



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

**Analisi di inventari e testamenti d'artista
a Venezia tra il XVII e il XVIII secolo**

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Ventra

Laureanda

Alessia Rizzi

Matricola 876706

Anno Accademico

2022 / 2023

*Alla nonna Anna,
che mi sorride dall'alto.*

*Alla mia mamma e al mio papà,
per farmi sentire amata e
per non aver mai smesso di credere in me.*

*A Fabio,
per esserci.*

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I: Lo stato degli studi	3
CAPITOLO II: La casa dell'artista veneziano nel Seicento	8
2.1. Descrizione delle fonti: l'inventario e il testamento	8
2.2. Un breve <i>excursus</i> sul fenomeno del collezionismo	11
2.3. La casa e la bottega d'artista nell'analisi di inventari e testamenti	15
2.3.1. Il ruolo della bottega nel commercio di opere d'arte	17
2.3.2. La dimora del pittore "gentiluomo"	31
2.3.3. Del legame tra pittori e scultori	49
2.4. Apparato fotografico	59
CAPITOLO III: Case di artisti veneziani nel Settecento	62
3.1. Un accenno ai "botteggeri da quadri": Michele Marieschi e Francesco Albotto	62
3.2. Dimore di artisti dai grandi nomi	67
3.3. Artisti alla moda: dalle «peruche» alle «calzette»	86
3.4. Apparato fotografico	93
CONCLUSIONI	97
BIBLIOGRAFIA	99
REFERENZE FOTOGRAFICHE	116

INTRODUZIONE

Uno degli aspetti che ha da sempre suscitato grande fascino negli studi a carattere storico-artistico, ma non solo, è la vita dell'artista. Poter intravedere, se non addirittura conoscere, quei dettagli che scandiscono la quotidianità della bottega, che mostrano l'incontro e il confronto tra i maestri e che permettono di varcare la soglia delle mura domestiche, si rivela un privilegio per chi si dedica a questa materia. Di enorme importanza in questo contesto sono le fonti letterarie, i carteggi, i diari, che possono rivelare notizie, avvenimenti e fatti, raccontati sovente in modo arbitrario da chi scrive. Invero, occorre tenere a mente, se ci si limita a considerare unicamente queste tipologie testuali, la forte impronta soggettiva data dall'autore. Ecco perché essenziali si dimostrano, per la loro rassicurante imparzialità, il testamento e l'inventario, considerati costantemente sinonimo di autorevolezza nel campo delle fonti primarie, poiché documenti ufficiali e degni di fede che permettono di conoscere quegli aspetti dell'esistenza degli individui che si legano alla situazione patrimoniale, allo stile di vita, ai rapporti familiari e di amicizia. Quello che si pone come obiettivo il presente elaborato è proprio lo studio sistematico di questi documenti di particolare valenza che si riferiscono ad artisti vissuti tra il XVII e il XVIII secolo a Venezia. La ricerca, nello specifico, approfondisce il Seicento e il Settecento, cercando di interrogare questi documenti allo scopo di portare alla luce gli aspetti più intimi e casalinghi tipici dell'abitazione e della bottega veneziana, alla presenza di opere d'arte, che in alcuni casi può mutare in forme di collezionismo. I punti saldi sul piano metodologico adottato per questa indagine sono stati un'esaustiva ricerca bibliografica, mirata al reperimento di tutti i testamenti e gli inventari già pubblicati o parzialmente citati in letteratura; in seguito, si è proceduto alla meticolosa verifica del contenuto di questi atti, in vista di un approccio comparativo tra i diversi casi considerati, al fine di ottenere dei risultati il più rigorosamente attendibili. Le riflessioni scaturite da questo esame occupano la parte centrale dell'elaborato, che viene introdotta da un resoconto sullo stato degli studi sul tema, il quale ha visto, in realtà, un'attenzione da parte degli studiosi soltanto in tempi recenti, non solo per quanto concerne il contesto veneziano, ma altresì per altri centri artistici della penisola italiana. Uno dei maggiori contributi dedicati alla città marciana è

lo studio del 2008 di Linda Borean, *Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento*¹, che ha acceso l'interesse da parte di chi scrive nel portare avanti l'indagine per i due secoli successivi. Nel secondo capitolo si sviluppa l'argomento principale che punta a visualizzare la casa dell'artista veneziano durante il XVII secolo attraverso l'esame di questi documenti. Inizialmente, vi è una breve descrizione delle fonti su cui si basa questa ricerca, ossia l'inventario e il testamento, quali strumenti fondamentali ai fini del discorso, seguita da un conciso approfondimento che mira a illustrare il fenomeno del collezionismo in relazione all'analisi di questi atti notarili. Successivamente si entra nel vivo della ricerca, la quale prende in considerazione, da una parte, il ruolo della bottega nel commercio di opere d'arte e, dall'altra, l'aspetto più casalingo della dimora, ponendo attenzione ai legami familiari e amicali, in particolare tra pittori e scultori. Per questo periodo, di rilievo è lo sviluppo della sede lavorativa, specialmente per i pittori, nella propria abitazione, i quali sentono di dover prendere le distanze dall'idea di artista visto unicamente come artigiano, in favore di un maggiore riconoscimento sociale, talvolta accompagnato dall'omaggio di titoli e onorificenze. In ultimo, il terzo capitolo si sofferma sul XVIII secolo e cerca di illustrare i cambiamenti e le affinità rispetto al secolo precedente, dando significativamente peso alla quote di affitto versate dagli artisti per le proprie abitazioni quale strumento di "misurazione" del livello di benessere economico raggiunto. Di particolare stimolo si rivela, all'interno degli inventari degli artisti settecenteschi, la moda maschile, ragione per cui si è deciso di dedicarne un breve *excursus*.

Occorre specificare, alla luce di queste premesse, che non vi è la volontà di individuare una tipologia della casa d'artista, tanto meno portare a una generalizzazione del tema, ma lo scopo resta quello di esplorare, stanza dopo stanza, quei dettagli di vita quotidiana, che si legano alla professione artistica degli autori considerati e che, qualche volta, rispecchiano delle passioni comuni.

¹ L. Borean, *Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, pp. 120-131.

CAPITOLO I

Lo stato degli studi

Nel presente capitolo viene affrontato il punto degli studi sul tema, precisamente, su quanto concerne l'analisi di inventari e testamenti di artisti. Si tratta di un argomento, per quanto si è potuto riscontrare nel corso di questa ricerca, che è stato affrontato in modo complessivo e trasversale dagli studiosi solo negli ultimi anni. Prima di questa altezza cronologica, gli interventi si sono concentrati maggiormente nell'esame di singoli casi. La prassi era – e resta ancora ad oggi – quella di pubblicare, integralmente o parzialmente, e commentare l'inventario o il testamento di un unico artista. A questo proposito, l'argomento del testamento d'artista quale fonte indispensabile per la storia dell'arte è stato trattato, a livello europeo, in un convegno sul tema svoltosi presso l'Accademia di Svevia, nella città tedesca di Irsee, nel novembre del 2007. Gli atti, editi nel 2012, consistono in dodici dissertazioni rivolte per lo più a singoli artisti, e in alcuni casi a gruppi di essi, lungo un arco cronologico che corre dal Tardo Medioevo al Novecento.² Il convegno aveva l'obiettivo di risolvere alcuni quesiti intorno alla percezione che l'artista ha di fronte alla morte, nonché di comprendere i legami dei defunti con la città, i familiari, gli amici e i committenti che si possono evincere proprio dai lasciti testamentari. Si tratta di studi dunque caratterizzati da un punto di vista sociologico, oltre che storico-artistico. Infatti essi sono stati curati congiuntamente dalla storica dell'arte Nicole Hegener, e dalla studiosa di linguaggio e storia europea Kerstin Schwedes.³

Tra i primi progetti che hanno tentato di indagare il contesto artistico veneziano, assumendo una visione più totalizzante attraverso l'uso dell'inventario, vi è lo studio di Isabella Palumbo Fossati. Specialista in storia culturale, il suo interesse riguardava la

² Tra i testamenti analizzati e oggetto di discussione vi sono quelli di personaggi di spicco come Jacopo Tintoretto, Peter Paul Rubens, Francesco Borromini, Bartolomeo Cavaceppi e Antonio Canova. *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, atti del convegno (Irsee, Accademia di Svevia, 9-11 novembre 2007), a cura di N. Hegener e K. Schwedes, Würzburg 2012.

³ G. Mazzaferro, recensione a *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di N. Hegener e K. Schwedes (Würzburg 2012), "Letteratura artistica", 2 maggio 2016, <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/testamenti-artisti.html?view=magazine> (consultazione: 6 gennaio 2024).

dimora dell'artigiano e dell'artista veneziano nella seconda metà del Cinquecento.⁴ Si tratta di un articolo desunto dalla sua tesi di dottorato, sostenuta nel 1982 all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, la cui ricerca si è basata sull'analisi di quasi cinquecento inventari reperiti presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Venezia.⁵ Il saggio in esame riprende, per l'appunto, un approfondimento sulla casa dell'artigiano e dell'artista, per cui, secondo la studiosa, si potrebbero riconoscere delle caratteristiche comuni nel modo di vivere e di abitare. Dopo aver descritto sinteticamente la struttura dell'inventario e del testamento, Palumbo Fossati sviluppa il discorso esaminando in modo dettagliato gli inventari dell'intagliatore in legno Andrea Fosco⁶ e del «figurer» Gasparo Segizzi⁷. Entrambi i documenti vengono affrontati seguendo un criterio topografico, dove grande rilevanza è data all'aspetto domestico delle abitazioni, in cui si elencano pezzi d'arredamento e di mobilio, che risultano costanti anche per il secolo in esame nella presente tesi, vale a dire il Seicento. Soprattutto, un accento è posto anche al quadro, quale grande novità della dimora veneziana cinquecentesca. Palumbo Fossati ha portato avanti questa indagine sugli inventari per più di vent'anni, allargando il campo di ricerca ad altre fonti documentarie e arrivando a consultare fino a ottocento atti notarili di uomini e donne di varie estrazioni sociali, redatti tra il 1550 e il 1610. L'esito di questo laborioso studio si può leggere in un saggio pubblicato nel sesto volume di "Studi di Arte Veneta" del 2004, intitolato proprio *La casa veneziana*.⁸

⁴ I. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, "Studi Veneziani", 8, 1984, pp. 1-45.

⁵ I. Palumbo Fossati, *L'intérieur de la maison vénitienne dans la deuxième moitié du XVIème siècle*, tesi di dottorato, E.H.E.S.S., A. Tenenti, Parigi 1982.

⁶ Poche sono le notizie intorno alla figura di Andrea Fosco. In tempi recenti, gli studi si sono concentrati per lo più sulla sua produzione di crocifissi lignei. Tra questi vi è quello di Igor Fisković, a cui si deve l'attribuzione di due sculture raffiguranti Cristo in croce, ritrovate presso l'isola croata di Hvar. I. Fisković, *Dva raspela Andree Fosca na Hvaru*, "Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti", 34, 2010, pp. 19-30. Un importante contributo che permette di approfondirne la personalità e allo stesso tempo l'operato artistico è stato portato avanti da A. M. Schulz, *Three unknown crucifixes by Andrea Fosco*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", 14, 2009, pp. 91-96.

⁷ Anche del miniatore Gasparo Segizzi mancano informazioni rilevanti. Secondo la sua iscrizione alla Franglia dei pittori, egli era figlio di Cristoforo e viveva in una dimora agevole disposta su due piani, composta da ben otto stanze, presso San Barnaba. L'inventario viene redatto su richiesta della vedova il 15 maggio 1576, pochi mesi dopo la morte del marito. Su di lui è documentata solo una partecipazione lavorativa alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., p. 30.

⁸ I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 443-491.

Rimanendo nel quadro veneziano del Cinquecento, una relazione che riprende quanto analizzato da Palumbo Fossati, ma con una diversa finalità, risulta essere l'indagine condotta da Linda Borean, che riguarda inventari e testamenti d'artista, pubblicata nel 2008 all'interno di un importante volume sul collezionismo d'arte a Venezia.⁹ La differenza sostanziale rispetto a quanto riportato da Palumbo Fossati è l'impronta data da Borean alla figura dell'artista-collezionista. Attraverso la lettura analitica di questi fondamentali documenti, Borean cerca di indagarne il contenuto, senza giungere a conclusioni univoche che possano «presupporre *a priori* caratteristiche comuni, specifiche di una collezione d'artista»¹⁰. La presenza di opere d'arte all'interno di questi elenchi si deve a ragioni differenti e non tutte sono riconducibili a un aspetto collezionistico in senso stretto: dai fondi di bottega, ai bozzetti, disegni e modelli usati per lo studio, fino allo *stock* di opere destinate alla vendita.¹¹ Ad ogni modo, Borean affronta l'argomento in via del tutto inedita per la realtà lagunare. Come si avrà modo di evidenziare più avanti, studi analoghi sono apparsi, per altri centri italiani, soltanto in anni molto recenti.

Fondamentali per il tessuto sociale veneziano sono anche i contributi, sviluppati secondo un approccio economico-statistico, di Isabella Cecchini. In virtù della sua formazione da economista, Cecchini porta un sistematico apporto al mondo del mercato artistico veneziano in età moderna con il volume *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, pubblicato nel 2001.¹² Punto nodale del suo volume è lo studio della domanda veneziana di dipinti durante il periodo barocco. La ricerca prende in esame i decenni che corrono tra il 1640 e il 1700, rispetto ai quali Cecchini analizza circa duecentosessanta inventari di personaggi veneziani appartenenti a tutte le classi sociali. Gli inventari al loro interno presentano in appendice una nota separata dei quadri che erano collocati nella casa del defunto. In questo filone si inserisce anche un altro studio di Cecchini, che riguarda il ruolo della bottega nella professionalizzazione del commercio di dipinti in territorio marciano.¹³ Ad essere esaminati sono quattro inventari di pittori che, a suo dire, potrebbero aver contribuito alla specializzazione di tale pratica

⁹ Borean, *Inventari e testamenti d'artista*, cit., pp. 120-131.

¹⁰ Ivi, p. 121.

¹¹ *Ibidem*.

¹² I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

¹³ I. Cecchini, *La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 151-172.

nel contesto della Serenissima a cavallo tra XVII e XVIII secolo. Il saggio è inserito all'interno del volume che raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Venezia nell'autunno del 2003, il quale aveva come oggetto il fenomeno del collezionismo veneto e lagunare durante il periodo della Repubblica.¹⁴

Come anticipato poc'anzi, recentemente vi sono stati nuovi studi in linea con il contributo di Linda Borean sul Cinquecento veneziano. Si tratta di ricerche che hanno indagato in modo specifico inventari e testamenti di artisti in altri centri della penisola italiana, come Ferrara e Piacenza. Cecilia Vicentini presenta nel suo saggio la delicata situazione degli artisti ferraresi dal 1598, anno della Devoluzione del Ducato Estense allo Stato Pontificio, fino alla seconda metà del XVII secolo.¹⁵ Brevemente, la studiosa introduce il contesto delle botteghe ferraresi, le quali vanno a concentrarsi negli edifici ancora di pertinenza dei Duchi, nei pressi del Castello Estense. Lì si trovavano le officine di artisti come Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino e Carlo Bononi, ma anche di figure minori.¹⁶ Dall'analisi degli inventari e dei testamenti emergono degli elementi di straordinaria importanza per apprendere qualche notizia in più sulle condizioni di questi maestri, sui legami di parentela e sulle relazioni con gli aiutanti della bottega. Si tratta di aspetti che sono fondamentali per conoscere la loro sfera più intima e casalinga, e che permettono di esplorare la loro quotidianità, scandita dai ritmi del lavoro. Per le stesse motivazioni appare analoga la digressione presentata nel 2020 da Susanna Pighi per quanto concerne il contesto pittorico piacentino a cavallo tra Seicento e Settecento. La studiosa coglie l'occasione per presentare alcuni documenti notarili, consultati

¹⁴ Nell'introduzione al libro, il curatore e storico dell'arte Bernard Aikema afferma come Isabella Cecchini abbia cercato di allacciare, nei suoi studi, «l'analisi storico-artistica con quella socio-economica», riprendendo quel movimento di studi che si è evoluto solo negli ultimi decenni. B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, ivi, p. 33.

¹⁵ C. Vicentini, *Inventari, testamenti e lasciti: carte di artisti ferraresi*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parrilla e M. Borchia, Roma 2019, pp. 157-170.

¹⁶ I fabbricati ospitavano nello stesso complesso anche l'Accademia Letteraria, istituita dal papa sul finire del XVI secolo e collocata nelle stanze "del Cavallo". Questa convivenza tra l'ambiente colto accademico e l'artigianalità delle botteghe viene raccontata da Cesare Ubaldi nella *Storia di Ferrara*, in cui lamentava che gli onorati spazi ducali venissero occupati da artisti poveri e infelici. Sicuramente, la Devoluzione aveva colpito duramente la classe artistica dell'epoca, privata della principale fonte di committenza. Ciononostante, i legami con la corte estense non cessarono. Le parole di Ubaldi, in realtà, si fanno portavoce di quella che all'epoca era la visione della comunità cittadina rispetto agli artisti, ossia «una categoria praticante arti meccaniche, in netta inferiorità rispetto alle arti liberali». Tuttavia, similmente a quanto accadde a Venezia, alcuni personaggi del mondo artistico iniziarono la loro scalata sociale, come lo Scarsellino, e ciò si può evincere proprio analizzando i documenti che illustrano la loro condizione patrimoniale. Ivi, pp. 157-159.

presso l'Archivio di Stato di Piacenza, relativi ad artisti che risiedevano in città.¹⁷ Alcuni testamenti di pittori erano stati pubblicati negli anni settanta del secolo scorso dallo storico Giorgio Fiori¹⁸ e vengono ripresi dalla studiosa nel suo intervento. Dunque, rispetto ad un'analisi trasversale e sistematica di inventari e testamenti d'artista, la strada sembra ancora lunga e molto c'è da esplorare in questo campo, non solo per quel che riguarda il territorio della Serenissima. In base a quanto emerso dalle ricerche, pare esserci stata fino ad ora, da parte degli studiosi, la volontà di approcciarsi al tema con uno sguardo rivolto per lo più al collezionismo.¹⁹ Nel capitolo successivo, si appurerà, brevemente, che parlare di collezionismo può rivelarsi difficoltoso, poiché la parola assume a livello linguistico e contenutistico diversi significati. Ancor di più se si affronta la questione con riferimento ad una mansione come quella artistica, in cui risulta complesso, talvolta, distinguere quali sono le opere "da collezione" e quali semplicemente i materiali di bottega.

¹⁷ In particolare, la sua attenzione si concentra sui pittori maggiormente attivi durante il periodo barocco, tra cui Giovanni Battista Merano, Giovanni Evangelista Draghi e Corrado Bergamaschi. Tuttavia, il saggio si inserisce all'interno di una ricerca più ampia rivolta al tema del collezionismo di successiva pubblicazione. S. Pighi, *Inventari e testamenti di pittori a Piacenza tra Sei e Settecento: Giovanni Battista Merano, Giovanni Evangelista Draghi e altri maestri*, in *Con operosa modestia. Studi offerti a Vittorio Anelli*, a cura di E. Garavelli, A. Riva, Piacenza 2020, pp. 137-145.

¹⁸ G. Fiori, *Documenti su pinacoteche ed artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza 1971, pp. 252-257.

¹⁹ Un esempio attuale può essere rappresentato dalla raccolta di saggi incentrati sul fenomeno del collezionismo tra artisti italiani, vissuti tra il XVI e XVIII secolo, pubblicati in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parrilla e M. Borchia, Roma 2019.

CAPITOLO II

La casa dell'artista veneziano nel Seicento

Prima di entrare nel vivo dell'argomento del presente elaborato, che riguarda la casa e la bottega dell'artista veneziano seicentesco, vi è la volontà di introdurre una breve descrizione delle fonti utilizzate per questa ricerca, ovvero l'inventario e il testamento. All'interno del capitolo verrà affrontato il contenuto dei documenti che si riferiscono ad artisti vissuti nella Venezia del XVII secolo, tra cui scultori e pittori, cercando di approfondire gli aspetti artistici intrinseci alla loro mansione, ma anche quelli più intimi, legati alla sfera affettiva, che si desumono dai lasciti agli eredi, ai parenti, agli amici e ai conoscenti.

2.1. Descrizione delle fonti: l'inventario e il testamento

Gli strumenti fondamentali per affrontare lo studio oggetto del presente elaborato risultano essere documenti quali inventari e testamenti. Nonostante tali testimonianze fissino una realtà solamente nel momento della stesura dell'atto di fronte al notaio, rimangono comunque le tipologie di fonti più autorevoli a cui attingere per conoscere la situazione patrimoniale, lo stile di vita, in relazione anche ai rapporti di amicizia, di un determinato individuo, appartenente a qualsiasi classe sociale. Di non poca rilevanza, per attingere ad alcune informazioni, sono anche le fonti letterarie, i carteggi, i giornali di viaggio, i diari, anche se è bene tenere a mente la forte impronta soggettiva data dall'autore, la quale caratterizza queste tipologie testuali. L'inventario sostanzialmente è un elenco dettagliato di tutti i beni che si trovano nella casa del defunto, vale a dire i mobili, gli abiti, la biancheria, le stoviglie, gli oggetti d'arte, i gioielli, che vengono segnalati seppur vecchi o rovinati, e indicando il tipo di materiale con cui sono costruiti e soprattutto la stanza in cui si trovano, se si tratta di materiali di bottega e via dicendo. Nell'intestazione dell'atto si palesa la data di redazione, il nome del proprietario dei beni, a volte la professione e la parrocchia di residenza.²⁰ Molto spesso si fa riferimento al testamento, complementare per comprendere la composizione di un nucleo familiare e sottolineare quello che si vuole lasciare in eredità. Fare testamento a Venezia era una

²⁰ I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, Venezia 2000, p. 27.

prassi comune, che veniva compiuta indipendentemente dal ceto sociale di appartenenza e dalla quantità e qualità dei beni posseduti. Non si facevano distinzioni tra ricchi e poveri, religiosi o laici, e men che meno tra uomini e donne. Le motivazioni che spingevano le persone a testare erano varie: non solo in prossimità di morte certa, in via precauzionale al fine di garantirsi il posto in paradiso, altresì in previsione di viaggi, che all'epoca presentavano un rischio maggiore rispetto ad oggi, o ragionevolmente con l'avvicinarsi del parto. Una ragione su tutte sembra spiegare l'atto di testare: il desiderio di sopravvivere al tempo, nella consapevolezza dell'ineluttabilità della morte che non risparmiava nessuno, e di conseguenza la volontà di tramandare quanto più possibile il ricordo agli eredi e all'intera società, attraverso la disposizione dei propri beni materiali, affinché non vadano dispersi. Per quanto concerne la redazione del testamento, la Repubblica imponeva delle regole particolarmente rigide ai notai, i quali dovevano depositare in Cancelleria inferiore presso Palazzo Ducale, ogni testamento ricevuto entro un giorno, potendo al massimo conservare una copia dello stesso nella propria abitazione. Il fondo che preserva la maggior parte dei testamenti, a partire da quelli più antichi, è il *Notarile* dell'Archivio di Stato ai Frari.²¹

Principalmente gli inventari venivano compilati a seguito della morte di un individuo al fine di tutelare i figli minorenni, oppure per non essere tenuti al pagamento dei debiti se non entro i limiti dell'eredità stessa. Eppure questi documenti non venivano redatti solo a seguito di un lutto, ma anche per un'altra serie di motivi giuridici, come un nuovo matrimonio, casi di scomparsa, o se la persona proprietaria di quei beni non era più in grado di gestire il suo patrimonio. Ovviamente è necessario non generalizzare, poiché i motivi che spingono alla redazione di un inventario sono molteplici. Ciononostante, all'inventario sembrano ricorrere, benché per ragioni differenti, tutte le classi sociali, dai patrizi ai mercanti, fino ad arrivare agli artigiani e ai servi, così come appurato per il testamento. Può risultare più evidente il fatto che gli inventari venissero stilati spesso da chi aveva effettivamente bisogno di avere un elenco dei propri beni, sicuramente di un certo valore, rispetto a chi non possedeva nulla. Per quanto tali documenti forniscano molti particolari sulla quotidianità, talvolta di poco valore, essi mancano di elencare eventuali decorazioni pittoriche delle stanze²², se vi fossero finestre, terrazzi, soffitti.

²¹ F. Rossi, *Il testamento a Venezia*, in *I secoli di Venezia. Dai documenti dell'Archivio di Stato*, catalogo della mostra documentaria virtuale (Venezia, 21 novembre 2021 - 28 febbraio 2022), a cura di A. Pelizza, Venezia 2022, pp. 50-51.

²² I. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, "Studi Veneziani", 8, 1984, p. 7. La studiosa fa riferimento, nel suo saggio, alla

Delle stanze dell'abitazione spesso conosciamo l'orientamento e anche la funzione, come ad esempio lo *studio dove si scrive*, o la *camera dove si fa il pan*, etc.²³ Si tratta di informazioni che consentono, talvolta, di risalire alla professione del defunto, non sempre specificata negli inventari, e che si può desumere in qualche caso dagli elementi materiali presenti nell'elenco, ad esempio l'inventario di bottega. Isabella Cecchini, all'interno del suo studio sulla domanda di quadri a Venezia nel Seicento, ha preso in esame duecentosessantadue inventari che contengono delle note separate di quadri, stimate da pittori, che «estraggono dall'insieme delle proprietà beni particolari la cui stima richiede una competenza diversa, una specializzazione differente da quella del notaio o del funzionario statale incaricato»²⁴. Il suo obiettivo è quello di restituire un quadro più completo possibile di personaggi che abbiano espresso un interesse nei confronti del bene artistico in quanto tale, tanto da richiedere un'annotazione a parte, fatta da esperti. In questo caso i documenti radunati non sono solo di persone facoltose, ma altresì di ogni estrazione sociale. Gli inventari di beni mobili potevano essere richiesti da varie Magistrature, le cui carte sono confluite nei fondi archivistici conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia. Tra le varie magistrature, fu quella dei Giudici di Petizion a produrre la più cospicua quantità di documentazione. Si tratta di documenti legati all'approvazione di tutela e di eredità con beneficio di inventario, che coprivano molti mestieri e sfumature sociali. Probabilmente erano completi in quanto dovevano segnalare tutti i beni del defunto, tra cui i crediti e debiti, su cui veniva fatta l'accettazione. Diversamente, l'archivio dei Giudici del Proprio contiene quegli inventari che venivano presentati dalle vedove, con lo scopo di riscattare la loro dote, entro qualche mese dalla morte del marito, allegando il *vadimonio*²⁵, un atto registrato in un fondo apposito, il quale forniva la prova dell'ammontare della dote stessa stabilita dal contratto matrimoniale. I beni, in questo caso, dovevano essere valutati in ducati, poiché la donna aveva il diritto eventualmente di venderli all'asta per poter trarre del denaro. Perciò il tutto veniva stimato da coppie di periti che avevano anche il compito di

casa veneziana della seconda metà del Cinquecento, indicando come le decorazioni pittoriche fossero di per sé poco frequenti all'epoca. Perciò la lacunosità negli inventari non sarebbe imputabile unicamente al notaio che aveva redatto il documento.

²³ Ivi, pp. 4-8.

²⁴ I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, Venezia 2000, pp. 25-26.

²⁵ «Termine forense del cessato Governo Veneto, da barbarico *Vadimonium*, che significa Pegno o Garanzia. Decreto civile, con cui ad istanza della Moglie si autenticava il legale fondamento della sua dote sui beni del Marito vivente. Dicevasi anche *Assicurazione di dote*. Quest'atto spettava al Magistrato del Proprio». G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1867, p. 776.

stilare l'inventario, considerando qualsiasi oggetto all'interno della casa, dagli argenti, ai gioielli, alla biancheria, agli abiti, ma anche le merci di bottega, qualora ve ne fossero. L'archivio *Mobili* di questa istituzione è costituito da una sequenza di registri che racchiudono elenchi di proprietà mobili, solitamente provenienti da residenze veneziane, associati a transazioni relative al pagamento di doti. Questo archivio costituisce un corpus uniforme in quanto i valori dei beni sono determinati, appunto, da due periti legali, i quali in maniera vantaggiosa permettono di fornire costantemente le stime complessive degli oggetti, e a volte anche le stime individuali. Ciò rende questo fondo molto più coerente rispetto ad altri, i quali, talvolta, si sono conservati in maniera disomogenea nel tempo e, soprattutto, non coprono un ampio spettro sociale. Tuttavia, anche l'inventario presentato dalle vedove ha un limite, poiché spesso non vengono registrate tutte le proprietà del defunto. Questo perché la descrizione dei beni si ferma alla somma della dote, omettendo eventuali altre proprietà del defunto.²⁶

2.2. Un breve *excursus* sul fenomeno del collezionismo

Negli ultimi anni è stata posta molta attenzione nel definire un fenomeno così ampio come il collezionismo, specialmente in relazione all'uso del termine, che può variare a seconda del contesto. La parola "collezione" può avere numerosi significati a seconda della lingua e dell'approccio metodologico. In inglese il termine *collection* indica un gruppo di oggetti riuniti in maniera intenzionale, di solito in base a un concetto e qualche volta secondo uno scopo particolare. Questo ampio spettro semantico ha favorito lo sviluppo di metodi di ricerca in cui la pratica del collezionismo d'arte viene esaminata congiuntamente ad altre forme di accumulo secondo modelli linguistici, psicologici o strutturalisti. Diversamente, nelle lingue latine, come l'italiano, lo spagnolo e il francese, il termine collezione, *colección*, *collection*, denota un insieme di oggetti selezionati e considerati culturalmente e storicamente significativi da individui e comunità per vari motivi; indica quantità, una cura particolare, una intenzionalità e generalmente un ordine, presupponendo un criterio di selezione con maggiore intensità rispetto alla parola "raccolta", che potrebbe avvenire, invece, in modo più o meno consapevole. La collezione rappresenta spesso una forma di valore, espressa in relazione a quadri disciplinari in costante evoluzione. Essa implica frequentemente la

²⁶ I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento*, Venezia 2000, pp. 27-30.

pratica che in italiano definiamo come "collezionismo", cioè l'attività di creare collezioni. L'associazione con il concetto di collezionismo comporta un'ulteriore restrizione del campo semantico. La natura di questo valore, che può essere individuale o prevalentemente sociale, è ancora oggi oggetto di dibattito. Il termine collezionismo è relativamente recente nella lingua italiana. Una delle prime attestazioni è quella dell'Enciclopedia italiana che nel 1931 usava la parola in riferimento alla psicologia e ai suoi aspetti patologici per indicare la tendenza a ricercare, raccogliere, ordinare e catalogare gli oggetti più disparati del passato e del presente. Nella definizione degli anni Novanta, il riferimento a un quadro disciplinare artistico, scientifico o storico, diventa esplicito. La Treccani, oltre ai quadri disciplinari, aggiunge la tendenza a una raccolta sistematica di oggetti; l'oggetto della collezione deve avere caratteristiche di originalità e ricercatezza, perciò vi è in un certo qual modo l'idea che la collezione guardi ad oggetti più o meno esclusivi e difficili da acquisire.²⁷

Il restrittivo significato di "collezionismo" è considerato il punto di partenza di alcune teorie, come quelle formulate dallo storico dell'arte austriaco Julius von Schlosser a inizio del XX secolo, oppure in tempi più recenti da Krzysztof Pomian, il quale riprende per certi aspetti il pensiero schlosseriano. Schlosser utilizza il termine collezione in maniera piuttosto ambigua, ma allo stesso esclusiva nei confronti di alcune forme di collezionismo che non rientrano nella sua visione, in quanto per lui la collezione ha significato solo in conformità ai criteri della disciplina storico-artistica.²⁸ Pomian, invece, fa un passo ulteriore e presenta una definizione ben dettagliata di cosa sia una collezione, ovvero «ogni insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori del circuito di attività economiche, soggetti a una protezione speciale in un luogo chiuso sistemato a tale scopo, ed esposti allo sguardo del pubblico»²⁹. Dalla visione di Pomian si deduce che qualsiasi oggetto che entri a far parte di una collezione, automaticamente venga escluso dalle attività economiche e perda quindi il proprio "valore d'uso", in favore di un "valore estetico",

²⁷ *Collezionismo*, in *Enciclopedia online Treccani*
<https://www.treccani.it/enciclopedia/collezionismo/?search=collezionismo> (consultazione: 8 dicembre 2023).

²⁸ G. Cirucci, W. Cupperi, *Beyond "Art Collections". Rethinking a Canon of Historiography*, in *Beyond "Art Collections". Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*, a cura di G. Adornato, G. Cirucci, e W. Cupperi, Berlino/Boston 2020, pp. 9-10.

²⁹ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, pp. 17-18.

derivante dal gusto del proprietario.³⁰ Inoltre fondamentale risulta il criterio di esibizione del manufatto, per cui senza quello viene meno l'appartenenza a una collezione. Questa prospettiva non viene condivisa da uno studioso contemporaneo a Pomian, Antoine Schnapper, il quale critica la distinzione tra oggetti da collezione e artefatti utilizzati come decorazioni, tra cui dipinti e sculture, e tra oggetti conservati in stanze chiuse e altri mantenuti altrove. Evidentemente, un oggetto, che fa parte di una collezione, non è mai veramente escluso dal circuito economico, dal momento che può essere venduto, trattenuto come investimento, oppure esibito perché il suo prezzo genera prestigio. Respingere, perciò, un valore a scapito di un altro non sembra essere la strategia giusta per indicare cosa faccia parte di una collezione o meno. Un oggetto può possedere più valori, più forme d'uso, nello stesso momento e nello stesso luogo. Intorno agli anni Novanta, in tema di collezionismo, si è aggiunto l'approccio di Susan Pearce che studia la questione da un punto di vista più innovativo rispetto ai precedenti. Pearce, nella sua inclusiva e flessibile definizione di collezione³¹, cerca di rinunciare alle premesse metodologiche presenti nella disciplina dai tempi di Schlosser e si libera delle idee di Pomian. Innanzitutto, non accetta l'opposizione tra un valore economico e un'altra forma di valore, come enunciato, al contrario, da Pomian. In linea più generale rifiuta il contrasto tra più regimi di valore - oggetti collezionabili e artefatti utilitaristici - portando un esempio interessante: gli oggetti allineati sulla specchiera di un bagno, su una tavola imbandita o sulle mensole di una cucina possono avere nello stesso tempo una funzione d'uso e un valore come costruito sociale. Gli oggetti possono essere metafore sociali e rinviare ad altri valori, posizioni di pensiero o creare un'immagine di sé. Se vi è esposizione, è a uso e consumo di chi l'ha creata, ma non è sempre necessaria. In secondo luogo, rinuncia all'idea serrata di collezione come possessione organizzata sistematicamente, ordinata in maniera chiara e prefissata, poiché è giusto considerare l'inconsapevolezza dell'atto di collezionare, soprattutto nella fase iniziale. Secondo questa linea di pensiero, le parole raccolta, accumulo e collezione non indicherebbero concetti opposti, ma sarebbero da vedere come momenti differenti dello stesso fenomeno e la loro distinzione è spesso arbitraria e a posteriori. L'approccio di

³⁰ I. Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., pp. 16-17.

³¹ Per S. Pearce «le collezioni sono gruppi di oggetti, e come tutti i gruppi di oggetti, sono un atto dell'immaginazione, in parte individuale e in parte collettiva, una metafora diretta a creare significato che aiuta a creare l'identità individuale e la visione del mondo di ciascuno [...]. La collezione può avere un valore di mercato o averne solo uno soggettivo». G. Cirucci, W. Cupperi, *Beyond "Art Collections"*, cit., p. 13.

Pearce punta sicuramente a un aspetto psicologico-emozionale, più inclusivo. Vi è la volontà di focalizzarsi sul gesto, sull'accumulare. La natura elitaria delle altre raccolte in senso schlosseriano viene messa in dubbio; ma soprattutto allarga la visione delle collezioni d'arte, andando oltre il concetto di "collezione" offerto da Schlosser e da Pomian, e abbraccia, di conseguenza, una gamma più ampia di oggetti e approcci, arricchendo la nostra comprensione di forme di accumulo di oggetti differenti attraverso una visuale più inclusiva. Vi sono delle parti significative rispetto alla raccolta di artefatti che non sono state prese in considerazione dalla storia del collezionismo e tra queste vi sono, per esempio, i laboratori di artisti, architetti e altri professionisti, ossia quei luoghi in cui resta del materiale non smaltito, come modelli non usati, opere vecchie, bozzetti; ma anche accumuli, armadi, beni funerari e di dote; nondimeno le biblioteche, le armerie, gli archivi e gli orti botanici, dato che il loro distacco dagli altri luoghi di conservazione è recente.³²

Tornando all'argomento in questione, sono d'accordo con quanto espresso da Isabella Cecchini, la quale sostiene che «l'atto del collezionare esprime anche la multidimensionalità delle funzioni dei beni, scomponendoli e ricomponendoli in modi innovativi».³³ Molte possono essere le spiegazioni dietro a una raccolta, dagli interessi scientifici, alla volontà di imitare un comportamento per raggiungere un certo status, oppure semplicemente perchè è parte di un'eredità. Non pare corretto, alla luce di ciò, generalizzare un atteggiamento comune, specialmente in epoca moderna. Si può parlare invece di una volontà di raccogliere ciò che si preferisce, ciò che rispecchia maggiormente il gusto o le attitudini personali del proprietario, senza volersi rifare a un modello oppure uniformarsi ai dettami di una corte, giacché non tutte le città della penisola erano organizzate attorno a una corte principesca che dettava il suo gusto. Non è possibile, tuttavia, stabilire per l'età moderna le ragioni che spingono a collezionare, poiché, come vedremo, negli inventari o testamenti, non viene costantemente indicata la motivazione della presenza di un determinato manufatto. Allo stesso modo è problematico esplorare la componente emozionale, più introspettiva e psicologica, che sta dietro una collezione e il suo possessore, così come enunciata da Pearce. Bernard Aikema, nel suo testo *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, introducendo l'argomento del collezionismo a Venezia e nel Veneto, parla di collezionismi al plurale. Secondo lo studioso, le forme del collezionismo sono

³² Ivi, pp. 13-18.

³³ I. Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., p. 15.

smisurate e possono essere costituite da oggetti reali, concreti come opere d'arte, reperti naturali, geografici, scientifici e così via, ma anche da aspetti più astratti, tra cui le idee, i pensieri, i suoni, i profumi etc. Vi è umanità nell'atto di collezionare, poichè si caratterizza come un gesto universale e apparentemente ininterrotto, ma soprattutto «ogni forma di collezionismo rappresenta una proposta di comunicazione»³⁴. Secondo Aikema, le caratteristiche che accomunano i collezionisti veneziani sono riassumibili dietro motivi diversi, tra cui reputazione, investimento, religione, piacere e curiosità. Ad ogni modo, risulta arduo stabilire dei comportamenti e delle motivazioni generali tra i collezionisti, non solo veneti, poiché pochi sono i casi in cui è possibile riuscire ad intercettare qualche caratteristica della persona dietro la raccolta, tanto da giungere ad una esaustiva conclusione in merito.³⁵

Risulta difficile, pertanto, definire chi sia un collezionista o meno, poiché possedere delle opere d'arte sembra diverso dal collezionarle, se per collezionare si intende un processo di selezione attivo che possa dimostrare una scelta di gusto precisa e di amore per gli oggetti. Il confine, come espresso in precedenza, tra raccogliere e collezionare è molto vago. Molto spesso si vuole vedere all'interno di queste raccolte un ordine e una sistematicità che richiama i musei attuali, benché bisognerebbe tenere a mente che le intenzioni dei contemporanei potevano essere ben diverse rispetto a quelle attuali.³⁶ Alla luce di quanto riportato, è doveroso, ad ogni modo, specificare, che l'obiettivo di questa ricerca non è quello di decretare il significato del termine collezione o il ruolo del collezionista. È parso corretto, tuttavia, mostrare alcune delle correnti di pensiero in merito a questo fenomeno complesso e controverso che definiamo “collezionismo”.

2.3. La casa e la bottega dell'artista nell'analisi di inventari e testamenti

«La casa veneziana è sempre casa e mai fortezza»³⁷: con queste parole Isabella Palumbo Fossati definisce l'abitazione veneziana nel suo saggio intitolato *La casa veneziana*.

³⁴ B. Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, p. 29.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., pp. 16-19.

³⁷ I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 448. Nel corso di una ricerca ventennale, la studiosa ha preso in esame più di ottocento inventari provenienti dal fondo notarile dell'Archivio di Stato di Venezia, per un periodo storico che copre la seconda metà del Cinquecento, ossia tra il 1550 e il 1610. Il saggio approfondisce il tema dell'abitazione

Proprio per la sua conformazione urbana atipica, Venezia, città unica al mondo, non ha mai sentito l'esigenza di cingersi all'interno di mura per difendersi da attacchi esterni, e lo stesso si avverte nella casa veneziana, la quale si rivela ambiente sicuro, ma nel contempo instabile per la presenza dell'acqua. Il veneziano, povero o ricco che sia, sente come essenziale la propria abitazione, a cui dedica, sin dagli albori, un'enorme attenzione. La dimora veneziana progredisce nel corso dei secoli di pari passo con lo sviluppo socio-economico della città, sia esternamente che internamente. All'esterno, per la costruzione di edifici, si diffonde gradualmente la pietra, specialmente d'Istria, ma anche quella proveniente dai possedimenti nel Mediterraneo orientale e da Costantinopoli. Sovente vengono utilizzati materiali di reimpiego, per sopperire all'assenza di cave attorno a Venezia. Per quanto concerne gli interni, il mobilio, rigorosamente di legno, che si rivela componente cardinale nell'arredo veneziano, si presenta, anche nelle abitazioni più umili, elaborato e corredato dalla presenza di elementi quali strumenti musicali, tappeti, armadi, ma soprattutto quadri, che vanno a costituire la vera novità della casa veneziana a partire dal XVI secolo.³⁸ Il rapporto tra interno ed esterno nella città lagunare risulta particolare poiché il colore si avverte sia nelle facciate dei palazzi, frequentemente affrescate, sia negli interni, arricchiti da dettagli decorativi, come i famosi *cuori d'oro*, presenti in grande quantità nelle case più facoltose, ma soprattutto dalla vivacità dei quadri. Anche nelle case degli artisti si riscontrano tali caratteristiche, di cui è possibile, in qualche modo, immaginare la fisionomia grazie alla lettura degli inventari. La segnalazione di opere d'arte in questa tipologia di documenti, nel caso degli artisti, è facilmente riconducibile alla mansione esercitata, in virtù dell'esercizio attraverso l'uso di disegni, incisioni, modelli e così via. La maggior parte dei soggetti rappresentati sono a tema devozionale, a partire dalla onnipresente raffigurazione della Vergine, che assicura il suo ruolo di protettrice in ogni dimora, seguita poi dai santi più amati come san Gerolamo, san Rocco, san Sebastiano, i quali possono essere accompagnati da i Re Magi, dalle Annunciazioni, dalle Sacre Conversazioni. Un altro genere che nel corso del Seicento va a diffondersi nella gran parte delle abitazioni è quello dei paesaggi e delle nature morte, in cui si riscontrano

veneziana, partendo da una breve introduzione sul contesto socio-economico della città e proseguendo poi nella descrizione della suddivisione degli spazi interni tipici della casa-fondaco. La seconda parte del suo studio affronta, nello specifico, il contenuto delle dimore veneziane, dagli arredi al mobilio, dedicando, infine, uno spazio alla innovativa presenza del quadro.

³⁸ Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., p. 3.

rappresentazioni di fiori e di animali. Grande assente risulta essere, in continuità con quanto accadeva nel Cinquecento, la raffigurazione di san Marco, non solo nelle case degli artisti, ma in tutti gli interni veneziani. Secondo Palumbo Fossati, il motivo di questa mancanza potrebbe legarsi alla struttura politica della Serenissima e alla sua identificazione nell'evangelista. In particolare, per coloro che governano, cioè i nobili, vi è un timore quasi reverenziale nel conservare un'immagine simbolica che rappresenta ciò in cui credono, ossia la Repubblica, incarnata proprio da san Marco. Tale atteggiamento potrebbe riflettere la profonda adesione del patriziato ai valori repubblicani.³⁹ I casi riportati in questa sede sono vari e talvolta si rivelano unici nel loro genere. L'obiettivo rimane quello di non portare a una generalizzazione sul tema, che vada a creare un prototipo della casa d'artista, ma resta quello di scoprire stanza dopo stanza gli aspetti più privati della vita dei personaggi in oggetto, che si legano certamente alla loro professione artistica e che, qualche volta, rispecchiano degli interessi comuni tra "colleghi" dello stesso settore.

2.3.1. Il ruolo della bottega nel commercio di opere d'arte

Come già opportunamente riportato, l'inventario e il testamento costituiscono gli strumenti più adatti per gettare luce sul tenore di vita, sulla posizione sociale e sui legami familiari di un singolo. Nel caso degli artisti, la presenza di opere d'arte all'interno di questi elenchi si deve a ragioni differenti, poiché vi possono essere opere portate a termine, altre incomplete o in corso di stesura, e così via. Pertanto, mettere in relazione il contenuto artistico di questi documenti a una possibile forma di collezionismo da parte degli artisti risulta pericoloso e fuorviante. Innanzitutto, questi atti potevano essere compilati da magistrati che spesso non possedevano delle competenze in materia artistica, e anche se venivano da assistiti artisti nominati periti, non sempre distinguevano la mano o il soggetto rappresentato, oppure se si trattava di materiale da bottega o di uno stock per una clientela.⁴⁰ Tuttavia, è pur vero che alcuni inventari potevano possedere una nota di quadri compilata da periti esperti, così come riportato da Isabella Cecchini nel suo studio sul commercio di quadri durante il Seicento. Ciononostante, non sembra utile ai fini della ricerca presupporre a priori delle

³⁹ Ivi, pp. 43-44.

⁴⁰ L. Borean, *Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, p. 121.

caratteristiche comuni di una “collezione d’artista”. Questo aspetto è messo bene in chiaro da Linda Borean, la quale, nel suo saggio *Inventari e testamenti d’artista nel Cinquecento*, porta l’esempio del pittore veronese Battista del Moro, deceduto a Venezia verso il 1573, nel cui inventario si elencano, oltre ai quadri, un nucleo di disegni incorniciati e numerose stampe, i quali, ipoteticamente, potevano costituire una raccolta vera e propria. Tuttavia, data l’importanza dell’incisione come modello figurativo d’ispirazione per il lavoro dell’artista, non bisogna dare per certo che questo *corpus* grafico andasse a formare una collezione. Possedere all’interno della propria abitazione, compresa la bottega, del materiale grafico, anche se in cospicuo numero, non equivaleva a “collezionarlo”, in quanto non si può escludere un valore funzionale. Nel caso di raccolte come quella di Paolo Veronese, confluita all’interno dell’inventario dei suoi ultimi eredi Francesco e Gabriele Caliarì del 1682, si rivela difficile distinguere quello che è realmente appartenuto al maestro e quello che invece è stato raccolto dai successori.⁴¹ Un documento molto dettagliato risulta essere la divisione dei quadri della famiglia Caliarì tra l’abate don Francesco e il fratello Gabriele, avvenuta il 20 maggio 1683⁴², poiché, a seguito dell’inventario stilato l’anno precedente, i due fratelli non erano riusciti a giungere ad un accordo. Pertanto, erano intervenuti nella spartizione due pittori esperti, Antonio Zanchi e Giovan Battista Rossi, i quali fornirono informazioni molto più particolareggiate in merito alla paternità della maggior parte dei duecentosettantasei dipinti, attribuendo una quindicina di opere e una cinquantina di ritocchi al Veronese stesso, e affidandone altrettanti alla bottega.⁴³ Una situazione simile si presenta anche per l’inventario della casa di Gerolamo Bassano, situata nella contrada di San Cassiano, steso il 10 novembre 1621⁴⁴, in cui si elencano tutti i dipinti presenti nell’abitazione veneziana, insieme a quelli in possesso del cognato ed esecutore testamentario Giovanni Domenico Biava, fratello della moglie Zanetta. Sono presenti molti quadri di mano di Gerolamo o del padre Jacopo, insieme a qualche strumento

⁴¹ Ivi, p. 122.

⁴² Venezia, Archivio di Stato (d’ora in poi ASVe), *Notarile, Atti*, notaio Raffael Todeschini, b. 12692,, protocollo, cc. 163r-177v. L’inventario è stato pubblicato da J. C. Rössler, *Note sulla collezione Caliarì*, “Saggi e Memorie di storia dell’arte”, 36, 2012, p. 157.

⁴³ Ivi, p. 155.

⁴⁴ ASVe, *Notarile, Atti*, notai Francesco Mastaleo e Pietro Partenio, b. 8426, cc. 599r-630r. L’inventario e il testamento di Gerolamo Bassano sono stati resi noti integralmente in un approfondito studio condotto da Stefania Mason, seguiti dalla stima dei dipinti fatta redigere dal pittore Antonio Vassilacchi detto l’Aliense e dalla nota dei quadri consegnata alla vedova di Gerolamo, Zanetta Biava. S. Mason, *L’inventario di Gerolamo Bassano e l’eredità della bottega*, Bassano del Grappa 2009, pp. 43-94.

tipico del lavoro⁴⁵. Tra le novecento voci di quadri, disegni e stampe presenti nella bottega, più della metà è di soggetto devozionale, mentre il resto si configura come opere prodotte per una clientela di piccola e media borghesia, che predilige maggiormente temi mitologici, allegorie e scene di genere. Era noto che Gerolamo eseguisse copie ricavate da modelli paterni, grazie all'utilizzo di "ricordi" e di disegni posti su dei rotoli di tela, con il fine di perfezionare la tecnica. Nel testamento, redatto il 27 ottobre 1621, Gerolamo dispose in maniera accurata di molti lasciti in quadri e disegni nei confronti dei suoi numerosi parenti e amici veneziani e bassanesi. Probabilmente da questa volontà nacque, in Gerolamo, la necessità di far redigere un inventario il più accurato possibile. Tra i legati vi sono anche dieci disegni di mano del nostro e che lui stesso desiderava che venissero lasciati al figlio di sua nipote Marina, orfana del fratello Francesco, perché "si diletta di pittura"⁴⁶. Tuttavia, richiese espressamente che i disegni in questione non fossero quelli del padre Jacopo o del fratello Francesco, ma i suoi, con la speranza che le opere dei due artisti defunti restassero all'interno della famiglia Bassano. Dall'analisi del documento non si può mettere in dubbio che il pittore, in prossimità della morte, aveva pensato di "sistemare" economicamente tutti i parenti, persino chi sembrava non averne bisogno o chi, in vita, lo aveva fatto angosciare. Il riferimento alle vicissitudini coniugali a dir poco movimentate del fratello Leandro è esplicito nel testamento, in quanto l'artista raccomandava alla coppia di volersi bene, nonostante vi fosse la consapevolezza che il matrimonio talvolta porta qualche dispiacere. Un aspetto in comune con la divisione dell'eredità del Veronese è la stima eseguita sei mesi dopo la stesura dell'inventario da un pittore, Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, sui beni presenti nello stesso per un valore di circa milleottocentoquaranta ducati.⁴⁷

Un altro pittore figura tra i testimoni dell'inventario, Michele Pietra, mercante d'arte e restauratore di origine tedesca, ma soprattutto collaboratore nella bottega dei Bassano;

⁴⁵ Vi sono anche i beni ereditati trent'anni prima, così come espresso dalle volontà testamentarie del padre Jacopo nel febbraio del 1592, il quale lascia «tutte li quadri et opere sì fatte et finite, como bozade, desegni, copie et relevi a Battista et Gieronimo suoi figlioli [...]». Da questo documento traspare l'amarezza di Jacopo nei confronti degli altri due figli, Francesco e Leandro, i quali avevano abbandonato la bottega paterna e a cui non lasciava nulla. Era importante che il materiale, quale capitale di idee e di precise fonti iconografiche, venisse trasmesso fedelmente alla generazione successiva. Ivi, pp. 7-8. Per un maggiore approfondimento riguardo al testamento di Jacopo Bassano si rinvia a L. Alberton Vinco da Sesso, F. Sartori, *Il testamento di Jacopo da Ponte detto Bassano*, "Arte Veneta", 33, 1979, pp. 161-164.

⁴⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti*, b. 709, notaio Francesco Mastaleo, n. 134.

⁴⁷ Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano*, cit., pp. 9-27.

nell'inventario degli oggetti d'arte presenti nella sua abitazione in contrada dei Santi Apostoli del 5 aprile 1656⁴⁸, compaiono diversi dipinti riferiti ai Bassano, ma non solo. L'elenco presenta anche dei quadri, insieme a un cospicuo numero di copie, di altri grandi artisti del Cinquecento veneziano, come Paolo Veronese, Palma il Vecchio, Tiziano, Paris Bordon, Giorgione, maestri emiliani, come il Correggio e i Carracci, ma spiccano anche nomi contemporanei, come Bernardo Strozzi. Per la maggior parte si tratta di soggetti religiosi, prima fra tutti la Madonna, che risulta essere, già dal secolo precedente, la presenza più diffusa nella casa veneziana, seguita dall'Adorazione dei Magi, dall'Ultima Cena, dalla Passione, ma altresì dalle rappresentazioni dei santi, come san Gerolamo. Molto frequenti in questo elenco risultano essere i ritratti, che occupano più di un terzo dell'intera raccolta⁴⁹; talvolta si tratta di raffigurazioni generiche, in cui non è specificata l'identità dell'effigiato, come «un ritratto d'uomo con una lettera in man», «un ritratto uomo con un guanto in mano»; in altri casi il soggetto resta indefinito, ma vi è un'indicazione attributiva come «un ritratto di donna del Paulo Veronese».⁵⁰ Esaminando con attenzione il contenuto dell'inventario, compilato con precisione, emerge che tale documento incarna una parte del mercato d'arte veneziano seicentesco orientato al recupero della pittura cinquecentesca, parallelamente aperto alle novità del periodo come Domenico Fetti, Guercino, Joseph Heintz il Giovane.⁵¹ Un'altro aspetto rilevante affiora dai documenti della famiglia Bassano, il quale permette di fare luce sulle vicissitudini personali del parentado. L'atto in questione è la nota dei dipinti consegnati a Zanetta Biava⁵², vedova di Gerolamo dal

⁴⁸ C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, II, Venezia 1900, pp. 19-24. L'inventario e il testamento di Michele Pietra sono stati pubblicati integralmente da C. Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578-1656*, "Artibus et Historiae", 73, 2016, pp.195-248.

⁴⁹ Gli episodi riguardanti i temi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento subiscono una leggera diminuzione, mentre aumenta la realizzazione di Madonne e Santi, che occupano la maggioranza dei dipinti a soggetto devozionale. Seguono poi le iconografie a carattere mitologico, paesaggi e pitture di genere. Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano*, cit., p. 225.

⁵⁰ Levi, *Le collezioni veneziane d'arte*, cit., II, p. 20.

⁵¹ Nella figura di Pietra era riconosciuta, inoltre, l'attività di restauratore di quadri dei grandi maestri veneziani del Cinquecento, attività all'epoca molto diffusa e il cui confine oscilla inesorabilmente tra imitazione e falsificazione. Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano*, cit., pp. 221-226. Anche Marco Boschini ne *La carta del navegar pitoresco* ricorda l'artista come «Michiel Piera conzador da quadri valoroso», il quale «con tanta bela industria, e tanta gratia», aveva riportato in vita e «liberai dà morte» opere di Giorgione, Tiziano e Veronese. M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, pp. 546-547.

⁵² ASVe, *Notarile*, Atti, notaio Francesco Mastaleo, b.8427, cc. 285r-288r. Il documento è stato reso noto da S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano*, cit., pp. 89-94.

Ponte, presentata il 24 aprile del 1622, e con cui la donna chiedeva che la rendita annuale di trenta ducati, che le sarebbe spettata secondo le volontà testamentarie del defunto marito, venisse tramutata in centocinquantaquattro quadri dal valore di più di cinquecento ducati. Si può ipotizzare che tale decisione fosse stata presa con il fine di presentare questo patrimonio come dote da portare ad un nuovo marito, con ogni probabilità di professione pittore e interessato a stabilirsi nella bottega della famiglia Bassano. Difatti, Zanetta dal Ponte, la quale sembra non voler perdere tempo, al momento della presentazione del suddetto documento nell'aprile del 1622, a distanza di pochi mesi dalla morte del marito, risultava già maritata in terze nozze con il collaboratore Michele Pietra. Si trattava di un accordo che in realtà aveva portato dei vantaggi ad entrambe le parti, soprattutto a Pietra il quale ereditava una bottega, elevando così il proprio status sociale dal rango di facchino. Da questa unione non nacquero figli, ma Pietra si sposò in seconde nozze, dopo la morte di Zanetta, con Nadalina Cimarosti, da cui ebbe degli eredi a cui lasciare i propri beni. Questa volontà di trasmissione del proprio mestiere veniva ben espressa nel suo testamento del 3 novembre 1647, nel quale pregava la moglie di far imparare ai figli maschi «litere et a suo tempo una professione»⁵³. L'inventario di Michele Pietra risulta fondamentale anche per provare un suo presunto coinvolgimento nel commercio di dipinti, fenomeno che andava sviluppandosi sempre di più nella Serenissima dalla metà del Seicento. Il numero di copie di autori di un certo calibro, desunte dal suo inventario, porterebbe a fotografare il pittore come uno specialista nel campo di copie e modelli di artisti noti. Era risaputo che i collezionisti, al fine di ultimare una serie o in mancanza di un originale, ricercavano delle copie che andavano a riparare questa mancanza.⁵⁴

A Venezia, rispetto ad altri centri della penisola, la specializzazione del commercio dei dipinti si sviluppò abbastanza tardi, in quanto fu solo dalla seconda metà del XVII secolo che iniziarono a comparire dei professionisti dediti alla compravendita di opere, e in genere si trattava proprio di pittori. Appariva naturale che per i beni artistici la figura più indicata per giudicare il prodotto e valutarlo fosse vicina al produttore stesso. Fino alla prima metà del Seicento, chi voleva acquisire dei dipinti doveva rivolgersi a contrattazioni private tra collezionisti, alle aste di mobilio di seconda mano oppure alle

⁵³ Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano*, cit., p. 228.

⁵⁴ I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti, La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, p. 158.

esposizioni commerciali durante la fiera annuale dell'Ascensione o della Sensa. Già a quest'altezza cronologica la bottega del pittore risultava un punto di riferimento, anche se le corporazioni tendevano a regolare la produzione e il commercio imponendo ai pittori la vendita in botteghe di opere pronte proprie ed altrui. Nelle altre città, come Roma, già negli anni Trenta del Seicento si andavano a censire coloro che praticavano il commercio delle opere, distinguendoli in «Pittori Bottegari», «Rivenditori di quadri», «Recattieri», «Indoradori», «Coronari che vendono quadri».⁵⁵ Il motivo dell'indugio nel contesto veneziano al riconoscimento a professione del commercio d'arte, rispetto ad altre realtà, si può rintracciare da una parte nella situazione economica cittadina e dall'altra nella domanda rivolta alle opere veneziane. È ormai risaputo che già dal Cinquecento a Venezia vi era stato un aumento della richiesta di quadri per decorare le abitazioni. Le case andavano riempiendosi poco a poco di dipinti, anche tra i ceti sociali meno facoltosi. Nel contesto veneziano di età barocca, questo crescente interesse per la pittura viene testimoniato anche dalle fonti letterarie coeve, come Giustiniano Martinioni, che nella terza edizione della *Venetia città nobilissima et singolare* del Sansovino del 1663 notava come a Venezia, a quel tempo, si iniziassero ad intravedere sempre più studi di pittura.⁵⁶ A conferma di tale propensione vi sono altre fonti come Carlo Ridolfi, che nel 1648, ne *Le meraviglie dell'arte*, comunicava che i proprietari di quadri erano centosessanta, così come Marco Boschini nel 1660 riportava nella sua *Carta del navegar pitoresco* circa altre ottanta raccolte. Si tratta di una somma considerevole, che probabilmente si avvicina alla situazione reale in quanto il quadro era ormai un oggetto diffuso ed alcune delle raccolte nominate dai due autori possedevano un paio di quadri di autori celebri. Man mano che le raccolte andavano ampliandosi, dal terzo decennio del secolo, crescevano anche le gallerie o gli studi, molto spesso allestiti nelle biblioteche delle varie abitazioni.⁵⁷ Tuttavia è il *portego* veneziano, ossia il portico del piano nobile a T, a L o rettangolare su cui si affacciano tutte le altre stanze a diventare il luogo di esposizione dei quadri di pregio. Questo ambiente, così come le camere adiacenti, assunse una funzione di rappresentanza in cui

⁵⁵ Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, cit., pp. 151-152.

⁵⁶ S. Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, p. 4.

⁵⁷ Le gallerie veneziane non sono quasi mai degli ambienti costruiti *ex novo* con lo scopo di collocare una collezione. Vi sono pochissimi casi, come quello riportato dal Martinioni nella sua aggiunta alla guida del Sansovino, di Girolamo Cavazza, il quale fece costruire una nuova ala nel proprio palazzo appositamente. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., pp. 22-23.

intrattenere dei rapporti sociali, in particolare nelle abitazioni di maggior prestigio. Pertanto si passava dal privato studiolo rinascimentale, in cui vigeva una commistione tra quadri e anticaglie, all'esposizione dei quadri nel *portego*, o galleria, visibile a personaggi di spicco ed esperti. Non si trattava ovviamente di una regola fissa, poiché molte opere potevano trovarsi in altre stanze della casa.⁵⁸ I documenti per eccellenza che possono aiutare nel comprendere la disposizione delle opere d'arte all'interno delle case veneziane sono, ancora una volta, gli inventari di raccolte strutturati a livello topografico e i testamenti, nonché la letteratura artistica, le descrizioni e i commenti dei viaggiatori.⁵⁹ Ed è proprio dagli inventari che risulta una notevole presenza di opere nel "camaron de' quadri" o nella "galleria di quadri", espressione che si riferisce più a una funzione o a collezione come sinonimo, che non una forma architettonica, poiché è proprio il *portego* del piano nobile a divenire la sede espositiva perfetta per la quadreria, e per mettere in mostra sculture, mobili e arredi di lusso. È questa parte della casa veneziana a subire, verso la fine del Seicento, cambiamenti e trasformazioni, con il fine di concedere più spazio agli eventi pubblici.⁶⁰ La diffusione dei dipinti nelle abitazioni aveva plasmato il mercato dell'arte, favorendone la specializzazione in diverse forme di commercio, dalla vendita nelle botteghe scelte fino a quella più informale e non istituzionale gestita da rigattieri e altri intermediari.⁶¹

Anche la situazione economica veneziana aveva portato a un ritardo nella specializzazione del commercio d'arte. Alla fine del XVI secolo, Venezia si occupava di mantenere il controllo dei traffici commerciali nel Mediterraneo orientale e nei paesi tedeschi, insieme al mercato del cotone turco e della seta persiana. Nel frattempo, si erano sviluppati altri settori come la stampa, la raffinazione dello zucchero, l'industria tessile di seta e lana, portando la Repubblica a diventare uno dei maggiori centri di produzione a livello europeo. Perciò, al momento il prodotto artistico restava marginale rispetto alle altre realtà produttive della laguna. Questo fino alla fine del XVII secolo, quando la qualificazione del commercio d'arte cominciava a prendere piede attraverso la moltiplicazione delle botteghe in città. Perciò, inizialmente, erano i mercanti stranieri

⁵⁸ Ivi, pp. 21-23.

⁵⁹ Preziosa è la testimonianza del 1770 di una dama inglese in visita a Venezia, la quale esprime il suo disappunto per la mania dei veneziani di riempire le pareti di quadri, impedendo così di vedere la tappezzeria. L. Borean, *I luoghi del collezionismo a Venezia nel Seicento*, in *La vita delle mostre*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 2006), a cura di A. Aymonino, Milano 2007, p. 28.

⁶⁰ Mason, *Dallo studiolo al "camaron" dei quadri*, cit., pp. 14-15.

⁶¹ Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, cit., pp. 153-154.

a occuparsi della compravendita di merci e di dipinti da collezione per conto delle corti estere, ancor prima che tale professione raggiungesse una specializzazione particolare. Un personaggio esemplare nella fattispecie fu Daniel Nijs (fig. 1), collezionista e agente fiammingo a Venezia su incarico di nobili inglesi, per cui lavorava come acquirente di gioie e di beni pregiati.⁶² A stretto contatto con Nijs figura il pittore, sensale e mercante d'arte Filippo Esengren⁶³. Il rapporto con Nijs era sinonimo di una stretta fiducia tra i due, tanto che Esengren decise di affidargli la registrazione del proprio inventario, steso il 20 maggio 1631⁶⁴, ma presentato da Nijs al notaio Giovanni Piccini cinque mesi più tardi. Da tale documento emerge prima di tutto la preoccupazione nei confronti del nipote Lorenzo Coppa, a cui lascia i suoi possedimenti, che consistono in cinque campi e mezzo, di cui una parte si trovava nella campagna di Montagnana e un'altra in «contrà de Zavenega dette le Gazenige». Inoltre raccomanda ai suoi amici più cari di avere cura del suo pupillo e «che non li sia né difraudato quel poco ch'io lascio»⁶⁵.

Tra le amicizie più amevoli, beneficiarie della fortuna dell'Esengren, figurano i pittori Alessandro Varotari detto il Padovanino (fig. 2), a cui lascia un nucleo di cinquanta rilievi; Giuseppe Alabardi diventa destinatario di quattro libri di disegni di Palma il Giovane, i quali, secondo l'elenco, erano disposti all'interno di un armadio assieme a sessanta volumi di disegni «fatti nell'Accademia». Tra i dipinti spiccano una trentina di ritratti, purtroppo privi di attribuzione e di indicazione riguardo al soggetto effigiato, ma tra tutti rilevante risulta essere «una Venere dormiente della signora Chiara Varotari»⁶⁶, sorella del più noto Alessandro. Notevole si rivela la presenza di un'opera d'arte di mano di una donna, di un'artista, ricordata anche dal Martinioni nell'edizione della

⁶² Nato in una famiglia di rifugiati religiosi provenienti dall'Olanda, Nijs seguì le orme dello zio intraprendendo la professione di mercante. Nel corso della sua vita, egli si stabilì a Venezia, dove ebbe l'opportunità di incontrare importanti figure dell'epoca come il frate servito Paolo Sarpi, teologo ufficiale della Serenissima. In città si occupò anche di diversi progetti, tra cui la costruzione di un canale a Cavallino, situato nella parte nord est della laguna. Il punto culminante della carriera di Nijs fu la mediazione nella vendita della collezione Gonzaga, un evento che contribuì notevolmente al suo successo. Tuttavia, nonostante questi trionfi, la sua storia conobbe anche momenti difficili, culminando con la dichiarazione di bancarotta nel 1631. C. M. Anderson, *The Flemish merchant of Venice: Daniel Nijs and the sale of the Gonzaga art collection*, Londra 2015, pp. 1-6.

⁶³ Si ipotizza fosse di origine tedesca, così come suggerito dal suo cognome formato da due parole germaniche, *esen* (ferro) e *grün* (verde) e la cui traduzione in Ferroverde la utilizzava per firmarsi. L. Borean, *Filippo Esengren*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007, p. 270. Si veda recente pubblicazione di N. Nanobashvili, *Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti. Das ABC des Zeichnens*, Petersberg 2018.

⁶⁴ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Piccini, b. 10785, cc. 701r-703v.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Borean, *Filippo Esengren*, cit., p. 270.

guida del Sansovino, «valorosa nel dipingere»⁶⁷. I documenti dell'epoca confermavano la possibilità per le donne di lavorare come pittrici, anche se non potevano avere una propria bottega, nonostante l'alto numero a Venezia di artiste. La pittrice non faceva eccezione e aveva vissuto la sua carriera all'ombra di quella più talentuosa del fratello Alessandro, di quattro anni più giovane, con cui aveva aperto una scuola di pittura nella città lagunare.⁶⁸ Probabilmente il Padovanino aveva incaricato la sorella Chiara della realizzazione dei ritratti già da prima del loro arrivo in laguna nel 1614. Tra questi si ricorda il *Ritratto di Penthesilea Capodilista* (fig. 3), realizzato intorno alla prima metà del secolo.⁶⁹ Nel suo testamento, seppur breve, del 7 gennaio 1663⁷⁰, Chiara Varotari dispone di alcuni lasciti in dipinti da lei eseguiti e poi ritoccati dal fratello, come due quadretti che raffigurano la Madonna.⁷¹

Tornando al ruolo giocato dalle botteghe nella vendita di quadri si può ipotizzare che tale attività, riguardo ad opere pronte e semipronte, avesse luogo già a partire dalla metà del XV secolo. Nella bottega era una prassi tenere dei dipinti già predisposti per la vendita, in particolare quelli a soggetto devozionale, che spesso venivano realizzati senza una specifica richiesta da parte di un committente. Un esempio era la bottega di Giovanni Bellini e dei suoi collaboratori, i quali eseguivano un prodotto talvolta privo di caratteristiche specifiche e personali. Lo stesso procedimento di standardizzazione si riscontra nella grande bottega, appena citata, dei Bassano. Questa crescente specializzazione del commercio d'arte che coinvolse i pittori prese avvio già dagli anni Quaranta del Seicento e conobbe una vera svolta solo verso la fine del secolo.⁷²

Un esempio significativo è dato dal pittore e prete genovese Bernardo Strozzi e dal suo inventario, redatto *post mortem* il 2 agosto 1644⁷³. Il documento, secondo le volontà

⁶⁷ G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663, Quinto Catalogo, p. 23.

⁶⁸ Dopo la morte del padre Dario nel 1596, Chiara si era dedicata al fratello con amore e dedizione, rifiutando difatti delle valide proposte di matrimonio. G. Ericani, *Chiara Varotari*, in *Le tele svelate. Pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Virdis, Milano 1996, pp. 65-66.

⁶⁹ Un maggiore approfondimento sulla figura di Chiara Varotari come ritrattista viene dato da V. Mancini, "Effigiare gli animi, e gli ingegni". *Il ritratto a Venezia sulla metà del Seicento*, "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 43, 2019, pp. 70-101.

⁷⁰ ASVe, *Inquisitori alle acque, Testamenti*, b. 510, c. 325v. Il testamento è stato citato da *Ibidem*.

⁷¹ Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., pp. 177-178.

⁷² Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, cit., pp. 154-157.

⁷³ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Andrea Bronzini, b. 659, fasc. VII, cc. 305 v-312r. L'inventario è stato pubblicato da L. Moretti, *L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte"*, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581-82-Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè e G. Rotondi Terminiello, Milano 1995, pp. 376-378.

testamentarie dell'artista, venne diviso in tre parti, ossia le opere realizzate di sua mano, le copie e le tele tratte da altri pittori, e infine i quadri di antichi maestri, probabilmente raccolti secondo il suo gusto.⁷⁴ Per un lavoro così accurato, il notaio venne assistito da tre pittori che in vita avevano avuto un forte legame con lo Strozzi. Si tratta di Ermanno Stroiffi, pittore di origine padovana, che aveva intrapreso la via del sacerdozio nel 1647 e che, a sua volta, possedeva dei quadri, censiti nel suo inventario del 29 luglio 1693⁷⁵. Tra questi figurano diverse opere di mano del Cappuccino⁷⁶, come «un testa di S. Gerolamo di mano del d.o Prete», «un quadro de frutti del Prete Genovese» (fig. 4), «una pala modello del Prete Genovese con S. Chiara», ma anche «un ritratto» del caro amico. Interessante è la presenza di «una Susana con i vecchi vien da Paulo Veronese» perché proverebbe, da una parte, l'esistenza di opere tratte da produzioni dei grandi maestri, e dall'altra la presenza ricorrente, tra gli inventari dei parroci, di un soggetto femminile religioso, come Susanna, che solitamente viene ritratta come una bella donna, seminuda, se non addirittura integralmente, e l'inventario dello Stroiffi non fa eccezione.⁷⁷ Gli altri testimoni della stesura del documento dello Strozzi sono l'austriaco Johann Anton Eismann, specializzato in paesaggi e in scene di battaglia, e lo sconosciuto Taddeo Pino, originario di Bormio, probabilmente anch'esso dedito alla pittura di paesaggio. Nella prima sezione dell'inventario, dedicata alle «Pitture di mano del suddetto signor don Bernardo» si ritrovano, tra i trentanove quadri elencati, ben più di una dozzina di ritratti. Molti di essi risultano «principiati», probabilmente sintomo del fatto che lo Strozzi si era dedicato intensamente alla ritrattistica verso la fine dei suoi giorni, non riuscendo però a portare a termine i lavori iniziati.⁷⁸ L'importanza

⁷⁴ Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri*, cit., p. 21.

⁷⁵ Si tratta di una lista, in realtà, che comprende solamente i «Quadri del frate D. Ermanno stroiffi pittore» e non di un inventario dei beni. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte*, cit., II, pp. 77-78.

⁷⁶ Intorno al 1599, dopo aver iniziato l'apprendistato presso il pittore Cesare Corte a Genova, lo Strozzi decise di entrare a far parte dell'Ordine cappuccino di San Barnaba nella medesima città. Un secondo significativo alunnato fu quello presso il pittore senese Pietro Sorri. L'artista si trasferì a Venezia intorno agli anni trenta del Seicento, fino al giorno della sua morte nell'agosto del 1644. Durante questo soggiorno il pittore si dedicò allo studio dei maestri veneti, in particolare del Veronese, come si evince da alcune sue produzioni pittoriche. M. Bartoletti, *Strozzi Bernardo*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 2000-2001, pp. 878-879. Grandi novità documentarie a livello biografico sono emerse in occasione della recente mostra sulla figura di Strozzi a Palazzo Nicolosio Lomellino a Genova. *Bernardo Strozzi, 1582-1644: la conquista del colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando e D. Sanguineti, Genova 2019.

⁷⁷ Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri*, cit., p. 19.

⁷⁸ Moretti, *L'eredità del pittore*, cit., pp. 376-377.

dell'effigie crebbe nel corso del XVII secolo, in particolare in una città in cui il ritratto allegorico, «istoriato» e d'invenzione era molto in voga tra i collezionisti, i quali desideravano avere per sé delle proprie rappresentazioni, ma anche dei familiari.⁷⁹ Ma è nella seconda categoria dell'inventario, quella costituita da copie desunte dal maestro e opere originali di altri artisti, che si rileva una forte preponderanza di soggetti di genere, tra cui nature morte composte da fiori, frutta, animali e paesaggi.⁸⁰ La particolarità del genere sta nel fatto che si tratta di temi che non necessitano per forza di un committente, ma soprattutto palesa la difficoltà nel distinguere ciò che è vendibile da ciò che può essere parte di una collezione, e da quello che poteva servire come materiale di bottega.⁸¹

Vi sono altri inventari di pittori, oltre a quelli di Michele Pietra e di Bernardo Strozzi, per cui si può pensare che vi sia stato un coinvolgimento da parte della bottega nel commercio di dipinti. Tra questi vi è l'inventario di Ottavio Arno, pittore di origine messinese (secondo quanto riportato nell'atto di matrimonio), compilato il 23 febbraio 1692⁸². Il documento era stato presentato dalla vedova al Magistrato del Proprio e nonostante vi fosse stata una stima da parte di Lelio Bonetti, pittore incaricato dalla magistratura, solo un centinaio risultano i quadri con soggetto specificato rispetto al totale di quasi cinquecento pezzi. Probabilmente i quadri destinati alla vendita sarebbero da identificarsi in quelli conservati in soffitta, poiché presentavano delle segnature in cifre, o in simboli e lettere, come «25 quadri compagni con il segno 35-0»⁸³. Si potrebbe ipotizzare che la presenza di raggruppamenti di dipinti uguali, ma allo stesso tempo diversificati nei soggetti, sia da attribuire a una volontà di rispondere a una domanda per opere con funzione decorativa più ampia, ma più scarsa qualitativamente parlando. Ciò

⁷⁹ Nascono anche delle serie di ritratti che richiamano delle professioni, degli incarichi politici o diplomatici dei collezionisti. Anche in questo genere della ritrattistica, si sviluppano delle sottocategorie, come i ritratti in miniatura, che conosceranno una florida stagione nel Settecento. L. Borean, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, pp. 76-79.

⁸⁰ Nella bottega dello Strozzi aveva riscosso un gran successo tra i collezionisti del Seicento il genere delle nature morte di frutti e di fiori, talvolta con la presenza di animali. La pittura di paesaggio risulta essere il genere più consistente nelle raccolte dell'epoca, anche se non si può parlare della formazione di una vera e propria corrente, poiché varie erano le inclinazioni che assumeva in sottogeneri, tra cui temi pastorali, gli «strigozzi», i paesaggi marini o le battaglie via terra e via mare. Rientrano anche le vedute urbane e le prospettive, reali o immaginarie, della città di Venezia, in cui si possono riconoscere episodi del Carnevale o feste. Ivi, pp. 67-73.

⁸¹ Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, p. 157.

⁸² ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 284, cc. 119r e ss. Il documento è stato reso noto Ivi, pp. 162-163.

⁸³ *Ibidem*.

spiegherebbe anche la maggiore ricorrenza nell'inventario di quadri di genere o nature morte, rispetto ai classici soggetti devozionali.⁸⁴ Tuttavia, i soggetti religiosi non mancano negli altri spazi della casa, come la raffigurazione della Vergine, tanto cara ai veneziani e presente pressoché ovunque. In una delle camere vicino alla cucina vi era un quadretto «di Madona e Sant'Antonio con il bambino con soaza antica dorata»; il riferimento a una cornice dorata, potrebbe far pensare che quest'opera, seppur di formato ridotto, avesse un qualche valore per la famiglia, non necessariamente per la preziosità del materiale, che non è facilmente deducibile. Tra i santi raffigurati, invece, è ricordata una «paleta⁸⁵ di san Pietro martire senza soaze», che potrebbe riferirsi a un piccolo quadro posto sopra un altarino, magari riservato a dei momenti di preghiera, anche se collocato nel *portego*, il luogo principale della casa⁸⁶.

L'inventario dei beni del pittore Francesco Caffi si presenta come un documento molto più articolato e ricco di voci. Anch'esso venne redatto su istanza della vedova Cecilia Mello il 13 maggio 1701⁸⁷, e alla fine segue una stima dei duecento dipinti eseguita dal pittore Agostino Litterini, su incarico della Magistratura del Proprio. Dalle valutazioni del Litterini emerge che la vedova poteva conseguire la metà dell'utile che era stato ricavato dalla vendita dei quadri. Si tratta sicuramente di una rendita di alto valore poiché è bene ricordare che, al momento delle nozze, Caffi aveva ricevuto una dote di ben quattromila ducati da parte della moglie, la quale faceva parte di una stirpe di nobili cremonesi. Sicuramente, il rango sociale del nostro risultava molto più elevato rispetto ad altri pittori del suo tempo, grazie ovviamente al fortuito matrimonio con una donna di nobile lignaggio, unito alla sua privilegiata posizione sociale di partenza, essendo figlio di un mercante. Caffi risultava essere una figura intermedia tra l'agente e il negoziante del prodotto di lusso che lavorava per la fascia alta del commercio d'arte. Dal suo inventario appaiono in grande quantità i ritratti, in particolare novanta sono i ritrattini di cera e di rame, forse rivolti a una clientela che ricercava opere più particolari. Probabilmente, la sua bottega era specializzata in pittura bolognese, città in cui era cresciuto e con cui aveva sempre mantenuto dei contatti. Tuttavia, risulta difficile dimostrare quanta parte degli affari derivasse dai guadagni del suo lavoro di

⁸⁴ Ivi, pp. 158-159.

⁸⁵ «Paleta da altar, *Tavolino*, Piccolo quadro esposto sopra l'altare». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 464.

⁸⁶ Ivi, p. 527.

⁸⁷ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 294, cc. 159v e ss. L'inventario è stato pubblicato sempre da Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, cit., pp. 163-165.

pittore e quanto dall'attività di compravendita di dipinti.⁸⁸ Proseguendo la consultazione dell'inventario, a livello "domestico" risulta affascinante, in una delle camere, la prima voce dell'elenco: «un capitello di legno grande intagliato dorato con figure di Cherubini et Angioli diversi con una Imagine della Madona del Carmine con Bambin in braccio di legno dipinta et vestida di seda sopra un Tavolino pur d'intaglio dorato con sopra una reliquia»⁸⁹. Non si può negare che la descrizione di questo elemento sia davvero distintiva rispetto ad altre voci dell'inventario. Ciò potrebbe essere imputato in parte alla scrupolosità del perito, trattandosi di un artista. Eppure, pare necessario soffermarsi sull'enorme valore che questo apparato doveva avere per la famiglia, se la Madonna si presenta vestita di seta, sopra un tavolo decorato ad intaglio, assieme a una reliquia, di cui ahimè non conosciamo l'entità. Notevole è anche la presenza di centinaia di «cuori d'oro»⁹⁰, ossia di cuoi dorati, ricavati da «pelli di montone o di capra stampati ed ornati di motivi, figure, arabeschi o stemmi»⁹¹. Si tratta di elementi decorativi che ricorrono molto spesso nelle stanze della casa veneziana, già dal XVI secolo, poiché trasmettevano calorosità e fastosità all'ambiente. Il cuoio si rivela importante in una società in cui i beni posseduti, indipendentemente dal loro stato di conservazione, se fossero vecchi o nuovi, venivano mantenuti e trasmessi di generazione in generazione, poiché questo materiale permetteva di mantenerli con cura e a lungo.⁹² All'interno della medesima stanza vi sono indicati due specchi, elementi finora poco presenti negli inventari di artisti. Tuttavia, salta all'occhio «uno spechio ottangolo soaze alla moda di ... in luse soaze piccole bianche»⁹³, innanzitutto perché sembrerebbe trattarsi di una tipologia di specchio «in luse» e cioè di vetro, che si diversifica dai più comuni specchi di acciaio⁹⁴. In secondo luogo, lo specchio provvisto di cornice potrebbe testimoniare una certa raffinatezza e preziosità all'interno del nobile contesto casalingo del Caffi.

⁸⁸ Ivi, pp. 159-161.

⁸⁹ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 294, cc. 159v e ss.

⁹⁰ «Corame stampato a fiori dorati, che s'usava una volta per addobbamento delle pareti delle stanze - *Corame* dicesi per paramento fatto di cuoi coloriti o dorati o stampati». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 498.

⁹¹ I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Venezia 2004, p. 466.

⁹² Ivi, pp. 466-467.

⁹³ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 294, cc. 159v e ss.

⁹⁴ Dal Cinquecento erano molto diffusi gli *specchi de azal*, di acciaio, rispetto a quelli di vetro. Si trattava sia di oggetti autonomi, sia di elementi di arredo che aiutavano ad illuminare maggiormente l'ambiente, e facevano parte del corredo. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, cit., p. 473.

Era noto, difatti, che tra il patriziato veneziano si trovassero degli specchi ornati fastosamente con cornici dorate o di stucco.⁹⁵

L'ultimo inventario in esame che potrebbe far pensare al coinvolgimento di un artista nel commercio di quadri è quello di Francesco Grandi. Il documento, datato 30 aprile 1720⁹⁶, venne presentato ai Giudici del Proprio dalla vedova Maria Giordana, figlia di un altro commerciante di dipinti, Marco Giordano. Al momento delle nozze, la dote prevedeva di tramandare al futuro marito quadri e tele con imprimitura, pronte per essere dipinte dalla bottega per una somma di mille ducati. La bottega veniva ereditata, quindi, dal genero, probabilmente già collaboratore in precedenza.⁹⁷ Dalla lettura dell'inventario della casa, della bottega e del magazzino non affiora nulla di innovativo rispetto a quanto già visto sinora. Resta preponderante la presenza di quadri a soggetto devozionale, prima fra tutte la Madonna, seguita poi da figure di santi di piccolo formato. Probabilmente il Grandi aveva deciso di specializzare la propria bottega in opere a soggetto religioso, al fine di soddisfare una domanda di scarso valore. Stupisce la mancanza del genere della ritrattistica, così come, diversamente, colpisce l'abbondanza di dipinti registrati come rovinati, rotti, «mal trattati», qualcuno «sbregato» o addirittura «cattivo». Da questi dati si può desumere che i pezzi, di poco pregio, venivano acquistati secondariamente, da privati o alle aste, per essere restaurati prima di essere messi in vendita.⁹⁸

Tuttavia, è importante considerare che gli esempi forniti in questa sede non devono condurre a conclusioni affrettate sul tema, poiché risulta difficile definire la natura di una bottega in base alle sue dimensioni o alla capacità di adattarsi ai cambiamenti nella domanda, e di conseguenza appare complesso stabilire se gli artisti coinvolti siano da considerarsi dei veri commercianti. Nel corso del Seicento e nei primi anni del Settecento, la gestione delle botteghe rimase principalmente nelle mani dei pittori, che si occuparono delle attività commerciali come un aspetto secondario della loro

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 313, cc. 318 ss. L'inventario è stato pubblicato da Cecchini, *Al servizio dei collezionisti*, cit., pp 165-167.

⁹⁷ Francesco Grandi aveva esordito sulla scena artistica come preparatore di tele, per poi dedicarsi alla pittura vera e propria. Poche sono le opere, purtroppo, di cui si ha qualche notizia e che non permettono di tratteggiare in maniera accurata il profilo di questo artista. Nonostante il matrimonio vantaggioso con la figlia di un altro mercante di dipinti, in una nota di fine Seicento nell'elenco della Fraglia risulta che le sue condizioni economiche fossero tutt'altro che favorevoli, tanto da non versare alcun contributo. G. Damen, *Grandi Francesco*, in *La pittura nel Veneto*, cit. p. 836.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 161-162.

professione. La piena specializzazione sembra emergere a Venezia solo verso la fine del Settecento, quando la produzione artistica si distacca definitivamente dalla vendita.⁹⁹

2.3.2. La dimora del pittore “gentiluomo”

A partire dal XVII secolo, può risultare più complesso distinguere, per i pittori, un luogo di lavoro specifico, dato che alcuni di loro formarono un proprio studio all'interno della casa, che andava a sostituire il ruolo della bottega.¹⁰⁰ Sebbene gli inventari siano centrali ai fini del discorso, occorre precisare che mancano però dei dati certi, in quanto non sempre tali documenti distinguono la funzione di ogni stanza. Senza dubbio la bottega nel Seicento restava lo spazio ideale per esercitare e apprendere la professione. Tuttavia, dalla metà del secolo, alcuni artisti sentirono il bisogno di allontanarsi dalle stringenti regole corporative delle arti meccaniche con il fine di considerare la propria attività come una vera arte liberale.¹⁰¹ Il passaggio successivo sembrava essere poi quello di prendere le distanze dalla visione del pittore come artigiano, organizzando perciò la sede lavorativa all'interno della propria abitazione.¹⁰² Contemporaneamente, si osserva un crescente rispetto sociale per la figura dell'artista, che veniva omaggiato di

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Recentemente è stato pubblicato un volume riguardo allo studio d'artista, ad opera di James Hall, in cui l'autore fornisce una narrazione dell'evoluzione di questo spazio lavorativo dall'antica Grecia fino al periodo attuale. Quest'opera segue uno sviluppo cronologico, partendo dai racconti mitici dell'Iliade e culminando con l'indagine moderna sul rifiuto dello studio come spazio fisso. J. Hall, *Lo studio d'artista: una storia culturale*, Torino 2022, pp. 13-14. Un altro significativo apporto in merito alla bottega d'artista era stato dato negli anni Sessanta da Ettore Camesasca. Lo studioso parla anche del contesto veneziano, riferendo come gli artisti spesso tenessero insieme la casa e la bottega. E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano 1966, p. 214.

¹⁰¹ È proprio nel XV secolo che le arti visive vennero innalzate dal rango di arti meccaniche a quello di arti liberali, portando gli artisti allo stesso livello della poesia e delle scienze teoretiche, ossia quello dei lavoratori intellettuali. R. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996, p. 25.

¹⁰² In particolare, per sopperire alla mancanza dell'istituzione ufficiale di un'Accademia pubblica riconosciuta a Venezia, nelle case e nelle botteghe dei pittori nascono delle scuole di nudo. Si tratta di un fenomeno che si verifica anche in altri centri italiani, come Firenze e Bologna. Purtroppo questi tentativi di formazione di una simile istituzione furono vani almeno fino al 1750, quando venne fondata una vera e propria Accademia in città. Tra coloro che crearono delle accademie nelle proprie residenze vi furono Pietro Liberi, Pietro Vecchia e Antonio Zanchi. Anche il pittore Giambattista Rossi aveva aperto una scuola nelle Procuratie Vecchie. Purtroppo, queste iniziative non duravano a lungo sia per motivi logistici relativi all'occupazione di spazi privati, sia per ragioni di tipo economico, a cominciare dai costi da sostenere. A. Pasian, *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I, Venezia, 2015, pp. 291-297.

onorificenze e titoli in riconoscimento dei suoi meriti.¹⁰³ Un esempio rilevante è rappresentato da Tiberio Tinelli¹⁰⁴, celebre ritrattista, che nel 1633 aveva ricevuto il titolo di cavaliere dal duca di Crequi, diplomatico francese operante a Venezia. La conoscenza del *Libretto dei conti*¹⁰⁵ di Tinelli risulta cruciale per una comprensione approfondita del suo lavoro di artista, offrendo esso informazioni dettagliate sia sulla produzione artistica che sugli strumenti impiegati dal pittore. Il *Libretto* copre un arco cronologico di circa quindici anni, dal 1618 al 1633, e permette di gettare un occhio sulla sua clientela, che annovera all'apparenza persone comuni come il «signor Isepo», accanto a committenti più egregi, ad esempio l'«illustrissimo signor Marco Gradenigo»¹⁰⁶. La modalità con cui Tiberio interagiva con i suoi committenti si discosta dalla deferente comunicazione adoperata dai suoi predecessori, come emerge da due testimonianze che, in alcuni aspetti, presentano somiglianze, ossia il *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto¹⁰⁷ e il *Giornale* di Paolo Farinati¹⁰⁸. Il documento in oggetto evidenzia l'operato di un artista non più semplice artigiano di bottega, ma consapevole del suo valore e della sua indipendenza, espressa pure nella conduzione autonoma del proprio studio. Come precedentemente menzionato, la clientela di Tinelli presentava una diversificazione, e nel suo *Libretto* egli tiene distintamente separate le categorie dei «signori», per i quali realizzava ritratti di dimensioni più contenute, da quelle dei «molto illustri» e «illustrissimi», i quali richiedevano opere più elaborate e di maggior impegno artistico. Affascinanti appaiono, in apertura, una serie di ricette “fai da te”, ideate con ogni probabilità dallo stesso Tinelli, da quelle per uso personale contro la perdita di capelli, a quelle più attinenti alla sua professione di pittore, ad esempio quella per purificare l'olio di noce, che poteva essere impiegato per l'imprimatura su tela. Piuttosto scontata è la presenza, all'interno del libretto, di riferimenti a pagamenti per

¹⁰³ Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., pp. 167-173.

¹⁰⁴ L'attività di ritrattista del Tinelli risente dell'influenza di altri artisti come Anton van Dyck, Simon Vouet, Sebastien Bourbon, Bernardo Strozzi e Nicolò Renieri, arrivati in città tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento. Il grande successo del pittore nella prima metà del secolo viene ricordato da Marco Boschini ne *La carta del navegar pitoresco*, il quale evidenzia con molta enfasi la sua produzione artistica. P. Delorenzi, *Volte nella pittura del Seicento veneto: Tinelli e Padovanino*, in *Aldèbaran V. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2019, p. 119.

¹⁰⁵ ASVe, *Fondo Gradenigo di Rio Marin*, b. 28, fasc. 7m. Il libretto è stato reso noto da B. Lanfranchi Strina, *Libretto dei conti del pittore Tiberio Tinelli (1618-1633)*, Venezia 2000. È stato pubblicato anche da F. Bottacin, *Tiberio Tinelli 'pittore e cavaliere' (1587-1639)*, Mariano del Friuli 2004, pp. 174-187.

¹⁰⁶ F. Bottacin, *Tiberio Tinelli*, cit., pp. 175-176.

¹⁰⁷ L. Lotto, *Il libro di spese diverse con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969.

¹⁰⁸ P. Farinati, *Giornale*, a cura di L. Puppi, Firenze 1968.

ritratti, che costituivano il genere prediletto del nostro. Su quasi trecento opere menzionate, solo poco più di una sessantina riguardano altri temi, poiché era risaputo che Tinelli non amava eseguire soggetti religiosi, considerato che faceva fatica a portarli a termine, così come ricordato dal suo biografo e amico Carlo Ridolfi.¹⁰⁹

La figura di Pietro Liberi sancisce la coronazione dell'artista a gentiluomo fregiato di titoli e onori. Liberi, infatti, aveva ricevuto dal doge Francesco Molin il titolo di Cavaliere di San Marco e, durante un soggiorno in Germania, l'Imperatore in persona lo aveva eletto Conte Palatino.¹¹⁰ Si tratta di una figura piuttosto unica nel suo genere, non solo pittore ma anche esperto viaggiatore, poliglotta, curioso di medicina e di alchimia, così come testimoniato dalla numerosa presenza di libri e trattati all'interno della sua casa.¹¹¹ Dall'inventario del Liberi, redatto il 13 gennaio 1687¹¹², si possono trarre diverse informazioni interessanti, poiché il documento riguarda, prima di tutto, quello che si trovava all'interno della sua abitazione, tutt'altro che umile. Il Liberi aveva infatti acquisito sei nuclei abitativi sul Canal Grande nella parrocchia di San Samuele e aveva provveduto poi ad affidare il progetto di restauro al suo caro amico e pittore Sebastiano Mazzoni¹¹³, il quale, a partire dagli anni Settanta, trasformò il tutto in un unico grandioso palazzo. La scelta del luogo non fu del tutto casuale poiché la parrocchia si trovava nel centro della città e, soprattutto, vi aveva vissuto il grande Paolo Veronese, lì deceduto nel 1588. La facciata del palazzo (fig. 4), progettata dal Mazzoni, risente di un'influenza non del tutto veneziana, data la presenza del bugnato in stucco che sembra

¹⁰⁹ F. Bottacin, *Tiberio Tinelli*, cit., pp. 43-50.

¹¹⁰ B. Canevari Rodriguez, *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande a Venezia*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 9, 1974, p. 121. La studiosa affronta, in maniera dettagliata all'interno del suo saggio, la questione inerente la "costruzione" del palazzo del Liberi sul Canal Grande.

¹¹¹ Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., p. 175.

¹¹² ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 388, n. 53. L'inventario era stato pubblicato per la prima volta da S. De Kunert, *Notizie e documenti su Pietro Liberi*, "Rivista d'arte", 13, 4, 1931, pp. 560-567. In tempi più recenti, invece, è stato edito nuovamente da Chiara Accornero nell'opera monografica incentrata sulla figura del pittore. C. Accornero, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori: dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia*, Treviso 2013, pp. 211-216.

¹¹³ Sebastiano Mazzoni nacque a Firenze il 20 marzo 1611 e si formò nell'ambiente culturale toscano tardomanierista. Si trasferì nella città marciiana intorno alla metà del secolo, dove strinse rapporti con Bernardo Strozzi e Pietro Liberi. In particolare, nelle rappresentazioni dei soggetti femminili, Mazzoni risente dei gusti "libertini" del collega. Nell'ultima fase della sua vita, il pittore incrementò la sua passione per la poesia, in un momento in cui guardava alla realtà con sfiducia. Ciò si evince dalla sua produzione che assume dei toni più drammatici, in contrasto con quelli gioiosi dei primi periodi. La riscoperta dell'artista si deve a Giuseppe Fiocco e Nicola Ivanoff, i quali hanno arricchito non di poco il suo catalogo. P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni (1611-1678)*, Soncino 2019, pp. 11-13.

richiamare il mediceo Palazzo Pitti; inoltre, la scelta di porre una successione continua di tredici finestre in facciata si discosta dal prototipo della casa fondaco veneziana, solitamente costituita da un corpo centrale e da due ali laterali.¹¹⁴ Appare necessario sottolineare come la costruzione di una tale dimora sia significativa per quel che concerne la posizione sociale dell'artista e, in modo più generico, della veste che assume l'arte nella società.¹¹⁵ È doveroso, oltre a ciò, far presente che, nel Seicento, il settore dell'immobile veneziano era divenuto uno strumento per dimostrare la conquista di un certo status sociale e patrimoniale, magari certificato da un titolo nobiliare recentemente acquisito, così come era accaduto proprio per il nostro. Tuttavia, Liberi al momento della sua morte non possedeva più quelle ingenti ricchezze decantate dai contemporanei, dato che il figlio Marco si fosse ritrovato a dover vendere il maestoso palazzo ad Antonio Lin per quattordicimila ducati e a estinguere, con il ricavato, i debiti accumulati su quest'ultimo. Si può dedurre che il pittore si sia ritrovato a pretendere troppo dalle proprie finanze, indotto con ogni probabilità dall'ambizione di dimostrare ciò che era diventato, ossia un gentiluomo seicentesco.¹¹⁶ Tornando all'inventario del Liberi, inizialmente figurano una serie di appunti che riguardano, in parte, la compravendita degli immobili confluiti nella ristrutturazione del suo palazzo. Si passa poi alla descrizione della casa a livello topografico, ossia elencando i beni presenti di stanza in stanza. Le prime quattro camere della lista, indicate con la dicitura «sopra Canal», fanno riferimento all'affaccio sul Canal Grande, che doveva essere per Liberi motivo di vanto. In ognuna di esse spicca l'abbondante presenza di «cuori vecchi», spesso colorati di verde e oro. Basti pensare che, in una sola camera, presumibilmente da letto, se ne contano duecentottanta. Sicuramente si tratta di elementi decorativi che rispondevano al gusto dei veneziani, in quanto, come già ricordato precedentemente, rendevano l'abitazione più accogliente. Un altro oggetto ricorrente all'interno delle

¹¹⁴ Nonostante Mazzoni apprezzasse l'architettura, tanto da inserirla all'interno delle sue opere, è bene ricordare che la sua professione non era affatto quella di architetto. Accornero, *Pietro Liberi cavaliere*, cit., pp. 177-178.

¹¹⁵ Sulle case d'artista esistono due importanti volumi che trattano l'argomento in relazione a grandi nomi della storia dell'arte italiana. Negli anni ottanta del secolo scorso, Nikia Speliakos Clark Leopold ha esaminato nella sua tesi di dottorato sei case di artisti cinquecenteschi, quali Giulio Romano, Giorgio Vasari, Leone Leoni e Federico Zuccari, prima nella loro individualità e poi mettendole a confronto. N. S. C. Leopold, *Artists' homes in sixteenth century Italy*, tesi di dottorato, The Johns Hopkins University, 1980. Il secondo testo raccoglie, invece, quattordici saggi che illustrano le singole abitazioni di personaggi del mondo artistico, dal Rinascimento alla fine del XX secolo. *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Huttinger, Torino 1992.

¹¹⁶ Accornero, *Pietro Liberi cavaliere*, cit., pp. 177-178.

stanze è lo strumento musicale, dal clavicembalo all'«organetto di legno non conzo», anche se si tratta di una presenza che non stupisce più di tanto, dato che era già in uso dal Cinquecento possederne almeno uno all'interno della propria casa. Lo strumento musicale diventa veicolo per creare un ambiente conviviale tra amici e parenti, anche tra i ceti sociali meno facoltosi.¹¹⁷ Nel caso del Liberi, la presenza potrebbe fare riferimento anche al periodo in cui viveva, nel 1683, in una casa appartenente ad Andrea da Lezze, e in cui aveva avuto modo di dedicarsi alla pittura accompagnato dagli esercizi di violino del musicista e compositore Biagio Marini.¹¹⁸ Immane sono anche le tradizionali «casse di noghera»¹¹⁹: nella terza camera che affaccia sul Canal Grande ce ne sono due, le quali contengono per lo più biancheria per la casa, tra cui dieci «facioli da man», una dozzina di tovaglioli, ventotto «nincioli da letto», dieci «intimelle», ma vengono segnalate anche venti camicie. In questa stessa stanza vi sono anche un letto corredato da materasso, due coperte, un cuscino, «tutta roba vecchia». Il riferimento a cose datate o rovinate è frequente, specialmente in relazione alla biancheria e agli abiti, in quasi tutti gli inventari consultati. Si tratta di una condizione che non deve essere letta in chiave necessariamente negativa, poiché si inserisce all'interno di una pratica diffusa all'epoca, e cioè quella di conservare e cercare di mantenere a lungo le proprie cose. In una camera, invece, che da sulla «requis»¹²⁰, vi è un armadio di abete contenente qualche abito, da quello per la campagna a quello di pelliccia d'ermellino, probabilmente per i mesi più freddi, ma vi sono anche «un pendoncino»¹²¹ e la sua spada, attributi che potrebbero fare riferimento alla sua nomina a Cavaliere di San Marco. Un altro aspetto che può fotografare quello che era lo stile di vita agiato del pittore è la presenza in casa di ben due camere per la servitù: una stanza era affidata alla serva ed

¹¹⁷ Lo strumento musicale è quasi onnipresente all'interno della casa veneziana del XVI secolo. Si ritrova in abitazioni di tutte le estrazioni sociali e molto spesso nelle case più umili si ritrova nelle cucine, ambiente dedito per eccellenza alla convivialità. La musica è accessibile a tutti e non fa distinzioni tra ricchi e poveri. L'unica differenza è data dalla quantità di strumenti presenti nella stessa dimora. È chiaro che chi possiede maggiori disponibilità finanziarie avrà la possibilità di acquistarne più di uno, magari lavorati e decorati preziosamente. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., pp. 18-19.

¹¹⁸ Accornero, *Pietro Liberi cavaliere*, cit., p. 177.

¹¹⁹ La cassa in legno di noce si presenta sin dal Cinquecento come l'elemento d'arredo primario nella casa veneziana, talvolta decorato e munito di chiavi, e che resta invariato nel tempo. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., p. 13.

¹²⁰ «Viottolo assai angusto fra due case non destinato ad uso pubblico, e serviente soltanto ad oggetto di gettarvi le immondizie, e di dare un po' di luce a magazzini od a stanze di poca importanza». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 568.

¹²¹ Potrebbe fare riferimento al *pendon*, ossia «a quel fornimento di cuoio o di panno, che serve per appendervi la spada o la sciabola, e che portasi allacciato alla cintura», solo che di un formato più piccolo. Ivi, p. 489.

era corredata di tutto il necessario per dormire e per conservare i propri averi in una cassa di abete; la camera del servitore pare fungere inoltre da cantina, poiché vi si trovano all'interno diversi barili e botti. Si arriva, infine, alla famosa «stanza ove si dipinge», in cui, oltre ad esserci l'occorrente per la pittura, come una tavola per i colori e tre cavalletti, vi sono tutta una serie di opere non finite o abbozzate. Per lo più si tratta di soggetti devozionali, come la prima voce dell'elenco, che non a caso è proprio «una Madonna, Bambino, S. Giovannino non finita». Seguono poi temi a sfondo mitologico, due ritratti non terminati e un paesaggio raffigurante un porto di mare anch'esso non finito. Di seguito vengono elencati i numerosi libri presenti in casa, tra cui i trattati scientifici di anatomia e chimica, i dizionari di francese e tedesco, testi di filosofia e mitologia, e l'essenziale leggendario dei santi.¹²² La raccolta di libri di Liberi sembra riflettere da una parte la sfera dei suoi interessi¹²³ e, dall'altra, la tendenza seicentesca a considerare il libro a stampa non più solo come mezzo di erudizione, ma piuttosto per la sua utilità, e cioè come strumento di lavoro.¹²⁴

Un altro personaggio che aveva goduto di uno stile di vita assai benestante e, per certi versi, non dissimile da Liberi, è il pittore bavarese Johann Carl Loth. Le somiglianze si riscontrano, prima di tutto, nel fatto che anch'egli aveva vissuto nell'ultimo anno della sua vita in un palazzo affacciato sul Canal Grande, nella parrocchia di San Luca, e che lì vi era morto il 5 ottobre 1698. L'inventario di «tutti li Mobili, Ori, Argenti, Gioie, Contanti, Pitture, sculture, scritture, Libri et Disegni»¹²⁵ del defunto Loth, steso il 9 ottobre seguente, risulta essere un elenco molto articolato e ben dettagliato dei beni che, a seguito della morte dell'artista, vennero venduti tra l'11 e il 16 ottobre 1698, secondo quanto esplicitato nel suo testamento, ed il cui ricavato finì nelle tasche del fratello ed

¹²² Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., pp. 175-176.

¹²³ Era risaputo che tra gli ordinari interessi del Liberi rientrassero proprio le pratiche cosiddette esoteriche come la negromanzia, l'alchimia e la magia. Si tratta di esperienze che andavano a creare attorno alla figura del Liberi un'aura di mistero, nonostante fosse ben nota la sua spregiudicatezza, che lo rendeva allo stesso tempo intrigante e soggetto a cattive dicerie. P. Delorenzi, *Favole e storie su Pietro Liberi*, in *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2021, pp. 119-120.

¹²⁴ Il concetto di biblioteca enciclopedica nel XVII secolo ancora non esisteva. Nelle raccolte librerie dell'epoca confluivano per lo più libri di geografia e di viaggi, di svago e di letteratura, insieme a un maggiore interesse per lingue quali il francese, lo spagnolo e l'inglese, che andarono a surclassare il ruolo preminente che avevano avuto il latino e il greco e gli scrittori classici. D. Raines, *Dall'utile al glorificante. Il collezionismo di libri a stampa a Venezia nei secoli XVI e XVIII*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005, pp. 223-224.

¹²⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, Protocolli Francesco Simbeni, Registro 12106. L'inventario è stato pubblicato da M. Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, "Arte Veneta", 54, 1999, pp. 156-161.

erede Franz Loth. Il testamento del 26 agosto 1698¹²⁶ informa che il fratello viveva nella stessa casa, anche se nell'inventario non vengono nominati gli ambienti in cui soggiornava. Loth aveva nominato suoi esecutori testamentari, e prossimi redattori dell'inventario, tre dei suoi più grandi amici: i mercanti nordici Adrien Vestenapel e Paolo Jäger, e infine il suo stretto collaboratore e discepolo Ambrogio Bon¹²⁷. Non sempre capita di imbattersi in un legato così generoso di un pittore nei confronti dei suoi amici, se si pensa che ad Ambrogio Bon lasciava ben «ducati cento correnti per una volta tanto in segno di quell'amore, che gli professo». E l'affetto di Loth doveva essere notevole se aveva donato persino alla sorella e alla nipote del Bon cinquanta ducati ciascuna e «una coltra di seda verde imbottida fodrata di zallo»¹²⁸. Un ulteriore elemento in comune con Liberi è la presenza in casa del Loth di un servitore, una cameriera e una cuoca. I due domestici vengono ricordati nel testamento, poiché entrambi avevano ricevuto dei buoni lasciti, in virtù della cura e dell'attenzione che avevano riservato al pittore, specialmente negli ultimi mesi di malattia. Nell'inventario viene ricordata solamente la stanza della cuoca e tutti gli oggetti in essa contenuti. Si tratta per lo più di indumenti, biancheria per la casa, posate, stoviglie d'argento e strumenti vari per cucinare, tutti contenuti all'interno delle famose «casse di noghera».¹²⁹ In totale, gli ambienti della casa risultano essere tredici, primo fra tutti, la «Camera delle Pitture» che affaccia sul Canal Grande e in cui si trovava uno scrigno di ferro e «un scabello di Perer nero»¹³⁰ in cui Loth conservava soldi in contanti, documenti, gioielli, monete, ritrattini in miniatura, ma soprattutto la prestigiosa patente di Cavaliere concessagli dall'imperatore Leopoldo I d'Austria, che lo colloca così tra gli artisti insigniti del titolo equestre come Tinelli e Liberi. L'affermazione dello status sociale del Loth al rango di cavaliere potrebbe leggersi per giunta nella presenza,

¹²⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Francesco Simbeni, b. 905, n. 182. Il testamento del Loth, redatto il 26 agosto 1698 e completato da un codicillo del 28 settembre, è stato pubblicato da G. Ewald, *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Amsterdam 1965, pp. 43-47.

¹²⁷ Nonostante l'alunnato presso Loth, la carriera di Ambrogio Bon si è rivelata piuttosto deludente, poiché le poche notizie che lo riguardano riportano il suo lavoro come mero restauratore. Tra gli incarichi ricevuti si ricorda quello assolto presso la Scuola Grande di San Rocco, da cui viene chiamato per accomodare i dipinti di Tintoretto. Si deve, però, al Bon il merito di aver commissionato il busto in memoria del maestro a Enrico Merengo per la chiesa di San Luca. A. Pasian, *Per Ambrogio Bon: un documento inedito e un nuovo dipinto*, "AFAT - Arte in Friuli. Arte a Trieste", 31, 2012, p. 69.

¹²⁸ Ewald, *Johann Carl Loth*, cit., p. 46.

¹²⁹ Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, cit., p. 147.

¹³⁰ Ivi, p. 157.

insolita per un artista, di «un Orologio da Mostra con Cassa d'Argento»¹³¹, conservato all'interno della cassapanca. L'atipicità starebbe, in questa circostanza, nel fatto che, sin dal Cinquecento, gli orologi mancavano quasi del tutto negli inventari di artisti e artigiani, dato che il tempo veniva scandito dai ritmi lavorativi nella quotidianità, a differenza dei nobili e dei mercanti per cui soppesare ogni attimo risultava quasi necessario.¹³² Quello che rivela il contenuto della cassaforte e dell'armadio è l'immagine di un artista non più artigiano di bottega, ma di un colto artista, che ha saputo gestire in maniera esemplare i propri affari ed elevare il proprio status sociale e patrimoniale.¹³³ Successivamente, l'inventario procede con la descrizione del portico, che con ogni probabilità combacia con la stanza appena citata, dato che le pitture non erano ancora state menzionate. Il *portego* funge da spazio di rappresentanza, in cui si trova un arredamento ricco, con pareti in cuoio dorato e argentato tappezzate da quadri d'autore, per lo più contemporanei, allestiti in dialogo con le sculture e in perfetta consonanza con quanto avveniva nei *porteghi* delle famiglie patrizie seicentesche. Vi sono due busti di filosofi¹³⁴, raffiguranti Eraclito e Democrito, esposti su dei piedistalli, che potrebbero far pensare a una volontà del Loth di conformarsi ai canoni del mobilio aristocratico dell'epoca. Importante è anche un putto di marmo scolpito e donato da Giusto Le Court¹³⁵ in nome della loro amicizia e dell'attività di commercio di pietre preziose che conducevano insieme.¹³⁶ Per quanto riguarda i dipinti, nella collezione privata del Loth sono ravvisabili quei generi che dalla prima metà del Seicento si erano diffusi maggiormente nelle raccolte dell'epoca, ossia le nature morte, episodi di caccia con animali, insieme ovviamente alla pittura di soggetto biblico e mitologico, come una

¹³¹ Potrebbe trattarsi di un «Religio da scarsèla», ossia di un orologio da tasca, chiamato comunemente «Mostra». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 564.

¹³² Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., p. 42.

¹³³ Questa è l'effigie che lo stesso Loth si era preoccupato di trasmettere attraverso l'esecuzione dell'*Autoritratto* del 1693 per il Gran Principe di Toscana Ferdinando III de' Medici, in cui si mostra con stola e parrucca, in riferimento al suo titolo nobiliare, ma con gli strumenti della professione in mano. A. Collavin, *Johann Carl Loth (1632 - 1698): artista, collezionista e sensale nella Venezia seicentesca*, in *Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*, a cura di F. Parrilla e M. Borchia, Roma 2019, p. 233.

¹³⁴ Sul tema iconografico dei filosofi nell'Italia barocca si veda *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento: stile, iconografia, contesti*, a cura di S. Albi e F. Lofano, Roma 2017.

¹³⁵ Su Giusto Le Court interessanti sono i recenti studi di Maichol Clemente. Sulle sorti dei beni rimasti nella bottega dello scultore si veda M. Clemente, *Nella bottega di Giusto Le Court. Terrecotte, marmi, documenti*, "Arte Veneta", 75, 2018, pp. 105-127.

¹³⁶ Collavin, *Johann Carl Loth*, cit., pp. 234-235.

«meza figura di Flora»¹³⁷ di mano del Liberi. A riprova del fatto che la stanza poteva avere molteplici funzioni, oltre a quella eventuale di sede espositiva, è la presenza di sedie, tavoli e strumenti musicali, come «una spineta con suoi Piedi»¹³⁸ finemente decorata di verde ed oro, che poteva servire all'intrattenimento dei visitatori. Lo spazio conserva anche opere di altri autori, alcune da mettere in vendita. Infatti, vi sono delle tele in stato di abbozzo, senza cornice, con indicato il nominativo del committente. Questo ambiente risulta alternato da una stanza piccola, dove ritornano opere di mano del nostro, quasi tutte senza cornice, insieme a un ritratto in marmo bianco dell'artista. La stanza si estendeva, poi, fino al passaggio in cucina. Anche qui vi si ritrovano dipinti da tutte le parti, insieme a copie di autori moderni e di Loth, intervallate da originali.¹³⁹ La stessa commistione si ripete anche nelle altre camere, rendendo sempre più difficoltoso comprendere l'uso specifico di ogni singolo luogo e di conseguenza anche delle singole opere: si tratta di quadri da esposizione, raccolti per volere del pittore? Oppure si tratta di strumenti di lavoro, utili allo studio? O ancora, siamo di fronte a pezzi destinati alla vendita? Non sempre il valore dei pezzi viene specificato, e non è detto che la presenza di un valore d'uso possa scardinare un valore estetico che accoglie il gusto del proprietario. Tornando all'inventario, si giunge a quello che Isabella Cecchini definisce «il vero *atelier* del pittore»¹⁴⁰, ossia la «camera sopra Canal Grande ove il detto quondam Sig. Lot dipingeva»¹⁴¹. Si tratta di uno degli ambienti più intriganti del palazzo, per via della mescolanza di beni elencati al suo interno, dalle opere d'autore ai fondi della bottega. Insieme ad alcuni elementi di arredo come «una Tavola d'Albeo tonda»¹⁴² e una di noce, uno specchio, gli arnesi del mestiere fra cui un cesto con «drappi da pittor»¹⁴³, una quarantina di schizzi e bozzetti. Nuovamente torna l'ambiguità rispetto alla paternità delle opere presenti, in quanto potrebbe trattarsi di materiale legato alla didattica oppure di uno stock commerciale, destinato alla vendita, su modello delle botteghe come quella dei Bassano o come il laboratorio dello Strozzi.¹⁴⁴

¹³⁷ Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, cit., p. 157.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Collavin, *Johann Carl Loth*, cit., pp. 236-237.

¹⁴⁰ Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., p. 176.

¹⁴¹ Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, cit., p. 159.

¹⁴² Ivi, p. 160.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Collavin, *Johann Carl Loth*, cit., pp. 239-240.

In conclusione dell'inventario vi è la «Notta de Libri»¹⁴⁵, conservati all'interno di un armadio nella camera dove era morto il pittore. Si palesa un altro aspetto in comune con Pietro Liberi, poiché si tratta di una raccolta di quasi un centinaio di testi che riflettono gli interessi dell'artista. Vi si ritrovano trattati di architettura tra i più fondamentali, come l'«Architettura dell'Alberti», i *Quattro Libri* del Palladio, le opere di Sebastiano Serlio, del Vignola e di Scamozzi, ma non solo, anche testi come l'*Iconologia* di Ripa e insegnamenti di prospettiva. Compagno, in accordo con Liberi, dizionari di italiano e francese, mentre grandi assenti rispetto al collega sono le *Vite* di Vasari, Ridolfi e Boschini. La libreria di Loth ha rivestito indubbiamente un ruolo importante nella dimostrazione delle sue conquiste sociali e professionali, nonostante poi sia stato tutto venduto insieme al resto dei beni, con lo scopo di ricavare fondi per l'eredità. Tuttavia, il tema della biblioteca in relazione all'arte si configura ancora come un terreno poco esplorato e per questo deve essere approfondito.¹⁴⁶

Anche il caposcuola della corrente dei tenebrosi¹⁴⁷, il genovese Giovan Battista Langetti, pare lavorare in casa, poiché nell'inventario *post mortem* del 22 ottobre 1676 si segnala la «camera del suo studio»¹⁴⁸, in cui si trovano trentadue tele «imprimade sia grande e piccole», una decina di quadri abbozzati, tra cui un «panello della S.ta Vergine», insieme a degli elementi d'arredo come un vecchio tavolino, una cassetta di legno e delle sedie di paglia. Un elemento in comune con i documenti sopracitati di Loth e di Liberi è la presenza di diciotto libri, di cui, purtroppo, non si conosce nè il titolo nè l'autore, ma che si può ipotizzare, in linea con il ruolo che il testo a stampa aveva nel Seicento, potessero servire come strumenti di lavoro al fine di trarre ispirazione per le proprie tele oppure per verificarne in maniera accurata il contenuto mitologico, storico, religioso o filosofico. Dal documento emerge che la casa si trovava in contrada di Santa Maria Maddalena e doveva avere tutte le caratteristiche di una

¹⁴⁵ Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, cit., p. 160.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 150-151.

¹⁴⁷ Il termine «tenebroso» in ambito pittorico delinea quel naturalismo in cui il chiaroscuro si rifà al caravaggismo «riformato» di Jusepe de Ribera e diventa uno strumento di manifestazione dell'aspetto più intimo dei personaggi raffigurati. I protagonisti sono animati da una profonda moralità e da una verità psicologica che riflette la quotidianità. L'elemento centrale risulta essere una intensa espressione di devozione religiosa da parte degli artisti che rientrano in questo gruppo, in cui spiccano nomi come Johann Carl Loth, Antonio Zanchi, Pietro Negri. M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 17, 1990, p. 55.

¹⁴⁸ ASVe, Atti del notaio Marco Grandi, b. 6971, cc. 149 v-150 v. L'inventario e il testamento del Langetti sono stati pubblicati da Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, cit., pp. 93-95.

dimora spaziosa, costituita da vari ambienti, dalla cantina alla soffitta, passando per il tradizionale portico veneziano. L'arredo risulta ricco e prezioso, a dimostrazione del profitto che il pittore era riuscito a trarre dal suo lavoro e che gli aveva permesso di vivere in una situazione sicuramente agiata. Nel portico troviamo l'immane «fornimento di cuori», accompagnato da qualche tela incorniciata e da due strumenti musicali di pregio, un clavicembalo di mano di Domenico da Pesaro e una spinetta di Alberto da Salò. Ancora una volta, la musica si rivela protagonista all'interno dell'ambiente domestico veneziano, in uno spazio come il *portego*, perfetto per intrattenere gli ospiti, ma anche per mostrare il proprio diletto in questa arte.¹⁴⁹ Un certo grado di benessere si rivela anche nel «camerin presso la cucina», che si desume potesse fungere da camera da letto, data la presenza di un «litierin d'oro» ornato con una preziosa «trabaca di brocadello fillo et seda»¹⁵⁰ di colore giallo a motivi floreali, in perfetto *pendant* con i cuscini e la coperta. La stanza si presenta riccamente decorata di cuori bianchi con fiori dorati, e da elementi che richiamano la profonda fede del nostro, vale a dire un piccolo «oratorio de nogara», un Cristo di bronzo dorato e l'onnipresente quadro raffigurante la Madonna. In grande quantità rispetto ad inventari già consultati sono gli abiti, di cui viene annotato il colore, la stoffa, il modello «alla spagnola» o «da campagna», insieme ad accessori quali il «tabarro»¹⁵¹ e un cappello di «terzanella», che vanno ad accrescere un già cospicuo guardaroba, adatto ad ogni clima. Diversi sono i vestiti foderati di pelle di capra, di volpe o di ermellino, quest'ultimo di solito usato per la mezza stagione, per non parlare di camicie e calze di seta, seppur qualche volta descritte come vecchie o rovinate. Scorrendo l'inventario si passa alla cucina, che sembra essere fornita di tutto il necessario, e al corridoio contiguo, in cui si elencano delle opere realizzate dal Langetti stesso; tra queste vi sono un dipinto con san Gerolamo, tra i santi più amati e diffusi nelle case veneziane dal XVI secolo¹⁵², segno di profonda devozione del proprietario. Ma degna di attenzione è «una testa piccola del Tentoreto», che proverebbe l'adorazione del nostro nei confronti del maestro cinquecentesco, secondo quanto affermato dal Boschini nella *Carta del navigar*

¹⁴⁹ Ivi, pp. 47-48.

¹⁵⁰ Dicesi anche «padigliòn da leto» quell'«arnese di tela o di drappo che cala sopra il letto, lo circonda e lo chiude». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 461.

¹⁵¹ Tipo di mantello che si distingue dalla «vesta», ossia dalla toga indossata dal patriziato. Ivi, p. 728.

¹⁵² Il quadro a soggetto religioso costituisce un aspetto innovativo nelle dimore veneziane del Cinquecento, in particolare la Vergine, i Re Magi e i santi come san Girolamo, san Sebastiano, san Giuseppe, san Cristoforo. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., pp. 23-43.

pitoresco.¹⁵³ Potrebbe quasi essere visto come un pezzo da collezione, se non fosse che il luogo di conservazione non pare per nulla adatto a una esibizione del manufatto, trattandosi di un corridoio, in cui erano presenti anche delle opere di sua mano, assieme a dei disegni che più di una volta abbiamo visto essere fondamentali materiali di studio e lavoro. Proseguendo si arriva a un camerino, posto al piano superiore, in cui predomina la varietà di oggetti riposti al suo interno. Potrebbe trattarsi di una seconda camera da letto corredata da armadi, comodini, un tavolino, un «bauleto» di pelle, oltre alle utilissime casse di noce contenenti biancheria per la casa, abiti, fazzoletti, asciugamani. All'interno di uno scrigno di legno, quasi come quello d'argento del Loth, sono elencate tutta una serie di posate, stoviglie pregiate, probabilmente lì custodite. In un'altra «scatoletta», invece, sono conservati tutti i preziosi, dai gioielli ai bottoni d'oro, ma anche del denaro.¹⁵⁴ E proprio alcune di queste ultime voci dell'elenco vennero lasciate dal Langetti ai suoi familiari, così come enunciato dal suo testamento redatto il 19 ottobre 1676¹⁵⁵, qualche giorno prima del decesso. Dopo aver prescritto dei lasciti in opere pie e a suffragio della sua anima, Langetti si era occupato di sistemare la sorella Maria Simonetta, rimasta a Genova, e i suoi nipoti, con un legato complessivo maggiore di cinquecento ducati, mentre il fratello Giovanni Andrea aveva ereditato il residuo di tutto quello che possedeva. Non mancava di ricompensare gli amici Maffio Miles «per segno di affetto» con una fruttiera d'argento e il barbiere Giovanni Battista Matassini con la sua «rosetina di diamanti». Aveva riservato alla sua fedele serva, Lucia, cinquanta ducati da sommarsi al salario che le spettava.¹⁵⁶ Dal documento sembrano dunque trasparire maggiormente la profondità della sua fede cattolica e il legame con i suoi cari, tant'è che Langetti non fa alcun riferimento alla fortuna e allo stato di agiatezza di cui dovette godere nel corso della sua vita, grazie all'esercizio della sua professione di artista.¹⁵⁷

Purtroppo, non si può dire lo stesso di un altro pittore, che si avvicina alla corrente dei tenebrosi sulla scia del Langetti, ossia Antonio Zanchi¹⁵⁸. Nel testamento datato 7

¹⁵³ Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, cit., p. 48.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 94-95.

¹⁵⁵ ASVe, *Notarile, Testamenti*, Notaio Marco de Grandis, filza 475, n. 45.

¹⁵⁶ Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, cit., pp. 93-94.

¹⁵⁷ Ivi, p. 47.

¹⁵⁸ Antonio Zanchi nacque il 6 dicembre del 1631 a Este, ai piedi dei Colli Euganei. Raggiunse Venezia, probabilmente, intorno ai quindici anni per dedicarsi all'esercizio della pittura, anche se è possibile pensare che già nel suo paese d'origine avesse dato prova della sua predisposizione artistica, in particolare nel disegno. L'artista aveva dato grande prova del suo talento e questo si desume dagli incarichi ricevuti dalle maggiori confraternite veneziane, tra cui

novembre 1721¹⁵⁹ Zanchi spiegava come i guadagni di una vita, frutto della sua arte, fossero andati perduti nel mantenimento della sua numerosa famiglia. Dopo aver esordito dicendo di trovarsi in età avanzata (aveva novant'anni circa), anche se ancora sano nella mente e nel corpo, aveva disposto del suo «restrittissimo stato di fortune». Zanchi aveva sposato in prime nozze l'amata Oliva Mainardi e l'unione si era rivelata proficua, dato che avevano avuto ben nove figli, di cui cinque femmine e quattro maschi. In realtà, come espresso più volte nel testamento, la numerosa prole aveva dato allo Zanchi molti pensieri e qualche dispiacere, a partire dai tre figli che si staccarono immediatamente dall'attività del padre per mettersi in proprio, rivelandosi però degli artisti mediocri. Solo l'ultimogenito, il chierico don Girolamo, pareva essere meritevole dell'affetto paterno, tanto da aggiudicarsi la nomina di «Erede Universale Residuario» di quel poco che sarebbe rimasto dopo aver pagato tutti i debiti contratti in vita. Insieme alla seconda moglie del nostro, Lucietta Antoniani, sposata dopo la morte della Mainardi, era stato l'unico membro della famiglia a prendersi cura del padre con costanza e benevolenza. Sicuramente gran parte delle entrate di Zanchi erano finite nella predisposizione delle doti per le figlie, quasi tutte accasate, tranne la maggiore che aveva deciso di abbracciare la vita religiosa, diventando monaca in San Mauro a Burano. Zanchi si era visto costretto, perciò, a lasciare ai figli unicamente la sua benedizione poiché «nello stato in cui m'attrovo vedo che non hò cosa dà poterli lasciare».¹⁶⁰ Una situazione familiare analoga si riscontra nel testamento del pittore Giovanni Segala, redatto il 13 ottobre 1717¹⁶¹, qualche giorno prima del suo decesso. L'artista, «infermo a letto oppresso da grave infermità», ma nel pieno delle sue facoltà mentali, aveva espresso da subito lo stato di povertà in cui versava, giacché tutto quello che aveva guadagnato onestamente con il «lavoro de miei pennelli, e delle mie mani» era andato svanito nel mantenimento della sua famiglia¹⁶², in particolare dopo la morte del padre, il quale aveva speso tutto, compresa la dote della madre. Aveva ordinato,

la Scuola Grande di San Rocco, che accetta con un certo timore del confronto della sua opera con quella di un grande maestro come Tintoretto. P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, in *Il Seicento*, Bergamo 1987, pp. 391-394, ("I pittori bergamaschi", IV).

¹⁵⁹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Bonamin Francesco, b. 106, n. 20. Il documento è stato reso noto da A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 5, 1966, pp. 129-130.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Bortolomio Mandelli, b. 701, n. 165. Il testamento è stato pubblicato da M.G. Vielli, *Nuovi documenti per Giovanni Segala*, "Arte Veneta", 53, 1998, p. 179.

¹⁶² A una delle sorelle, una certa Perina, non lascia nulla, dato che tutti erano a conoscenza di quanto si fosse «spolpatto per maritarla». *Ibidem*.

inoltre, la redazione di un inventario dei pochi mobili, e di tutti i quadri «grandi e piccoli finiti, et abbozzati e modelletti, disegni» da vendere, con lo scopo di pagare i debiti e ricavare del denaro per una degna sepoltura. Ad ogni modo, Segala dispose di quel poco che possedeva in favore dei suoi fratelli Antonio, Andrea, Bortolo e del nipote Antonio, figlio di un fratello defunto. All'amata sorella Catarina lasciava un «paro de manini d'oro»¹⁶³, che il fratello aveva acquistato anni prima come dono, ma che aveva dovuto impegnare «per li bisogni urgenti della casa», dimostrando, attraverso questo legato, un certo grado di affetto rispetto agli altri membri della famiglia.

Tra i pittori che godono di una situazione economica favorevole figura il friulano Sebastiano Bombelli, dato testimoniato dal fatto che fosse tra i maggiori contribuenti del Collegio dei pittori, e che fosse per questo tassato allo stesso modo di Pietro Liberi e di Johann Carl Loth. Siamo a conoscenza del suo testamento redatto il 7 maggio 1718, e completo di un codicillo del 30 giugno¹⁶⁴, entrambi dettati un anno prima della sua morte, avvenuta il 4 maggio 1719 nella sua casa a San Pantalon. Beneficiari dei suoi averi risultano essere i fratelli, due dei quali, Eugenio e Giuseppe, vivevano a Udine, mentre la sorella era divenuta suor Maria Eletta nel convento delle terziarie della città friulana. Non era però l'unica parente ad avere abbracciato la via ecclesiastica, poiché anche i nipoti, figli di un'altra sorella, all'epoca già deceduta, altro non erano che Paolo e Gerolamo Celotti, frati dell'ordine dei Servi nella città di Venezia. In particolare, Paolo aveva servito la Repubblica come teologo e revisore delle bolle.¹⁶⁵ Ai nipoti era stato affidato l'incarico di vendere la sua raccolta di quadri e di disegni, e di destinare i guadagni in opere pie, così come enunciato nel codicillo testamentario. Viene fatto un elenco molto stringato delle opere contenute nelle due stanze dei nipoti in cui vi erano all'incirca centocinquanta dipinti, «la maggior parte di Ritratti», ma anche «quadri istoriati»¹⁶⁶, una trentina di disegni, e ancora paesaggi, porti di mare, di cui purtroppo non vengono specificati l'autore o i soggetti. Analizzando con attenzione il testamento del pittore, salta all'occhio la grande devozione del nostro, soprattutto in riferimento all'ineluttabilità della morte, che lo aveva portato a disporre dei propri beni affinché non mancasse nulla in previsione del suo funerale. Aveva richiesto di essere sepolto nella

¹⁶³ Si tratterebbe di «certi ornati portati ai polsi per lo più dalle donne», ossia di braccialetti. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 479.

¹⁶⁴ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Girolamo Marcello, b. 612, n. 464. Il testamento e il codicillo sono stati pubblicati da F. Zava Boccazzi, *Il testamento di Sebastiano Bombelli*, "Arte Documento", 2, 1988, pp. 154-155.

¹⁶⁵ Zava Boccazzi, *Il testamento di Sebastiano Bombelli*, cit., p. 154.

¹⁶⁶ Ivi, p. 155.

chiesa di San Pantalon e di essere «accompagnato dal Capitolo con otto torcie», per cui dispose venticinque ducati insieme ad altri cinquanta per le spese di «torzi, candelle et altro»¹⁶⁷. Tuttavia, questo forte sentimento religioso non traspare nell'inventario, in quanto, tra i quadri segnalati nel codicillo del 30 giugno, vi sono pochi esempi di soggetti devozionali. È pur vero che si tratta di una lista superficiale e molto generica. Eppure il testatore segnala un Salvatore di piccolo formato corredato da una cornice decorata «à fogliami dorata»¹⁶⁸ che appare subito di un certo qual valore, insieme a un crocifisso di pietra bianca. Un altro elemento significativo e ricorrente fino ad ora nelle case veneziane è lo strumento musicale, qui indicato nella voce successiva come un organetto di legno, un dono da parte di Zorzi Chechel, identificabile nel figlio del famoso collezionista Gasparo Chechel.¹⁶⁹

Lo strumento musicale non manca neppure nell'inventario dei beni di Josph Heintz il Giovane¹⁷⁰, steso il 22 ottobre 1678 dalla vedova Margherita Panciera con il fine di presentare l'istanza di vadimonio.¹⁷¹ In una delle camere vengono registrati un «manacordo vecchio e depento scordado»¹⁷², assieme a una «spinetta di man del Florian», che possono rimandare a una predisposizione familiare per la musica, ma altresì a un profondo legame con uno dei suoi più grandi committenti, monsignor Gerardo Biancosi¹⁷³. Un altro ambiente non privo di curiosità risulta essere la cucina, in cui appaiono degli elementi di natura diversa tra loro e talvolta in dissonanza. Tra le prime voci vengono elencate una spada e un «pistolese»¹⁷⁴, ossia un coltello a lama larga, che proprio per la sua forma veniva detto goliardicamente «lengua de vaca»¹⁷⁵. Si potrebbe ipotizzare che essi abbiano giocato un ruolo funzionale all'interno dell'economia domestica; ciononostante, si deve considerare l'inconsueta presenza di

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ Ivi, p. 154.

¹⁷⁰ Rientra nel novero dei pittori premiati per meriti artistici. Difatti viene nominato a Roma Cavaliere dello Speron d'Oro. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, cit., p. 174.

¹⁷¹ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 95, reg. 267, cc. 69r-70v. L'inventario è stato pubblicato da M. Sclosa, *L'originalità del copista. Note d'archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello)*, in *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2015, pp. 186-188.

¹⁷² Ivi, p. 186.

¹⁷³ Si tratta di una figura marginale nel contesto del collezionismo veneziano del Seicento. Tuttavia, il Biancosi era conosciuto nell'ambito degli studi musicali come musicista e suonatore della tiorba presso la Cappella di San Marco. Ivi, p. 172.

¹⁷⁴ Ivi, p. 186.

¹⁷⁵ Era una sorta di arma bianca che soleva indossare Pantalone nelle commedie. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 513.

oggetti di questa tipologia, specialmente in cucina, e che potrebbero perciò essere visti come degli elementi d'arredo. A seguire compaiono invece degli oggetti più coerenti con il contesto, ossia posate, stoviglie, una piccola saliera ovale, tutto in argento, pronti ad essere utilizzati nelle occasioni speciali. Stupisce, a questo punto, la presenza di gioielli in uno spazio come la cucina: tre sono i paia di orecchini, di perle e ambra, ma anche una «rosetta»¹⁷⁶ impreziosita da cristalli, insieme a collane di altrettanto pregio. La vedova aveva presentato la lista delle pitture, stimate dai pittori Paolo Tamagnin e Francesco Bernardo Casattoni, per un valore complessivo di centoquindici ducati. La presenza di quadri copiati dai grandi maestri antichi e moderni come Paolo Veronese e Palma il Giovane dimostra la sua assidua dedizione nell'esercizio di questa attività. In misura più discreta sono anche i ritratti, alcuni generici come quelli raffiguranti dame francesi, altri invece mostrano i volti dei personaggi politici dell'epoca come il Re di Svezia, che pare essere identificabile con il ritratto di Sigismondo III di mano del padre, conservato al Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco. Era prassi comune tra gli artisti possedere delle opere ereditate, che potessero fungere anche da modelli di bottega, come nel caso già citato della famiglia Bassano. Numerosi nell'elenco risultano i quadri raffiguranti nature morte, in particolare con fiori e animali, tra cui gatti, cani, gamberi, pappagalli, pesci, che dimostrerebbero l'interesse di Heintz verso aspetti realistici. L'approccio più naturalistico del nostro si rivela anche nell'arredamento della casa, poiché all'interno di una cassa vi è segnalato «un quadretto di un papagal recamà». Pare doveroso evidenziare che «Due vasetti di fiori» e «Due cestelle di fiori, una per l'altra» potrebbero essere di mano del mantovano Francesco Caldei, artista fiorante, di cui è noto il legame di amicizia con Heintz.¹⁷⁷ Fondamentale per dimostrare la rete di amicizie che si instaurano tra i maggiori esponenti dell'ambiente artistico veneziano sono, ancora una volta, i testamenti: centrale, nel caso di Mantovano¹⁷⁸, è il primo testamento, redatto il 21 novembre 1663¹⁷⁹, in cui vi sono dei lasciti interessanti nei confronti di personaggi di spicco del panorama artistico dell'epoca, come Nicolò Renieri, il quale era stato omaggiato di un quadro con frutta, e Clementi Molli, a cui

¹⁷⁶ «Sorta d'anello così detto per essere i diamanti disposti in giro a foggia di rosa». Ivi, p. 584.

¹⁷⁷ Sclosa, *L'originalità del copista*, cit., pp. 183-184.

¹⁷⁸ Francesco Caldei, noto anche come Francesco Mantovano, fu uno dei primi pittori attivi a Venezia nel campo delle nature morte, le quali riscossero un enorme successo tra i componenti della borghesia veneziana, specialmente in un periodo storico in cui le composizioni floreali costituivano una innovazione rispetto ad altri generi artistici. G. Bocchi, *Francesco Caldei detto Francesco Mantovano. Un pittore lombardo fra Roma e Venezia*, "Parma per l'Arte", 21, 2015, pp. 81-83.

¹⁷⁹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Angelo Calzavara, b. 64, n. 67.

vengono donati i suoi rilievi in gesso. Queste relazioni gli avevano permesso di entrare in contatto con il mondo aristocratico, dato che il pittore francese e lo scultore bolognese, insieme a Marco Boschini, lavoravano come consiglieri per l'acquisto di opere d'arte a Venezia per conto degli Estensi. A beneficiare dei legati di Caldei fu l'appena citato Joseph Heintz il Giovane, che aveva definito nel testamento suo compare e a cui lasciava in segno di affetto una testa di Cristo incorniciata.¹⁸⁰ Meno significativo a livello contenutistico risulta essere il secondo e ultimo testamento redatto dal Mantovano il 19 maggio 1674¹⁸¹, in cui, nella sua brevità, confermava di abitare a San Marcilian, vicino alla Corte nuova della Misericordia. Dispose il rimborso ai parenti della dote ricevuta dalla prima moglie Giovanna di Poli, morta nel 1660, attraverso la vendita dei suoi quadri. Il rimanente, invece, doveva essere devoluto in favore della seconda moglie Santa.¹⁸²

Una figura poliedrica che si era stanziata nella città lagunare, a partire dal 1626 fino al giorno della sua morte, è quella appena menzionata del fiammingo Nicolas Régnier, italianizzato in Niccolò Renieri. Gli ambiti in cui si muoveva l'artista spaziano dalla pittura, in particolare la ritrattistica, collezionismo, fino al commercio di quadri.¹⁸³ Queste attività si intersecavano a quella di perito¹⁸⁴, andando a inserire il nostro tra quelle figure di artisti moderni che si erano elevate al rango di virtuosi, come nel caso di Pietro Liberi o di Johann Carl Loth. Grazie a una fitta rete di legami familiari, costruita attraverso i matrimoni delle figlie, estremamente convenienti, Renieri era divenuto uno dei principali protagonisti del mercato d'arte dell'*élite* veneziana, ma non solo. Dal

¹⁸⁰ G. Bocchi, *Francesco Caldei*, cit., pp. 95-97.

¹⁸¹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Andrea Calzavara, b. 260, n. 906. Il testamento è stato pubblicato da I. Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 12, 1967, 1/2, pp. 40-41.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Niccolò Renieri nasce nel 1588 a Maubeuge, tra Francia e le Fiandre, ma comincia la sua formazione nella cittadina di Anversa. Prima di giungere a Venezia, la sua carriera prende avvio in altri centri artistici italiani, inizialmente nella Parma dei Farnese, e poi a Roma, dove si inserisce come uno dei maggiori esponenti della corrente caravaggista. A. Lemoine, *Nicolas Régnier alias Niccolò Renieri*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007, p. 301. Sulla figura di Renieri si veda la corposa monografia curata da A. Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca.1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

¹⁸⁴ Renieri era riconosciuto ufficialmente dalla Serenissima come perito nell'ambito di dipinti, in particolare nelle stesure di inventari *post mortem* o presentati dalle vedove per ottenere la restituzione della dote. La fama di Renieri era tale da essere chiamato ad eseguire delle perizie nelle collezioni di maggior prestigio, tra cui quelle dei nobili Vincenzo Grimani Calergi, Francesco Morosini e ancora dei fratelli Widmann. Persino dal celebre scambio epistolare tra l'erudito Leopoldo de' Medici e il suo agente veneziano Paolo del Sera emerge che il nostro fosse il più competente nel campo dei disegni. *Ibidem*.

testamento del 2 novembre 1667 è possibile evincere la trama di relazioni che aveva instaurato a livello familiare con i maggiori conoscitori della città e che gli avevano permesso di allargare il suo raggio d'azione anche ad altre corti italiane, come quella dei Gonzaga a Mantova. La primogenita Lucrezia aveva sposato nel 1648 Daniel van den Dyck, pittore ufficiale presso la corte di Carlo II Gonzaga, seguita l'anno successivo dalla sorella Clorinda, che si era maritata con Pietro Vecchia, anch'egli coinvolto nel periziare e commerciare opere d'arte.¹⁸⁵ Il testamento era stato redatto di suo pugno mentre si trovava nel suo studio «per la Dio grazia sano di corpo e di mente»¹⁸⁶, condizione che purtroppo pare non durare a lungo in quanto, solo pochi giorni dopo, dall'attergato del notaio emergeva l'infermità fisica di Renieri, il quale, costretto a letto, aveva fatto chiamare il legale nella sua casa di San Cassiano per consegnare il documento e pregare quest'ultimo di non aprirlo fino alla sua morte.¹⁸⁷ Ma veniamo al contenuto dell'atto notarile. Fondamentalmente, l'artista lasciava delle somme più che generose a tutti i componenti della famiglia¹⁸⁸: dispose di ingenti capitali nei confronti delle prime due figlie Lucrezia, rimasta vedova e «carica de figlioli», e Clorinda¹⁸⁹, per essere sempre stata «obbedientissima». All'amato genero Pietro lasciava sei libri, alcuni in latino ed altri in lingua italiana. In virtù della sua condizione di donna nubile, la terzogenita Angelica, invece, riceveva una cifra di denaro più cospicua rispetto alle sorelle maggiori, mantenendo in aggiunta «tutte le sue robbe», quali gioielli, ori, argenti, la biancheria, ma soprattutto i dipinti floreali commissionati per lei dal padre.¹⁹⁰ Successivamente compaiono i lasciti ai membri maschili della famiglia: il fratello Michele Desubleo¹⁹¹, che al momento della redazione del testamento viveva a Parma, ereditava la sua preziosa «rosetta di diamanti», donatagli dall'ambasciatore inglese Basil

¹⁸⁵ F. Magani, *Lucrezia, Clorinda, Angelica, Anna Renieri*, in *Le tele svelate. Pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Virdis, Milano 1996, pp. 81-83.

¹⁸⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti, notaio Camillo Lion*, b.591, n. 125. Il testamento è stato pubblicato da N. Ivanoff, *Nicolas Regnier*, "Arte Antica e Moderna", 29, 1965, pp. 22-24, e da Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta*, cit., pp. 38-40.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 38-39.

¹⁸⁸ Vengono nominate tutte le figlie, tranne Anna, morta qualche anno prima della stesura dell'atto. Magani, *Lucrezia, Clorinda Renieri*, cit., p. 83.

¹⁸⁹ Clorinda Renieri era conosciuta dalle fonti come pittrice di scene di battaglie e di ritratti, motivo per cui si sarebbe guadagnata il titolo di figlia prediletta da parte del padre, che nel testamento la definisce «affezionatissima». Ivi, p. 84.

¹⁹⁰ Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta*, cit., pp. 38-39.

¹⁹¹ Sul pittore Michele Desubleo si veda la recente monografia curata da S. Girometti, *In Italien Karriere machen. Der flämische Maler Michele Desubleo zwischen Rom, Bologna und Venedig (ca. 1624-1664)*, Heidelberg 2022.

Feilding¹⁹², assieme ad «altre galanterie», forse investite di un valore sentimentale, da conservare per ricordo; Paolo, l'unico figlio maschio, aveva ricevuto sempre del denaro insieme al «residuario» e a un saggio consiglio di accasarsi con onore; infine ai nipoti Francesco van den Dyck e Gasparo Vecchia, donava, rispettivamente, delle stampe in rame, dei disegni e dei rilievi per farne materiale didattico, e un anello con rubino accompagnato dalla medaglia d'oro ricevuta dal duca di Mantova. Un aspetto interessante in merito ai capitali disposti dal Renieri nei confronti dei figli, risulta essere la divisione di questi ultimi in due diversi fondi: una parte era tenuta «in Zecca», che potrebbe, ipoteticamente, fare riferimento non tanto al luogo fisico in cui venivano coniate le monete, ma a una forma di investimento da parte del cittadino, il quale depositava volontariamente del denaro al Governo come prestito per ottenere in seguito degli interessi¹⁹³; la seconda fetta si trovava presso il «Magistrato della Uscida»¹⁹⁴, vale a dire la magistratura che sovrintendeva le esportazioni di merce dal territorio veneziano.

2.3.3. Del legame tra pittori e scultori

Attraverso l'analisi dei già menzionati documenti è stato possibile rinvenire l'importanza delle relazioni che intercorrono tra le due arti maggiori, ossia la pittura e la scultura. I rapporti tra artisti, che siano essi scultori o pittori, emergono dalla lettura dei testamenti e dai lasciti degli inventari. Precedentemente è stato citato il caso del pittore di origine mantovana Francesco Caldei, il quale nel suo primo testamento, ricorda la profonda amicizia che lo legava allo scultore bolognese Clemente Molli. Del Molli non si conoscono purtroppo le ultime volontà, tuttavia utile ai fini della conoscenza di questo personaggio risulta essere l'inventario dei beni presentato dalla vedova Maria Bonelli al Magistrato del Proprio il 27 marzo 1664, per la consueta richiesta di riscatto della dote. Innanzitutto lo scultore viveva, almeno negli ultimi anni della sua vita, nella

¹⁹² Basil Feilding, diplomatico inglese di stanza a Venezia, ebbe un ruolo cruciale di intermediario nella vendita di quasi una trentina quadri d'autore da parte del Renieri al marchese di Hamilton. Alla fine solo venti pezzi vennero acquisiti dal nobile inglese, mentre i restanti rimasero sotto la custodia del nostro. Vi erano opere di valore inestimabile, come le tele di mano dei maestri cinquecenteschi veneziani come Tiziano, Tintoretto, ma anche Poussin, Guercino, Perin del Vaga e tanti altri. Lemoine, *Nicolas Régnier*, cit., p. 301.

¹⁹³ Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 808.

¹⁹⁴ «Eravi la Magistratura della Tavola della Insida, (come v'era l'altra detta Tavola dell'Entrada) che soprintendeva le estrazioni o esportazioni delle mercanzie da Venezia per fuori, composta di tre Patrizii della classe povera, con salario [...]». Ivi, p. 346.

centrale parrocchia di San Samuele, in una zona che a quell'epoca aveva attirato l'interesse di Pietro Liberi in campo immobiliare. A differenza del pittore, Molli probabilmente viveva in un'abitazione più modesta, ma dotata di tutte le comodità del caso, ipotesi che verrebbe confermata anche dalla quota di affitto del valore di cinquanta ducati, che lo collocherebbe tra i benestanti della città. Diversi sono gli ambienti che costituiscono la casa, dal piccolo ingresso alle due camere che conducono poi al cuore di ogni dimora, ossia il *portego*, e poi ancora la cucina, la soffitta e la *caneva*, in cui solitamente si conservavano i vini, e che si ritrova in tante altre abitazioni agiate. Anche la soffitta risulta ricorrente all'interno degli inventari, grazie forse all'aspetto multifunzionale che poteva assumere come spazio.¹⁹⁵ Per esempio, l'inventario di Giovan Battista Langetti segnala in soffitta «un letto della serva»¹⁹⁶ munito di cuscino, materasso e coperte, che insieme a un tavolino e due casse, fanno ipotizzare che poteva servire da camera da letto della cameriera. Fuori dal comune è la presenza in questo stesso spazio di armi da fuoco, quali tre «schioppi»¹⁹⁷, due «terzete»¹⁹⁸ e una spada dall'impugnatura argentata.¹⁹⁹ Purtroppo non è possibile stabilire se anche in casa Molli fosse presente una donna di servizio, anche se era comune per le classi più abbienti avere almeno una «massèra»²⁰⁰, che aiutasse nelle faccende domestiche. Un altro punto in comune con Langetti è la presenza di numerosi abiti e completi che richiamano il guardaroba riservato ai ceti medio-alti, anche se indicati molto spesso come vecchi.²⁰¹ Tuttavia, si osserva che, all'interno di questi documenti, il significato di “vecchio” non si deve leggere unicamente in maniera dispregiativa nei confronti dell'oggetto stesso. Piuttosto sarebbe da considerare sintomatica, da parte della società veneziana, la volontà di conservarlo e mantenerlo il più a lungo possibile. In un mondo, quello odierno, in cui

¹⁹⁵ I. Cecchini, *Nuovi dati su Clemente Molli*, “Arte Veneta”, 52, 1998, pp. 147-148.

¹⁹⁶ Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, cit., p. 95.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ La «terzèta» è una pistola di piccole dimensioni. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 743.

¹⁹⁹ L'unico documento, finora, in cui si è riscontrata l'esistenza di armi risulta essere l'inventario di Joseph Heintz il Giovane, nella cui cucina si segnala la presenza di un coltello dalla lama larga. Non si tratta, perciò, di una vera arma da fuoco, come nel caso del Langetti, ma di una presenza singolare per un artista, poiché non vi era l'obiettivo come nel caso dei mercanti o dei nobili di esibire, attraverso la raccolta di armamenti, un glorioso passato familiare di combattenti. Difatti, ancora nel Cinquecento, nelle case degli artisti, le armi mancano nella quasi totalità dei casi, fatta eccezione per le armi di tipo offensivo, come pugnali e coltelli, che risultano più frequentemente. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano*, cit., p. 42.

²⁰⁰ Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 403.

²⁰¹ Cecchini, *Nuovi dati su Clemente Molli*, cit., p. 148.

il consumismo è parte integrante della società, appare quasi irragionevole la massiccia presenza di elementi usati o addirittura logori. Ciononostante, essi possono essere investiti e riconosciuti dai proprietari di un valore sentimentale, che va oltre il loro aspetto materiale.

Oltre a quanto detto sulla casa dello scultore bolognese, rilevante ai fini del nostro discorso, è la nota delle statue e dei quadri di proprietà portata innanzi dalla vedova. Le stime erano state eseguite, per quel che riguarda la statuaria, dagli scultori Marco Beltrame e Giovan Battista Groppelli, quest'ultimo residente anche lui a San Samuele, il che dimostra un potenziale rapporto di amicizia tra i due. Coloro che vennero chiamati a valutare i dipinti erano Marco Boschini e Antonio Cecchini. L'amicizia di lunga data con Boschini²⁰² è confermata da ciò che lo scrittore esprimeva su di lui nella *Carta del navigar pitoresco*, in cui definiva il suo compare pittore, scultore e poeta. Un ulteriore aspetto che univa i due amici era l'attività di sensali d'arte, che entrambi esercitavano, congiuntamente a quella di estimatori di pitture. Conosciuto era il loro ruolo di consiglieri in campo artistico per gli Estensi durante gli anni Cinquanta, affiancati dalla intraprendenza del pittore fiammingo Nicolò Renieri. Il rapporto con la pittura non si esaurisce qui, dato che lo stesso Boschini ricorda come lo scultore si esercitava anche nella realizzazione di qualche quadro, qualcuno registrato, fra le altre cose, nella nota presentata dalla moglie. Molli pareva dilettarsi per lo più nell'esercizio di modelli di piccolo formato. Il pittore Michele Pietra possedeva quattro puttini, qualche santo e una Madonnina di mano dello scultore. La lista dei quadri, rispetto a quella delle sculture, perciò si configura come maggiormente numerosa, anche se di poco valore. I soggetti risultano essere piuttosto tradizionali: la prima voce è, senza dubbio, una «madona e s. Isepo», seguita poi da una battaglia attribuita al Molli. L'elenco prosegue per lo più con dipinti a soggetto religioso, mitologico, allegorico, probabilmente in linea con la

²⁰² Il rapporto di Boschini con Clemente Molli e la scultura viene ben delineato nelle parole di Simone Guerriero. Già nella *Carta del navigar pitoresco* Boschini esprimeva meraviglia nei confronti di alcune statue antiche, ma anche di opere di Michelangelo, Giambologna e Sansovino. Inoltre, era risaputo che l'autore aveva redatto un elenco – purtroppo perduto – degli scultori più in voga al suo tempo, il quale era stato inviato al cardinale Leopoldo de' Medici. Per quanto concerne Molli, Boschini, in particolare, esaltava le figure colossali realizzate dallo scultore, di cui, tuttavia, non restano molte testimonianze visive. Tra queste, però, si possono ricordare i *Quattro Evangelisti* modellati a rilievo nello stucco e posti nei pennacchi degli arconi di faccia e sopra l'altar maggiore della longheniana Basilica della Salute. S. Guerriero, *Boschini e la scultura: Clemente Molli scultore di "colossi"*, in *Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del Convegno di Studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E. M. Dal Pozzolo e P. Bertelli, Treviso 2014, pp. 280-295.

formazione umanistica dello scultore²⁰³, insieme a quadri che sono copie tratte dai grandi maestri cinquecenteschi come Giorgione, Tiziano e Veronese, che ci portano a ipotizzare che alcuni di questi potessero essere destinati alla vendita.²⁰⁴

Un altro tipo di rapporto amicale è quello che sussiste tra gli artisti di origine nordica, forse accomunati dal fatto di essere dei forestieri in una città che senz'altro li avvicinava alla loro passione per l'arte, oppure semplicemente perché coinvolti in attività commerciali di gioie, che nel Seicento erano molto frequenti.²⁰⁵ Tra questi vi sono coinvolti il già menzionato Johann Carl Loth, il famoso scultore Giusto Le Court, Jacob van der Kerckhoven, italianizzato in Giacomo da Castello, e il pittore Valentin Lefèvre.²⁰⁶ Di quest'ultimo non si conosce molto, nonostante venga considerato dalle fonti più datate uno dei maggiori interpreti seicenteschi della pittura di Paolo Veronese.²⁰⁷ Si può trarre qualche notizia in più analizzando il suo testamento e l'inventario *post mortem*, i quali dimostrano, da una parte, attraverso i legati, la rete di amicizie e conoscenze che dovettero far parte della vita del nostro, e dall'altra, lo stato di povertà in cui il pittore versava alla fine dei suoi giorni. Il breve testamento, redatto il 27 agosto 1677²⁰⁸, poco prima della morte, recita, prima di ogni cosa, la consueta raccomandazione della sua anima a Dio e alla Vergine, seguita immediatamente da un considerevole lascito a una certa Isabella, figlia del sarto «Zuanne Vuanbele fiamengo». Considerevole perché si tratta di «tutti li rami da me intagliati in aqua forte», ossia del *corpus* di cinquantadue incisioni desunte da Tiziano e Veronese, le quali vennero

²⁰³ Le origini altolocate della famiglia di provenienza gli permisero di essere avviato agli studi umanistici. L. Orbicciani, *Molli, Clemente*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 75, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-molli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-molli_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 25 ottobre 2023).

²⁰⁴ Cecchini, *Nuova dati su Clemente Molli*, cit., pp. 149-150.

²⁰⁵ M. Stefani Mantovanelli, *Testamento ed inventario dei beni di Valentin Lefèvre*, in U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre (1637-1677)*, Manerba-Reggio Emilia 2001, p. 65.

²⁰⁶ Un simbolico *trait d'union* fra Lefèvre, Loth e Le Court risulta essere la chiesa di Santa Giustina a Padova, luogo sacro che può vantare di vedere raccolte le loro opere, eseguite negli anni settanta del XVII secolo, a pochi anni di distanza l'una dall'altra. I tre artisti erano stati coinvolti nel maestoso programma dell'abate veneziano Pietro Vecchia di riformare gli altari della basilica, con lo scopo di accrescere di opere d'arte il gigantesco edificio benedettino. Ivi, p. 66.

²⁰⁷ I dati certi sono il luogo e la data di nascita, ossia Bruxelles nel 1642. Il pittore era giunto forse in laguna entro il 1664, anno in cui la *Cena in casa di Simon Fariseo* del Veronese era stata spedita in Francia. Lefèvre aveva già eseguito una copia dell'opera, facendo ipotizzare un suo arrivo entro quella data. Il basilare rinvenimento del testamento (e dell'inventario) ad opera di Marina Stefani Mantovanelli, pare non essere stata un'operazione semplice, poiché era stato compilato usando il nome di battesimo del nostro, ossia Fiorentino, dettaglio che fino a quel momento risultava sconosciuto agli studiosi. Ivi, p. 61.

²⁰⁸ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gabriele Gabrieli, b. 511. Ivi, pp. 67-68.

pubblicate e dedicate nel 1682 con il titolo di *Opera selectiora [...]* al sovrano francese Luigi XIV da Jacobus van Campen. Appare singolare che il pittore avesse deciso di disporre di un dono così importante nei confronti di una giovane donna, di cui la natura del rapporto è pressoché sconosciuta. Dal documento emerge che queste matrici calcografiche già si trovavano presso la sua casa nella contrada di Santa Marina, probabilmente in forma di dote destinata alla giovane dal Lefèvre, il quale affermava che, una volta sposata, ne sarà «assolutamente padrona».²⁰⁹ I successivi beneficiari sono invece il compare Giacomo da Castello e Giusto Le Court, «scultor famoso». Come già menzionato, la situazione finanziaria del Lefèvre non permetteva legati di grande valore, ad esempio in denaro come si è visto in altri casi, ma si trattava di lasciti, in segno di affetto, di quadri, con ogni probabilità di sua mano. «Per la cura che à tenuto» nei suoi confronti, al padrone di casa, il «commandador» Angelo Grollo, lasciava la copia tratta dall'ovale dipinto dal Veronese per il soffitto della Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale²¹⁰, forse l'opera più emblematica del nostro in città.²¹¹ L'abitazione del Lefèvre si trovava, secondo quanto affermato nell'inventario del 5 settembre 1677²¹², redatto proprio dal Grollo, nella contrada di Santi Apostoli, in una zona non lontana dal Fondaco dei Tedeschi. Scorrendo il documento appare da subito evidente lo stato di indigenza in cui versava il pittore, innanzitutto perché non vi si segnala una suddivisione degli spazi, il che porterebbe a pensare che il Lefèvre vivesse in un'unica stanza. Al suo interno vi si trova ogni tipo di mobile, dal minimo indispensabile per dormire come una «schiavina»²¹³, «un pagiazzo et un capezzal», qualche abito vecchio o rotto, un armadio di abete, due tavolini, ai quadri di soggetto religioso, alcuni a tema mitologico, altri di paesaggi o pitture di genere con animali, tra cui quelli lasciati a Giacomo da Castello con tigri, leoni, cammelli e draghi. Vi sono poi le copie tratte dai maestri del Cinquecento, ad esempio Tintoretto, ma anche più di quattrocento disegni su carta; e ancora materiale per dipingere, tra cui pennelli e due pietre di marmo per «masenar» i colori, custoditi in un «banchetto d'albeo». Interessante la presenza di trentacinque pezzi di gesso, tra teste, braccia e piedi,

²⁰⁹ Rilevante per le sorti di questo corpus grafico è il fatto che nel 1683, un anno dopo essere stato edito da Van Campen, le stampe venivano vendute presso la bottega del libraio Finazzi a San Giovanni Crisostomo. Ivi, pp. 62-63.

²¹⁰ Nell'inventario del Lefèvre è così segnalato: «una copia dell'ovado che sono in gran Consiglio quale si atrova fuori di casa». Ivi, p. 69.

²¹¹ Ivi, p. 67.

²¹² ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Gabriele Gabrieli, b. 6725.

²¹³ «Coperta da letto di lana ruvida e ben grossa». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 625.

all'interno di una cesta di vimini e di quasi il triplo in cera in un armadio, a ulteriore riprova del legame che intercorre tra pittura e scultura, le cui strade talvolta si incrociano nell'esercizio di queste professioni. Questo «armer» contiene anche una trentina di libri, che coprono diversi interessi culturali, ma nello specifico si riportano due volumi di architettura francese, a cui doveva aver attinto per creare quegli sfondi architettonici tipici dei suoi quadri.²¹⁴

Dei beni dello scultore fiammingo Giusto Le Court dopo la sua morte, avvenuta il 4 ottobre 1679, poco si conosceva fino al rinvenimento di alcune carte d'archivio riferite a un suo parente, il cugino e pittore Giorgio Meynart. Tra questi atti, presentati al notaio Angelo Maria Piccini, figura l'inventario delle «robbe che si trovano nella casa mortuaria»²¹⁵ del nostro, collocata presso la contrada di Santa Sofia, in calle delle Zotte, il quale venne steso il 19 aprile 1682. Il documento risulta davvero interessante per conoscere la sorte dei beni di Le Court, poiché la maggior parte confluirono nelle disponibilità del cugino: dopo aver riportato il mobilio presente all'interno della «camera del Defonto»²¹⁶, ossia del Meynart, gli estensori continuano con un elenco di ben cinquantadue dipinti, per lo più devozionali o di paesaggi, in larga parte incorniciati, nonostante siano privi di attribuzione²¹⁷, e che prosegue fino al portico. Ciò potrebbe far pensare che i suddetti quadri facessero parte di una collezione di Le Court, e la presenza costante di «soaze d'intaglio» o «di pero», unita alla loro collocazione nella stanza principale della casa, che era stata anche del Le Court, potrebbe avvallare questa ipotesi. Successivamente, si trova una lista di «Marmi» manchevoli di paternità, benché sicuramente gran parte erano di mano dello scultore.²¹⁸ Tra questi compaiono anche i lasciti agli esecutori testamentari, che mettono in chiara luce il forte legame di amicizia che intercorreva tra i nostri protagonisti. Giovanni Francesco Auwerex Gheltof, suo «confidentissimo amico»²¹⁹, aveva ereditato una bellissima «Diana scolpita

²¹⁴ Di nuovo il libro torna utile come strumento di lavoro per i nostri artisti. Stefani Mantovanelli, *Testamento ed inventario*, cit., pp. 66-69.

²¹⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Angelo Maria Piccini, b. 11110, cc. 46r-49r. L'inventario e il testamento di Meynart sono stati pubblicati da M. Clemente, *Nella bottega di Giusto Le Court. Terrecotte, marmi, documenti*, "Arte Veneta", 75, 2018, pp. 120-123.

²¹⁶ Si segnala anche il «pagliazzo dove morse il detto Giorgio», che insieme ad altri tre materassi vennero «dati per carità a diverse persone che l'assistirono nella sua malattia». Ivi, p. 123.

²¹⁷ L'unica eccezione è data da due quadri che sono attribuiti a Bassano, di cui, però, non si indica il soggetto. Ivi, p. 118.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Giovanni Gheltof, originario di Anversa, era consanguineo di Marino Gheltof, il quale per timore di vedere tramontare il nome di famiglia, aveva fatto sposare la sua unica figlia con tale

in marmo», mentre all'amico Giacomo da Castello, o meglio alla figlia Barbara, lasciava due bassorilievi incorniciati e un quadro che ritraeva Giusto Le Court, ricordato nella camera del Meynart, il quale suggella ulteriormente il grande rapporto di affettuosa stima tra lo scultore d'Ypres e il pittore.²²⁰ Sempre nella stessa stanza sono segnalati in una cassa «diversi libri, disegni di stampe diverse», i quali richiamano in qualche modo le ultime voci dell'inventario del Lefèvre, con cui dovette condividere la passione per il testo stampato.²²¹ Purtroppo non è possibile conoscere l'entità degli argomenti trattati in questi libri e nemmeno la quantità.

Chi amava ostentare, invece, la propria erudizione, attraverso la sua "biblioteca", era il rinomato intagliatore Francesco Pianta, noto ai più per aver realizzato delle sculture lignee attorno alle spalliere della Sala superiore della Scuola Grande di San Rocco (fig. 5).²²² A supporto di ciò, compare sempre l'inventario, anche in questo caso *post mortem*, datato 27 novembre 1692²²³, dei mobili che si trovavano nella casa del Pianta, collocata presso la parrocchia di San Trovaso. Si tratta di un elenco consistente, tanto da portare i redattori a presentarsi in più giornate. Al 29 dicembre, ad esempio, risale la stesura dell'«Inventario delli libri che si ritrova in casa del quondam domino Francesco Pianta», conservati proprio in un armadio a muro del portico, che resta lo spazio principale e più accessibile agli ospiti della dimora veneziana. La natura del suo bagaglio culturale appare piuttosto generica se messa a confronto con le biblioteche del Liberi e del Loth, che rispecchiano maggiormente gli interessi dei loro proprietari in argomenti specifici, come la chimica e l'astrologia, la mitologia, la storia e la religione. Analizzando il documento, le materie prevalenti nella libreria del Pianta sono proprio queste ultime, le quali fungono da fonti da cui ricavare i soggetti per le proprie opere. A

Giovanni. La figura di Marino non è del tutto nuova, poiché egli viene nominato dal Lefèvre suo esecutore testamentario, incarico che però era stato rifiutato misteriosamente dal Gheltof. Ivi, p. 126.

²²⁰ Ivi, p. 119.

²²¹ Ivi, p. 123.

²²² Si tratta di una commissione importante per la carriera dell'intagliatore, poiché gli permise di raggiungere la fama. Il complesso ligneo venne eseguito in momenti diversi lungo un lasso di tempo che andava dal 1657 al 1675 circa, come risulta dalle ultime ricevute di pagamento. Nei primi anni il Pianta si occupò di realizzare le spalliere di noce e l'apparato scultoreo, costituito da figure allegoriche di vizi e di virtù, le quali sono accompagnate da dei cartigli con iscrizioni. Il programma iconografico era volto, da un lato, a omaggiare il grande maestro, Tintoretto, e la sua arte, lì custodita e venerata come in un tempio; dall'altra parte, il suo carattere moraleggiante intendeva richiamare i fedeli a praticare la vita del buon cristiano. P. Rossi, *Geroglifici e figure di "pittoresco aspetto". Francesco Pianta alla Scuola Grande di San Rocco*, Venezia 1999, pp. 10-13.

²²³ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Antonio Ferabò, b. 6172 (*Protocollo sesto*). L'inventario e il testamento di Francesco Pianta sono editi da Paola Rossi. Ivi, pp. 82-95.

questo proposito, essenziali strumenti di lavoro sono il «Leggendario di Santi» di Jacopo da Varagine, ricordato anche nell'inventario del Liberi, e l'«Iconologia del Rippo», presente anche in casa del Loth. La sua attenzione sembra focalizzarsi anche su storie di vita di personaggi famosi, in particolare dei santi o dei «Pontifici del Platina». Analizzando l'inventario dei mobili, invece, colpisce più di tutto la particolarità degli arredi, finora emersa in rari casi. Innanzitutto, la casa si presenta con diverse stanze di cui non è dato sapere le dimensioni effettive, anche se risultano molto ricche. In ogni camera si ritrova il classico fornimento di «cuori»: già solo nel *portego* ne troviamo sessantasei in oro e argento, insieme a quadri di devozione o con «Teste di Vecchio», oppure con «uomo, donna nuda et un drago», tutti con cornici intagliate. Eppure, sono privi di attribuzione, mentre le indicazioni in merito ai soggetti rappresentati sono piuttosto sommarie. La superficialità, in questo caso, può essere dettata dal fatto che i commissari testamentari, i quali si sono occupati di redigere l'inventario, fossero un canonico di San Marco, un certo don Giacomo Goretto, e il «calderer»²²⁴ Virgilio Venini, cioè delle persone non competenti in materia artistica. Gli unici soggetti riconosciuti, sia per la statuaria che per la pittura, sono quelli religiosi, come Cristo, la Madonna con Bambino, san Giuseppe, san Rocco, san Pietro, sant'Antonio, i quali sono a tutti gli effetti maggiormente identificabili, anche da occhi non esperti. La complessità dell'arredamento, rigorosamente di legno, si legge in elementi quali «una lettiera di legno intagliata con sue figure sopra le colone», o ancora in uno «specchio quadrangolo d'intaglio con i 2. ovadini di rame con figure a pittura nel contorno» su cui poggia la figura della Fama mentre sorregge una tromba. All'interno della stessa camera con vista «sopra l'horto» vi sono tre magnifici busti intagliati, ognuno sul proprio piedistallo, due dei quali presentano un'iscrizione che, con qualche dubbio, potrebbe identificare gli effigiati, vale a dire il re Filippo di Spagna e Raffaello Sanzio. Della terza figura non viene indicata l'identità, forse perché incompleta.²²⁵ Il mobilio si rivela in tutte le stanze riccamente decorato e in dialogo con le opere di legno intagliato e i quadri presenti. Beneficiaria, in parte, della casa del Pianta e del suo interno, secondo le sue ultime volontà, era la famiglia Carrara, composta dal «signor Iseppo Carara fruttariol»²²⁶, dalla consorte e da «Zuanne», fratello di Giuseppe, con l'obbligo di mantenere i mobili «così come s'attrova». Una parte dell'immobile venne, invece, lasciata alla Confraternita del

²²⁴ «Calderaio; Ramiere; Battirame». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 118.

²²⁵ Rossi, *Geroglifici e figure di "pittorresco aspetto"*, cit., pp. 85-87.

²²⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Antonio Ferabò, b. 437, n.128.

Santissimo presso San Trovaso, di cui Pianta era stato guardiano, e in cui desiderava essere commemorato. Da questi lasciti si desume che il Pianta, al momento della sua morte, non avesse degli eredi diretti, nonostante fosse stato sposato con una certa Zanetta Gastaldi, purtroppo deceduta a soli ventiquattro anni nel 1691, e da cui non aveva avuto figli.²²⁷ Perciò, gran parte dei suoi averi andarono in opere pie o in legati a scuole, come quella «d'Intagliadori», o ancora ad amici e parenti lontani che lui stesso aveva rivelato nel testamento di non conoscere bene. Lasciava agli amici Francesco e Fiorenza Campioni due rosette d'oro, mentre «tutti li Argenti grandi, e picoli» erano destinati agli esecutori testamentari sopracitati.²²⁸ Il caso di Francesco Pianta rappresenta, in questa sede, un *unicum*, innanzitutto per il tipo di professione esercitata, quella dell'intagliatore, che resta artigianale e che fatica ad emanciparsi dall'aspetto corporativo, rispetto a quanto avviene, al contrario, con la pittura. Tuttavia, la situazione economica familiare del Pianta appare tutto sommato più che dignitosa, a maggior ragione se si confronta quanto emerso dal testamento e dall'inventario. La stessa Paola Rossi, che si è occupata di Francesco Pianta in relazione agli interventi nella Scuola Grande di San Rocco, evidenzia come la sua sia «una personalità a pieno titolo d'artista», che, nonostante la tradizionale formazione avvenuta nella bottega di famiglia, esprime intensamente una sensibilità di gusto tutta barocca.²²⁹

In seguito a quanto emerso finora, si ritiene opportuno specificare l'esistenza di altri inventari e testamenti d'artista, oltre a quelli analizzati in questa sede, che non sono stati presi in considerazione, poiché dalla loro lettura non sono emersi degli elementi significativi ai fini del discorso. Tuttavia, per maggior completezza appare corretto fare menzione della loro presenza. Tra i testamenti vi sono quelli dei pittori Giuseppe Alabardi degli Schioppi (9 luglio 1645)²³⁰, Giulio Carpioni (25 gennaio 1678)²³¹, Johann Anton Eismann (17 marzo 1693)²³², Giorgio Lupini (9 febbraio 1640 *m.v.*)²³³,

²²⁷ Rossi, *Geroglifici e figure di "pittoresco aspetto"*, cit., p. 29.

²²⁸ Ivi, pp. 82-85.

²²⁹ Ivi, pp. 30-31.

²³⁰ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gio. Francesco Crivelli, mazzo di testamenti chiusi segnato 290. Il testamento è stato pubblicato da L. Puppi, *Revisioni e divagazioni archivistiche sul rinnovamento seicentesco dell'Oratorio di San Nicola in Vicenza*, "Rivista dell'Istituto Nazionale dell'Archeologia e della Storia dell'Arte", 15, 1968, p. 157.

²³¹ Archivio di Stato di Vicenza, notaio Stefano Gotti, 1678. G. Zorzi, *Il testamento del pittore Giulio Carpioni. Alcune notizie della sua vita e delle sue opere*, "Arte Veneta", 15, 1961, p. 222.

²³² ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Beltrame Grigis, bb. 253-254, n. 15 (testamento chiuso). Il documento è stato menzionato da Borean, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, cit., pp. 71-82.

Alessandro Mauro (29 marzo 1717)²³⁴, Pietro Mera (6 aprile 1643)²³⁵ e Carlo Saraceni (13 giugno 1620)²³⁶, degli scultori Orazio Marinali (9 dicembre 1717)²³⁷, Enrico Merengo (6 febbraio 1723)²³⁸. Degli inventari, invece, si ricordano quelli dei pittori Federico Cervelli (6 settembre 1696)²³⁹, Giovanni Antonio Fumiani (28 maggio 1674)²⁴⁰, Alessandro Mauro (4 maggio 1734)²⁴¹, Pietro Negri (12 giugno 1679)²⁴² e Carlo Saraceni (19 giugno 1620)²⁴³.

²³³ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Andrea Calzavara, b. 260, n. 907. Il testamento è stato reso noto da I. Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 12, 1967, 1/2, pp. 31-32.

²³⁴ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Alessandro Maria Zuccato, b. 1272, n. 1. Diversi documenti sulla famiglia Mauro sono stati menzionati da G. Stefani, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, atti del convegno (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M. I. Biggi, Firenze 2016, pp. 284-293.

²³⁵ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Pietro Bracchi, b. 176, n. 1075. Il testamento è stato pubblicato da L. Puppi, *Documenti inediti per la pittura Veneta del Seicento: Pietro Mera*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 13, 1968, 2, pp. 30-31.

²³⁶ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Nicolò Federici, b. 374, p. 275. Il testamento è stato pubblicato in *Carlo Saraceni, 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra (Roma, Saloni Monumentali del Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014), a cura di M. G. Aurigemma, Roma 2013, p. 398.

²³⁷ Archivio Notarile di Vicenza, notaio Gio. Marc'Ant. Gotti, 1718-1727, n. 89, c. 5. Il testamento è stato pubblicato da G. Fasolo, *I Marinali*, "Odeo olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica di Vicenza", II, 1942, pp. 73-75.

²³⁸ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Giovanni Garzoni Paulini, b. 801, c. 82. Il testamento è stato menzionato insieme ad altri documenti inerenti la famiglia di Tommaso Rues da G. Vio, *Precisazioni sull'altare maggiore nella chiesa del Redentore a Venezia e su Tommaso Rues (e un cenno sul Merengo)*, "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 204-208.

²³⁹ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 290, c. 86r. L'inventario è stato menzionato da Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., p. 175.

²⁴⁰ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 260, c. 186r. Anch'esso è stato nominato Ivi, p. 174.

²⁴¹ ASVe, *Giudici di Petizion*, Inventari di eredità, curatele, oppure richiesti in causa, b. 431, n. 23, a. 1734, c.nn. Il documento è stato menzionato da Stefani, *Nuovi documenti su Domenico Mauro*, cit., p. 288.

²⁴² ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 268, c. 108r. L'inventario è stato ricordato da Cecchini, *Quadri e commercio*, cit., p. 174.

²⁴³ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Nicolò Federici, b. 6013, ff. 323v-324v. L'inventario è stato pubblicato in *Carlo Saraceni*, cit., p. 398.

2.4. Apparato fotografico



1. Peter Paul Rubens, *Ritratto di Daniel Nijs*. Dayton (Ohio), Dayton Art Institute



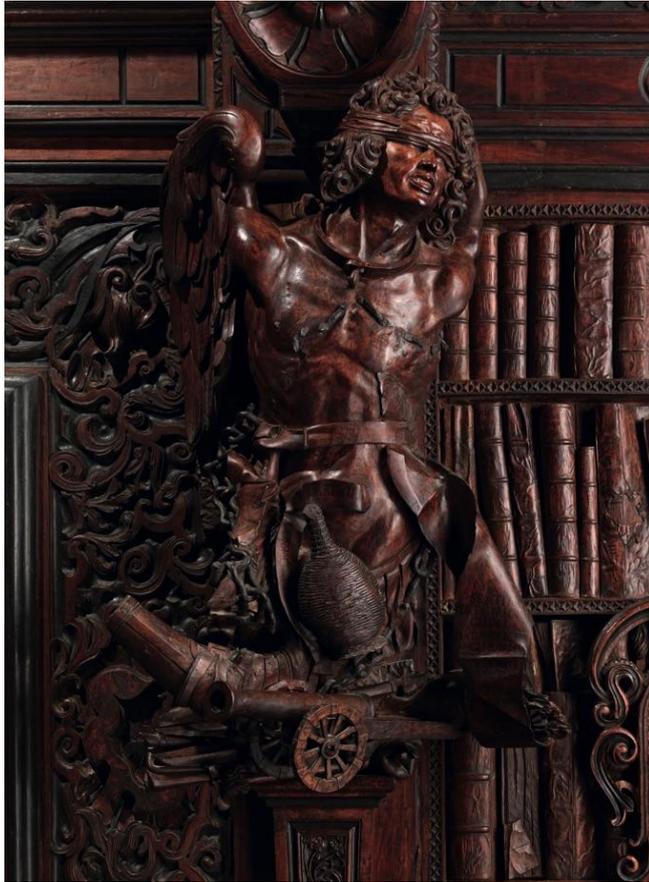
2. Alessandro Varotari detto il Padovanino, *Autoritratto*. Padova, Musei Civici



3. Chiara Varotari, *Ritratto di Penthesilea Capodilista*. Padova, Musei Civici



4. Palazzo Moro-Lin, Venezia, Canal Grande



5. Francesco Pianta, *Furore*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala Capitolare

CAPITOLO III

Case di artisti veneziani nel Settecento

In continuità con quanto osservato rispetto al Seicento nella gestione della casa veneziana e negli aspetti relativi alla sfera dei legami familiari e amicali, all'interno del presente capitolo si affronterà l'analisi condotta sugli inventari e i testamenti di artisti settecenteschi. Si vuole, tuttavia, sottolineare che, in fase di ricerca, si sono riscontrati pochi documenti pertinenti agli scultori, mentre gli inventari sono risultati praticamente assenti.²⁴⁴ Pertanto, l'attenzione sarà rivolta principalmente ai pittori. Coerentemente con quanto svolto nel capitolo dedicato al XVII secolo risulta pertinente, per una maggiore completezza, riportare l'esistenza di testamenti di altri maestri che non sono stati presi in esame, poiché non sono comparsi degli elementi rilevanti ai fini del discorso. Tra questi vi sono quelli dei pittori Luca Carlevarijs (26 maggio 1727)²⁴⁵ e Ludovico Gallina (26 dicembre 1786 *m.v.*)²⁴⁶.

3.1. Un accenno ai “botteggeri da quadri”: Michele Marieschi e Francesco Albotto

Un importante momento per i pittori si verifica nel 1682, quando decisero di separarsi dall'Arte dei dipentori per formare il proprio Collegio.²⁴⁷ Fino a questa altezza cronologica, essi comparivano all'interno della corporazione insieme ad altri mestieri quali i *disegnatori*, i *casseleri*, i *cartoleri*, i *miniatori* e i *coridoro*. Gli artisti sentivano sempre di più l'esigenza di emanciparsi dalla categoria delle arti cosiddette meccaniche

²⁴⁴ Tra i documenti si possono ricordare il testamento dello scultore agordino Giovanni Marchiori, redatto il 13 gennaio 1752 *more veneto*, in cui si possono leggere i lasciti in denaro ai fratelli e alla «legittima consorte» Maria. I legati sono preceduti dalle consuete formule di raccomandazione della propria anima a Dio, alla Vergine e a tutti i santi e dalle disposizioni per la propria sepoltura nel Camposanto di San Giobbe. ASVe, *Notarile, Testamenti*, reg. 452, n. 288. Il testamento è stato pubblicato da M. De Grassi, *Giovanni Marchiori. Appunti per una lettura critica*, “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, 21, 1997, p. 149.

²⁴⁵ ASVe, *Notarile, Atti*, notaio Girolamo Marcello, b. 612, f. II, n. 335. Il testamento è stato pubblicato da F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, Padova 1945, pp. 44-45.

²⁴⁶ Il testamento è stato riportato nelle sue parti più salienti da A. Ravà, *Ludovico Gallina ritrattista veneziano 1752-1787*, “L'Arte”, XIII, 1910, p. 267.

²⁴⁷ V. Sapienza, *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società del Commonwealth veneziano*, atti del convegno (Venezia, 9-11 marzo 2017), Venezia 2018, p. 211.

per raggiungere finalmente il grado di arte liberale. Ciononostante, non tutti gli artisti avvertivano di far parte di una classe più “nobile” tra le arti, poiché per la maggior parte di loro le condizioni economiche in cui vivevano erano molto modeste. Il lavoro da bottega non appariva tanto diverso da quello di un intagliatore di legno o di qualsiasi altro mestiere artigianale. Questo atteggiamento può collegarsi anche a quanto emerso dall’analisi degli inventari in questa sede, poiché si è visto come le voci dei quadri molto spesso non presentino attribuzioni o non specificchino il soggetto rappresentato.²⁴⁸ Questa negligenza da parte dei magistrati può essere attribuita, in parte, alla loro inesperienza nel mondo artistico, che rendeva più difficile distinguere l’autore di un’opera d’arte o interpretarne l’iconografia. Ad esempio, risultava più semplice per loro conoscere il colore della cornice oppure se una tela aveva l’«imprimidura»²⁴⁹. Allo stesso tempo, però, questo comportamento potrebbe dimostrare una generale indifferenza riguardo alla paternità delle opere.²⁵⁰ Se si esaminano i documenti dell’epoca, come gli elenchi della Fraglia oppure i registri compilati dalla magistratura dei Provveditori alle Pompe²⁵¹, si può notare come emerga frequentemente l’appellativo

²⁴⁸ F. Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri” e i “poveri pittori famelici”. Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell’arte nell’Italia settentrionale durante l’età moderna*, atti del convegno (Verona, 2000), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 143-144.

²⁴⁹ «*Imprimidura o Mestica*. Composto di diverse terre macinate con olio di noce o di lino, che s’impiastra sopra le tele o tavole che si vogliono dipingere». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 331.

²⁵⁰ Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri”*, cit., p. 144.

²⁵¹ Federico Montecuccoli degli Erri ha svolto un’importante indagine sui catastici redatti tra il 1745 e il 1750 dai pievani veneziani su incarico dei Provveditori alle Pompe. Si trattava di una magistratura veneziana costituita con l’obiettivo originario di far rispettare le leggi suntuarie, ma a cui poi erano stati assegnati con il tempo incarichi di diversa natura. A metà del XVIII secolo, fu investita del compito di riscuotere dai cittadini una tassa sui fanali, che serviva a finanziare i costi dell’illuminazione pubblica. Dalla lettura di questi censimenti emerge il grado di agiatezza di ogni famiglia, poiché ognuna di loro doveva contribuire alle spese secondo le proprie possibilità economiche. Dispensati da questa tassazione erano solo i poveri, espressione, tuttavia, che ricorre sovente. Montecuccoli ipotizza che il significato di “povero” sia da leggere non tanto in relazione a un effettivo stato di miseria, ma più per motivi pratici agli esattori, i quali in questo modo riconoscevano subito chi poteva essere esonerato dalla spesa. Per il XVIII secolo, in ausilio ai catastici appena citati, vi sono anche le “redecimazioni” del 1711 e del 1740 eseguite sempre dai pievani, ma questa volta per conto di un’altra magistratura, quella dei Dieci Savi sopra le Decime di Rialto. L’obiettivo era quello di censire i redditi immobiliari in capo ai proprietari di case, i quali versavano un’imposta, la “redecima”, pari al dieci per cento della rendita sui loro beni fissi. La grande differenza rispetto all’indagine dei Provveditori alle Pompe sta nel fatto che i Savi alle Decime prendevano in considerazione i proprietari di case, i loro affitti ed i subaffittuari, escludendo di conseguenza, i poveri. F. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, “Ateneo Veneto”, 36, 1998, pp. 63-75.

“bottegaio”. Con tale denominazione si identificavano quei mercanti autorizzati, tra cui qualche pittore, che si definivano “botteggeri da quadri”. Tuttavia, tra le due categorie esistevano degli attriti, poiché dai documenti del Collegio emerge che il successo economico delle attività commerciali dei “botteggeri” aveva portato un notevole svantaggio ai “poveri pittori famelici”. Questi ultimi si trovavano costretti, perciò, a cedere a prezzi inferiori le proprie opere ai commercianti al fine di sopravvivere economicamente. Inoltre, i pittori si lamentavano del fatto che i “botteggeri” non contribuivano, secondo loro, con la giusta quota alle finanze della corporazione. La realtà dei fatti, però, appare diversa, poiché risulta che i “botteggeri” fossero tra i più tassati, arrivando a versare alla corporazione fino a cinquantanove lire venete.²⁵²

Un caso che dimostra la fragilità del confine tra “pitor” e “bottegger” è il caso del vedutista Michele Marieschi, il quale aveva sposato nel 1737 la figlia del “bottegger” Domenico Fontana.²⁵³ Questa unione aveva permesso a Marieschi di tessere relazioni con uno dei più importanti “botteggeri da quadri” a quel tempo in laguna. Ulteriore fonte che prova il matrimonio tra i due è il testamento di Marieschi, redatto il 13 gennaio 1742 *m.v.*, in cui definisce la «signora Anzola Fontana mia diletteissima consorte»²⁵⁴. Purtroppo, Marieschi sarebbe passato a miglior vita qualche giorno dopo, a soli trentadue anni d’età «da polmonia e vomica di petto», così come riportato nell’atto di morte.²⁵⁵ L’erede universale di tutti i suoi beni risulta essere la sua «diletteissima figliola Elisabetta»²⁵⁶. La vedova Angela presentò il 18 aprile 1743 l’inventario dei beni esistenti nella casa di San Luca per cui intendeva «praticar il suo Pagamento di

²⁵² Ad esempio, il pittore Antonio Zanchi, all’epoca Prior dell’Arte, il quale si era rammaricato di questa situazione già nel 1690, pagava meno della metà di quanto versavano i botteggeri. Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri”*, cit., pp. 145-146.

²⁵³ Domenico Fontana possedeva ben quattro botteghe nelle vicinanze di Campo San Luca. Probabilmente tre di queste fungevano da magazzino per i quadri, mentre nella più grande venivano messi all’opera, o si potrebbe dire quasi sfruttati, i pittori. Si occupavano non solo di creare tele *ex novo*, ma anche di “aggiustare” quelle vecchie. Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri”*, cit., pp. 145-149.

²⁵⁴ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. P.D. c 511/X. Il testamento è stato pubblicato da M. Manzelli, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Alboto*, Venezia 1991, pp. 110-111. Le parti più salienti sono state trascritte anche in *Michele Marieschi. La vita, l’ambiente, l’opera*, a cura di F. Montecuccoli degli Erri, F. Pedrocco, Milano 1999, p. 117. In tempi recenti è stata pubblicata una monografia dedicata alla figura dell’artista da D. Succi, *Michele Marieschi: opera completa*, Treviso 2016.

²⁵⁵ Venezia, Archivio parrocchiale di San Luca, *Morti 1733-1752*. L’atto è stato pubblicato in *Michele Marieschi. La vita*, cit., p.117.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Dote»²⁵⁷. Il documento in questione risulta essenziale per conoscere qualcosa in più rispetto all'abitazione del nostro. Innanzitutto, la suddivisione della casa in sei ambienti potrebbero restituire l'idea di un'abitazione modesta, probabilmente strutturata su più piani, dato che viene indicato il «Portico di Sopra» e il «Porteghetto di sopra appresso la Cucina», o ancora la «prima Camera appresso la Scala». Ad ogni modo, è doveroso tenere a mente che trattandosi di un inventario relativo a un vadimonio non vi è la certezza che gli spazi registrati nel documento fossero effettivamente gli unici della dimora. Normalmente il portico, nelle abitazioni più contenute, funge da luogo di disimpegno o di passaggio verso le altre stanze, e non da salone di ricevimento degli ospiti, tipico invece dei palazzi patrizi. L'espressione «porteghetto» potrebbe rifarsi proprio all'idea di uno spazio di dimensioni contenute e con pochi arredi.²⁵⁸ Nel caso di Marieschi vi si trovano «un Mez Armer», tre «Armeretti d'Albeo» e quattro «careghini di Noghera», oltre a ben centoventi «cuori» di color oro e argento, che si registrano sovente nella casa del pittore. La particolarità di questo atto notarile è che si presenta l'elenco di quanto concerne il mobilio e l'arredo all'interno di ogni camera, mentre gli abiti, la biancheria, i gioielli, i quadri e i libri vengono aggiunti al documento successivamente in liste separate. Dunque non è dato sapere in quale stanza si trovassero.²⁵⁹

Fortemente legato a Marieschi è Francesco Albotto, tanto da essere spesso apprezzato nel contesto artistico marciano unicamente in relazione al suo mentore e collaboratore. L'appellativo quasi dispregiativo di *alter ego* del suo maestro affidato ad Albotto potrebbe ricondursi al fatto che, solo un anno dopo la morte di Marieschi, il 29 ottobre 1744, l'allievo avesse sposato la vedova Angela Fontana. Eppure, si è visto come questa fosse una pratica diffusa all'epoca²⁶⁰, in quanto questa tipologia di unione permetteva la sopravvivenza della bottega stessa.²⁶¹ Interessanti sono i dati forniti dai catastici dei Provveditori alle Pompe, pubblicati da Montecuccoli degli Erri, in cui Albotto figura

²⁵⁷ ASVe, *Signori di Notte al Civil, Inventari-stime-scritture*, b. 242, c. 25. L'inventario è stato pubblicato Ivi, pp. 117-119.

²⁵⁸ D. Bernardi, *Interni di case veneziane nella seconda metà del XVIII secolo*, «Studi Veneziani», n.s. XX, 1990, p. 187.

²⁵⁹ Michele Marieschi. *La vita*, cit., pp. 118-119.

²⁶⁰ Una situazione analoga si era presentata nel secolo precedente per la vedova di Gerolamo Bassano la quale aveva sposato in seconde nozze l'allievo Michele Pietra, che ne aveva beneficiato ereditando la bottega. Si veda cap. II, p. 21.

²⁶¹ F. Spadotto, *Io sono '700. L'anima di Venezia tra pittori, mercanti e botteggeri da quadri*, Sommacampagna 2018, pp. 51-52.

come pittore e non come “bottegger”.²⁶² Si possono apprendere successivamente le sorti dei componenti della famiglia Albotto - Marieschi. Nel 1745 Albotto viveva nella parrocchia di San Luca, a pochi passi da dove si trovava la bottega principale di Fontana, insieme alla moglie Angela e ad una «figlia di minor età»²⁶³, probabilmente da identificare in Elisabetta Marieschi, la quale all’epoca non poteva avere più di sette anni. Si potrebbe ipotizzare che l’attività nel mercato dei quadri non procedesse completamente a gonfie vele, poiché il pittore, nel quinquennio 1745-1750, pagava un affitto che si aggirava intorno ai trenta ducati. Si tratta di una cifra modesta, se si considera che gli affitti al di sotto dei trenta ducati indicavano uno stato di povertà.²⁶⁴ Albotto, forse per contrastare una situazione economica non ideale, «subloca una stanza a un religioso per ducati 16»²⁶⁵. Tuttavia, sarebbe corretto precisare che la pratica del subaffitto a Venezia era ben diffusa all’epoca per diverse ragioni. Molto spesso si trattava di sublocare una stanza o un solo letto, oppure addirittura un intero appartamento, a singole persone o ad intere famiglie. Tale sistema non veniva messo in atto unicamente come reazione ad uno stato di indigenza, poiché tra i sublocatari, talvolta, compaiono personalità benestanti. Un altro motivo si riscontra nel semplice fatto che la città versava in una condizione di eccessivo assembramento, pertanto dai documenti emerge l’impossibilità di trovare in laguna un’abitazione vuota.²⁶⁶ Quasi a voler emulare il suo maestro, anche Albotto morì in giovane età, a soli trentacinque anni, il 13 gennaio 1757.²⁶⁷ Dal testamento redatto il 10 gennaio 1756 *more veneto* emerge che, appena un anno prima, Albotto aveva sposato in seconde nozze Giovanna Protesana²⁶⁸; la «fidelissima et amata consorte», divenne erede universale di tutti i beni

²⁶² Essere un commerciante non escludeva a priori la possibilità di essere anche un pittore di buon livello. Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri”*, cit., p. 148.

²⁶³ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., pp. 76-77.

²⁶⁴ Leggere in questa tipologia di documento le quote di affitto pagate dai pittori concede la possibilità di comprendere lo stato socio-economico in cui versava una famiglia. Vi si trovano artisti di spicco che pagavano somme di un centinaio di ducati, quasi in linea con gli affitti versati dalla nobiltà. Le rate che si aggiravano intorno ai sessanta-ottanta ducati collocavano le persone “comuni” a un livello di qualità di vita elevato; intorno ai quaranta-sessanta ducati si poteva condurre un’esistenza più che discreta. Chi pagava, invece, al di sotto dei quindici ducati viveva, con ogni probabilità, nella miseria. Ivi, pp. 68-69.

²⁶⁵ Ivi, p. 76.

²⁶⁶ Ivi, p. 67.

²⁶⁷ I. Chiappini Di Sorio, *L’intraprendente Francesco Albotto*, “Arte Documento”, 21, 2005, p. 138.

²⁶⁸ Angela Fontana era scomparsa il 31 dicembre 1751, a causa delle complicanze *post parto*. Solo un mese prima, infatti, aveva partorito un figlio maschio, che era deceduto dopo una decina di giorni. Manzelli, *Michele Marieschi*, cit., p. 20.

presenti nella dimora di Selvazzano, un villaggio nei pressi di Padova, e nella casa di San Gregorio, «in agredimento dell'amor suo e servizi affettuosi prestatemi»²⁶⁹.

3.2. Case di artisti dai grandi nomi

Ausiliari agli inventari e ai testamenti sono i già menzionati censimenti redatti dai pievani per i Magistrati alle Pompe. Questi documenti permettono di aggiungere informazioni rilevanti ai fini del discorso, poiché attraverso la conoscenza della quota di affitto versata è possibile risalire al livello di agiatezza economica di questi artisti e di conseguenza ricavare il grado di successo raggiunto grazie all'esercizio della loro professione.²⁷⁰

Non si può ignorare la situazione economica florida in cui si trovava il pittore Giambattista Tiepolo. Nel 1745 Tiepolo pagava un affitto di ben cento ducati per la sua casa nella parrocchia di San Silvestro, dove viveva con l'amata moglie Cecilia Guardi e otto «figliuoli tra quali due donzelle nubili».²⁷¹ La presenza di una serva nella casa di Tiepolo è un elemento che conferma il suo stato di benessere. Già nel Seicento, avere una serva era spesso indicativo di uno status sociale elevato e di agiatezza finanziaria, poiché simboleggiava il fatto che la famiglia poteva permettersi assistenza nella gestione della casa e delle faccende quotidiane. Cinque anni dopo la famiglia Tiepolo si trasferì nella parrocchia di Santa Fosca, in quella che era l'abitazione del marchese Sanvitale di Parma e il cui affitto corrispondeva a ben centosettanta ducati. Si tratta di un importo che posiziona Tiepolo quasi allo stesso livello delle somme erogate dal patriziato veneziano.²⁷² Della successione dei suoi beni e della conseguente divisione di essi tra i numerosi figli si è occupato, quasi trent'anni fa, Giovanni Muneratti, il quale ha pubblicato diversi documenti inediti utili a ricostruire la storia della sua eredità. Purtroppo tra questi non vi è il testamento del maestro, morto a Madrid il 27 marzo 1770 e di cui non si è ancora a conoscenza.²⁷³ Un'idea dell'ingente patrimonio di cui

²⁶⁹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, b.. 98, n. 24. Il testamento è stato pubblicato Ivi, p. 112.

²⁷⁰ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 68.

²⁷¹ Ivi, p. 132.

²⁷² Ivi, p. 68.

²⁷³ Il notaio Giovambattista Conti, il quale si era occupato della compilazione di tutti gli atti riguardanti la morte dell'artista, nell'atto inerente la divisione della proprietà, menziona più volte il testamento del maestro. Nonostante i rimandi alle ultime volontà del pittore, però, il legale non specifica presso quale ufficio notarile madrileno si trovi il documento. G. Muneratti, *La successione testamentaria di Giovambattista Tiepolo in cinquanta documenti inediti: agosto 1755 - giugno 1826*, Mirano 1996, p. 18.

erano in possesso i Tiepolo emerge dalla lettura dei testamenti di alcuni componenti della famiglia. Una delle figlie, Anna, nel suo testamento dell'11 maggio 1772, dispone di lasciti in favore della madre Cecilia e dei suoi fratelli, tra cui Giandomenico, che nomina erede universale «di quanto rimane di mia particolar ragione, come pure di ogni altra mia azione»²⁷⁴. Solo nove mesi prima, ad Anna era stata assegnata una parte delle proprietà ereditate dal padre, che erano state suddivise tra i sei fratelli in quote equivalenti dal valore di oltre novecento lire ciascuna. La sua quota consisteva in «quaranta campi di Mira, il terreno a prato in Borbiago, un magazzino a San Marcuola a Venezia e la sesta parte di interessi dal capitale»²⁷⁵. Tutto quanto in suo possesso, alla sua morte, finì nelle mani del suo «cordialissimo Fratello»²⁷⁶ Giandomenico. Tra i lasciti di cui dispone Anna, oltre alle terre e alle proprietà immobiliari, vi sono gli abiti e la biancheria, secondo una tendenza che si rivela frequente per il Settecento. Solo per citare qualche esempio, alla sorella Elena, moglie di Giuseppe Bardese, dona quattro abiti di colori e di tessuti vari, la cui manifattura indica un certo grado di qualità nel vestire. Tra questi vi sono delle camicie di «renso»²⁷⁷, ma anche vestiti di seta e uno «d'Indiana nuovo»²⁷⁸. Interessante si rileva l'aggettivo «nuovo» all'interno di testamenti e inventari d'artisti, soprattutto in relazione all'ormai abituale presenza dell'epiteto «vecchio». Maggiormente stimolante da questo punto di vista è il testamento di Cecilia Guardi «relita del q. signor Gio. Batta Tiepolo»²⁷⁹ steso il 16 settembre 1777. Nuovo è l'abito «da estate» che lascia alla sua adorata figlia Angela per averle «prestata assistenza con tanto amore», insieme a molti altri indumenti di diverso tipo, dai mantelli alle vesti di seta. Un bel momento che mostra la famiglia Tiepolo riunita tra le mura domestiche è la tela, purtroppo incompiuta, intitolata proprio il *Ritratto della famiglia Tiepolo*. L'opera si rivela anche quale testimone visiva dell'eleganza nell'abbigliamento

²⁷⁴ Il testamento è stato trascritto parzialmente da G.M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia. Note e documenti inediti*, Venezia 1879, pp. 59-61.

²⁷⁵ Muneratti, *La successione testamentaria*, cit., pp. 19-20.

²⁷⁶ Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia*, cit., p. 60.

²⁷⁷ «Sorta di tela di lino bianca finissima, così detta dalla Città di Reims, in Francia, ove si fabbrica». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 566.

²⁷⁸ «Sorta di tela bambagina dipinta a molte maniere, che oggidi si fabbrica in molte parti d'Europa, ed anche fra noi». Ivi, p. 338. Questo tipo di stoffa veniva utilizzato prevalentemente per confezionare le gonne a buon mercato. La presenza di eleganti motivi floreali e la vivacità dei colori su questa tipologia di tessuto davano invero un'idea di finta preziosità. D. Davanzo Poli, *La moda secondo Longhi in alcune opere datate (1741-1781)*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli, Milano 1993, p. 261.

²⁷⁹ Anch'esso è stato reso noto da Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia*, cit., pp. 62-69.

di Cecilia, che qui si presenta vestita di un abito dai toni marroni rossastri a motivi floreali, impreziosito con delle eleganti maniche di pizzo che terminano con dei guanti bianchi e da una pelliccia appoggiata sul collo. La donna è seduta su una sedia in posa, mentre si fa effigiare da uno dei suoi figli, anch'egli seduto al di là del tavolo. Al momento risulta ancora dibattuta l'attribuzione dell'opera tra i fratelli Lorenzo e Giandomenico. Rodolfo Pallucchini attribuisce l'opera a Lorenzo, poiché spiega che «è abbastanza sintomatica quella fissità iconica con la quale il pittore [...] coglie le varie fisionomie dei componenti della famiglia». Sara Walden, al contrario, ritiene improbabile questa assegnazione, dal momento che lo stile dell'opera richiamerebbe di più la vivace pennellata di Giandomenico. Inoltre, tale ipotesi sarebbe rafforzata dal fatto che l'artista raffigurato stia eseguendo il disegno con una delle tecniche favorite da Lorenzo, ossia il pastello. Pertanto, l'autore del ritratto di gruppo sarebbe Giandomenico.²⁸⁰ Ad ogni modo, non è possibile stabilire con certezza quale dei due fratelli Tiepolo sia colui che sta immortalando la madre.²⁸¹ Dietro la donna, in piedi, vi è il figlio Giuseppe Maria accompagnato sulla destra dalle tre sorelle.²⁸² Altrettanto preziosi risultano i regali promessi da Cecilia alla figlia Angela, quali il suo «Orologio d'Oro, con catena di metallo dorato» e il «Sechiolo d'Argento», che probabilmente era un piccolo vaso per l'acqua santa, comunemente chiamato «Secchioline»²⁸³. Anche in casa di Pietro Longhi si ritrova, per esempio, consultando il suo inventario, una «Pillella d'Acqua santa di laton»²⁸⁴, che corrisponde in realtà a quei vasi che nelle chiese contengono l'acqua benedetta.²⁸⁵ Un'altra destinataria dei pregiati abiti della signora Cecilia è la nuora Margherita Moscheni, moglie di Giandomenico, la quale diventa beneficiaria di tutti i beni del marito, quando muore quest'ultimo il 3 marzo 1804. Dal suo testamento redatto per la prima volta nel febbraio 1794 e rielaborato un anno dopo, il 3 gennaio 1795²⁸⁶, emerge la volontà di Giandomenico di offrire ai suoi eredi un'esistenza facoltosa attraverso le numerose proprietà, di cui redige un elenco allegato

²⁸⁰ Sotheby's, London, 8 luglio 2015, lotto 22.

²⁸¹ R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1994-1995, p. 199.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ «Direbbesi a que' vasetti che stanno appesi al letto, detti più espressamente nella Lombardia *Acquasantini*». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 510.

²⁸⁴ ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 28. Il testamento è stato menzionato da L. Moretti, *Asterischi longhiani*, cit., p. 250.

²⁸⁵ Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 510.

²⁸⁶ Il testamento è stato pubblicato da C. B. Tiozzo, *Un carteggio inedito sulla fine della eredità dei Tiepolo*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. Pilo, Venezia 1999, pp. 293-294.

alle sue ultime volontà. Purtroppo, però, questo ingente patrimonio non rimarrà per molto nelle mani dei discendenti della famiglia Tiepolo, poiché alla morte di Margherita, nel 1824, verrà tutto venduto a Natale Concina di Mirano al fine di sanare dei debiti.²⁸⁷

Analogamente si presenta la situazione patrimoniale di un altro eminente artista, il pittore Antonio Pellegrini. Ciò si evince anche dalla quota di affitto di centosettanta ducati, consimile a quella dei Tiepolo, pagata dalla vedova Angela Carriera, sorella della più celebre Rosalba, nella metà del XVIII secolo, per la casa in campo Santo Stefano, nella parrocchia di San Vidal. Il catastico del 1745 segnala che Angela aveva sublocato una parte della sua abitazione «al N. H. Co. Balì Pola [per] ducati 100»²⁸⁸, probabilmente perché, dopo la scomparsa del marito il 2 novembre 1741, la donna poteva avere bisogno di liquidità. Inoltre, Angela Pellegrini aveva venduto la collezione di quadri del marito, che in un primo testamento del 1708 le aveva dato la facoltà di poter disporre come meglio credeva di ciò che ereditava.²⁸⁹ Dopo gli innumerevoli viaggi della famiglia Pellegrini per le principali città d'Europa, i coniugi si erano stabiliti a Venezia, nella casa di Santo Stefano, anche se non si conosce con precisione quando vi si trasferirono. L'inventario dell'eredità dei beni di Pellegrini stilato il 6 novembre 1741²⁹⁰ restituisce l'immagine di una casa ampia e dotata di tutti gli spazi necessari. L'abitazione si divideva in ben tredici ambienti²⁹¹, tra cui il tradizionale *portego*, le camere, i camerini e i tinelli; in ognuno di essi si ritrovano i quadri della collezione di

²⁸⁷ Margherita Moscheni, prima di maritarsi per la seconda volta con il nipote Giambattista Bardese, figlio di Elena, sorella di Giandomenico, aveva richiesto nel 1805 un prestito di quattromila ducati ai ricchi fratelli Crotta, le cui proprietà di Scaltenigo e Zianigo confinavano con quelle dei Tiepolo. Dopo numerosi solleciti di pagamento del debito, la vedova di Giandomenico si era vista costretta a cedere sessanta campi nella proprietà di Scaltenigo ai Crotta. I Bardese, in qualità di eredi, riuscirono a rientrare in possesso dell'eredità solo nel 1826, ma se ne liberarono poco dopo. Ivi, pp. 291-292.

²⁸⁸ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 119.

²⁸⁹ Pellegrini aveva steso un testamento nel 1708 prima di imbarcarsi per l'Inghilterra insieme a Lord Manchester. In queste sue volontà, il pittore dichiarava di restituire l'intero ammontare della dote di seimila ducati ricevuta dalla moglie al momento delle nozze. Il resto del suo patrimonio sarebbe andato ai suoi nipoti, figli del fratello defunto Agostino Pellegrini. F. Vivian, *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, "The Burlington Magazine", 104, 1962, p. 331.

²⁹⁰ ASVe, *Inquisitorato alle Acque*, busta 49, filza 9. L'inventario dei quadri è stato pubblicato Ivi, pp. 331-333.

²⁹¹ Il numero di stanze nella casa di Antonio Pellegrini raggiunge quasi i livelli di certe abitazioni patrizie, di commercianti o di chi esercita professioni liberali. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., p. 180.

Pellegrini.²⁹² Di notevole interesse sono nel portico quattro tele con cornici dorate ma non troppo appariscenti, raffiguranti «alcune vedute di Venezia» e nella «Camera sopra la Terrazza», invece, una rara «veduta di Murano»²⁹³. Frances Vivian già ipotizzava che queste vedute non fossero di un artista qualsiasi, ma del più noto vedutista del Settecento, vale a dire Antonio Canal detto Canaletto. Pellegrini, secondo Bozena Anna Kowalczyk, avrebbe visto per primo del potenziale in Canaletto, diventandone un importante collezionista. Kowalczyk è riuscita a identificare questi quattro quadri, che erano confluiti nella collezione del padovano Giovanni Berzi, un parente molto stretto di quella famiglia Berzi che Franca Zava Boccazzi aveva ipotizzato essere legata da amicizia ai Carriera e ai Pellegrini.²⁹⁴ Lorenzo Berzi, inoltre, era stato nominato esecutore testamentario di Pellegrini e forse aveva giocato un qualche ruolo anche nella vendita dei suoi beni. Il console inglese Joseph Smith aveva acquisito quasi sicuramente tutti i dipinti «a carattere nordico» della collezione del pittore, a esclusione delle vedute di Canaletto, che finirono nelle mani dei Berzi e che la stessa Angela Carriera probabilmente aveva voluto tenere per sé.²⁹⁵ Le vedute in possesso di Giovanni Berzi risultano essere due coppie di *pendant* di diverso formato. Le prime due, dimensionalmente più grandi e rispettivamente conservate presso il Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam e il Musée de Peinture et de Sculpture di Grenoble, raffigurano il *Bacino di San Marco dalla Piazzetta* (fig. 6) e l'*Ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute, dall'estremità occidentale del Molo* (fig. 7). Nel terzo, di misura inferiore tanto quanto il suo *pendant*, si può riconoscere la tela con le *Isole di San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove* esposta al Dallas Museum of Fine Arts (fig. 8). L'ultima veduta della collezione potrebbe riferirsi a un'opera giovanile di Canaletto, caratterizzata da «figure grandi» e da «quell'accenno alla realizzazione veloce e alquanto trascurata, per la particolare tecnica di stendere la pittura umida su umido». Kowalczyk ipotizza che possa essere identificata nell'*Ingresso*

²⁹² F. Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato» nell'epistolario di Rosalba Carriera*, in *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia 1998, pp. 82-83.

²⁹³ Vivian, *Joseph Smith*, cit., pp. 331-332.

²⁹⁴ Le due famiglie risultano legate anche da rapporti di parentela, poiché Agnese Berzi era sposata con il fratello di Antonio Pellegrini, Agostino. B. A. Kowalczyk, *La collezione Pellegrini*, in *Canaletto prima maniera*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 marzo - 10 giugno 2001), a cura di B. A. Kowalczyk, Venezia 2001, p. 79.

²⁹⁵ La vedova Angela, quasi sicuramente, aveva trascorso la sua vecchiaia presso la famiglia Berzi a Padova, dove era morta il 20 agosto 1760. *Ibidem*.

al Canal Grande con Santa Maria della Salute, verso Est della collezione Mr. and Mrs. Alfred Taubman. Dello stesso formato del quadro di Dallas è anche il *Bacino di San Marco dalla Giudecca* conservato al National Museum di Cardiff, il quale potrebbe costituire il suo *pendant*.²⁹⁶ L'inventario dei quadri in casa di Pellegrini, quindi, testimonia questa tendenza di apprezzamento nei confronti delle vedute²⁹⁷, poiché se ne riscontrano altre in diverse stanze della casa, come «un Quadro con veduta di chiesa» o «di Paese»²⁹⁸, entrambi con cornici dorate presenti nella camera che dava sul campo. Un esempio analogo si riscontra a casa di Michele Marieschi, dove si segnalano ben dieci «Quadri d'Architetture, e vedute» e di paesi, anch'essi incorniciati.²⁹⁹ Alcune sono anche le incisioni su carta in casa Pellegrini che provano i suoi numerosi soggiorni nelle maggiori capitali europee. Ad esempio, una stampa raffigura «il piano di Londra», forse riferendosi ad una sorta di mappa acquistata da Pellegrini durante uno dei suoi soggiorni nella città londinese tra il 1708 e il 1713³⁰⁰; vi sono poi due disegni della famosa

²⁹⁶ Ivi, pp. 77-79.

²⁹⁷ Il vedutismo veneziano aveva vissuto un periodo di massimo splendore proprio nel Settecento, forte di quella tradizione iconografica già ravvisabile nei secoli precedenti con i grandi teleri cinquecenteschi di Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti e Lazzaro Bastiani. Verso la metà del Seicento il genere della veduta aveva subito un cambiamento con l'arrivo in laguna del pittore tedesco Joseph Heintz il Giovane, il quale si era cimentato nella rappresentazione accurata dei palazzi e degli spazi della città, all'interno dei quali ambientava processioni, cerimonie o ingressi di personaggi illustri. Questo era il filone seguito dal «padre nobile» del vedutismo, ovvero Luca Carlevarijs, pittore studioso della prospettiva e dell'architettura, che aveva aperto la strada al successo di questo genere durante il Settecento e di cui il magnifico esponente si era rivelato Giovanni Antonio Canal detto Canaletto. Il pittore aveva ottenuto un enorme riconoscimento, anche grazie all'incontro con il console inglese Joseph Smith, il quale aveva portato Canaletto a sviluppare un nuovo stile che potesse soddisfare la clientela britannica. In quegli anni, Canal non aveva sostanzialmente alcun concorrente con cui dividere la scena artistica veneziana, motivo per cui detenne il dominio per oltre trent'anni. Il talentuoso nipote, Bernardo Bellotto, aveva lasciato Venezia, forse proprio perché schiacciato dalla fama dello zio, e aveva condotto una brillante carriera presso le maggiori corti del nord Europa. Altrettanto lodevole fu Michele Marieschi, il quale purtroppo morì prematuramente, lasciando ancora una volta Canaletto «godere» dei suoi successi in laguna. D. Dotti, *Precursori e protagonisti del vedutismo veneziano settecentesco*, in *Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 23 gennaio - 12 giugno 2016), a cura di D. Dotti, Cinisello Balsamo 2016, pp. 10-31.

²⁹⁸ Vivian, *Joseph Smith*, cit., p. 332.

²⁹⁹ Vi sono anche delle raffigurazioni di architetture «ideate» o abbozzate senza cornice, insieme a tele imprimate di vario formato e diciotto «telleri di legno da quadri». Probabilmente non si tratta di opere da collezione, ma di materiale da bottega. *Michele Marieschi. La vita*, cit., p. 119.

³⁰⁰ L'arrivo dei Pellegrini in Inghilterra si rivela pieno di entusiasmo, in parte perché il pittore era un inarrestabile viaggiatore, ma soprattutto per la notorietà che aveva acquisito a Londra, la quale lo aveva portato a guadagnare ingenti somme. Nel fervente clima della capitale inglese i coniugi Pellegrini entrano in contatto con l'*élite* locale, tra cui molte nobildonne di gradevole aspetto, le quali vanno a costituire «una precisa tipologia nel ricco mondo femminile della pittura pellegriniana». Oltre ai rapporti con la nobiltà, Pellegrini incontra in città altri artisti

«Macchina di Merli», tratti probabilmente dalla serie di incisioni di Jean Mariette.³⁰¹ Il pittore era giunto nell'autunno del 1719 a Parigi, città che, malgrado non gli avesse portato nell'immediatezza dei grandi vantaggi economici rispetto a Londra, Pellegrini sentiva di preferire su tutte le altre capitali, forse proprio per il suo carattere libertino che ben si sposava con lo spirito edonista del maestro.³⁰² Rispetto al secolo precedente diminuisce la presenza di soggetti religiosi, che in questo inventario si presentano in minore quantità rispetto a ritratti, a paesaggi o scene di genere con nature morte di fiori e frutta. Tra questi non si può omettere la presenza di quadri fiamminghi e olandesi, tra cui la celebre «Donna alla Spinetta» di Johannes Vermeer³⁰³ (fig. 9) e un «Altro con Trofeo»³⁰⁴ di Peter Paul Rubens.³⁰⁵ Fu Domenico Fontana a sottoscrivere l'elenco dei quadri, che valutò per un valore di quasi settecento ducati complessivi.³⁰⁶ D'interesse sono anche i libri raccolti da Pellegrini in una piccola biblioteca, in cui si possono riscontrare dei titoli che riflettono il suo gusto, mantenendo pur sempre un valore funzionale iconografico, sulla scia di quanto visto con Pietro Liberi, Johann Carl Loth e

veneziani, quali Sebastiano e Marco Ricci tra il 1711 e il 1712, e Nicolò Cassana nell'estate del 1711. I contatti tra Antonio e Sebastiano non dovevano essere dei più distesi, poiché traspare dal carteggio rosalbiano l'ostilità tra i due maestri, anche se gli introiti inglesi di Pellegrini non sembrano soffrire più di tanto la concorrenza con i Ricci. Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato»*, cit., pp. 68-73.

³⁰¹ Vivian, *Joseph Smith*, cit., p. 332.

³⁰² In segno di amore per questa città a lui così affine, Pellegrini vi era tornato altre tre volte, l'ultima nell'estate del 1722. Da una lettera indirizzata alla cognata Rosalba esprime tutto il suo entusiasmo per questo suo rientro parigino e, quasi si rammarica della distanza che vi è con Venezia, che gli impedisce di recarsi a Parigi con maggior frequenza. Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato»*, cit., pp. 80-81.

³⁰³ Non si conosce con esattezza quando e dove venne acquisito il dipinto. Frances Vivian ipotizza che ne sia entrato in possesso mentre eseguiva lo schema decorativo di palazzo Mauritshuis a L'Aia nel 1718. Vivian, *Joseph Smith*, cit., p. 333.

³⁰⁴ Ivi, p. 332.

³⁰⁵ L'identificazione di questo dipinto è da sempre oggetto di controversie. Si è ipotizzato che possa trattarsi di *Romolo allestisce un trofeo*, opera conservata presso la Dulwich Picture Gallery di Londra. Inizialmente il soggetto rappresentato era stato riconosciuto come un trofeo o più genericamente come un soldato. Non si conosce con esattezza quando il quadro venne acquisito da Pellegrini. Probabilmente ne entrò in possesso durante uno dei suoi soggiorni nei Paesi Bassi tra il 1714 e il 1718, dove lavorò a L'Aia, Anversa e Amsterdam. Alla morte di Pellegrini l'opera venne venduta dalla vedova a Joseph Smith ed entrò a far parte successivamente delle collezioni reali di re Giorgio III d'Inghilterra. Il dipinto finì nella vendita della collezione di Noel Desenfans, dove era apparso come un Enea. Tale restò la denominazione di questo quadro fino al 1980, quando Julius Held suggerì che il soggetto raffigurato fosse da ricercare nella storia di Roma, in particolare di Romolo e Remo. RKD Studies, Dulwich Picture Gallery II, Peter Paul Rubens, *Romulus Setting up a Trophy*, DPG19, <https://dulwich-picture-gallery-ii.rkdstudies.nl/rubens/peter-paul-rubens-dpg19/> (consultazione: 5 febbraio 2024).

³⁰⁶ Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato»*, cit., p. 87.

altri personaggi nel corso del Seicento.³⁰⁷ Infatti nell'elenco vi si legge l'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma anche opere letterarie quali le *Metamorfosi* di Ovidio o *Le vite* di Plutarco, presenti in versione tradotta, il che ci fornisce informazioni anche in merito al suo grado di istruzione.³⁰⁸ Di enorme fascino, restando in tema di raccolte librerie, si rivela essere la biblioteca del vedutista Bernardo Bellotto, a cui si aggiunge altresì l'elenco della sua collezione di quadri. La ragione che spinse Bellotto a presentare un inventario dei suoi beni nel 1762 fu quella di richiedere la riscossione dei danni che i suoi averi avevano subito in seguito al bombardamento della sua casa di Dresda per mano dell'esercito prussiano due anni prima.³⁰⁹ Da questo documento è possibile confermare, inoltre, che Bellotto dal 1747 al 1758 aveva vissuto in un appartamento in centro città che era di proprietà dell'ufficiale di corte Johann Karl Caesar. In occasione del suo trasferimento a Vienna nel 1758, l'artista aveva lasciato i suoi averi all'interno di alcune casse al proprietario e ai vicini di casa, come confermato dal «Catalogo de' danni ch'ho avuto io, Bernardo Bellotto de Canaletto l'anno 1760»³¹⁰, compilato proprio dallo stesso pittore. Nonostante questo catalogo non possa considerarsi un vero e proprio inventario, si rivela fondamentale per la sua esaustività e perché permette di conoscere la dimora bellottiana di Dresda. Si deve tenere a mente, ad ogni modo, come Bellotto possa aver ommesso dal catalogo la presenza di alcuni ambienti dell'appartamento, poiché per l'artista la necessità principale era quella di segnalare gli oggetti che erano andati perduti e la loro rispettiva collocazione nel contesto casalingo. Per esempio, non si nomina uno studio del pittore, facendo ipotizzare che Bellotto non avesse avuto necessità di ricordarlo nel catalogo, poiché tra i materiali dispersi, forse, non vi erano gli utensili da pittura, che quasi certamente l'artista aveva portato con sé a Vienna. Oltre a diverse sale da ricevimento, nella casa vi era anche un gabinetto di ben cinquantanove quadri corredati da cornici dorate, esposti insieme a dei piccoli bronzi su

³⁰⁷ Nel Settecento, in realtà, vi è una tendenza generale a non considerare più il libro unicamente come uno strumento di lavoro, ma esso assume una rilevanza legata più alle sue caratteristiche estetiche, rispetto a quelle contenutistiche. Ed è proprio nel corso di questo secolo che le raccolte librerie acquisiscono più ecletticità in favore di un aspetto maggiormente collezionistico. Uno dei criteri del collezionismo librario si rivela la massiccia presenza di *ex libris*. Raines, *Dall'utile al glorificante*, cit., p. 225.

³⁰⁸ Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato»*, cit., p. 83.

³⁰⁹ S. Marinelli, *I lumi neri dell'illuminista*, in *Bellotto e Canaletto: lo stupore e la luce*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 novembre 2016 - 5 marzo 2017), a cura di B. A. Kowalczyk, Milano 2016, p. 39.

³¹⁰ Vilnius, Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, LMAB, f. 22, n. 26. Il contenuto del documento viene affrontato da E. Manikowska, *The rediscovery of Bernardo Bellotto's inventory*, "The Burlington Magazine", 154, 2012, pp. 32-36.

pedistalli, che potrebbero riflettere quasi una vera e propria volontà esibizionistica della collezione da parte dell'artista.³¹¹ In tutte le stanze della casa si ritrovano delle opere d'arte, come i ritratti di Augusto III di Sassonia e della moglie Maria Giuseppina nella sala da pranzo, ospitante un clavicembalo che ne richiama la funzione di “stanza della musica”, quale luogo di convivialità e di ricevimento degli ospiti. In casa si registrano, inoltre, preziose librerie di legno smaltato che servivano a raccogliere migliaia di volumi³¹² rubricati con molta minuziosità da parte del maestro in un elenco che ne riportava puntualmente il luogo e la data di stampa. Ciò che sorprende maggiormente della biblioteca di Bellotto è la sua ricchezza e la diversità di generi in cui spaziava il pittore. Egli conosceva i classici, tra cui Orazio, Virgilio, Ovidio, Seneca, Tacito – solo per citarne alcuni –, e aveva un interesse anche per i moderni come Dante, Petrarca, Boccaccio, Ludovico Ariosto, Baldassar Castiglione e tanti altri. Stimolanti sono anche gli autori stranieri, per lo più francesi e inglesi, ma intrigante si rivela pure la presenza del *Corano* e delle *Novelle Persiane*, segno di un'apertura del nostro verso quelle culture che vivono al di fuori dei confini “europei”. Oltre a testi di materia storico-artistica e a biografie di personaggi illustri, peculiare risulta la presenza di romanzi di svariata natura, tra cui quella erotica, forse perché influenzato dall'incontro con Giacomo Casanova, che possedeva a sua volta una biblioteca e che si trovava a Dresda proprio negli anni sessanta del Settecento.³¹³ Per quanto concerne autori quali Giorgio Vasari, Andrea Palladio, Carlo Ridolfi e Marco Boschini, la loro assenza appare insolita alla luce di una figura così eclettica e ricca di stimoli in vari campi come quella di Bellotto. Tuttavia, si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'artista avesse portato con sé alcuni libri poiché ritenuti maggiormente preziosi. L'analisi dell'inventario della biblioteca del maestro non risulta unicamente un tassello da aggiungere alla biografia,

³¹¹ Manikowska asserisce che Bellotto, attraverso il suo gabinetto dei quadri, volesse mostrarsi come uno dei massimi pittori veneziani, consapevole della sua fruttuosa carriera presso la corte di Dresda. Ivi, p. 34.

³¹² L'artista nomina, tuttavia, una stanza dedicata alle stampe. L'appartamento di Bellotto prosegue con ulteriori ambienti, tra cui un altro salone arredato con giochi da tavolo, sofà, sedie e raffinati specchi veneziani, insieme a dei ritratti di famiglia dello stesso Bernardo eseguiti dai pittori Fortunato Pasquetti e Stefano Torelli. La disposizione di effigi di famiglia accanto a delle porcellane di pregio indica senza dubbio la volontà di sottolineare l'appartenenza a un certo *status*. Vi sono poi due camere matrimoniali e una modesta stanza per i bambini che era stata decorata in modo particolare con vecchi ritratti e armi appese al muro. Infine vi erano i locali destinati alla servitù con la cucina e due stanze con anticamera. Ivi, pp. 32-33.

³¹³ Giovan Battista Casanova, fratello minore del ben più noto Giacomo, era stato collega di Bellotto all'Accademia di Dresda dal 1764. Marinelli, *I lumi neri dell'illuminista*, cit., pp. 39-44.

ma permette di «comprendere la sua arte, lucida e fredda, antiretorica e critica, ma grandiosa e potente, di respiro spirituale assoluto».³¹⁴ Come riportato poc'anzi, la galleria dei quadri di Bellotto comprendeva opere di pittori contemporanei come Giambattista Pittoni, Francesco Fontebasso, Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci, Gaspare Diziani, Giambattista Tiepolo e Antonio Pellegrini³¹⁵. Oltre ai dipinti e ai modelli, nello stesso ambiente si trovavano anche ventidue vedute di mano di Bellotto raffiguranti città tedesche quali Dresda, Pirna e Königstein, insieme ad architetture di fantasia. La collezione, in più, presentava capolavori di maestri cinquecenteschi come Jacopo Bassano e Paolo Veronese.³¹⁶

Nell'aprile 1757 Angela Pellegrini diventa erede di un altro capitale non di poco valore, e cioè quello della più nota pittrice del Settecento, la sorella Rosalba Carriera. Diversi sono i fattori desunti dai documenti che portano a riconoscere in Rosalba un'esistenza agiata, primo fra tutti il suo testamento presentato al notaio Lodovico Gabrieli il 19 dicembre 1756³¹⁷. Interessante si rivela, innanzitutto, analizzare le ultime volontà di una donna pittrice, riconosciuta pienamente nella sua professione. Ne è consapevole la stessa Rosalba, la quale, prima di disporre dei propri beni, afferma nel testamento «di restringere qui la distribuzione delle poche sostanze che piacque a nostro Signore concedermi, per mezzo del mio impiego della Pittura»³¹⁸. Queste “sostanze” in realtà si rivelano tutt'altro che scarse. All'«amatissima sorella» Angela sono destinati due capitali di dodicimila e tremila ducati, investiti da Rosalba rispettivamente nella Scuola di San Rocco e nell'Arte dei Luganegheri³¹⁹, perché ella li possa reinvestire e godere dei profitti. In qualità di esecutrice testamentaria, Angela riceve, in aggiunta, un «corteliero»³²⁰ di dodici posate d'Inghilterra. «In attestato di gratitudine», Rosalba

³¹⁴ Ivi, pp. 44-47.

³¹⁵ Antonio Pellegrini aveva soggiornato in città nel 1725, poiché incaricato di dipingere in alcuni edifici, come la Hofkirche e lo Zwinger, di cui Bellotto aveva rappresentato l'esterno. Ivi, p. 45.

³¹⁶ Manikowska, *The rediscovery of Bernardo*, cit., p. 33.

³¹⁷ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gabrieli, b. 501, n. 340. Il testamento è stato pubblicato da B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, II, Firenze 1985, pp. 735-737.

³¹⁸ Ivi, p. 735.

³¹⁹ Il «Luganeghè» è «Colui che vende salami, grasse ed altri simili mangiari». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 377. Anche nell'inventario dell'eredità del pittore Nicola Grassi si trova un investimento in denaro a favore dell'Arte dei Luganegheri tratto dai beni paterni e che corrisponde alla cifra di quattrocento ducati. ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 65, n.19. Il documento è stato pubblicato nella monografia dedicata all'artista da E. Lucchese, *Nicola Grassi (1682-1748)*, Ponzano Veneto 2018, pp. 106-107.

³²⁰ Questo tipo di custodia di solito conteneva posate d'argento per la tavola. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 201.

lascia a Gabriele Gabrieli e Giambattista Fanelli, anch'essi esecutori delle sue volontà, rispettivamente un orologio d'oro con la sua catena insieme alla sua «lume d'argento» e la sua tabacchiera di «Lapiz Lazuli et oro». Complessivamente dal testamento si rileva una grande organizzazione nella disposizione dei suoi beni, ma anche per quel che riguarda la preparazione del suo funerale. Per affetto nei confronti dei suoi familiari, chiede di essere sepolta accanto alla sorella Giovanna nella chiesa dei Santi Vito e Modesto³²¹; inoltre, segnala ai commissari che in una borsa vi sono dei soldi e un foglio in cui sono indicate le istruzioni da seguire per il suo funerale.³²² Nonostante la cataratta da cui era affetta da tempo e che l'aveva obbligata a ritirarsi dalla pittura dieci anni prima della sua morte, Rosalba appare molto lucida. Anton Maria Zanetti il Giovane nel *Della pittura veneziana* aveva dato un'immagine non troppo felice degli ultimi anni di vita della pittrice, poiché ricorda che Rosalba, oltre alla vista, aveva perso anche la ragione.³²³ Tra i primi a confutare le parole di Zanetti in merito ad una potenziale pazzia di Rosalba vi fu Girolamo Ravagnan. Il canonico aveva curato nel 1836 il profilo di Rosalba, pubblicato nella *Biografia degli italiani illustri*, in cui asserisce che l'affermazione di Zanetti era «fallacia»³²⁴. Comprensibilmente, si può accettare che la pittrice abbia vissuto la malattia agli occhi con forte dispiacere, tuttavia non è possibile diagnosticare di certo una demenza.³²⁵ Ad ogni modo, visivamente esplicito di questo stato di afflizione è il suo ultimo *Autoritratto*, in cui si raffigura con una corona d'alloro sul capo ed uno sguardo segnato dal tempo (fig. 10). Rosalba era venuta a mancare il 15 aprile 1757 nella sua casa a due piani, con affaccio sul Canal Grande, nella parrocchia di San Vio, in cui si era trasferita con la sua famiglia intorno ai primi anni del Settecento

³²¹ Rosalba aveva sofferto molto per la morte della sorella Giovanna, deceduta nel 1737. F. Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera*, in *Le tele svelate. Pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Viridis, Mirano 1996, p. 136.

³²² Sani, *Rosalba Carriera. Lettere*, cit., p. 735.

³²³ «Avendo abbandonata la miniatura, come di troppo aggravio alla vista, ch'ella poi sventuratamente perdette affatto alcuni anni prima di morire, e con la vista il senno». A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia 1771, p. 449.

³²⁴ G. Ravagnan, *Carriera (Rosalba)*, in *Biografia degli Italiani illustri*, a cura di E. de Tibaldo, III, Venezia 1836, p. 363.

³²⁵ M. Favilla, R. Rugolo, *Una "storiella un po' troppo sporchetta": il canonico Girolamo Ravagnan, la "Vita" di Rosalba Carriera e la confutazione della sua pazzia*, in *Rosalba Carriera. Miniature su avorio*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, 13 ottobre 2023 - 9 gennaio 2024), a cura di A. Craievich, Verona 2023, pp. 141-144.

e in cui rimase per tutta la vita.³²⁶ Per questa abitazione pagava un affitto di circa settanta ducati, che la collocava a un livello di benessere economico elevato, probabilmente raggiunto grazie all'affermazione professionale nel campo della pittura.³²⁷ La posizione privilegiata dell'abitazione lungo il Canal Grande non costituisce un dettaglio di poco conto per diversi motivi. Uno di questi è l'eccezionalità dell'ubicazione, poiché si riscontrano pochi casi di artisti che potevano vantare un simile affaccio dalla loro dimora. Tra questi vi era stato Pietro Liberi e il suo meraviglioso palazzo a tredici finestre. Un'altra ragione sta nella possibilità di vedere ancora oggi perfettamente in piedi la sua dimora (fig. 11), posta proprio accanto a Palazzo Venier dei Leoni, sede della nota collezione Peggy Guggenheim. Ed è proprio in una delle camere grandi da cui Rosalba poteva godere della vista sul Canal Grande che doveva trovarsi un ritratto a mezza figura con cappello in testa di Rembrandt, la cui presenza non deve stupire, data la passione che aveva il cognato Pellegrini per l'arte nordica. Oltre a un Rembrandt, pare che Rosalba possedesse una piccola collezione composta da autori contemporanei come Antonio Balestra, Guillem Mesquida, Nicolas Vleughels e Jean-Antoine Watteau.³²⁸

Di inestimabile valore si rivela il testamento del pittore Giuseppe Nogari, redatto il 21 maggio 1763³²⁹, quale strumento per ottenere significativi dettagli in merito alla sua casa, situata presso la parrocchia di San Stin. La dimora sembra essere provvista di tutti gli ambienti necessari per condurre una vita confortevole, come d'altronde si deduce dalla quota di affitto di sessantatré ducati versata da Nogari nel 1745. Questo posiziona il pittore tra coloro che, pur non essendo estremamente ricchi, godevano comunque di uno stile di vita agiato, quasi paragonabile a quello di Nicola Grassi e Rosalba Carriera.³³⁰ Innanzitutto, vi era presente uno studio con alcune opere di sua mano raffiguranti Sant'Ignazio e un «casto Giuseppe», probabilmente destinate, insieme ad

³²⁶ Dal 1700 Rosalba comincia a custodire le sue lettere in cui vi è possibile leggere il suo indirizzo in San Vio. Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera*, cit., p. 121.

³²⁷ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 88.

³²⁸ S. Marinelli, *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera. 1673 - 1757*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26 - 28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 121-126.

³²⁹ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gio. Francesco Gabriel, b. 1134, n. 109. Il testamento è stato pubblicato da C. Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, "Arte Veneta", 74, 2017, pp. 243-246.

³³⁰ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 114.

altre conservate nella «Camera Grande», alla devozione privata.³³¹ L'elenco prosegue menzionando un «modelletto fatto da' me con specchio, e cornice dorata» e un altro di mano di Luca Giordano, anche se, purtroppo, nel documento non viene segnalato in quale spazio della casa si trovassero.³³² Gli accorgimenti che Nogari adotta per il suo bozzetto, ossia di incorniciarlo e proteggerlo con un vetro, indicano come i modelli venissero considerati opere d'arte a tutti gli effetti.³³³ Proseguendo nell'analisi del testamento, la stanza più ampia della dimora si potrebbe riferire alla camera da letto dello stesso Nogari, mentre sappiamo che la «nezza» Angela possedeva una propria camera «ove la medesima dorme». Beneficiaria di una parte considerevole dei suoi beni è proprio la nipote, figlia del defunto fratello Lorenzo, che Nogari aveva adottato all'età di cinque anni. Angela riceve una serie di doni, tra cui gioielli, argenteria, biancheria, persino gli abiti della moglie di Nogari, deceduta qualche anno prima³³⁴. Tra i numerosi mobili e le suppellettili che eredita vi sono pezzi di pregio come un «sechiello d'argento dà aqua santa»³³⁵ che si trovava già nella sua stanza, insieme a «careghini d'intaglio», due tavoli di legno di pero, ben quattro «lumiere di specchio»³³⁶, altrettanti «caregoni di Bulgaro con Brocconi d'otton» e «tutti li Pozzetti di Christallo di Boemia», di diverse dimensioni, che si trovavano nel «tinello». Nello stesso ambiente vi era un tappeto che Nogari asserisce essere «Grande d'ottima qualità», che non era destinato alla nipote ma doveva ritornare al suo originale proprietario, il Maestro padre Tessa dei Frari, «per non averli potuto fare il quadro già concertato». Si tratta di una serie di oggetti che restituiscono un certo grado di ricchezza di cui dovette godere il nostro durante la sua esistenza. Oltre a quanto appena elencato, ad Angela viene lasciato, dallo studio di pittura dello zio, «tutto quello possa esserli necessario e giovevole per la sua

³³¹ Tornano infatti i soggetti religiosi tradizionali, cari al veneziano, come la Beata Vergine e la Maddalena. Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, cit., p. 243.

³³² Ivi, p. 244.

³³³ Ivi, p. 243.

³³⁴ Tra i beni della moglie deceduta vi sono «tutte le Merlature Biancherie, abiti ed altro che servivano per uso della defonta mia consorte, e fù sua zia, come pure tutti li abiti, tanto ordinari, quanto festivi [...] ed inoltre l'Armeron Grande dove si trovano le suddette vesti». Purtroppo da questo elenco si fatica a comprendere la fattura degli abiti, se non per un ulteriore lascito che riceve Angela di «braccia ottanta incirca di tela moneghina dà far Camise». Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, cit., p. 245.

³³⁵ Se ne ricordano altri due più avanti, insieme ad altre argenterie, che sono, ancora una volta, destinate ad Angela. *Ibidem*.

³³⁶ La «lumiera», quale strumento funzionale all'illuminazione domestica, non si rivela così frequente nelle abitazioni veneziane come accade, invece, per il candeliere. Si ritrova per lo più nelle case di nobili, commercianti e professionisti e poteva essere appeso al soffitto o alle pareti. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., pp. 218-219.

professione», probabilmente riferendosi al ricamo o alla miniatura, ad esclusione di alcune stampe di qualità e del «masenino Grande di profido» per la macinazione dei colori, poiché secondo Nogari non sarebbero stati utili alla nipote. Il loro destino sembra essere, invece, quello della vendita, così il conseguente guadagno sarebbe stato impiegato per le spese di sepoltura. Nogari non manca di remunerare altresì i pittori Pietro Roselli e Davide Antonio Fossati i quali erano stati nominati commissari testamentari. Entrambi ricevono rispettivamente, in segno di riconoscenza, «il Ritratto di mio Fratello Piovano»³³⁷ e il «Ritratto di mia madre» di cui purtroppo non si conosce la paternità. L'ultimo lascito del pittore, ma non per questo insignificante, è quello rivolto all'Accademia di Pittura e Scultura, di cui lo stesso Nogari era stato socio fondatore e presidente. Esso consiste in un dipinto incompleto rappresentante un Filosofo, a cui mancava, però, il «Campo di Architettura», che doveva essere portato a compimento, secondo le ultime volontà, dall'amico Fossati.³³⁸

Più o meno lo stesso canone d'affitto veniva versato a quei tempi da un altro pittore «valente nei ritratti»³³⁹, Nicola Grassi, per il suo appartamento in «Calle del botter» a Santa Maria Formosa, in cui viveva insieme alla sorella Caterina Bonaventura, fino al 6 ottobre 1748, giorno della sua morte.³⁴⁰ A differenza di Rosalba Carriera, però, Grassi ne sublocava una parte «all'Ill.ma Elisabetta Giacomazzi vedova» per trenta ducati.³⁴¹ Il pittore non era veneziano, ma originario di un piccolo paese del Friuli, Formeaso di Zuglio, in cui era nato il 7 aprile 1682. Interessante risulta questo dato della sua provenienza poiché il «Comune di Formeaso nella Carnia sotto la giurisdizione di Tolmezo»³⁴² e la chiesa di San Michele diventano gli eredi dell'intero patrimonio di Grassi, secondo le sue volontà testamentarie scritte di proprio pugno il 29 settembre 1741. Chiaramente i primi beneficiari dei suoi averi sono i fratelli, i quali vengono nominati esecutori testamentari. Solo una volta estinta la discendenza di «noi figlioli del quondam Giacomo Grassi», tutti i beni sarebbero passati al Comune di Formeaso. Questo lascito, secondo Enrico Lucchese, non sarebbe da imputare a un forte legame di Grassi con la sua terra d'origine, ma ad una naturale conseguenza di chi moriva senza

³³⁷ Nel 1745, il fratello di Nogari, Don Vettore, viveva insieme alla madre, al pittore e alla sua consorte nella casa di San Stin, «in campo grande». Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 114.

³³⁸ Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, cit., pp. 243-245.

³³⁹ Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., p. 450.

³⁴⁰ Lucchese, *Nicola Grassi*, cit., p. 95.

³⁴¹ Ivi, pp. 100-101.

³⁴² ASVe, *Inquisitore alle acque*, b. 65, n. 19. Lucchese, *Nicola Grassi*, cit, pp. 104-106.

eredi diretti.³⁴³ Tuttavia, si potrebbe ipotizzare la presenza di un qualche sentimento di Grassi nei confronti del suo paese natale, poiché molti sono i lasciti in denaro versati a istituzioni ecclesiastiche della zona perché vegliano «a' moribondi sino l'ultimo respiro, così pure ogni festa comandata spiegare il catechismo»³⁴⁴. Allo stesso tempo richiede che la sua abitazione con «orto e brolo» a Formeaso non venga mai venduta o affittata, ma conservata, motivo per cui lascia otto ducati all'anno per il suo mantenimento. A qualche mese dalla morte di Grassi, esattamente il 28 marzo 1749, risale il calcolo della sua eredità per volontà dello stesso defunto secondo il testamento.³⁴⁵ Si tratta di un resoconto molto dettagliato dei mobili, del denaro, dei capitali «et altri effetti ritrovati» dalla sorella Caterina. L'inventario non risulta compilato secondo un criterio topografico, ma tutti i beni vengono elencati complessivamente senza fare distinzioni di cosa si trovasse in una stanza piuttosto che in un'altra. Si potrebbe supporre che vi fosse un'unica camera, tuttavia questa ipotesi non sembra molto credibile, dato che la quota di affitto versato da Grassi fa pensare a un livello di vita benestante. Anche l'arredo, costituito da *cuoridoro*, tavolini di noce, armadi, «careghe di bulgaro» e, inoltre, da quadri abbozzati e «tele imprimate», porta a immaginare che vi fossero più spazi abitativi. Un'ulteriore testimonianza è data pure dalla presenza di più letti, ciascuno «fornito con coperte» e cuscini, che potrebbero indicare due camere separate, dato che anche nelle dimore più modeste raramente si trovano due giacigli per stanza.³⁴⁶ Un altro aspetto interessante che affiora è l'elenco delle spese sostenute dalla famiglia per la malattia e sepoltura del pittore. Non è molto frequente ritrovare un rendiconto di questo genere, perciò si mostra molto prezioso per comprendere quali tipo di cure e di disposizioni si effettuavano in queste difficili circostanze. Nel caso di Grassi si viene a conoscenza anche della presenza di una donna probabilmente chiamata per fare assistenza al povero pittore negli ultimi giorni di vita, la quale era stata retribuita circa cento lire, la stessa cifra era stata pagata per le «merende e cibarie in tutto esso tempo a chi l'assistè».³⁴⁷

³⁴³ Ivi, p. 95.

³⁴⁴ Ivi, p. 105.

³⁴⁵ ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 65, n. 19. Anche l'eredità del defunto è stata riportata Ivi, pp. 106-107.

³⁴⁶ Solo in rari casi se ne trovano due. Si tratta di dati che permettono di leggere nei veneziani una volontà di trovare la propria riservatezza anche negli ambienti domestici. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., p. 182.

³⁴⁷ Lucchese, *Nicola Grassi*, cit., p. 106.

Un elenco analogo delle spese mediche era stato stilato altresì nell'inventario *post mortem* del pittore Antonio Visentini del 2 luglio 1782³⁴⁸. Più volte viene riportato quanto la malattia di Visentini fosse stata «lunghissima»³⁴⁹ e per questo il medico curante era stato pagato cento lire, tanto quanto l'assistente di Grassi. Le spese totali in questo caso ammontano a più di seicento lire e comprendono la sepoltura, i ceri e anche l'apertura del testamento. L'inventario di Visentini si presenta molto dettagliato e ordinato, suddiviso topograficamente nei vari ambienti della casa, di cui se ne contano nove. Potrebbero sembrare parecchi, tuttavia non è dato conoscere le loro dimensioni effettive, poiché negli inventari non vengono riportate le misure di una stanza. Si può dedurre che alcuni dei locali fossero di dimensioni contenute, dato che due di questi erano la cantina e la soffitta, in aggiunta a un «camerin» e al «tinello»³⁵⁰, che di solito corrispondeva a una semplice saletta da pranzo contigua alla cucina³⁵¹. In quest'ultimo spazio si trovavano infatti solo due «mezze tavole» e quattro «careghe» di paglia, il tutto non nelle migliori condizioni visto che sono descritti come vecchi e rotti. Dunque, rispetto alle dimore esaminate finora, quella di Visentini ci appare molto più modesta. E con ogni probabilità così doveva essere, se nel quinquennio tra il 1745 e il 1750 Visentini versava un affitto di quarantasei ducati per la sua casa in campo di Ca' Zen, nella parrocchia di San Cancian, la stessa in cui sarebbe deceduto.³⁵² Si tratta di una somma che gli aveva permesso di vivere sicuramente in modo dignitoso. Un aspetto di notevole rilevanza è dato dal fatto che Visentini nel catastico viene registrato in periodi differenti come architetto, pittore e incisore. Nel 1745 egli risulta «incisor in rame», tre anni dopo è registrato come architetto, mentre nel 1750 la sua professione è quella del pittore. Questo suo destreggiarsi tra diverse arti viene confermato anche dal testamento

³⁴⁸ ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 149, n. 7. L'inventario è stato pubblicato in *Canaletto e Visentini. Venezia e Londra*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Venezia 1986, pp. 384-386.

³⁴⁹ Nelle *Memorie intorno ad Antonio Visentini Veneto Professore di Pittura di Architettura, e di Prospettiva, Intagliatore in Rame e scrittore* si afferma che il pittore era scomparso «dopo essere giaciuto infermo di affezione catarrale un intero anno» all'età di novantaquattro anni. Ivi, p. 387.

³⁵⁰ Ivi, pp. 384-385.

³⁵¹ Si tratta in realtà di uno spazio che si trova anche nelle abitazioni più abbienti dei nobili e dei commercianti, insieme al «camaron» che funge, invece, da luogo per ospitare dei banchetti. Al contrario, l'assenza del tinello, specialmente nelle case di modeste dimensioni, comportava lo svolgimento, con ogni probabilità, dei momenti dedicati all'alimentazione nelle altre stanze, come la cucina e il portico, che assumono quindi un carattere di multifunzionalità. D. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., p. 193.

³⁵² Visentini subaffittava una parte all'amico Zuanne Marzari, ma non si conosce a che prezzo. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 136.

redatto il 21 novembre 1768³⁵³, in cui dispone dei propri averi acquisiti «con la fatica di miei sudori, cioè di Pittura, Architettura, prospettiva ed' intagliator in rame», che lui stesso definisce arti liberali. Una serie di ragioni portano Visentini a redigere di proprio pugno le sue ultime volontà in quel 21 novembre, quasi quindici anni prima della sua scomparsa. Innanzitutto, l'artista, all'età di ottant'anni, sente comprensibilmente l'esigenza di mettere nero su bianco le sue intenzioni, approfittando di un momento in cui, nonostante la vecchiaia, si trova nel pieno delle sue facoltà mentali. E quale occasione migliore, se non la giornata dedicata alla Beata Vergine della Salute, protettrice di tutti i veneziani e con cui Visentini sente di avere un legame speciale, poiché egli aveva avuto «la bella sorte di naser al mondo» proprio nello stesso giorno dell'anno 1688.³⁵⁴ Visentini era morto senza eredi diretti, perciò gran parte dei suoi beni era andata ai nipoti, figli della sorella Anna Beati e del fratello Giovanni Battista. Tuttavia, una parte del rimanente lo aveva destinato a Elena, sua serva fedele, «per corrisponder al mio dovere ed alla sua pontualità», e al marito Domenico Biasuti, suo commissario testamentario. Forte doveva essere stato il legame con la donna se Visentini si era sentito in obbligo di affermare a gran voce che «ad'essa non vi sia nesuno che ardisca di dimandargli conto veruno di nessuna cosa». Tra questi “nessuno” poteva forse esserci un rimando a qualche parente insoddisfatto, se Visentini minacciava che «li sudetti susuranti restino esclusi dal beneficio della eredità sudeta»?³⁵⁵ Inoltre, il fatto che della sguattera vengano ricordati nome e cognome potrebbe avvalere questa ipotesi. Ciononostante, non si tratta del primo caso in cui vi sono dei lasciti nei confronti del personale di servizio e di cui vengono segnalati i nominativi. Si tratta di una novità rispetto al secolo precedente in cui si faceva riferimento semplicemente alla massera, alla cameriera o al servo di casa.

Anche il testamento di Sebastiano Ricci del 18 dicembre 1732 menziona i propri servitori per nome e cognome: a «Gio. Batta Garbini, mio cameriere» lascia cinquanta ducati più tutti i suoi abiti e biancheria, aggiungendo anche una spada «pregandolo arricordarsi appresso il signore di me»; alla domestica Martina Martinelli e al servo Tommaso lascia, invece, rispettivamente trenta e venti ducati.³⁵⁶ Erede universale di

³⁵³ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gio. Cabrini, b. 1160, n. 184. Anche il testamento è stato pubblicato in *Canaletto e Visentini*, cit., p. 381.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Andrea Bonamino, b. 73, n. 26, c. 59v. Il documento è stato pubblicato integralmente da J.V. Derschau, *Sebastiano Ricci*, Heidelberg 1922, pp. 169-

tutti i suoi beni è la moglie Maddalena Vandermer la quale può «disporre verso li miei parenti come li parerà e piacerà», libertà che le viene conferita anche nel codicillo testamentario presentato al notaio il 12 maggio 1734, qualche giorno prima di morire.³⁵⁷ Dall'inventario dei beni ritrovati in casa di Ricci tra il 19 e il 20 maggio, poco dopo la sua dipartita, traspare l'agiatazza economica del pittore, il quale amava circondarsi di mobili e oggetti costosi ed eleganti, tra cui orologi da tavolo³⁵⁸ e strumenti musicali.³⁵⁹ Se interiormente appare un'abitazione tutt'altro che modesta, l'esterno non doveva essere da meno. Ricci era scomparso nella sua casa presso la parrocchia di San Moisè, in un appartamento al secondo piano delle Procuratie Vecchie, che era stato acquistato l'11 marzo 1717 per più di tremilasettecento ducati.³⁶⁰ Sempre attraverso l'inventario presentato dalla vedova Vandermer ai Giudici del Proprio, affinché i beni di Ricci le venissero assegnati in pagamento della dote³⁶¹, è possibile ricostruire l'abitazione stanza per stanza. Il documento viene integrato con la stima eseguita dal pittore Gaspare Diziani e dal "botegher" Domenico Fontana sui dipinti ritrovati in casa di Ricci, che permettono di riconoscere la mano di alcuni artisti.³⁶² Nella camera «sopra il portico dove il signor Sebastiano Rizzi morse» non si trovano quadri di grande valore, poiché la stima si aggira sotto i dieci ducati, e l'opera di maggior pregio è un «Cristo con soaza lissa bianca». Oltre a Cristo, un altro soggetto religioso tradizionalmente frequente nella casa veneziana dal Cinquecento e che si riscontra anche qui è l'immagine della «Beata

170; è stato parzialmente citato da P. Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, "Arte Veneta", XII - XIV, 1959-60, pp. 229-230.

³⁵⁷ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Gian Domenico Redolfi, b. 863, reg. 27, c. 19v. Il codicillo è stato reso noto Ivi, p. 231.

³⁵⁸ Preziosamente decorato con «pietre diamanti numero trentasei» è un orologio d'oro con catenella, probabilmente da taschino. Ivi, p. 230. Gli orologi da taschino in argento o metallo dorato si rilevano maggiormente negli inventari dei nobili. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit. p. 222.

³⁵⁹ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, filza 431/96, n.7. L'inventario è stato riportato parzialmente da Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, cit., p. 230.

³⁶⁰ Alla morte del pittore la casa valeva circa duemilacinquecento ducati. L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 11, 1978, pp. 111-119.

³⁶¹ L'importo della dote al momento del matrimonio tra Ricci e la moglie ammontava a una considerevole somma di ottomila ducati. Tuttavia, l'inconveniente di questa categoria di documenti notarili presentati al Magistrato del Proprio risiede nella loro natura parziale, poiché spesso vengono riportati solo i beni che corrispondono alla cifra necessaria per la restituzione della dote. L. Borean, *Dalla galleria al "museo": un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, p. 23.

³⁶² ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, reg. 325, pp. 210-224. L'inventario-stima dei quadri presentato da Maddalena Vandermer è stato pubblicato da Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci*, cit., pp. 119-121.

Vergine, S. Giuseppe e il Bambino», purtroppo senza cornice. In segno di ammirazione verso i maestri del barocco vi sono delle mezze figure tratte dalle opere di Luca Giordano e un «Bacanal copia del Carpioni», tutte decorate con cornice dorata o bianca. La stanza successiva, anch'essa ad un piano superiore rispetto al *portego*, conserva il quadro più “costoso”, ovvero una Venere di ottantaquattro ducati, di cui sfortunatamente non si conosce la mano. Lino Moretti ipotizza che quasi tutte le opere prive di paternità dell'inventario siano da ricondurre a Sebastiano stesso, poiché gli esperti avrebbero ritenuto che fossero immediatamente riconoscibili e perciò non necessitanti di alcuna specificazione in merito. Molto poco sono valutati i ritratti: in un'altra camera si segnalano un ritratto della «signora Madalena» e un altro «del signor Rizzi» entrambi con cornice intagliata dorata stimati un paio di ducati. Nel portico invece si trovano quattro quadri raffiguranti dei «paesi» per un totale di trentasei ducati. La casa prosegue poi con altri tre camerini, un «portichetto», probabilmente usato come locale di disimpegno per altri spazi, e due *mezadi*.³⁶³

Una grande presenza di artisti veneziani del Seicento si ritrova nell'inventario dei dipinti di Davide Antonio Fossati del gennaio 1796. Tra questi vi sono «la Natività di Gesù Cristo» di Luca Giordano, «Due Baccanali» di Giulio Carpioni, delle mezze figure di «Procri ferita» di Johann Carl Loth e «Semiramide» del «Prete Genovese». Ma compaiono anche opere di pittori di inizio secolo, quali «due porti di mare» di Luca Carlevarijs e un «San Venanzio con altra santa martire» di Sebastiano Ricci.³⁶⁴ Originario del Ticino, Fossati si trasferì all'età di dodici anni a casa di un ricco prozio commerciante a Venezia, il quale lo inserì nel contesto pittorico dell'epoca. Fossati dedicò gran parte della sua esistenza al mondo dell'arte, in particolare all'incisione di acqueforti, mantenendo allo stesso tempo l'incarico di intermediario e di mercante di quadri a partire dalla seconda metà del XVIII secolo.³⁶⁵ L'inventario era stato corredato dalle stime su «pitture, disegni, stampe e rami»³⁶⁶ ad opera di Pietro Edwards e Francesco Maggiotto, poiché tutte le voci dell'elenco non costituivano una collezione, ma erano state riunite da Fossati per scopi commerciali. Di quanto resta dell'attività di incisore, gli estimatori affermano che i venticinque «rami intagliati» da Fossati, tratti dai

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, b. 490, n. 32. L'inventario è stato trascritto in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., pp. 355-356.

³⁶⁵ Fino al 1750 Fossati viene registrato nel censo dei Provveditori alle Pompe come «scultor in rame». Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 97.

³⁶⁶ *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., p. 355.

«paesi di Marco Ricci», sono da considerarsi invendibili, probabilmente perché usurati dalle tirature.³⁶⁷ Sfortunatamente, dalla lettura di questo inventario non si può risalire al numero di stanze o a qualche indicazione più dettagliata in merito all'abitazione di Fossati. Dal censimento dei Provveditori alle Pompe è noto che, alla metà del secolo, la sua casa si trovava nella parrocchia di Santa Marina, alle «Fondamenta nove», dove viveva con la moglie, tre figli ed una serva. Per questa casa versava un affitto di sessanta ducati, una cifra che suggerisce una condizione di vita benestante a quell'altezza cronologica.³⁶⁸

3.3. Artisti alla moda: dalle «peruche» alle «calzette»

Attraverso l'esame di inventari e testamenti settecenteschi si coglie, rispetto al secolo precedente, un significativo aumento dell'attenzione agli abiti e agli accessori. Nel Seicento, si sono riscontrati pochi inventari che contengono descrizioni dettagliate dei capi di vestiario, mentre per il XVIII secolo questa pratica sembra essere più diffusa. Questo cambiamento potrebbe indicare una crescente importanza attribuita all'aspetto esteriore e suggerire l'insorgere di nuove tendenze di moda. Nelle parole del critico teatrale Gastone Geron, il costume non è «soltanto un modo di vestire, un atteggiamento esteriore, una semplice circostanza di abbigliamento, ma addirittura un momento etico che si propone in termini sociologici»³⁶⁹. La sua visione sembra suggerire che l'abbigliamento non sia semplicemente una scelta estetica, ma rifletta anche valori e dinamiche sociali più ampie.³⁷⁰ Nel confronto con il XVII secolo, durante il quale l'abbigliamento mancava di originalità e tendeva a imitare le mode olandesi o francesi, il nuovo secolo ha introdotto caratteristiche più eccentriche nelle forme e negli

³⁶⁷ I. Cecchini, *Davide (David) Antonio Fossati*, Ivi, pp. 268-269.

³⁶⁸ Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 97.

³⁶⁹ G. Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano: costume e moda nel Settecento a Venezia*, Venezia 1972, p. 5.

³⁷⁰ Fondamentale per la storia del costume in Italia è il volume curato da Rosita Levi Pisetzky. Secondo la studiosa, «il vestire è insieme espressione di individualità e di conformismo alla massa», anche se «le caratteristiche del modo di vestire sono diverse così pure i movimenti che le determinano». Per quanto riguarda il contesto italiano, la storia del costume si rivela ancora più preziosa, grazie alla pittura e alla scultura, quali fonti visive di inestimabile valore. R. L. Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978, pp. 7-11. Della stessa autrice, imprescindibile per approfondire l'argomento, è il monumentale volume sul Settecento della collana *Storia del costume in Italia*. R. L. Pisetzky, *Il Settecento*, Milano 1967 («Storia del costume in Italia», IV).

accessori.³⁷¹ In questo periodo, si osserva una maggiore diversificazione e originalità nel modo di vestire. Anche tra gli artisti emergono spunti interessanti in relazione alla moda dell'epoca. Questa evoluzione suggerisce un cambiamento nell'approccio alla moda, con una maggiore propensione all'individualità e alla sperimentazione nelle scelte di abbigliamento. Occorre specificare che l'obiettivo in questa sede non è quello di trattare la storia del costume e della moda veneziana settecentesca, ma vi è semplicemente la volontà di evidenziare come questa tendenza si può ravvisare anche tra gli artisti.

In vari inventari d'artista sono stati individuati dettagliati riferimenti riguardanti l'abbigliamento maschile. Nel caso di Michele Marieschi chiara è la distinzione degli abiti tra «Drappi da Uomo» e «Drappi da Dona», i quali sono a loro volta separati dall'elenco della biancheria, delle gioie e degli argenti.³⁷² La suddivisione in elenchi si dimostra organizzata, ma purtroppo non rivela in quale ambiente della casa si trovassero gli abiti, se fossero conservati nelle tradizionali “casse di noghera”, oppure se vi fosse un camerino apposito. Si potrebbe ipotizzare che un locale destinato all'atto del vestirsi fosse la camera da letto «appresso la Scala», oppure, in alternativa, l'altra camera. Questa supposizione è supportata dal fatto che al loro interno si trovano degli specchi «con soaza d'oro»³⁷³, i quali rimandano immediatamente alla loro funzione riflessiva, ma al contempo indicano anche un elemento decorativo di pregio. Lo specchio per la sua praticità si diffonde in tutti i ceti sociali, *in primis* tra i nobili, ma se ne trova qualche esemplare anche presso le classi più umili. In particolare, manca quasi del tutto nei portegghi, probabilmente perché si riteneva più utile collocarlo in quegli spazi in cui potesse essere investito di un valore d'uso, come nelle stanze da letto o nei camerini. Ciò non esclude che esso potesse essere adornato da una cornice dorata o verniciata e perciò disposto come elemento d'arredo.³⁷⁴ Ad esempio, in casa di Antonio Visentini si rilevano due «spechietti piccoli» nel portico, che non sembrano decorati o particolarmente impreziositi, anzi, danno l'idea di essere collocati in uno spazio in cui tutti gli elementi dell'arredo sono di dimensioni piuttosto contenute.³⁷⁵ Al contrario, in altre due camere si segnala uno specchio «machiatto» – inteso forse come ossidato,

³⁷¹ Davanzo Poli, *La moda secondo Longhi*, cit., p. 257.

³⁷² Michele Marieschi. *La vita*, cit., p.118-119.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., pp. 217-218.

³⁷⁵ Vi sono due «quadretti in carta piccoli», altrettante «canevette coperte pelle» e tre «casseline albeo piccole». *Canaletto e Visentini*, cit., pp. 384-385.

rovinato dal tempo – con cornice dipinta nella stanza da letto, mentre nell'altra è dorata.³⁷⁶ La presenza dello specchio rimanda anche un'altra consuetudine che si sviluppa maggiormente nel Settecento, vale a dire quella della pettinatura rivolta sia agli uomini che alle donne³⁷⁷, fatto testimoniato anche da una bellissima rappresentazione di Pietro Longhi di un parrucchiere all'opera sui capelli di una dama, forse appartenente alla nobile famiglia Ruzzini³⁷⁸ (fig. 12). La vedova di Marieschi rileva ben quattro «perucche» usate, di cui due «à groppi»³⁷⁹ e altrettante «à Boneso»³⁸⁰, così come la sorella di Nicola Grassi, Catarina, segnala «Peruche n. 2»³⁸¹. Vecchie sono le parrucche ritrovate in casa di Pietro Longhi dal figlio Alessandro al momento della stesura del modesto inventario *post mortem* dei mobili, il 6 aprile 1786³⁸². L'aggettivo “vecchio” potrebbe rimandare a quanto affermato da Doretta Davanzo Poli, la quale sosteneva che «nella società veneziana, intorno alla metà del secolo, si evidenzia un rifiuto delle parrucche, che pure erano state accolte con entusiasmo nella seconda metà del Seicento e nel primo Settecento».³⁸³ Nonostante si riscontri un effettivo cambio di tendenza rispetto al «parruccone secentesco torreggiante» in favore di un'acconciatura a groppi, è doveroso sottolineare che la moda della parrucca prosegue almeno fino all'Ottocento.³⁸⁴

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ In città i parrucchieri si diffondono a macchia d'olio, chiedendo dei conti salatissimi, consci dell'importanza del loro mestiere a quel tempo. Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano*, cit., p. 155.

³⁷⁸ Il dipinto rientra in una serie di opere realizzate intorno al 1760, le quali raccontano la giornata della dama. Il tema era già stato illustrato da Longhi all'inizio della sua carriera con la serie Contarini, in cui narra le vicissitudini dei nobili veneziani. Nella tela in oggetto la scena principale si svolge al centro, mentre sullo sfondo è possibile visualizzare il ritratto del doge Carlo Ruzzini. Di notevole interesse sono i pregiati oggetti da toletta disposti in modo disordinato sul tavolo, realizzati in lacca rossa e decorati con dei motivi floreali policromi. F. Pedrocchi, in *Pietro Longhi*, cit., pp. 108-109, n. 53.

³⁷⁹ «Parrucca a groppi chiamavasi quella che abbiam veduto anche noi fin dopo la metà del passato ultimo secolo, la quale finiva al di dietro in due specie di code annodate». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 494.

³⁸⁰ Potrebbe trattarsi di una parrucca senza coda, detta anche «Cuffiotto o Scuffiotto», usata per esempio da alcuni bottegai. Ivi, pp. 90-91.

³⁸¹ Lucchese, *Nicola Grassi*, cit., p. 107.

³⁸² ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 28. L'inventario di Longhi non descrive, purtroppo, la casa a livello topografico, perciò non è dato conoscere da quanti ambienti fosse composta. Si potrebbe immaginare, dagli oggetti elencati, che si tratti di un'abitazione non troppo ampia. Forse vi era una stanza che poteva assumere un ruolo multifunzionale, come camera da letto oppure come salotto arredato con qualche «carega», una «comoda» e una vecchia poltrona. Vista la presenza di diversi utensili da cucina si può supporre che vi fosse un altro ambiente apposito. Un ulteriore aspetto che può testimoniare una stile di vita umile è l'affitto di trentasei ducati versato da Longhi per la sua dimora in San Pantalon tra il 1745 e il 1750. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 105.

³⁸³ Davanzo Poli, *La moda secondo Longhi*, cit., pp. 257-258.

³⁸⁴ Pisetzky, *Il costume e la moda*, cit., p. 272.

Proseguendo nella lettura dell'inventario di Longhi si trovano ancora uno specchietto e un altro più grande con cornice nera che, con ogni probabilità, rivestivano un ruolo principalmente funzionale. Interessante pezzo di mobilio per la sua particolare struttura è il «Burrò con lo specchio grande con soaza dorata» lasciato da Giuseppe Nogari alla nipote Angela.³⁸⁵ Potrebbe trattarsi del «Boro», dal francese *Bureau*, ossia una sorta di armadio che poteva trasformarsi in scrivania attraverso l'apertura di una ribalta.³⁸⁶ Si tratta di un mobile che per la sua complessa forma si ritrova molto spesso nelle abitazioni dei nobili e in pochissimi casi nelle case di commercianti e professionisti.³⁸⁷ Questo elemento d'arredo, ancora una volta, rimanda a uno stato di benessere di cui aveva goduto il pittore durante la sua vita. Riportando l'attenzione agli abiti, alcuni lasciti significativi coinvolgono altri due nipoti, Vettore e Giovanni, fratelli di Angela e figli del «sopradetto quondam Lorenzo Nogari». A Vettore lascia un abito «di panno nero d'Inghilterra»³⁸⁸, insieme alla sua «Canna d'India col pomelo d'oro» mentre a Giovanni un vestito di velluto foderato, anch'esso corredato da una «Spada con Guardia d'argento con il suo pendon», entrambi completi di «Velada», «Camisiola»³⁸⁹ e «Bragoni» con «Calzette», probabilmente adatti alla stagione invernale. Il colore degli abiti è nero, una tonalità cromatica piuttosto ordinaria insieme al marrone e al grigio. Le calze descritte nel testamento sono nuove, a differenza di quanto si è riscontrato nei documenti secenteschi in cui tutto, o quasi, viene riportato come "vecchio". Maggiormente elaborati e decorati sono gli abiti segnalati nel già menzionato inventario di Marieschi, in cui si ritrovano gli indumenti da uomo più frequenti, quindi la «velada», le camicie, i pantaloni e anche il «Tabarro»³⁹⁰. I tessuti si rivelano impreziositi di bottoni dorati e argentati, o ancora di «Alamari d'oro»³⁹¹. La fattura stessa della stoffa risulta pregiata per alcuni capi, tra cui un «Copenaghen»³⁹² di

³⁸⁵ Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, cit., p. 246.

³⁸⁶ Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 93.

³⁸⁷ Bernardi, *Interni di case veneziane*, pp. 204-205.

³⁸⁸ La provenienza inglese degli abiti fa riferimento alla produzione della lana e della seta su dei telai meccanici che si trovavano in Inghilterra, dal momento che ormai i lavori fatti ai ferri erano sporadici. Davanzo Poli, *La moda secondo Longhi*, cit., p. 257.

³⁸⁹ La «camisiola» per gran parte del Settecento si presenta ancora di una certa lunghezza, addirittura oltre la coscia. *Ibidem*.

³⁹⁰ Michele Marieschi: *la vita*, cit., p. 118.

³⁹¹ «Bottoni con riscontri ed anche con allacciature che usavansi una volta più comunemente». Boerio. *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 40.

³⁹² Si tratta di un soprabito di panno ampio con cappuccio che veniva utilizzato solitamente per i viaggi. Bernardi, *Interni di case veneziane*, cit., p. 234.

«scarlato»³⁹³, un paio di pantaloni di «cambellotto» e una camicia di «Setta».³⁹⁴ Interessante è nuovamente l'utilizzo della parola "vecchio". Innanzitutto, rispetto al secolo precedente, non si osserva così frequentemente, specialmente non si ritrovano altri termini come "rovinato" oppure "usurato". Si potrebbe ipotizzare che l'uso dell'aggettivo "vecchio" accanto agli abiti possa indicare effettivamente la loro "anzianità" oppure il fatto che essi siano stati tramandati nel tempo, suggerendo un valore affettivo associato a questi indumenti. Infatti, è stato possibile appurare come durante il Seicento l'accostamento di "vecchio" agli oggetti elencati negli inventari o nei testamenti non sia da leggere in termini puramente negativi.³⁹⁵ Lo stesso discorso potrebbe applicarsi a questo periodo, pur tuttavia tenendo a mente che la moda cambia molto in fretta. Ad ogni modo, «strazo» è l'abbigliamento ritrovato in casa di Antonio Visentini, che si presenta in quantità superiore a quello di Marieschi, ma carente qualitativamente e soprattutto dai colori neutri.³⁹⁶ Tra i vestiti vi sono ben sedici «Roclo»³⁹⁷ di panno colore cenere, ossia «beretin» e altrettanti abiti scuri, probabilmente neri. Fanno eccezione tre mantelli color «latesin» e cinque camicie verdi.³⁹⁸ Presenti nell'inventario di Visentini sono anche le berrette, accessori frequenti a tutti i livelli sociali. Ne vengono riportate otto anche a casa di Nicola Grassi e nel modesto inventario di Longhi tre sono di «bombaso»³⁹⁹, insieme a qualche altro capo di vestiario indicato come usato, vecchio o addirittura unto.⁴⁰⁰

A compimento di questo breve *excursus* sui capi di abbigliamento maschile rinvenuti nelle abitazioni degli artisti tra gli anni quaranta e ottanta del Settecento emerge una fonte iconografica significativa. Si tratta del dipinto raffigurante il *Il pittore nello studio* (Alessandro Longhi con il ritratto del procuratore Sebastiano Venier) (fig. 13)

³⁹³ Potrebbe riferirsi alla «scarlattina», ossia a una tipologia di panno nobile color rosso. Ivi, p. 232.

³⁹⁴ L'abbigliamento da donna segnalato nell'inventario di Marieschi e che potenzialmente apparteneva alla vedova Angela si rivela un'importante dimostrazione della moda femminile dell'epoca. Vi si trovano degli abiti semplici come qualche «sottana», indicata talvolta come «vecchia», ma anche due «andriè» di seta abbelliti con dei motivi floreali e di color «Verdemar». Altrettanto interessante è anche lo «zamberlucco», quale lunga veste di panno usata per ripararsi dal freddo anche dagli uomini. Qui, infatti, è segnalata di pelle o foderata di flanella. Ve ne sono con fantasia a scacchi ma anche rosso scarlato. *Michele Marieschi: la vita*, cit., p. 119.

³⁹⁵ Si veda cap. II, pp. 50-51.

³⁹⁶ *Canaletto e Visentini*, cit., p. 385.

³⁹⁷ «Chiamano i sarti quello ch'è un terzo più stretto del ferraiuolo ordinario, cioè fatto con due costure». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 581.

³⁹⁸ *Canaletto e Visentini*, cit., p. 385.

³⁹⁹ «Dicesi anche *Cotone*». Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit., p. 89.

⁴⁰⁰ ASVe, *Inquisitori alle Acque*, b. 28.

realizzato per mano «dell'interprete per eccellenza»⁴⁰¹ del Settecento veneziano, ovvero Pietro Longhi. L'attività pittorica di Longhi si dimostra sempre testimone visiva della creatività della moda veneziana, anche nel caso degli artisti. Focalizzando l'attenzione sul vestiario, si osserva che il pittore, identificato nel figlio Alessandro, nel dipinto indossa una «velada» di colore nero, piuttosto semplice, non eccessivamente ampia e con delle maniche lunghe dal risvolto modesto. La giacca aperta sul davanti mostra la fodera interna che è di una tonalità contrastante, quasi aranciata. La «camisiola», invece, si presenta molto più sgargiante e chiusa del tutto con dei bottoni cupolati della stessa fattura della sottomarsina. I pantaloni sono neri e lunghi appena sotto il ginocchio, nel punto in cui vengono poi sostituiti dalle calze bianche. Il pittore indossa una parrucca formata da un codino e da una «buccola» sopra le orecchie che viene chiamata *à l'impatient*.⁴⁰² L'uomo con la toga rossa ritratto nella tela posta sul cavalletto alla sinistra di Alessandro è da identificare nel procuratore Sebastiano Venier. Questo riconoscimento è testimoniato dal confronto con un'incisione di Carlo Orsolini che raffigura il magistrato e che l'incisore aveva ricavato da un ritratto di Alessandro Longhi, così come conferma l'iscrizione in basso a sinistra del bulino «Alle. Longhi Pinx».⁴⁰³ L'immagine offerta da questa tela non è da considerarsi rappresentativa di un modo di vestire che veniva seguito da tutti i pittori. Tuttavia, permette di visualizzare in parte degli elementi del vestiario che altrimenti verrebbero descritti solo a parole. Ancora Pietro Longhi fornisce una preziosa immagine del pittore ripreso a ritrarre una dama nel proprio studio. Si tratta di una tematica che viene affrontata in diverse occasioni dal maestro.⁴⁰⁴ Osservando la tela de *La dama nello studio del pittore* conservata a Ca' Rezzonico, centrali sono la figura della nobildonna, protagonista

⁴⁰¹ Attraverso la sua produzione pittorica Longhi «osserva» i vari componenti della società veneziana, dai nobili patrizi accompagnati dalle loro dame, alla servitù insieme ad anziani, preti, contadine, prostitute e li inserisce all'interno di uno spazio fisso che costituisce la loro dimensione domestica, un universo reale. G. Romanelli, *Pietro Longhi. Dalla storia al "vero"*, in *Pietro Longhi*, cit., pp. 13-14.

⁴⁰² Davanzo Poli, *La moda secondo Longhi*, cit., p. 260.

⁴⁰³ Si tratta di un'incisione a bulino la quale reca all'altezza del basamento l'iscrizione che identifica il procuratore «SEBASTIANUS – VENERIUS / DIVI MARCI – PROCURATOR / ANNO – MDCCLXII». Sebastiano Venier, figlio di Nicolò e Alba Giustinian, era nato il 27 giugno 1717. Dopo essere stato podestà a Chioggia e Bergamo, aveva assunto l'incarico di Procuratore *de supra* nel giugno del 1762 sostituendo il doge Marco Foscarini. P. Delorenzi, *La galleria di Minerva: il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna 2009, p. 336.

⁴⁰⁴ Terisio Pignatti già nel 1974 aveva segnalato altre tre versioni pittoriche di questo tema. Una di queste si conserva, sempre in formato orizzontale, presso una collezione privata di Londra, mentre le rimanenti, di orientamento verticale, si trovano in collezione privata a Venezia e alla National Gallery of Ireland di Dublino. F. Pedrocchi, in *Pietro Longhi*, cit., pp. 96-97, n. 47.

dell'effigie, e il gentiluomo che l'accompagna, il quale indossa un tricorno sul capo e una bautta posta di lato.⁴⁰⁵ Tutti questi dettagli sono ravvisabili anche nei disegni preparatori, dove Longhi presta molta attenzione allo studio del volto dell'uomo e all'abito, che nella traduzione pittorica, in realtà, viene in parte coperto dalla gonna voluminosa della dama.⁴⁰⁶ Altrettanto interessante è la ripresa di spalle del pittore, seduto su uno sgabello con un cuscino di colore rosso che contrasta con la tonalità verde della palandra indossata dall'artista, creando «un'atmosfera sospesa e fredda, precisa e misurata come in una tela olandese»⁴⁰⁷. Nel bozzetto, invece, Longhi raffigura il pittore di spalle, ma stante, e con un tricorno in testa, particolare che non viene riportato nella tela. Un ultimo elemento di curioso interesse è la presenza, in secondo piano, nello studio dell'artista, di quello che parrebbe essere un violoncello. Fino a questo momento gli strumenti musicali si sono riscontrati negli inventari spesso come elementi d'arredo nelle case degli artisti, specialmente nelle cucine o, più genericamente, nelle camere, che assumevano carattere di multifunzionalità, tra cui quella di spazio per la convivialità grazie anche all'accompagnamento musicale.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

⁴⁰⁶ A. Dorigato, in *Pietro Longhi*, cit., pp. 56-57, n. 13.

⁴⁰⁷ Romanelli, *Pietro Longhi*, cit., p. 16.

3.4. Apparato fotografico



6. Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Il Bacino di San Marco dalla Piazzetta*. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



7. Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *Ingresso al Canal Grande con Santa Maria della Salute, dall'estremità occidentale del Molo*. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture



8. Giovanni Antonio Canal detto Canaletto, *San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove*. Dallas, Dallas Museum of Art



9. Johannes Vermeer, *Donna in piedi alla spinetta*. Londra, National Gallery



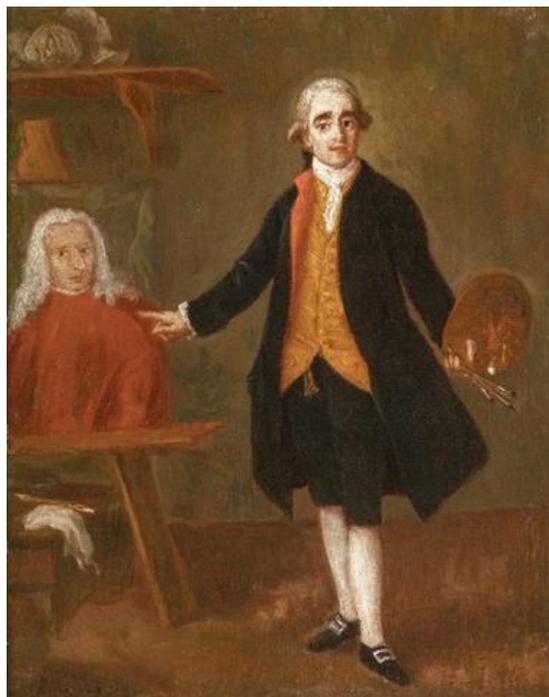
10. Rosalba Carriera, *Autoritratto*. Venezia, Gallerie dell'Accademia



11. Casa di Rosalba Carriera, Venezia, Canal Grande



12. Pietro Longhi, *Il parrucchiere*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano



13. Pietro Longhi, *Il pittore nello studio (Alessandro Longhi con il ritratto del procuratore Sebastiano Venier)*. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano

CONCLUSIONI

Alla luce di quanto emerso dall'analisi qui effettuata sui testamenti e sugli inventari di artisti vissuti a Venezia tra il Seicento e il Settecento, si vuole innanzitutto ribadire, ancora una volta, l'importanza di questi documenti quali fonti di inestimabile valore per conoscere gli aspetti meno noti della vita dei maestri, colti nell'intima quotidianità della casa e della bottega. Nell'elaborato si è cercato di rispettare l'obiettivo propostosi, ossia quello di scandagliare gli atti notarili allo scopo di farne emergere gli elementi più significativi, senza però creare un paradigma della dimora d'artista e cercando di affrontare il vaglio della documentazione attraverso un approccio complessivo e trasversale. L'analisi degli inventari ha permesso di ottenere maggiori informazioni sugli aspetti legati alla professione dell'artista, talvolta coinvolto in altri affari, come il commercio d'arte, l'attività di sensale o di restauratore, che esulano dalla sua mansione principale. In particolare durante il XVII secolo, l'ingente presenza di opere d'arte nella bottega, specialmente a soggetto religioso, spesso trovava spiegazione in un possibile coinvolgimento degli artisti nella professionalizzazione del commercio artistico. Pur tuttavia, è doveroso sottolineare come la segnalazione di opere d'arte all'interno dell'atto notarile non si possa imputare unicamente a questa pratica, così come risulta approssimativo considerarle esclusivamente secondo un regime collezionistico. Importante è riconoscerne il ruolo anche di materiale di studio, soprattutto bozzetti, disegni, schizzi, che diventavano parte dell'eredità della bottega stessa. Oltre a ciò, gli inventari si rivelano di straordinario interesse per ripercorrere i vari ambienti delle abitazioni e immaginare la disposizione del mobilio, dei quadri, dei libri, degli strumenti musicali e anche degli arnesi del mestiere. Altrettanto stimolanti sono tanto gli oggetti preziosi, come gli ori, i gioielli, le argenterie, quanto i semplici oggetti di uso quotidiano, come stoviglie, pentole, piatti e bicchieri, che vengono elencati regalandoci la possibilità di esperire quasi a pieno lo spazio del focolare domestico. Qualche inventario ha permesso, inoltre, di gettare uno sguardo sugli abiti dell'epoca, sui tessuti e sui tagli più in voga, specialmente durante il Settecento, grazie anche al supporto di splendide fonti iconografiche, come le tele di Pietro Longhi. Questa tipologia documentaria può presentare qualche limite, in particolare nel caso di *vadimonio*, poiché l'inventario potrebbe non registrare tutti i beni del defunto. I testamenti, che egualmente illustrano questi aspetti in forma di lasciti a eredi, consanguinei o sodali, ci

consentono di mettere a fuoco la situazione familiare dal punto di vista sia del benessere economico vissuto, sia degli affetti più cari e, perché no, anche delle persone meno gradite, meritevoli di non ricevere nulla. Essi si rivelano una testimonianza fondamentale, perché resa in un momento caratterizzato da quella fragilità che contraddistingue l'uomo quando si sente prossimo alla morte, ma allo stesso vicino anche a Dio e soprattutto alla Vergine, protettrice assoluta di tutti i veneziani. La presenza della Madonna resta una costante almeno per tutto il Seicento nelle abitazioni degli artisti, dove ancora molto diffuse sono le sue rappresentazioni iconografiche sotto forma di quadri di devozione, talvolta di piccolo formato, destinati proprio ad un privato momento di preghiera. Di tendenza si rivelano anche i paesaggi, le nature morte e i ritratti, fino ad arrivare alle vedute, ravvisabili specialmente durante il Settecento in cui il genere comincia ad essere apprezzato sempre di più. Le opere d'arte si inseriscono nell'arredo spesso corredate da cornici, quasi ad indicare una sempre maggiore raffinatezza di gusto.

Innumerevoli sono le sfaccettature che possono regalare questi preziosi documenti e che si è cercato di portare a galla con la maggiore completezza possibile. Nella consapevolezza che ancora molto resta da scoprire, vi è la speranza, da parte di chi scrive, di dato visibilità a questo argomento, sottolineando l'importanza che questi studi, specialmente se condotti in modo trasversale e complessivo, possono avere per approfondire la figura dell'artista inserito nel suo contesto lavorativo e domestico. L'augurio, quindi, è che in un prossimo futuro si svolgano ulteriori ricerche su inventari e testamenti d'artista non geograficamente circoscritte al solo contesto veneziano, ma estese ad altri centri artistici d'Italia e d'Europa.

BIBLIOGRAFIA

TESTI A STAMPA

1660

M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

1663

G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663.

1771

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia 1771.

1803

Catalogo de' quadri del qu (ondam) Giammaria Sasso, che si mettono all'Incanto nella sua Casa al Ponte di Canalregio N. 381 presso il Palazzo Manfrin, ne' modi, e con le condizioni seguenti, Venezia 1803.

1834

Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo, in L. Rusconi, *Per le auspicate nozze del marchese Giovanni Salvatico colla contessa Laura Contarini*, Padova 1834.

1836

G. Ravagnan, *Carriera (Rosalba)*, in *Biografia degli Italiani illustri*, a cura di E. de Tibaldi, III, Venezia 1836, pp. 361-365.

1865

Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, a cura di A. Sensier, Paris 1865.

1867

G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1867.

R. De Mas Latrie, *Testament et codicille de Jacques Palma le Jeune*, "Gazette des

beaux-arts”, XXII, 1867, pp. 295-299.

1879

G.M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia. Note e documenti inediti*, Venezia 1879.

1900

C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia 1900.

1910

A. Ravà, *Ludovico Gallina ritrattista veneziano 1752-1787*, “L'Arte”, XIII, 1910, pp. 259-267.

1922

I.V. Derschau, *Sebastiano Ricci*, Heidelberg 1922, pp. 169-170.

1931

S. De Kunert, *Notizie e documenti su Pietro Liberi*, “Rivista d'arte”, 13, 4, 1931, pp. 539-575.

1942

G. Fasolo, *I Marinali*, “Odeo olimpico. Memorie dell'Accademia Olimpica di Vicenza”, II, 1942, pp. 45-75.

1945

F. Mauroner, *Luca Carlevarijs*, Padova 1945.

1958-1959

N. Ivanoff, *Sebastiano Mazzoni*, “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, 2, 1958-59, pp. 209-280.

1959-1960

P. Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, “Arte Veneta”, XII - XIV, 1959-60, pp. 229-231.

1960

E. Povoledo, *Alabardi, Giuseppe, detto lo Schioppi*, in *Dizionario biografico degli*

italiani, 1, 1960,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alabardi-giuseppe-detto-lo-schioppi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alabardi-giuseppe-detto-lo-schioppi_(Dizionario-Biografico)) (consultazione: 25 settembre 2023).

M. C. Pavan Taddei, *Amigoni, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, 1960, [https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni_(Dizionario-Biografico)) (consultazione: 9 ottobre 2023).

1961

G. Zorzi, *Il testamento del pittore Giulio Carpioni. Alcune notizie della sua vita e delle sue opere*, "Arte Veneta", 15, 1961, pp. 219-222.

1962

P. Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, Genova 1962.

F. Vivian, *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, "The Burlington Magazine", 104, 1962, pp. 330-333.

1963

N. Ivanoff, *Bambini, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 5, 1963, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-bambini_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 25 settembre 2023).

1964

R. L. Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano 1964-1969.

1965

G. Ewald, *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Amsterdam 1965.

N. Ivanoff, *Nicolas Regnier*, "Arte Antica e Moderna", 29, 1965, pp. 12-24.

1966

E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano 1966.

A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 5, 1966, pp. 55-135, 191-229.

C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966.

1967

I. Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento*, “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, 12, 1967, 1/2, pp. 30-46.

1968

P. Farinati, *Giornale*, a cura di L. Puppi, Firenze 1968.

L. Puppi, *Documenti inediti per la pittura Veneta del Seicento: Pietro Mera*, “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, 13, 1968, 2, pp. 27-31.

L. Puppi, *Revisioni e divagazioni archivistiche sul rinnovamento seicentesco dell'Oratorio di San Nicola in Vicenza*, “Rivista dell'Istituto Nazionale dell'Archeologia e della Storia dell'Arte”, 15, 1968, pp. 125-160.

1969

L. Lotto, *Il libro di spese diverse con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969.

1971

G. Fiori, *Documenti su pinacoteche ed artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza 1971, pp. 252-257.

1972

G. Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano: costume e moda nel Settecento a Venezia*, Venezia 1972.

1974

B. Canevari Rodriguez, *La casa di Pietro Liberi sul canal Grande a Venezia*, “Saggi e Memorie di storia dell'arte”, 9, 1974, pp. 117-136, 199-208.

1975

G. A. Dell'Acqua, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 6 voll., Bergamo 1975-1996.

1977

F. F. Barbieri, *Carpioni, Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 20, 1977, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-carpioni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-carpioni_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 25 settembre 2023).

M. Cionini Visani, *Carlevariis, Luca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 20, 1977, [https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carlevariis_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-carlevariis_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 10 ottobre 2023).

G. Gatto, *Carriera, Rosalba*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 20, 1977, [https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 10 ottobre 2023).

1978

L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, “Saggi e Memorie di storia dell’arte”, 11, 1978, pp. 95-125.

R. L. Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978.

E. A. Safarik, *Pietro Negri*, “Saggi e Memorie di storia dell’arte”, 11, 1978, pp. 83-93.

1979

L. Alberton Vinco da Sesso, F. Sartori, *Il testamento di Jacopo da Ponte detto Bassano*, “Arte Veneta”, 33, 1979, pp. 161-164.

1980

N. S. C. Leopold, *Artists' homes in sixteenth century Italy*, tesi di dottorato, The Johns Hopkins University, 1980.

1982

A. Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982.

1984

I. Palumbo Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, “Studi Veneziani”, 8, 1984, pp. 1-45.

1984-1985

L. Moretti, *Notizie e appunti su Gianbattista Piazzetta, alcuni piazzetteschi e Giambattista Tiepolo*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CXLIII, 1984-1985, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 359-396.

1985

B. Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 2 voll., Firenze 1985.

G. Vio, *Precisazioni sull'altare maggiore nella chiesa del Redentore a Venezia e su Tommaso Rues (e un cenno sul Merengo)*, "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 204-208.

1986

Canaletto e Visentini. Venezia e Londra, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), a cura di D. Succi, Venezia 1986.

1987

R. Pallucchini, *Appunto per Giovan Battista Rossi pittore rodigino*, "Arte Veneta", 37, 1987, p. 198-200.

1988

U. Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 16, 1988, pp. 101-109.

F. Zava Boccazzi, *Il testamento di Sebastiano Bombelli*, "Arte Documento", 2, 1988, pp. 154-155.

1989

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVIII secolo*, Milano 1989.

1990

D. Bernardi, *Interni di case veneziane nella seconda metà del XVIII secolo*, "Studi Veneziani", n.s. XX, 1990, pp. 163-237.

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

E. A. Safarik, G. Milantoni, *Fetti*, Milano 1990.

M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 17, 1990, pp. 41-105.

1991

M. Manzelli, *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, Venezia 1991.

1992

Case d'artista: dal Rinascimento a oggi, a cura di E. Huttinger, Torino 1992.

1993

G. Marini, *Con la propria industria e la sua professione. Nuovi documenti sulla giovinezza di Bellotto*, "Verona Illustrata", 1993, pp. 125-140.

Pietro Longhi, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 4 dicembre 1993 - 4 aprile 1994), a cura di A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli, Milano 1993, pp. 249-255.

1994-1995

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 2 voll., Milano 1994-1995.

1995

Bernardo Strozzi. Genova 1581-82-Venezia 1644, catalogo della mostra (Genova, 1995), a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè e G. Rotondi Terminiello, Milano 1995.

E. Merkel, *Fedeli, Domenico, detto il Maggiotto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 45, 1995,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-domenico-detto-il-maggiotto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-domenico-detto-il-maggiotto_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 10 ottobre 2023).

E. Merkel, *Fedeli, Francesco, detto il Maggiotto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 45, 1995,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-francesco-detto-il-maggiotto_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-francesco-detto-il-maggiotto_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 10 ottobre 2023).

1996

Le tele svelate. Pittrici venete dal Cinquecento al Novecento, a cura di C. Limentani Virdis, Mirano 1996.

G. Muneratti, *La successione testamentaria di Giovambattista Tiepolo in cinquanta documenti inediti: agosto 1755 - giugno 1826*, Mirano 1996.

R. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996.

F. Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Seicento e Settecento*, "Saggi e

Memorie di storia dell'arte", 20, 1996, pp. 277-313.

1997

M. De Grassi, *Giovanni Marchiori. Appunti per una lettura critica*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 21, 1997, pp. 123-155.

G. Marini, *Fossati, Davide Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 49, 1997, [https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 5 novembre 2023).

G. Milantoni, *Fetti, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 47, 1997, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-fetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-fetti_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 25 settembre 2023).

1998

E. Antetomaso, *Gallina, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 51, 1998, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-gallina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-gallina_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 12 ottobre 2023).

Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia 1998.

I. Cecchini, *Nuovi dati su Clemente Molli*, "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 147-151.

F. Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case e (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, "Ateneo Veneto", 36, 1998, pp. 63-141.

R. Radassao, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 22, 1998, pp. 131-287.

M.G. Vielli, *Nuovi documenti per Giovanni Segala*, "Arte Veneta", 53, 1998, pp. 176-179.

1999

M. Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, "Arte Veneta", 54, 1999, pp. 146-164.

Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera, a cura di F. Montecuccoli degli Erri, F. Pedrocco, Milano 1999.

P. Rossi, *Geroglifici e figure di "pittoresco aspetto". Francesco Pianta alla Scuola Grande di San Rocco*, Venezia 1999.

C. B. Tiozzo, *Un carteggio inedito sulla fine della eredità dei Tiepolo*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. Pilo, Venezia 1999, pp. 291-294.

2000

I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

B. Lanfranchi Strina, *Libretto dei conti del pittore Tiberio Tinelli (1618-1633)*, Venezia 2000.

2000-2001

La pittura nel Veneto. Il Seicento, a cura di M. Lucco, 2 voll., Milano 2000-2001.

2001

Bernardo Bellotto (1722-1780), catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 10 febbraio - 27 giugno 2001, Houston, The Museum of Fine Arts, 29 luglio - 21 ottobre 2001), a cura di B. A. Kowalczyk e M. da Cortà Fumei, Milano 2001.

Canaletto prima maniera, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 18 marzo - 10 giugno 2001), a cura di B. A. Kowalczyk, Venezia 2001.

M. Stefani Mantovanelli, *Testamento ed inventario dei beni di Valentin Lefèvre*, in U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre (1637-1677)*, Manerba-Reggio Emilia 2001, pp. 59-69.

2002

M. Di Monte, *Grassi, Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 58, 2002, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grassi_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 12 ottobre 2023).

2003

L. Bortolotti, *Langetti, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 63, 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-langetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-langetti_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 28 settembre 2023).

M. E. Massimi, *Lama, Giulia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 63, 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-lama_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-lama_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 14 ottobre 2023).

F. Montecuccoli degli Erri, *I “botteggeri da quadri” e i “poveri pittori famelici”. Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, atti del convegno (Verona, 2000), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003.

2003-2004

M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, “Venezia Arti”, 17-18, 2003-2004, pp. 57-78.

2004

F. Bottacin, *Tiberio Tinelli ‘pittore e cavaliere’ (1587-1639)*, Mariano del Friuli 2004.

I. Palumbo Fossati, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. Toscano, F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 443-491.

2005

I. Chiappini Di Sorio, *L' intraprendente Francesco Albotto*, “Arte Documento”, 21, 2005, pp. 138-143.

Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima, atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2005.

2007

L. Borean, *I luoghi del collezionismo a Venezia nel Seicento*, in *La vita delle mostre*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 2006), a cura di A. Aymonino, Milano 2007, pp. 23-32.

L. Borean, *Repertorio documental*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 gennaio - 13 maggio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2007, pp. 417-450.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007.

M. De Grassi, *Marchiori, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 69, 2007, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-marchiori_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-marchiori_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 23 ottobre 2023).

A. Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca.1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

2008

M. De Vincenti, *Marinali, Orazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 70, 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-marinali_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-marinali_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 26 ottobre 2023).

Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008.

F. Trastulli, *Marieschi, Michele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 70, 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-marieschi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-marieschi_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 19 ottobre 2023).

F. Sorce, *Mazzoni, Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-mazzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-mazzoni_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 28 settembre 2023).

2009

P. Delorenzi, *La galleria di Minerva: il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna 2009.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009.

S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*, Bassano del Grappa 2009.

Rosalba Carriera. 1673 - 1757, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, 26 - 28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Verona 2009.

A. M. Schulz, *Three unknown crucifixes by Andrea Fosco*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", 14, 2009, pp. 91-96.

2010

A. De Lillo, *Meyring, Heinrich*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 74, 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-meyring_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/heinrich-meyring_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 23 ottobre 2023).

I. Fisković, *Dva raspela Andree Fosca na Hvaru*, "Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti", 34, 2010, pp. 19-30.

2011

L. Orbicciani, *Molli, Clemente*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 75, 2011, [https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-molli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/clemente-molli_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 25 ottobre 2023).

2012

Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert, atti del convegno (Irsee, Accademia di Svevia, 9 - 11 novembre 2007), a cura di N. Hegener e K. Schwedes, Würzburg 2012.

E. Manikowska, *The rediscovery of Bernardo Bellotto's inventory*, "The Burlington Magazine", 154, 2012, pp. 32-36.

A. Pasian, *Per Ambrogio Bon: un documento inedito e un nuovo dipinto*, "AFAT - Arte in Friuli. Arte a Trieste", 31, 2012, pp. 69-73.

J. C. Rössler, *Note sulla collezione Caliarì*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 155-170.

2013

C. Accornero, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori: dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia*, Treviso 2013.

Carlo Saraceni, 1579-1620. Un veneziano tra Roma e l'Europa, catalogo della mostra (Roma, Saloni Monumentali del Palazzo di Venezia, 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014), a cura di M. G. Aurigemma, Roma 2013.

E. Lucchese, *Novelli, Pietro Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 78, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-novelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-antonio-novelli_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 16 ottobre 2023).

G. Pavanello, *Domenico Pellegrini 1759-1840. Un pittore veneto nelle capitali*

d'Europa, Verona 2013.

2014

M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 81, 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-parodi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-parodi_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 25 ottobre 2023).

Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, atti del Convegno di Studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E. M. Dal Pozzolo e P. Bertelli, Treviso 2014.

2015

C. M. Anderson, *The Flemish merchant of Venice: Daniel Nijs and the sale of the Gonzaga art collection*, Londra 2015.

G. Bocchi, *Francesco Caldei detto Francesco Mantovano. Un pittore lombardo fra Roma e Venezia*, "Parma per l'Arte", 21, 2015, pp. 81-166.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milano 2015.

E. Lucchese, *Pellegrini, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 82, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 19 ottobre 2023).

E. Lucchese, *Pellegrini, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 82, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 19 ottobre 2023).

A. Pasian, *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I, Venezia, 2015, pp. 287-309.

M. Sclosa, *L'originalità del copista. Note d'archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello)*, in *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2015, pp. 171 - 188.

Sotheby's, London, 8 luglio 2015, lotto 22.

2016

Bellotto e Canaletto: lo stupore e la luce, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 novembre 2016 - 5 marzo 2017), a cura di B. A. Kowalczyk, Milano 2016.

C. Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578-1656*, "Artibus et Historiae", 73, 2016, pp. 195-248.

D. Dotti, *Precursori e protagonisti del vedutismo veneziano settecentesco*, in *Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 23 gennaio - 12 giugno 2016), a cura di D. Dotti, Cinisello Balsamo 2016, pp. 10-31.

R. Poltronieri, *Ricci, Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 19 ottobre 2023).

A. Scarpa, *Ricci, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, 2016, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-ricci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-ricci_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 19 ottobre 2023).

G. Stefani, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*, atti del convegno (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M. I. Biggi, Firenze 2016, pp. 284-293.

D. Succi, *Michele Marieschi: opera completa*, Treviso 2016.

2017

I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento: stile, iconografia, contesti, a cura di S. Albl e F. Lofano, Roma 2017.

C. Lo Giudice, *Il testamento di Giuseppe Nogari*, "Arte Veneta", 74, 2017, pp. 243-246.

2018

M. Clemente, *Nella bottega di Giusto Le Court. Terrecotte, marmi, documenti*, "Arte Veneta", 75, 2018, pp. 105-127.

E. Lucchese, *Nicola Grassi (1682-1748)*, Ponzano Veneto 2018.

N. Nanobashvili, *Die Ausbildung von Künstlern und Dilettanti. Das ABC des Zeichnens*, Petersberg 2018.

A. Polati, *Segala, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 91, 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-segala_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-segala_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 3 ottobre 2023).

V. Sapienza, *L'arte dei pittori a Venezia tra Quattro e Cinquecento: una comunità? Alla ricerca di un'identità tra pratiche di mestiere e apprendistato*, in *Comunità e società del Commonwealth veneziano*, atti del convegno (Venezia, 9-11 marzo 2017), Venezia 2018, pp. 199-224.

F. Spadotto, *Io sono '700. L'anima di Venezia tra pittori, mercanti e botteggeri da quadri*, Sommacampagna 2018.

2019

P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni (1611-1678)*, Soncino 2019.

Bernardo Strozzi, 1582-1644: la conquista del colore, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando e D. Sanguineti, Genova 2019.

M. Bortone, *Antonio Zanchi e le sue "invenzioni per incisioni". Il "dessegno" per la Venetia aflita del Boschini*, "Storia della critica d'arte", 2019, pp. 169-187.

P. Delorenzi, *Volti nella pittura del Seicento veneto: Tinelli e Padovanino*, in *Aldèbaran V. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2019, pp. 119-138.

Le collezioni degli artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento, a cura di F. Parrilla e M. Borchia, Roma 2019.

E. Lucchese, *Tiepolo, Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 95, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-tiepolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giambattista-tiepolo_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 20 ottobre 2023).

E. Lucchese, *Tiepolo, Giandomenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 95, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giandomenico-tiepolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giandomenico-tiepolo_(Dizionario-Biografico)/)

(consultazione: 20 ottobre 2023).

V. Mancini, "Effigiare gli animi, e gli ingegni". *Il ritratto a Venezia sulla metà del Seicento*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 43, 2019, pp. 70-101.

F. Pagotto, *Tinelli, Giovanni Tiberio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 95, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tiberio-tinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tiberio-tinelli_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 5 ottobre 2023).

M. Pozza, *Tiepolo, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 95, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-tiepolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-tiepolo_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 20 ottobre 2023).

D. Sanguineti, *Strozzi, Bernardo, detto il Prete genovese o il Cappuccino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 94, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/strozzi-bernardo-detto-il-prete-genovese-o-il-cappuccino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/strozzi-bernardo-detto-il-prete-genovese-o-il-cappuccino_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 3 ottobre 2023).

2020

L. Borean, *L'eredità di Giovanni Maria Sasso*, "Artibus et Historiae", 81, 2020, pp. 281-289.

G. Cirucci, W. Cupperi, *Beyond "Art Collections". Rethinking a Canon of Historiography*, in *Beyond "Art Collections". Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period*, a cura di G. Adornato, G. Cirucci, e W. Cupperi, Berlin-Boston 2020, pp. 9-28.

E. Molteni, *Visentini, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 99, 2020, [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-visentini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-visentini_(Dizionario-Biografico)/) (consultazione: 20 ottobre 2023).

S. Pighi, *Inventari e testamenti di pittori a Piacenza tra Sei e Settecento: Giovanni Battista Merano, Giovanni Evangelista Draghi e altri maestri*, in *Con operosa modestia. Studi offerti a Vittorio Anelli*, a cura di E. Garavelli, A. Riva, Piacenza 2020, pp. 137-145.

D. Tulić, *Tre nuove opere di Giovanni Marchiori*, "Arte Veneta", 77, 2020, pp. 170-177.

2021

P. Delorenzi, *Favole e storie su Pietro Liberi*, in *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona 2021, pp. 111-128.

2022

S. Girometti, *In Italien Karriere machen. Der flämische Maler Michele Desubleo zwischen Rom, Bologna und Venedig (ca. 1624-1664)*, Heidelberg 2022.

I secoli di Venezia. Dai documenti dell'Archivio di Stato, catalogo della mostra documentaria virtuale (Venezia, 21 novembre 2021 - 28 febbraio 2022), a cura di A. Pelizza, Venezia 2022.

2023

M. Favilla, R. Rugolo, *Una "storiella un po' troppo sporchetta": il canonico Girolamo Ravagnan, la "Vita" di Rosalba Carriera e la confutazione della sua pazzia*, in *Rosalba Carriera. Miniature su avorio*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, 13 ottobre 2023 - 9 gennaio 2024), a cura di A. Craievich, Verona 2023, pp. 140-159.

SITI INTERNET

Collezionismo, in *Enciclopedia online Treccani*

<https://www.treccani.it/enciclopedia/collezionismo/?search=collezionismo>

(consultazione: 8 dicembre 2023).

G. Mazzaferro, recensione a *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di N. Hegener e K. Schwedes (Würzburg 2012), "Letteratura artistica", 2 maggio 2016,

<https://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/testamenti-artisti.html?view=magazine>

(consultazione: 6 gennaio 2024).

RKD Studies, Dulwich Picture Gallery II, Peter Paul Rubens, *Romulus Setting up a Trophy*, DPG19, <https://dulwich-picture-gallery-ii.rkdstudies.nl/rubens/peter-paul-rubens-dpg19/> (consultazione: 5 febbraio 2024).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Copyright © 2024 Dayton Art Institute (fig. 1)

© Padova, Musei Civici (fig. 2, fig. 3)

Scuola Grande Arciconfraternita San Rocco ©2024 (fig. 5)

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (fig. 6)

Ville De Grenoble / Musée De Grenoble-J.L. Lacroix (fig. 7)

©2021 Dallas Museum of Art (fig. 8)

Copyright © 2016-2024 The National Gallery (fig. 9)

Archivio fotografico GAVE - su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig.10)

© Fondazione Musei Civici di Venezia – Archivio fotografico (fig. 12, fig. 13)