che sappiano distinguere il vero dal falso e che siano in grado di attribuirvi un valore; il problema dell'attribuzione non consiste tuttavia nell'eliminazione di copie e falsi – come accade oggi – per salvaguardare la credibilità dell'acquirente e del venditore in favore di un prezioso originale, quanto nell'attribuire, più semplicemente, un valore giusto all'oggetto dello scambio. La frode, in altre parole, non consiste tanto nell'esecuzione dell'opera in uno stile altrui quanto nell'atteggiamento fraudolento di chi la vuol far passare per autentica e venderla a prezzo maggiorato. Il non valersi di esperti qualificati si tramuta spesso in sostanziose perdite finanziarie perché non si riesce ad attribuire il giusto valore alle opere (ovvero “Chi più spende manco spende” secondo le parole di Boschini).

In un mercato di alto livello il ruolo dell'intermediario è fondamentale per ricoprire due funzioni indispensabili: far incontrare venditore ed acquirente, e certificare la qualità dell'opera scambiata. La componente informativa è indispensabile e si configura come un vero e proprio costo di transazione. Se per il mercato di fascia bassa non si pongono problemi per venire a conoscenza dei luoghi in cui rinvenire i quadri o per certificare le opere, per gli scambi della fascia alta le informazioni non sono di immediata reperibilità: è necessario conoscere l'eventuale acquirente o il potenziale venditore, conoscere il “patrimonio” pittorico disponibile, avere a disposizione i periti migliori per ottenere le informazioni più corrette relative all'autenticità di un'opera. Questo accesso informativo assume la forma di una barriera all'entrata che esclude chi non ha potere (socio-economico si potrebbe dire) per entrare a far parte del gruppo in cui le informazioni circolano. Il ricorso ad esperti che certifichino il valore

dell'opera comporta un costo aggiuntivo, cui deve aggiungersi la componente di rischio di acquistare per vera una copia anziché un originale, pagandola per tale, e fondamentale è ancora il ruolo dei pittori, che per la loro attività di stimatori vengono a conoscenza dei pezzi che possono essere venduti o che cambiano proprietario e conoscono le dimensioni della domanda. La figura dell'intermediario è di primaria importanza per movimentare gli scambi della fascia alta del mercato e non ha alcuna relazione con i mediatori istituzionali perché non esiste la figura del sensale d'arte, bensì si trova a svolgere tale funzione chiunque entri in contatto con proprietari di quadri importanti: Paolo del Sera cita ad esempio due casi in cui a fungere da sensali sono un barbiere pratico del convento dei Crociferi, interessato a vendere un cenacolo di Tintoretto (naturalmente in segreto e purché esca da Venezia), ed un vetraio muranese che frequenta un monastero femminile proprietario di un bellissimo Veronese. E' ancora del Sera ad attestare più volte l'uso riconosciuto di pagare al 5 % la *senseria* per i quadri come per arazzi e statue, sebbene naturalmente nei documenti istituzionali che regolano l'attività dei mediatori<sup>97</sup> non vi sia traccia di tale consuetudine, ritenuta di peso considerevole<sup>98</sup>; come confronto, un elenco del 1712 pone al 3 % il costo massimo di intermediazione (da pagarsi da entrambi i contraenti) per merci di esportazione tipicamente veneziane e non necessarie, quali le *conterie*, i vetri, i gioielli falsi<sup>99</sup>. Apparentemente non esistono sensali da quadri specializzati, sebbene il carteggio fiorentino ne nomina uno ("Bartolomeo Foresti sensale da quadri"), ricordato nelle memorie di Thomas de Monconys che ne fu accompagnato a vedere quadri, e che compare in una nota tarda di "tutti li Sanseri ordinarij di Rialto, che veramente possono essercitar detto carico"<sup>100</sup>, dando adito all'ipotesi che fossero i sensali ordinari, vista la loro competenza generale in vasti gruppi di merci, a gestire le *senserie* anche di oggetti d'arte, sebbene proprio Foresti, stando ad altre carte d'archivio rinvenute, fosse in contatto con il mondo artistico cittadino e si intendesse di opere pregiate, se per proprio interesse o per necessità di commercio non è dato sapere.

L'intermediario è figura ben distinta dal mercante che investe direttamente in ciò che contratta, ma le due figure si confondono in molti pittori che all'attività di periti affiancano quella di proporre per la vendita opere che essi stessi hanno acquistato; il carteggio fiorentino ne ricorda spesso. E da qui all'essere mercanti d'arte (ovvero commercianti di opere prodotte da altri) il passo è breve: si è già ricordato il nome di Ottavio Arno, i cui 511 quadri non possono essere completamente opera della sua bottega. Le ricerche compiute sul mercato veneziano indicano tuttavia una professionalità fluttuante; escludendo i pittori che sono, per la natura della loro attività, i primi ad ingerirsi in questo commercio, chi si occupa di mercato

d'arte in genere si occupa anche di altro, caratteristica comune anche ai più specializzati mercanti olandesi contemporanei che tuttavia non impedisce loro, a differenza di quanto sembra accadere in Italia, di iscriversi alla corporazione dei pittori e di averne parte attiva. Boschini mette in evidenza la crescita dei “botteggeri” che decidono di tenere quadri in vendita – di scarso valore – rispondendo all’aumento di domanda; tuttavia questa occasionalità indica la mancanza di una specializzazione vera sancendo però anche il suo inizio.

Il criterio di individuazione di presunti mercanti d'arte è consistito nel cercare informazioni su botteghe (non necessariamente di pittore) con un certo numero di quadri, ed i casi rinvenuti rientrano in tre professioni prevalenti: i pittori, naturalmente, i rigattieri che operano per il mercato di fascia bassa, ed i mercanti di beni di lusso e dalle attività ben avviate. Spesso questi ultimi sono appassionati d'arte, come il sopra ricordato *drapier* che nel magazzino della bottega, oltre ai tessuti auroserici, conserva una settantina di quadri, in maggior parte nature morte segnate e numerate. Si può pensare che questi negozianti si rivolgessero ai quadri come ad altre merci pregiate, costituendo una attività più o meno occasionale ed accessoria ma indubbiamente remunerativa, sebbene, per quanto è dato sapere, in questi casi emerga sempre una certa passione per la pittura: i testamenti rinvenuti dimostrano affetto per le opere, molte delle quali destinate a persone care, mentre la consistenza dei quadri esposti nelle abitazioni di questi negozianti, e la loro qualità, fa propendere per l'idea che si trattasse di persone perfettamente consapevoli del valore artistico delle opere, e dunque in grado, anch'essi, di reperire le informazioni necessarie a muoversi sul mercato.

All'opposto, per la fascia medio-bassa degli scambi, si trova una specializzazione molto generica; si rinvengono così commercianti che fanno dei quadri a soggetto decorativo uno dei tanti prodotti caratteristici della città. Le polizze di carico per viaggi in Spagna registrate tra 1647 e 1649 nominano spesso casse di “quadretti” assieme alle *conterie*, gli specchi, i ventagli. L'iniziativa è presa da due o tre commercianti che a loro volta le hanno acquistate o fatte essi stessi fabbricare, probabilmente negozianti che trattano un po' di tutto, quadri compresi, tra le merci in uscita da Venezia. Ed infine vi sono i rigattieri, che per mestiere trattano oggetti di seconda mano, tra i quali, spesso, anche i quadri, in genere molto vecchi e dallo scarso valore sebbene siano anch'essi in grado di fornire delle perizie sulle opere dato che sono ricercati come stimatori di beni. E' significativo osservare che tra i pochi processi pervenutici in merito a controversie sulla vendita dei quadri la maggior parte abbia per protagonista proprio gli straccivendoli, dato che il loro mestiere li porta spesso a contatto anche con i quadri “nuovi”.

Sembrano così delinearsi due tipi di mercanti d'arte: un primo gruppo di appassionati, che tendono a trattare quadri d'autore probabilmente perché sono in grado di utilizzare le proprie relazioni per accedere alle informazioni necessarie e scavalcare così le barriere all'entrata, e si tratta di mercanti ricchi; ed un secondo gruppo, in cui prevale forse una matrice imprenditoriale più attenta al guadagno e che tende a considerare i quadri come merce da cui trarre profitto. Difficile stabilire dei confini, ma è certo che inizia a vedersi l'inizio di una specializzazione, di un mercato a se' stante con operatori semi-specializzati ed una divisione dei compiti. I quadri che circolano sono molti e non è possibile definire chiaramente singoli sottomercati: si intrecciano il fitto mercato di seconda mano, i quadri ordinari di poco valore, le opere dei grandi artisti del secolo precedente, il mercato delle copie e degli originali, i quadri eseguiti da artisti contemporanei celebri e le opere decorative pronte per la vendita. Sono tuttavia distinguibili due sottosettori molto generali, come si è visto. Il primo è un settore di fascia alta, elitario, in cui si muovono opere di qualità del mercato antiquario cinquecentesco e dei contemporanei celebri; il costo delle opere è elevato sia per qualità e rarità delle opere sia per la difficoltà di reperire informazioni necessarie dato che gli scambi prendono forma in un circuito ristretto di amatori e gli intermediari hanno il compito di far circolare le informazioni. Il secondo è invece un settore di fascia bassa in cui si muovono le opere di minore qualità. I due sottosettori possono coincidere, ma sembra evidenziarsi l'inizio di una specializzazione: se i pittori possono operare in entrambi, alcuni di loro tendono a gestire solo opere preziose (è il caso di Nicolò Renieri).

Il mercato si struttura in due fasce anche con riferimento ai costi informativi. La fascia alta è caratterizzata da costi informativi più elevati e da una barriera all'entrata che rende più difficile accedervi se non si appartiene all'*élite* socio-economica cittadina; il carteggio fiorentino di Paolo del Sera con Ferdinando Medici dimostra proprio la necessità di frequentare capillarmente l'ambiente dei ricchi patrizi e mercanti, attorno ai quali gravita la moltitudine dei pittori che si offrono come esperti proponendo un servizio utile di certificazione dell'opera; i prezzi così, soprattutto delle opere di maestri cinquecenteschi la cui offerta è rigida e la domanda in aumento, salgono verso l'alto, e dal carteggio fiorentino emerge una costante penuria di opere interessanti con prezzi alle stelle. All'opposto, nel mercato di fascia bassa tali costi, informativi e di transazione, non hanno motivo di esistere; le opere non hanno difficoltà di reperimento trattandosi di oggetti a basso prezzo e facilmente standardizzabili, a soggetto devozionale e decorativo. Si tratta comunque di costi difficilmente documentabili e quantificabili.

<sup>1</sup> K.Polanyi, *L'economia come processo istituzionale*, e W.C.Neale, *Il mercato nella teoria e nella storia*, pp. 437 e seg., in K.Polanyi, C.M.Arensberg, H.W.Pearson eds., *Traffici e mercati negli antichi imperi. Le economie nella storia e nella teoria*, Torino 1978.

<sup>2</sup> R.Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. xiv-xviii. Cfr. anche Eadem, *Gerarchia delle merci e meccanismi dello scambio a Roma nel primo Seicento*, in "Quaderni Storici", 96 – 3 (1997).

<sup>3</sup> G.D. Peri, *Il Negotiante*, Venezia 1682, seconda parte, p. 29.

<sup>4</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A.Marucchi e L.Salerno, Roma 1956, vol. I, pp. 140-141. Per un ritratto di Giulio Mancini cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 200-201. L'autore del trattato, rimasto manoscritto, da cui è tratta la citazione era medico personale del papa e di molti personaggi altolocati della Roma del primo Seicento; personaggio turbolento, riusciva a trarre vantaggio da tali frequentazioni facendosi regalare dei quadri come compenso per le sue prestazioni.

<sup>5</sup> Cfr. G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

<sup>6</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> R.A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano 1995; cfr. anche *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento. 1420-1530*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995.

<sup>9</sup> V. Giustiniani, *Discorso sopra la pittura*, citato in C. de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991, p. 264.

<sup>10</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1581, pp. 138-139.

<sup>11</sup> G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M[olto] R[everendo] D[on] Giovanni Stringa [...]*, Venezia 1604, p. 259.

<sup>12</sup> V. Scamozzi, *L'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615, parte I, libro III, p. 305.

<sup>13</sup> G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare, Descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino [...] Con Aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. sino al presente 1663 da Don Giustiniano Martinioni primo Prete titolato in SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del medesimo Sansovino*, Venezia 1663, pp. 374-375.

<sup>14</sup> Cfr. I. Palumbo Fossati, *Il collezionista Sebastiano Erizzo e l'inventario dei suoi beni*, in "Ateneo Veneto", 1-2 (1984).

<sup>15</sup> G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 394.

<sup>16</sup> Il portego è un ambiente tipico dei palazzi veneziani, lunghi e stretti per la particolare caratteristica della città. In epoca tardo medioevale assume forma di T con il capo verso l'acqua, oppure di L abbracciante una piccola corte con scala esterna e pozzo con cisterna, dal primo Rinascimento diviene un semplice androne rettilineo che attraversa l'edificio ed attorno al quale si dispongono le stanze. J. McAndrew, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, a cura di M. Bulgarelli, Venezia 1990, p. 168. Nel Sei e Settecento è un "elemento di grande importanza ad ogni livello abitativo, anche se per aspetto e funzione risulta mutevole; [...] le sostanziali differenze sembrano dipendere da un carattere socio-professionale piuttosto che dalle dimensioni della

abitazione”. D. Bernardi, *Interni di case veneziane nella seconda metà del XVIII secolo*, in “Studi Veneziani”, n.s. XX (1990), pp. 186-193.

<sup>17</sup> M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, edizione critica a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, pp. 611-612.

<sup>18</sup> L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, p. 12.

<sup>19</sup> I. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, in “Studi Veneziani”, n.s. VIII (1984).

<sup>20</sup> G. Martinioni, *Venetia*, cit., p. 290.

<sup>21</sup> F. Onofri, *Cronologia Veneta nella quale fedelmente, e con brevità si descrivono le cose più notabili di questa famosissima città di Venetia fino all'anno 1663*, Venezia 1663, pp. 235 e seg.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> D. Martinelli, *Il Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia diviso in due parti. Nella Prima, si descrivono brevemente tutte le Chiese della Città, con le Memorie più illustri, Depositi, Epitafij, Inscrizioni, Scolture, e Pitture più conspicue, con le dichiarazioni, & Autori di esse [...]*, Venezia 1684.

<sup>24</sup> L. Borean, *La quadreria*, cit., p. 11.

<sup>25</sup> Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi A.S.V.), Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 220, 13 marzo 1651.

<sup>26</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 224, 20 marzo 1652. A. Lemoine, *Nicolas Régnier et son entourage*, in « Revue de l'Art », 117, 1997.

<sup>27</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 248, 7 luglio 1665, inventario dei beni di Giuseppe Martis *quondam* Gregorio presentato dalla vedova Caterina Tasso.

<sup>28</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 249, 20 agosto 1665, inventario di Girolamo Funa.

<sup>29</sup> A.S.V., Giudici di Petizion, *Inventari*, b. 354, 6 luglio 1633.

<sup>30</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 267, 4 marzo 1679.

<sup>31</sup> A.S.V., Giudici di Petizion, *Inventari*, b. 393/58, fasc. 73, 10 settembre 1693.

<sup>32</sup> J. Baudrillard, *The System of Collecting*, in *The Cultures of Collecting*, J. Elsner and R. Cardinal eds., London 1994; M. Bianchi, *Collecting as a Paradigm of Consumption*, in “Journal of Cultural Economics”, 21, 1997.

<sup>33</sup> A. Aimi, V. de Michele, A. Morandotti, *Towards a history of collecting in Milan in the late Renaissance and Baroque periods*, in *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, O. Impey and A. Macgregor eds., Oxford 1985; R.S. Mason, *Conspicuous Consumption. A Study of Exceptional Consumer Behaviour*, Westmead 1981.

<sup>34</sup> R. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda*, cit., pp. 182-185.

<sup>35</sup> K. Pomian, *Le collezioni venete nell'epoca della curiosità*, in Idem, *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989; Idem, *Collezionisti e collezioni*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995. Una contrapposizione pubblico/privato per distinguere una collezione da una raccolta non è tuttavia criterio utile. Il collezionismo di età moderna rimane comunque fenomeno essenzialmente privato, nel senso che bisogna entrare in palazzi privati pur se la collezione assume carattere semipubblico poiché se ne parla e se ne divulgano i contenuti. Il concetto di museo aperto al pubblico è ancora lontano, la parola è adoperata in Italia solitamente per gli studi naturali, e poche sono le raccolte pubbliche che invece sottraggono definitivamente – rivolgenti politici a parte – ed a differenza delle raccolte private che hanno invece un tasso di variazione e dispersione più alto.



<sup>36</sup> A. Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. I, *Histoire et histoire naturelle*, Paris 1988, pp. 7-8 ; Idem, *Curieux du grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, II, *Œuvres d'art*, Paris 1994, pp. 9-11.

<sup>37</sup> Ad esempio quelli individuati da P. Chaunu e dai suoi allievi, per i quali una collezione inizia da una cinquantina di quadri o quando si fa ricorso ad un esperto per stimarla. Cfr. A. Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1988.

<sup>38</sup> I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, pp. 50 e seg.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>41</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 284, 23 febbraio 1691, c. 119 r.

<sup>42</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 290, 6 settembre 1696, c. 86 r.

<sup>43</sup> Decisione sofferta ma che infine venne ritenuta necessaria per incrementare le risorse finanziarie interne duramente provate dalla guerra contro i Turchi e dalla minaccia della perdita di Candia, nodo del commercio veneziano nell'Egeo e verso Costantinopoli. Le esigenze finanziarie vennero messe in diretta relazione con il calo demografico del patriziato, e da tempo si parlava esplicitamente di ricevere denaro in cambio della concessione della nobiltà – quella veneziana era stata virtualmente chiusa con la cosiddetta Serrata del Maggior Consiglio nel 1297 e l'ultima aggregazione (una trentina di famiglie) risaliva al 1381. La proposta sollevò diffidenze notevoli e fu approvata dopo una lunga serie di bocciature dando il via ad una serie di aggregazioni che dovevano approvarsi una ad una come caso specifico dietro versamento di una somma molto elevata, centomila ducati di cui sessantamila in contanti come “libero dono” per il mantenimento di un migliaio di soldati, il resto come deposito in Zecca. J.C. Davis, *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class*, Baltimore 1962; G. Gullino, *Il patriziato*, in *Storia di Venezia*, vol IV, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, Roma 1996; R. Sabbadini, *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (sec. XVII-XVIII)*, Udine 1995.

<sup>44</sup> A.S.V., Giudici di Petizion, *Inventari*, b. 384/49, 27 aprile 1682.

<sup>45</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 290, 8 maggio 1697, c. 133 v.

<sup>46</sup> A. Zannini, *La presenza borghese*, in *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, p. 253. La formazione di una sorta di ordine intermedio è sancita da una disposizione del 1569 che regola un “Libro d'Argento” cui possono iscriversi i cittadini veneziani, riservando loro funzioni importanti nell'apparato statale. La creazione di una burocrazia non patrizia fu accelerata dalle conquiste di Terraferma lungo il XV secolo, mettendo a disposizione una serie di incarichi burocratici nell'amministrazione dei nuovi territori che restrinsero la partecipazione ai cittadini originari o a quelli nominati tali “per privilegio”. L'accessione alla cittadinanza veniva concessa dopo un dettagliato esame che escludeva l'esercizio di professioni manuali per un paio di generazioni.

<sup>47</sup> A. Zannini, *La presenza borghese*, cit., p. 258.

<sup>48</sup> G. Martinioni, *Terzo Catalogo de i Medici che sono in Venetia*, p. 17, in *Venetia*, cit.

<sup>49</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 258, 5 ottobre 1671, c. 43 v.

<sup>50</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 291, 30 marzo 1697, c. 47 r., inventario di Bernardo Bettinelli.

<sup>51</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 283, 29 gennaio 1690, c. 162 r., inventario di Francesco Dominoni.

<sup>52</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 240, 16 giugno 1661, c. 48 v., inventario di Pietro Ladicoosa.

<sup>53</sup> I. Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., p. 72.

<sup>54</sup> A. Zannini, *L'impiego pubblico*, in *Storia di Venezia*, vol. IV, *Il Rinascimento*, cit., p. 417 e pp. 446-447; G. Trebbi, *Le professioni liberali*, in *Ibid.*, p. 176.

<sup>55</sup> F. Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Roma 2000, pp. 52-53 e p. 57.

<sup>56</sup> Riportato da L. Pezzolo, *L'economia*, in *Storia di Venezia*, vol. VII, *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, Roma 1997, p. 375.

<sup>57</sup> G. Levi, *Comportements, ressources, procédés: avant la "révolution" de la consommation*, in *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, J. Revel éd., Paris 1996, p. 204.

<sup>58</sup> Archivio degli Istituti di Ricovero e di Educazione di Venezia (I.R.E.), Derelitti, DER E 65, f. 14, *Spese diverse fatte per Domenego Bertocho*.

<sup>59</sup> E' quanto dispone il testamento del pittore Johann Karl Loth per lo scapestrato fratello che doveva vivere con modestia ma "con quella civiltà con cui è nato". A.S.V., Ospedali e Luoghi Pii Diversi, b. 208, f. 11.

<sup>60</sup> Tratte da K. Pomian, *Le collezioni venete*, cit., p. 131.

<sup>61</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 172, 1630, c. 19 r.

<sup>62</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Mobili*, b. 173, 20 agosto 1630, c. 93 v.

<sup>63</sup> A.S.V., Giudici di Petizion, *Inventari*, b. 354, 4 giugno 1633, inventario del Reverendo Giacomo dal Pra.

<sup>64</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Inventari e Stime*, b. 8, fasc. 29, 1640, inventario di Zan Battista Vicellio.

<sup>65</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Inventari e Stime*, b. 8, 12 dicembre 1633, inventario di Alvise da Venetia.

<sup>66</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Inventari e Stime*, b. 20, fasc. 10, marzo 1672.

<sup>67</sup> A.S.V., Inquisitori alle Acque, *Testamenti*, b. 510, c. 339 v., 9 febbraio 1663, testamento di Gerolamo Pesaro *quondam* Giacomo.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Gli esempi sono innumerevoli e si trovano in continuazione. Il testamento del reverendo Pasqualin Casolin, primo prete di san Moisè, è un buon esempio: "Voglio che li miei Comissari si pigliano un solo quadro per uno di quelli saranno nella mia casa qual più li parerà e questo lo tenerano, e goderano per un segno dell'affetto che li ò sempre portato, e se per fortuna ne havessero delli miei in sua casa se gli tengono che gli li dono acciò che tanto più s'aricordino di me che li son tanto obligato non havendo mai voluto da me per quanto mi habbino fatto cosa alcuna e me scusino se non gli lascio più". A.S.V., Inquisitori alle Acque, *Testamenti*, b. 514, c. 11 r., 1 giugno 1682. La consuetudine di donare immagini sacre per testamento alle persone care è ben conosciuta da tempo. Cfr. D. Romano, *Aspects of Patronage in Fifteenth- and Sixteenth-Century Venice*, In "Renaissance Quarterly", 1993.

<sup>70</sup> A.S.V., Inquisitori alle Acque, *Testamenti*, b. 509, c. 280, 21 novembre 1661, testamento di Giacomo Dada *quondam* Gabriel.

<sup>71</sup> A.S.V., Inquisitori alle Acque, *Testamenti*, b. 514, c. 214 r., 18 maggio 1685. Particolare attenzione è riservata agli strumenti musicali: "il quondam Innocente Monferrato mio fratello mi lasciò doppo la sua morte il suo organo, del quale vivendo se ne serviva nelle musiche della città, et anco mi lasciò una spinetta di fabrica del signor Girolamo d'Undeo con obligatione di dar detti doi instrumenti doppo la mia morte all'Ospidal de Mendicanti per servitio del Choro", ma l'organo era stato donato già da qualche anno richiesto dai governatori dell'ospedale; la spinetta è invece ancora "nella camera, che mi riservo nella Casa in Canonica, come Maestro di Cappella" assieme ad "alcuni pochi mobili [...] per provar musiche". I suoi manoscritti di musica sono destinati al socio, Iseppo Sala, "stampador al David", ed infine al cordialissimo amico Pietro Verali va la sua spinetta fabbricata anch'essa da Girolamo Undeo, "sopra la quale quando ero giovine facevo li miei studij".

<sup>72</sup> A.S.V., Ospedali e Luoghi Pii Diversi, b. 16, eredità di Meneghina Corazza, fasc. D, 1680.

<sup>73</sup> Archivio di Stato di Firenze (A.S.F.), Carteggi d'artisti, reg. 5, lettere diverse.

<sup>74</sup> L'arte dei pittori nasce istituzionalmente nel 1271 e sembra essere la più antica di pittori italiani. La regolamentazione precedente al 1510 è vaga ed indefinita se confrontata con quella di altre arti; al gastaldo, responsabile dei beni dell'arte e delle spese – l'ingerenza sull'amministrazione del denaro dell'arte da parte dei Provveditori alla Giustizia Vecchia e soprattutto del collegio della Milizia da Mar cresce nel corso del Seicento senza arrivare tuttavia ad una amministrazione diretta – vengono affiancati tre sindaci con funzioni di controllo, mentre la *banca* cresce di numero e se ne limitano le competenze alla stima del valore commerciale dei lavori in caso di contestazione, funzione che pare esercitata assai di rado. All'aprirsi del XVII secolo la corporazione riunisce almeno otto mestieri diversi chiamati *colonnelli*: i *depentori da casse*, decoratori di mobili cui sono aggregati nella *mariegola* del 1271 i *targheri*, che dipingevano insegne, scudi ed armi; i disegnatori, che predispongono i disegni da ricamo e per i tessuti; i miniatori, sia su stampa che su disegno; i *cuoridoro*, fabbricanti delle tappezzerie in cuoio stampato e punzonato con motivi impressi in oro e argento, onnipresenti nelle case veneziane sino a Settecento inoltrato; i *cartoleri* per le carte da gioco, cui si aggiungono i *libreri da carta bianca e da conti* che vendono carta per scrivere; gli intagliatori su legno che tuttavia non compaiono mai tra i documenti; i *maschereri*, che fabbricano maschere ed entrano nella corporazione abbastanza tardi; ed ovviamente i pittori veri e propri, chiamati anche *depentori da figure* i quali, dopo una lunga serie di suppliche rivolte al Doge, si staccano dall'arte e formano un più nobile Collegio nel 1682 il cui peso fiscale è tuttavia molto più gravoso. Per l'arte ed il collegio nel XVII secolo, A.S.V., *Arti, Dipintori*, bb. 103-106 e *Milizia da Mar, Arti*, bb. 550-551. I capitolari originari sono conservati alla Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (B.M.C.), *Capitolari*, mss. IV, n. 163 (dipintori), n. 215 e n. 123 (collegio dei pittori), quest'ultimo copia del primo. Cfr. anche R. Mackenney, *The Guilds of Venice: State and Society in the Longue Duree*, in "Studi Veneziani", n.s. XXXIV, 1997; Idem, *Tradesmen and Traders: The World of Guilds in Venice and Europe c. 1250 – c. 1650*, London and Sidney 1987; G. Luzzatto, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961; E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

<sup>75</sup> A.S.V., *Arti, Dipintori*, b. 103, *mariegola*, c. 92 v.

<sup>76</sup> A.S.V., Giustizia Vecchia, *Parti e Capitoli*, b. 204, f. 235, 18 aprile 1638.

<sup>77</sup> A.S.V., Giustizia Vecchia, *Parti e Capitoli*, b. 204, f. 235, 17 marzo 1619.

<sup>78</sup> E. Favaro, *L'Arte dei pittori*, cit., p. 76.

<sup>79</sup> A.S.V., Giustizia Vecchia, *Processi*, b. 77, 28 marzo 1661.

<sup>80</sup> B.M.C., *Capitolari*, 123, c. 13.

<sup>81</sup> A.S.V., Giudici del Proprio, *Inventari e Stime*, b. 20, fasc. 182, 8 febbraio 1672.

<sup>82</sup> W.R. Rearick, *Bernardo Strozzi: un aggiornamento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 20, 1996.

<sup>83</sup> S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel Seicento*, Padova 1964, pp. 134 seg.

<sup>84</sup> A.S.V., Dieci Savi alle Decime di Rialto, *Estimi 1661*, b. 419 (san Marco), b. 420 (Castello), b. 421 (Cannaregio). Ai pievani che dovranno occuparsi del censimento immobiliare si chiede di prendere "diligentemente in notte tutte le case, Botteghe, Magazzini, Volte, Statij, Squeri, Terreni vacui, Orti, che fossero separati dalle case, o non separati".

<sup>85</sup> E. Concina, *Venezia nell'età moderna. Struttura e funzioni*, Venezia 1989, pp. 197-198 e mappe III e IV.

<sup>86</sup> T. Coryate, *Coryate's Venice. Thomas Coryate's description of the City taken from Coryate's Crudities*, J. Pitt ed., London 1989, p. 53. Coryate visitò Venezia nel 1608.

<sup>87</sup> 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*, a cura di L. Puppi, Padova 1998, p. 87.

<sup>88</sup> F. Nani, *Prattica Civile delle Corti del Palazzo Veneto*, Venezia 1663, p. 261.

<sup>89</sup> A.S.V., Conservatori ed Esecutori delle Leggi, *Stime, Perizie ed Inventarii*, bb. 405-408; Sopragastaldo, *Inventarii, Perizie, Stime e Divisioni*, bb. 586-588.

<sup>90</sup> M. Casini, *Cerimoniali*, in *Storia di Venezia*, vol. VII, *La Venezia barocca*, cit.

<sup>91</sup> G. Luzzatto, *Studi di storia economica veneziana*, Padova 1954, pp. 201 seg. La fiera ebbe sempre carattere occasionale nel panorama commerciale cittadino; la sovrintendenza su di essa non venne mai affidata alle magistrature deputate all'attività mercantile, bensì ai Procuratori di san Marco, e quasi totale fu in ogni tempo l'assenza delle merci che tradizionalmente formavano l'oggetto principale del commercio con l'estero (panni, tessuti serici, spezie, metalli, grano, lana e cotone grezzi).

<sup>92</sup> B.M.C., Capitolari, mss. cl. IV, n. 123, c. 18, 14 febbraio 1682 *more veneto*.

<sup>93</sup> G. Martinioni, *Venetia*, cit., *Quinto Catalogo de gli Pittori di nome che al presente vivono in Venetia*, pp. 21 e seg.

<sup>94</sup> M. Roethlisberger, *Aggiunte all'ultima fase di Pietro Tempesta*, in "Arte Veneta", 13-14, 1959-1960, p. 144.

<sup>95</sup> A.S.V., Giudici di Petizion, *Inventari*, b. 385/50, f. 22, 27 luglio 1683.

<sup>96</sup> T. de Monconys, *Journal des Voyages des Monsieur de Monconys*, Lyon 1677, pp. 422 e seg.

<sup>97</sup> Cfr. A.S.V., *Arti*, b. 520, *Tavola di tutti li Decreti Leggi Parti e Terminazioni che si contengono nelli due Capitolari Vecchio, e Nuovo del Spettabile Ufficio dei Sanseri Ordinarij di Rialto*.

<sup>98</sup> Ad esempio A.S.F., *Carteggi d'Artisti*, reg. 5, lettera del 12 giugno 1660.

<sup>99</sup> B.M.C., *Matricola dei Senseri di Rialto*, mss. IV 110, c. 21 r. e carte non numerate.

<sup>100</sup> A.S.V., Cinque Savi alla Mercanzia, serie II, b. 146; la nota, che non riporta alcuna specializzazione dei sanseri, è del 1710.