

Garzoni

Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa in età moderna

a cura di

ANNA BELLAVITIS

MARTINA FRANK

VALENTINA SAPIENZA



UNIVERSITAS
STUDIORUM

Pubblicazione scientifica realizzata grazie al contributo del

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA



© 2017, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
P IVA 02346110204
www.universitas-studiorum.it

Finito di stampare nel novembre 2017

ISBN 978-88-99459-70-3

Indice

| | |
|---|---|
| A. Bellavitis, M. Frank, V. Sapienza, <i>Introduzione</i> | 5 |
|---|---|

PARTE I

L'apprendistato a Venezia

| | |
|--|----|
| M. Dal Borgo, <i>La legislazione veneziana in materia di apprendistato</i> | 15 |
| E. Fiorucci, <i>L'apprentissage dans les statuts des corps de métiers Vénitiens</i> | 29 |
| M. Hochmann, <i>La formazione del pittore a Venezia durante il Cinquecento</i> | 49 |
| I. Cecchini, <i>Un mestiere dove non c'è nulla da imparare? I merciai veneziani e l'apprendistato in età moderna</i> | 65 |
| C. Perez, <i>Apprentissage, transmission des connaissances et insertion professionnelle chez les orfèvres de Venise au XVII^e siècle</i> | 97 |

PARTE 2

Apprendistato e formazione tra Venezia e l'Europa

| | |
|---|-----|
| M. Beck, U. Timann, « <i>Das malerwerck und glafswerck nach seinem vermuegen underweysen</i> ». <i>Apprenticeship of Painters in the Guild Regulations in German-Speaking-Regions (14th-18th century)</i> | 125 |
| R. Novak Klemenčič, <i>La formazione dei lapicidi a Ragusa (Dubrovnik) nella prima metà del Quattrocento</i> | 157 |
| M. Bruno, « <i>Garzone in botega [...] perché tal arte apparasse</i> ». <i>L'apprendistato nelle botteghe degli scultori a Genova tra XVII e XVIII secolo</i> | 169 |
| C. Maitte, « <i>Garzonetti</i> » et « <i>Garzoni</i> » <i>dans les arts du verre italiens, XVI-XVIII^e siècle</i> | 191 |
| M. Virol, <i>L'éducation pratique des ingénieurs au XVII^e siècle: savoirs, apprentissage et expérience</i> | 217 |

PARTE 3

Il progetto Garzoni: primi risultati

| | |
|---|-----|
| G. Colavizza, <i>A View on Venetian Apprenticeship from the Garzoni Database</i> | 235 |
| D. Drago, <i>Il garzonato nella stampa a Venezia tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento</i> | 261 |
| A. Erbosio, <i>Botteghe familiari e lavoro femminile nei contratti dei garzoni della Giustizia Vecchia</i> | 285 |
| F. Zugno, <i>Le professioni della musica nei contratti dei garzoni della Giustizia Vecchia a Venezia</i> | 301 |
| Elenco delle illustrazioni | 325 |
| Bibliografia | 327 |

Introduzione

È ormai fuori di dubbio: apprendistato, educazione, formazione sono da più di qualche anno al centro degli interessi di molti gruppi di ricerca. Se ne occupano gli storici dell'economia, gli storici del genere, gli storici *tout court*, gli storici dell'arte. Verrebbe quasi da dire che sono diventati temi «alla moda». Le ragioni sono forse da individuare nella crisi economica, divenuta ormai una condizione stabile e quasi programmatica, che spinge governi e pubbliche amministrazioni a presentare il ritorno all'apprendistato, ovvero ad una formazione al mestiere pratica più che teorica e svolta nella bottega artigiana, anziché sui banchi di scuola, come una possibile soluzione ad una parte almeno del problema della disoccupazione giovanile: il titolo di un articolo pubblicato sul quotidiano francese *Le Monde* il 18 novembre 2014 «L'apprentissage: l'éternel retour» è, da questo punto di vista, piuttosto significativo. Non è certamente questo il luogo per approfondire la questione, limitiamoci ad osservare che la scolarizzazione obbligatoria e l'accesso sempre più diffuso a formazioni superiori ha in effetti notevolmente ridotto nelle società contemporanee il ricorso a un tipo di formazione tradizionale in passato assai diffusa e, almeno in teoria, regolata da norme assai rigide. Va detto tuttavia che, in molti casi, l'istituzione in età moderna di scuole per la formazione di personale tecnico, destinato ad occupare i più alti ranghi dell'amministrazione statale, come nel caso degli ingegneri francesi, di cui si occupa in questo volume Michèle Virol, non ha sostituito del tutto la formazione pratica svolta nei cantieri sotto la guida di un ingegnere più esperto. Così come le accademie non hanno cancellato la prassi di una formazione nei mestieri artistici all'interno delle botteghe.

Studiare l'apprendistato nell'Ancien Régime non significa ormai soltanto interrogarsi sul ruolo delle corporazioni,¹ antiche detentrici di un sapere sperimentato e controllato, impartito secondo precise regole, né limitarsi ai temi della storia del lavoro o dell'infanzia: gli orizzonti si sono aperti da tempo a questioni se possibile ancora più ampie e complesse, che implicano il rapporto dell'apprendistato con la cittadinanza,² le migrazioni,³ i ruoli di genere,⁴ la famiglia,⁵ le arti figurative.⁶

1. Steven Epstein, «Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe», *The Journal of Economic History*, 1998, 58, 3, p. 684-713. Sull'apprendistato in epoca moderna si vedano, tra l'altro: Nicole Pellegrin (a cura di), *Apprentissages (XVI^e-XX^e siècles)*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, numero monografico, 1993, 40 (3); Illana Krausman Ben-Amos, *Adolescence and Youth in Early Modern England*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1994; Bert De Munck, Steven Kaplan, Hugo Soly (a cura di), *Learning on the shop floor*, New York-Oxford, Bergham Books, 2007; Patrick Wallis, «Apprenticeship and Training in Premodern England», *Journal of Economic History*, 2007, 68 (3), p. 832-861; Chris Minns, Patrick Wallis, «The price of human capital in a pre-industrial economy: Premiums and apprenticeship contracts in 18th century England», *Explorations in Economic History*, 2013, 50, p. 335-350; Ruben Schalk, Patrick Wallis, Clare Crowston, Claire Lemerrier, «Failure or flexibility? Apprenticeship training in premodern Europe», *The Journal of Interdisciplinary History*, 2017, 48 (2), p. 131-158.

2. Si veda il progetto europeo BEUCITIZEN: <http://beucitizen.eu>.

3. Si veda ad esempio Corine Maitte, «Transmettre l'art et les secrets du verre à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècle», in Anna Bellavitis, Isabelle Chabot (a cura di), *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau monde, XII^e-XIX^e siècle)*, Roma, EFR, 2011, 447, p. 367-383.

4. Si veda ad esempio: Anna Bellavitis, «Genre, métiers, apprentissage dans trois villes italiennes à l'époque moderne», *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 5-12.

5. Tra i contributi più recenti, si veda: Anna Bellavitis, Manuela Martini, Raffaella Sarti (a cura di), *Famiglie laborieuses. Rémunération, transmission et apprentissage dans les ateliers familiaux de la fin du Moyen Âge à l'époque contemporaine en Europe*, dossier in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie-Méditerranée*, 2016, 128 (1), p. 63-181.

6. Si vedano di recente: Giuditta Moly Feo, «Il piacere di apprendere: garzoni di bottega e progresso dell'arte secondo Albrecht Dürer», e Gerarda Stimato, «La formazione dell'artista rinascimentale nelle vite di Giorgio Vasari: tra apprendistato tecnico e modelli socio-culturali», *Schifanoia*, 2005, 28-29, p. 41-48, 87-94; Pietro

L'apprendista impara «sul pavimento della bottega», come recita il titolo di una recente raccolta di saggi,⁷ ma anche condividendo con il maestro artigiano, sua moglie e i suoi figli la vita quotidiana, tanto da divenire quasi un membro della famiglia, al punto che spesso il garzone orfano – l'apprendistato era infatti la soluzione più frequentemente adottata per permettere a orfanelli e orfanelle di trovare un lavoro – era di fatto adottato o diveniva, secondo un'espressione che si ritrova nei testamenti veneziani di età moderna, un «fio de anema».⁸

Definire l'apprendistato alla luce dei nuovi e sempre più numerosi casi studio che differiscono per contesto, cronologia e approcci, è un compito molto arduo e non è neppure nelle nostre intenzioni. L'apprendistato tuttavia non può più essere considerato semplicemente come quel periodo di addestramento, più o meno lungo, più o meno complesso, in cui un maestro trasferisce il proprio sapere e

Roccasecca, «Teaching in the Studio of the 'Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma' 1594-1636», in Peter M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, CASVA Seminar Papers, New Haven-Londra, National Gallery of Art, 2009, p. 123-159; Valentina Sapienza, «Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri». Riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento», in Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa intorno al 1600*, Treviso, Zel, 2013, p. 22-37; Christiane Klapisch-Zuber, «Disciples, fils, travailleurs. Les apprentis peintres et sculpteurs italiens au XVe et XVIe siècle», *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [Online], 128-1. Messo online il 16 febbraio 2016, consultato il 23 marzo 2016. URL: <http://mefrim.revues.org/2469>. Si vedano anche gli importanti progetti sull'Accademia di San Luca: <https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/early-history-of-the-accademia-di-san-luca.html> e il progetto Pictor: <http://pictor.hypotheses.org/> e per i territori dell'impero il progetto ERC (European Research Council) *Artifex. Redefining Boundaries: Artistic training by the guilds in Central Europe up to the dissolution of the Holy Roman Empire*: <https://www.kuenstlersozialgeschichte-trier.de/tak-sharc/artifex/>.

7. De Munck, Kaplan, Soly, *Learning on the Shop Floor*, cit.

8. Anna Bellavitis, *Famille, genre, transmission à Venise au XVIe siècle*, Roma, École Française de Rome, 2008.

«saper fare» a un giovane che un giorno diventerà a sua volta maestro. Né lo si può vincolare al mondo corporativo, da cui sembra dipendere strettamente durante il Medioevo – e molto più teoricamente in epoca moderna – essendo il garzonato indispensabile per passare la «prova», ottenere lo statuto di maestro e cominciare la scalata nelle gerarchie dell'arte.

Con i mutamenti imposti da una crescente competitività del mercato e della manodopera, l'apprendistato si orienta verso forme ibride, sia per quanto riguarda i contenuti, i luoghi e gli attori della trasmissione, sia per gli obiettivi e le funzioni che esso incarna, tanto che il giovane apprendista può essere equiparato a forza lavoro non specializzata o per dirla altrimenti, a un collaboratore a basso costo. Un segno tangibile da questo punto di vista è rappresentato dal compenso, spesso modesto, definito dalle fonti veneziane «salario», che il maestro si impegna a versare al garzone, alla fine dell'apprendistato o almeno a partire dal secondo o terzo anno della formazione, quando ormai il suo contributo alla produzione è più significativo. In alcuni mestieri, tuttavia, caratterizzati dalla preziosità della materia prima o dallo statuto sociale a cui la professione dà accesso, è il giovane o meglio la sua famiglia a retribuire il maestro per gli insegnamenti impartiti.

In questo volume sono raccolti una parte degli interventi presentati nel corso di due incontri tenutisi presso le università di Lille (18 giugno 2014) e di Venezia-Ca' Foscari (10-11 ottobre 2014). Il primo è stato un incontro preparatorio alla presentazione di un progetto di ricerca sull'apprendistato a Venezia, che si è in seguito concretizzato nel programma internazionale GAWS: *Garzoni. Apprenticeship, Work, Society in Early Modern Venice*, finanziato dall'Agence Nationale de la Recherche (Francia) e dal Fonds National de la Recherche (Svizzera). Il secondo incontro ha permesso di proseguire l'analisi comune ma anche di esporre i primissimi risultati del progetto.

Il progetto GAWS nasce dalla constatazione di un'eccezionalità documentaria veneziana: l'esistenza di una serie di registri della magistratura della Giustizia Vecchia, contenenti circa 53 500 accordi di apprendistato, stipulati a Venezia, tra il 1575 e il 1772. La schedatura della totalità gli accordi, impresa impossibile per un ricercatore isolato, costituisce il nucleo fondamentale del progetto GAWS, ed è il frutto di una collaborazione fra le università di Lille e di Rouen e il Laboratorio di Digital Humanities dell'Ecole Polytechnique Fédérale di Losanna.⁹

Lo Stato veneziano aveva precocemente esteso il suo controllo alle corporazioni di mestiere e imposto, sin dal 1291, che i contratti di apprendistato fossero registrati presso una magistratura giudiziaria statale. La serie documentaria degli «Accordi dei garzoni», assolutamente unica nel suo genere, è la conseguenza di tale normativa e ha da tempo attirato l'attenzione degli studiosi.¹⁰ Essa non include

9. Si veda : <http://garzoni.hypotheses.org>.

10. Sulla Giustizia Vecchia, si vedano almeno: Giovanni Monticolo, *L'ufficio della Giustizia vecchia a Venezia dalle origini sino al 1330* ("Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria", serie IV, *Miscellanea*, vol. XII), Venezia, Società Romana di Storia Patria, 1892; Vittorio Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», *Atti del Reale Istituto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1928-1929, 88 (2), p. 873-894 (rist. in *Proprietà e feudi, uffici, garzoni, carcerati in antiche leggi veneziane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 61-75); Richard MacKenney, *Tradesmen and traders. The world of guilds in Venice and Europe c. 1250 - c. 1650*, Londra-Sydney, Croom Helm, 1987; James Shaw, *The Justice of Venice. Authorities and Liberties in the Urban Economy, 1550-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Sugli «Accordi dei Garzoni»: Amintore Fanfani, *Storia del lavoro in Italia: dalla fine del secolo XV agli inizi del XVIII*, Milano, Giuffrè, 1943; Andrea Zannini, «L'altra Bergamo in laguna: la comunità bergamasca a Venezia», in Marco Cattini, Marzio A. Romani (a cura di), *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima. Il lungo Cinquecento*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 1998, p. 175-193; Helena Seražin, Matej Klemenčič, «I contratti di garzonato degli scultori, lapidici e intagliatori veneziani (I, II, III)», *Acta historiae artis Slovenica*, 2002, 7, p. 167-187; 2003, 8, p. 193-210; 2004, 9, p. 185-204; Helena Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapidici e intagliatori veneziani (IV)», *Acta historiae artis Slovenica*, 2005, 10, p. 201-214; Anna Bellavitis, «Apprentissages masculins,

tuttavia veri e propri contratti ma ‘accordi’ per l’appunto, che oltre a garantire il controllo centralizzato della formazione a opera della Serenissima, sono stati interpretati come una delle prime forme di protezione dell’infanzia¹¹ e costituiscono una garanzia tanto per il maestro quanto per il garzone in caso di controversie. Nonostante il governo veneziano vieti tassativamente la registrazione di contratti di apprendistato presso i notai, dichiarandoli nulli a priori, i rari documenti emersi dagli atti notarili consentono di apprezzare la diversità delle formule giuridiche di queste carte. È ad esempio sempre il genitore o più generalmente, il tutore legale del giovane, a ‘accordare’ presso un maestro il garzone, che di conseguenza non risulta parte contraente, neppure quando assai in là con gli anni. Negli accordi invece il garzone risulta parte attiva ed è proprio il suo nome a figurare per primo nei documenti, pur essendo necessaria la sottoscrizione di un garante, che di solito è il padre o la madre vedova o un parente prossimo del giovane.

I saggi della prima parte del volume illustrano la complessità della legislazione in materia di apprendistato e la varietà delle fonti conservate presso l’Archivio di Stato di Venezia (Michela Dal Borgo) e propongono l’analisi della normativa contenuta nei regolamenti (*mariegole*) di alcune corporazioni veneziane (Emilie Fiorucci). Nonostante la vastità della produzione normativa, tanto ad opera delle istituzioni statali che delle singole associazioni di mestiere, risulta quasi impossibile avere un’idea precisa di quel che un maestro avrebbe dovuto insegnare e di quel che un apprendista avrebbe dovuto imparare, e assai raramente si hanno informazioni sulla prova di ammissione al mestiere e su come si articolasse realmente il passaggio da garzone a lavorante a maestro.

apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle», *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 49-73; *Ead.*, «Maestre e apprendiste a Venezia tra Cinque e Seicento», *Archivio Veneto*, 2012, 3, p. 127-144; Sapienza, «“Tenendo quegli in casa”», cit.

11. Si veda l’articolo pubblicato nel 1880 sugli *Annali di industria e commercio*, citato da Stefano Sorteni, «Bambini al lavoro», in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani (a cura di), *La scoperta dell’infanzia. Cura, educazione e rappresentazione, Venezia 1750-1830*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 221-233.

Lo studio di tre professioni specifiche – i vetrai (Corine Maitte), i merciai (Isabella Cecchini) e i gioiellieri (Camille Perez) – basato sull'incrocio tra fonti corporative e fonti notarili, fonti giudiziarie e fonti fiscali, mette in luce lo svolgimento di carriere di singoli individui più o meno noti o, più spesso, più o meno oscuri, mettendo al tempo stesso in evidenza come le tappe teoriche del percorso corporativo, da apprendista a maestro, e lo statuto stesso del garzonato fossero per l'appunto teorici. I merciai non hanno un sistema di apprendistato codificato dai loro regolamenti a eccezione di quelle specializzazioni che comportano la fabbricazione di manufatti (cappellai, bottonai, ecc.); eppure troviamo contratti di «garzonato» di merciai e «garzoni» nelle botteghe dei merciai. D'altra parte, la ricostruzione di percorsi di vita di apprendisti gioiellieri rivela la tendenza a cumulare apprendistati successivi, senza mai ottenere la qualifica di maestro. Se risulta difficile conoscere la sorte di chi ha compiuto il percorso di apprendistato, è altrettanto complicato stabilire se vi siano prerequisiti indispensabili per accedere allo statuto di garzone, come sembra dimostrarlo il caso dei «garzonetti» dell'arte del vetro.

Anche l'apprendistato artistico, a Venezia e pure altrove, si svolge esclusivamente in seno alle botteghe, senza che ciò implichi tuttavia per i pittori veneziani, com'era stato ipotizzato in passato, un'arretratezza o un isolamento culturale rispetto ad altri grandi centri italiani, in cui la formazione è ormai garantita dalle accademie (Michel Hochmann). In altre realtà europee, e in particolare nelle aree di lingua tedesca dell'impero, dove i contratti di apprendistato per i pittori si sono conservati soltanto in forma di trascrizioni o di riassunti nei *libri conservatorii*, le nostre conoscenze sono per lo più veicolate dagli statuti delle corporazioni, da cui emerge ad esempio in certi contesti l'obbligo per l'apprendista di retribuire il maestro pittore, o ancora l'importanza del viaggio di formazione (Marina Beck-Ursula Timann). A Genova come a Venezia, la nascita tardiva di un'accademia (1751) vincola ancora una volta la formazione

degli scultori, come quella delle altre professioni legate alla lavorazione del marmo (cavatore, piccapietra, scalpellino, marmoraro...), alla bottega e l'*accartatio* – così si chiamava l'accordo fra il garzone e il maestro – era sottoposta al rigido controllo della corporazione e rigorosamente registrata presso un notaio (Mariangela Bruno). A Ragusa, il numero degli apprendisti lapicidi sembra incrementarsi notevolmente con il crescere delle commissioni attribuite ai maestri – segno forse che i garzoni dovevano contribuire attivamente alle attività della bottega – e i giovani sembrano tessere dei legami che vanno al di là del periodo di formazione e sfociano talvolta in vere e proprie collaborazioni (Renata Novak Klemenčič).

L'ultima sezione della raccolta include alcuni dei risultati della prima fase esplorativa della ricerca e della schedatura della serie «Accordi dei garzoni», svolta su un primo campione di mestieri, ovvero le attività legate alle produzioni e al commercio di manufatti di lusso, ad esclusione del settore tessile, nonché i mestieri artistici e dell'edilizia. Dato per scontato che i dati sono inevitabilmente parziali, a causa delle lacune nella registrazione, si delinea, soprattutto nel Seicento, la tendenza a un aumento di mestieri legati al lusso (specchieri, orefici), e risultano precisate alcune caratteristiche dell'apprendistato veneziano (età e origine geografica degli apprendisti, durata del periodo di formazione...) e, in particolare, la distinzione fra professioni di maggior prestigio, nelle quali il maestro è retribuito per l'insegnamento impartito e la stragrande maggioranza dei mestieri (80%), in cui è il maestro a pagare un salario all'apprendista (Giovanni Colavizza). Un attento studio condotto incrociando le carte dell'arte della Stampa e gli accordi di garzonato della Giustizia Vecchia ha consentito di fornire numerose precisazioni sulla formazione delle diverse professioni che gravitano in questo settore (*compositor, gittador, torcoler, ligador, indorador da libri...*) e di constatare che la diminuzione importante di registrazioni, cui avrà contribuito anche il fiorire di stamperie e librerie non autorizzate a partire dalla fine del XVI secolo, corrisponde in effetti a quel

periodo di crisi da tempo individuato dagli specialisti (Davide Drago). Dall'interessante analisi condotta sui mestieri legati alla musica emerge invece la specificità, per quanto riguarda i contenuti della formazione, delle varie professioni, dalle competenze tecniche di cui doveva far prova il futuro costruttore di strumenti musicali al tirocinio teorico-pratico dei *suonadori*. Il campione di contratti preso in esame, sebbene parziale, consente di mettere in luce le principali caratteristiche descrittive del garzonato per questi mestieri (Francesca Zugno). La serie degli «Accordi dei Garzoni» permette anche di riflettere sulle identità dei maestri e in particolare sui legami familiari nel caso di accordi stipulati da «compagnie» o società, di maestri che condividono la stessa bottega e che, nella maggior parte dei casi, sono tra loro fratelli, il che viene a confermare la persistenza, nel mondo artigianale veneziano, della struttura, ben nota nel mondo mercantile, della «fraterna». La presenza di maestre e di apprendiste, seppur minoritaria, conferma quanto messo in rilievo da studi precedenti, aprendo nuove e interessanti prospettive di ricerca sul lavoro femminile in età moderna (Andrea Erbos).

ANNA BELLAVITIS, MARTINA FRANK, VALENTINA SAPIENZA

La legislazione veneziana in materia di apprendistato *

MICHELA DAL BORGIO
(Archivio di Stato di Venezia)

Abstract

The magistrature of Giustizieri, later Giustizia vecchia, was created in 1173 under the *doge* Sebastiano Ziani. In 1261, its sphere of competence was extended to the governance of some guilds, including the control on apprenticeship. Since the end of 13th century, all masters were obliged to inform the *giustizieri* of the presence of apprentices in their workshops, even advising if a contract existed (a simple oral agreement or a written one) and the apprenticeship's conditions (length, accommodation, salary...). The aim was clear: to control that the guilds' regulations on apprenticeship were enforced. This norm was not respected and during the 14th and 15th centuries, the *giustizieri* were often obliged to remind the masters' obligation on apprentices' registration. The problem was still on the magistrates' agenda during the 18th century.

È datata novembre 1173 l'istituzione della magistratura dei Giustizieri, voluti dal Doge Sebastiano Ziani nel suo statuto, chiamato anche «legge annonaria», in cui si fissarono le norme per il commercio dei generi alimentari di più largo consumo.¹

Nel novembre 1261 il Maggior Consiglio creò altri tre Giustizieri, anch'essi competenti su alcune delle arti inerenti alla vittuaria, creando così lo sdoppiamento dell'ufficio in Giustizia vecchia e Giustizia nova². Alla Giustizia vecchia spettava redigere i capitolari, ovvero gli statuti, delle singole corporazioni di mestiere, recependo norme e prassi già esistenti, e aggiornandoli con disposizioni successive. Da questi testi fondamentali, oggi raccolti nel primo registro dell'archivio della Giu-

* Ringrazio la dottoressa Paola Benussi per l'attenta revisione e redazione del testo.

1. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Miscellanea ducali e atti diplomatici*, b. 6.

2. Sulle competenze della Giustizia vecchia, cfr. Giovanni Monticolo, *L'ufficio della Giustizia vecchia a Venezia dalle origini sino al 1330* ("Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria", serie IV, *Miscellanea*, vol. XII), Venezia, Società Romana di Storia Patria, 1892.

stizia vecchia, chiamato il «Capitolare delle arti»,³ presero poi vita le *mariegole*, progressivamente riformate e ampliate nel corso dei secoli.

Tra le competenze affidate a questa magistratura, sin dal XIII secolo, vi è quella di registrare i garzoni attivi nelle singole corporazioni di mestiere.

Ciò è attestato in alcuni degli statuti più antichi. La prima testimonianza è presente nelle aggiunte al capitolare dei pellicciai, oggi conservate nella Biblioteca del Civico Museo Correr. Il capitolo 58, datato maggio 1291, così recita:

Che algun habitador de Venexia no olse nè debia tore fante o mamola ad star cun elli a lavorare, con carta et sença carta, se primamente ello o ella no se farà scriver a la Iustixia; et se algun farà altramente et question entrevenisse de ço, no debia esser aldù le parti per li iustixieri⁴

La sostanza di tale capitolo è ripresa anche in altre *addizioni* agli statuti, come ad esempio nel capitolo 39 dell'arte delle faldelle, datato febbraio 1294,⁵ nel capitolo 7 dell'arte della pece (12 agosto 1301),⁶ nel capitolo 20 dei *cristalleri* (maggio 1301)⁷ e nel capitolo 23 dello statuto dei *remeri*.⁸ Già in queste prime disposizioni resta

3. ASVe, *Giustizia vecchia*, reg. 1.

4. Giovanni Monticolo, Enrico Besta (a cura di), *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX* ("Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto storico italiano. Statuti. Secoli XIII-XIV"), Roma, Forzani e C., 1914, p. 389.

5. «Anchora, ordenemo che nisun, sì venedego como forestier, de alguna arte ause nì presume tor algun lavorente con si o a star, mascolo né femena, cum carta nì senza carta, se se inprimamente no vegnirà a far scriver quello o quella ch'ello torà a la camera de la Iustixia; et se altramente farà, no li sia fata rason de li ditti fenti o fante selle che li havese tolti a maistrar o a star con si». Ivi, p. 37.

6. Ivi, p. 217.

7. «Item, che nessun, sì Venetian como forester, habitador in Venetia, possa o debbia tor algun fante o mammola a star con si, sì per carta con per algun altro scritto, se 'lo no l'haverà fatto scriver quello alla Giustitia in lo quaderno del Comun; in altra maniera 'lo no serà aldido in rason per carta alguna se question nascesse». Ivi, p. 142.

8. Questo capitolo si presenta più articolato e dettagliato: «Como se die tuor i fanti a pan e a vin: Ancora, che alguno della dicta arte per muodo alguno over inçegno non ossa nì non sia sì ardito a tuor alguno fante a pan e a vin a casion che lo inpara la dita arte se in prima quello non serà scripto in lo quaderno di signori iustioxieri;

vietato ai datori di lavoro assumere garzoni, siano essi maschi o femmine, senza averli preventivamente iscritti all'ufficio dei giustizieri, i quali, a loro volta, non avrebbero potuto agire in termini di legge nel caso di eventuali controversie tra capomaestri da una parte e apprendisti e lavoranti dall'altra.

Sembra dunque che dalla fine del Duecento fin quasi a tutto il Trecento i padroni dovessero dare iscrizione dell'accordo garzonale alla Giustizia vecchia, avvertendo la magistratura se esistesse già un contratto scritto o l'accordo fosse solo verbale. I Giustizieri, dal canto loro, dovevano verificare la corrispondenza del contratto alle disposizioni stabilite e registrate nelle *mariegole* delle singole arti, ovvero: età del garzone, durata del periodo di assunzione e adeguata retribuzione della prestazione d'opera, quantificata – quasi nella totalità dei casi – come ospitalità completa, vitto e alloggio «a fogo e logo», vestiario e «tenerlo mondo e netto» sia da sano che da malato.

Dovevano comunque essersi verificati alcuni abusi, con la complicità di pubblici notai che rogavano contratti totalmente a favore del datore di lavoro e senza alcun utile per i garzoni. Degno di nota l'equo contratto privato di apprendistato, stipulato a Candia il 29 giugno 1356, tra Marco de Ovrado, di Casale Selopulo, per il proprio figlio Simeone con il musicista Michele Scolari della contrada di San Moisè di Venezia. Il contratto, della durata di sette anni, prevedeva per il giovane l'insegnamento di tre strumenti – *saramela*, *flabiolum* e *musacornum* – con obbligo per il maestro di «dare in dicti annis victum, vestitum, calciamenta et hospitalitatem bene et convenienter iuxta posse tuum».⁹

e se altri alguna deferenzia over custion volle mostrar o comuover inverso del dito, i çustisieri vecchi non li farave alguna rasion, e nesuno non possa tuor fenti a men de anni octo como scripto e dito de sovra, e como alguno averà conplido el so termine cum so maistro e voia esser factio maistro, debia esser asaminado per i soprastanti de la dicta arte da cavo si 'l sa lavorar la dita arte per esser maistro o no; e che s'el dito serà sofficiente, che'l possa liberamente adovrar sença che lo retorna con uno maistro over plu da cavo e che'l sia domandado là che lo è stado e si'l serà sofficiente per i sovrastanti, como è dito de sovra». Ivi, p. 243-244.

9. ASVe, *Notai di Candia*, b. 101, notaio Giovanni Gerardo, c. 63.

Nel marzo 1396 i Giustizieri stabilirono pertanto che tali fraudolenti accordi non potessero più essere ricevuti e resi in forma legale né da pubblici notai, né da giudici di qualsiasi Curia di Palazzo.¹⁰ Tale disposizione venne ulteriormente ribadita nel settembre 1402, addirittura *stridata*, ovvero resa pubblica, sulle scale di Rialto.¹¹ Venne vietato ai notai, sia di autorità imperiale che di *veneta auctoritate*, di rogare tali strumenti d'accordo per fanciulli o fanciulle, sia garzoni come servitori di famiglia, per veneziani o forestieri abitanti nella Dominante, con pena per i notai contravventori dell'annullamento del contratto e di una multa di dieci lire di piccoli. Le mercedi legali pattuite erano fissate dallo stesso ufficio della Giustizia vecchia.

Contro gli abusi dei Capi di sestiere, che si prestavano ad accordare garzoni con contratti a loro sfavorevoli, intervenne, il 28 aprile 1444, il Senato che ribadì per i capomaestri di tutte le arti l'obbligo di accordare i garzoni alla Giustizia Vecchia, sotto pena di una multa di lire cento.¹² Due sole eccezioni: per i garzoni dell'arte della seta, assoggettata fin dal 1350 alla magistratura dei Consoli dei mercanti, e per i domestici di famiglia che, secondo inveterata consuetudine, erano accordati presso l'ufficio dei Capi di sestiere.

Gli accordi garzionali stilati privatamente con un notaio dovevano comunque essere numerosi tanto da dover richiamare l'obbligo di accordo esclusivo alla Giustizia vecchia anche nell'aprile del 1468.¹³ A togliere dubbi se tali accordi si riferissero esclusivamente ai garzoni accordati per singolo anno o per lungo tempo, intervenne, il 25 aprile 1485, il Collegio delle Arti stabilendo che

10. ASVe, *Compilazione delle leggi*, b. 49, cc. 302-3. Cit. in Vittorio Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», *Atti del Reale Istituto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1928-1929, 88, 2, p. 885-886.

11. ASVe, *Compilazione delle leggi*, b. 49, cc. 306-311, in Lazzarini, «Antichi ordinamenti», cit., p. 886-887.

12. ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra*, reg. 1, c. 126, in Lazzarini, «Antichi ordinamenti», cit., p. 887-888.

13. ASVe, *Compilazione delle leggi*, b. 49, cc. 909-910, in Lazzarini, «Antichi ordinamenti», cit., p. 888-889.

de cetero sottoposti s'intenda a dicta lege non solamente i garzoni scritti, ma anco quelli accordati ad anno ovvero a raxon e anno. Et siano tenuti et obligati i maestri di quelli venirli a scriver al dicto offitio della Giustizia Vecchia, alter non el facendo vaia per niun modo, pacto ne accordo algun come in essa se contien, et caxca a quella istessa pena.¹⁴

Nel Cinquecento le leggi in materia di registrazione degli accordi garzionali non sono numerose. Ricordiamo quella del 7 novembre 1544, probabilmente promulgata per frenare qualche irregolarità interna allo stesso ufficio, che ordinava ai notai della Giustizia vecchia di non registrare accordi se non dopo autorizzazione del Cassier o di uno dei Giustizieri, con pena non solo di perdere l'incarico ma pure di un mese di prigione.¹⁵ Nel gennaio del 1578, all'interno delle disposizioni più generali volute dal Senato per integrare e rafforzare i componenti delle arti, decimati dall'epidemia di peste, il Collegio sopra le revisione delle mariegole, magistratura creata espressamente tra il 1577 e il 1578 proprio per effettuare una revisione totale di esse, dispone che tutti i capomaestri potessero, per i tre anni successivi, tenere presso di sé «quanti garzoni vorano, tenendo quelli in casa o fuori di casa, si come a loro maestri parerà». E ciò anche se leggi, ordini, o capitoli delle stesse mariegole avessero disposto il contrario, «acciocché con tal mezo si possa allevare una buona quantità di homini pratici et ben intendenti, et che esse arti possino ricever quel giovamento che si desidera».¹⁶

Nel corso del secolo successivo non si è riscontrata alcuna disposizione generale in materia di garzonato. La Giustizia vecchia intervenne comunque per approvare ordini e *parti* prese dai capitoli generali delle singole arti nella loro autonomia, vuoi per limitare il numero massimo di garzoni per capomaestro, vuoi per fissare l'età minima e/o massima per diventare garzoni, vuoi per modificare il

14. *Ibid.*

15. Biblioteca Nazionale Marciana, cod. VII, 1572 in Lazzarini, «Antichi ordinamenti», cit., p. 876.

16. ASVe, *Giustizia vecchia*, reg. 12, cc. 84v-85r, 1577 *more veneto* (=1578), 8 gennaio.

tempo di durata del periodo di garzonato o di lavoranzia. A puro titolo esemplificativo, si ricorda che nell'ottobre 1608, l'arte dei *fruttaroli* stabilì che «per l'avvenire cadauno che vorà scriver garzoni nell'arte nostra non li possa scriver per manco tempo che d'anni cinque, et non possi scriver garzoni che sia di maggior età che d'anni vinti», con pesanti sanzioni pecuniarie per i contraffattori;¹⁷ nel 1673, i *fenestrieri* limitarono il numero dei garzoni per capomaestro ad una sola unità «et sino che a quello non li manca solo che sei mesi a finire il suo tempo giusto all'accordo, non ne posino tuor d'altri»,¹⁸ e nel 1687, le assunzioni di garzoni furono totalmente bloccate per ben dieci anni.¹⁹ Nel 1674, i *terazzeri* portarono da quattro a sei anni il periodo di garzonato;²⁰ nel 1686, gli *orefici* e *gioiellieri* disposero che «per il corso de anni dieci, e più, non possi niun maestro, e lavorante, tener più di un garzone per bottega».²¹

Una certa qual «malizia» o «trascuratezza» dei capimaestri nel registrare gli accordi obbligò i Provveditori alla Giustizia vecchia, con proclama a stampa del 1° giugno 1693, a richiamarli a tale obbligo, in termine di giorni otto, con pena per i contraffacenti di una multa di venticinque ducati.²² Dovevano inoltre essere risanate, nel termine di

17. ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 153, 1608, 28 ottobre. Nell'approvare detta disposizione (29 novembre) la Giustizia vecchia riportò a soli quattro anni il periodo di servitù.

18. Ivi, b. 151, 1673, 6 agosto, ribadita ancora il 14 marzo 1677. Cit. in Michela Dal Borgo, «Arte dei fenestrieri», in Giovanni Caniato, Michela Dal Borgo (a cura di), *Le arti edili a Venezia*, Roma, EdilStampa, 1990, p. 198-199.

19. *Ibid.*

20. ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 216, 1673 *more veneto* (=1674), 28 gennaio; in Dal Borgo, «Arte dei fenestrieri», cit., p. 143.

21. ASVe, *Miscellanea stampe della Serenissima repubblica*, b. 112, 1686, 27 novembre.

22. Ivi, b. 112; proclama ripubblicato anche nel 1732 (8 agosto) e 1771 (10 giugno). Nel 1721, 30 luglio, una *terminazione* dei Deputati alla Camera del commercio, in esecuzione del decreto senatoriale dell'11 gennaio 1719 *more veneto* (= 1720), stabilì, per alcune arti della Dominante, delle facilitazioni per poter entrare nella corporazione «a chi si sia suddito, o forestiero, che avesse abilità corrispondente alla perfezione de' lavori» (ASVe, *Compilazione delle leggi*, b. 55).

sedici giorni, anche le posizioni dei garzoni che non fossero stati accordati in passato. La stessa disposizione fu ribadita il 23 agosto 1725²³ e pure l'8 agosto 1732,²⁴ constatata la «simulata ignoranza di alcuni capimaestri delle arti» che continuavano a tenere nelle loro botteghe i garzoni senza registrare l'accordo presso la Giustizia vecchia nel termine prestabilito di un mese. Il 10 giugno 1771,²⁵ si precisò perfino che le omesse registrazioni dei garzoni provocavano non solo un sommo pregiudizio ai giovani «ma anche ne potrebbero proceder dannate delusioni alle sovrane recenti leggi in proposito della diversità prescritta per le arti nell'accettazione di persone venete, suddite, o forestiere». Quest'ultima osservazione faceva riferimento alle nuove disposizioni concertate tra la Giustizia vecchia e l'Inquisitore alle arti tra il 12 settembre e l'8 ottobre 1767, su proposta ed incentivo dello stesso Senato veneziano, che stabilivano per tutte le arti e mestieri inservienti «alle rivendite et interni consumi della Dominante» l'assunzione in qualità di garzoni di soli nativi *veneti* (ovvero veneziani) e sudditi dello Stato.²⁶

Nella scrittura presentata dalle due sopracitate magistrature al Senato, tale necessario provvedimento avrebbe portato «gradatamente a due ottimi effetti». ²⁷ Il primo di «dar impiego di qualche sollidità al Popolo nostro, staccando la gioventù della bassa plebe dal libertinaggio e dall'ozio, assogettandola sotto la disciplina et educazione de' capimastri, per renderla col tempo utile alla comune società ed in grado di provvedere a sé stessa». Il secondo «di chiudere all'industria de' forestieri la via di spedire in Venezia la gioventù per esser edducata nell'Arti nostre, e quelle apprese trasportarle poi fuori, come fecero in passato, con tanto danno del Stato nostro». In particolare ad essere state danneggiate, secondo l'opinione delle due magistrature, furono «l'arte ricca de' medici-

23. ASVe, *Compilazione delle leggi*, b. 55, n. 391.

24. ASVe, *Miscellanea stampe della Serenissima repubblica*, b. 112.

25. *Ibid.*

26. ASVe, *Miscellanea stampe della Serenissima repubblica*, b. 114.

27. ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra*, f. 2458, inserita nella minuta originale della parte del 1767, 12 settembre.

nali, che faceva commercio grandioso» e che ormai si è «sparsa per la Lombardia, per il Tirolo e per l'Italia» e pure quelle degli indoratori, intagliatori – e altre non poche – «che furono a noi rapite al di fuori, oltre il danno di togliere il pane quotidiano al Popolo».

Non tutte le arti comunque avrebbero dovuto essere «riservate», e la legge non avere effetto retroattivo, cioè senza «pericolo d'un estemporaneo, troppo sollecito o numeroso smembramento d'esteri artisti che tutti anzi restano conservati nel possesso delle arti vita loro durante». Interessante anche l'analisi dei tre modi allora consentiti dalle leggi per poter «esercitar l'arti in Venezia» e che devono essere tenuti presenti nella critica delle fonti archivistiche, poiché le registrazioni della serie *Accordi dei garzoni* della Giustizia vecchia non possono e non esauriscono il panorama dell'apprendistato lavorativo a Venezia a 360°.

In materia di registrazione dei contratti garzoni l'articolata terminazione del 1767, in dodici punti, descrive minuziosamente i diversi passaggi per tale operazione:

Sarà debito de'capimaestri che volessero in avvenire ricevere et accordare sotto di sé alcun giovine per garzone, di presentare al gastaldo dell'arte la fede di battesimo del garzone medesimo, comprobante la di lui nascita, o in Venezia, o dentro dello Stato. Col fondamento della qual fede doverà il gastaldo descrivere il giovane garzone nei rolli dell'arte, connotando il nome, e cognome del capomaestro che l'averà accordato, e quello del garzone, col giorno, mese, et anno di sua descrizione, et il luoco della sua nascita. E ciò sempre con l'avvertenza che nelle arti riservate a veneti sian descritti i soli nativi veneti, e nelle altre dichiarate promiscue sian ricevuti tanto questi quanto gli altri sudditi dello Stato. Fatta che sia la descrizione del garzone nei libri dell'arte, doverà il capomaestro produrre al magistrato illustrissimo della Giustizia Vecchia in Rialto, giusto il prescritto dalle leggi, l'accordo del garzone, la fede del suo battesimo, il bollettino del gastaldo dell'arte che l'averà descritto, perché segua nei libri del magistrato stesso la descrizione del garzone medesimo, connotando egualmente il nome e cognome del capomaestro, quello del garzone accordato, i patti dell'accordo, il tempo in cui sarà descritto ed il luogo della sua nascita, per quelli riscontri che si rendessero necessari e per i quale doveranno esser conservati in filza gli accordi, fedì, e bollettini sopraddetti.²⁸

28. ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 23 e *Miscellanea stampe della Serenissima repubblica*, b. 114. Cfr. anche Lazzarini, «Antichi ordinamenti», cit. p. 882-883.

Ad occuparsi di garzonato negli anni seguenti del XVIII secolo sarà anche la Deputazione straordinaria sopra la regulation delle arti, istituita nel marzo 1773 dal Senato, di concerto con l'Inquisitore sopra la regulation delle arti.

Nell'ipotesi di poter sciogliere alcune delle corporazioni «che da se stessi si manifestano gravosi all'universale e di poco profitto all'era-rio», la Deputazione lamentò l'impossibilità di un esatto conteggio dei componenti le varie arti, poiché

i loro registri sono disordinati, confusi, deficienti. I figli di capomaestro non sono registrati nei rolli de' garzoni, o de' lavoranti, poiché eglino non han bisogno di prove né di servitù. Alcuni altri garzoni non sono descritti perché non accordati a rispettivi magistrati, o per indolenza o per mala fede de' loro principali. Infine Molte arti tengono lavoranti e giovani a salario senz'essere descritti.²⁹

Nel marzo 1787 Piero Barbarigo, inquisitore alle arti, redasse una accurata scrittura sulle gravi mancanze riscontrate nelle registrazioni degli accordi garzionali che impedivano di fatto ai lavoratori di poter essere ammessi alla qualifica di capomaestro «per difetto di que' capo maestri sotto de' quali esercitarono il garzonajo, quali han mancato, sia per malizia, sia per negligenza, sia per imperdonabile ignoranza, di descriverli al magistrato de' Giustizieri vecchi».³⁰

Perciò fu precisato in un proclama a stampa del 31 marzo dello stesso anno che

nel termine di 8 giorni [...] debbano da' Capimaestri di questa Città essere descritti col metodo delle leggi tutti quei garzoni che attrovansi in attualità di servizio, dal tempo in cui li hanno ricevuti, e che dovrà esser loro per intero abbuonato, sotto pena di ducati 25 da esser disposta in beneficio del rispettivo garzone che tuttavia mancassero di descrivere.³¹

Nello stesso documento veniva inoltre sancita una sorta di abilitazione generale per tutti quei garzoni il cui capomastro non avesse proceduto all'iscrizione presso i giustizieri. Insomma una specie di

29. ASVe, *Inquisitorato alle arti*, b. 8, 1773, 27 agosto.

30. Ivi, b. 9.

31. ASVe, *Miscellanea stampe della Serenissima repubblica*, b. 34.

sanatoria generale, su cui gravava peraltro la minaccia di un'elevata multa al datore di lavoro da destinarsi, a titolo di risarcimento, al garzone danneggiato. Garzone che però era tenuto ad osservare una buona condotta. Così recita lo stesso proclama in chiusura:

Come poi interessa egualmente che li garzoni al di cui bene è diretta questa pubblica ordinazione, vivano con la dovuta dipendenza, disciplina e buon costume, così restano incaricati li loro capi maestri a vegliare con tutto l'impegno sulla di loro condotta, disposto questo Inquisitorato ad accogliere sempre a questo fine con animo paterno tutto quello che li capi dell'arti, e qualche capo maestro ancora credessero di aver ad implorare per il buon costume e disciplina di tanta gioventù al loro esempio ed alla loro direzione affidata.³²

Questa risulta l'ultima legge sul garzonato emanata dalla Serenissima prima del fatidico 12 maggio 1797. Ma la realtà delle corporazioni sopravvivrà e gli accordi garzonalì continueranno ad essere registrati presso altri uffici amministrativi, con la stessa modulistica – i bollettini prestampati – utilizzata in età veneziana. Ciò accadde sino al 26 maggio 1807, quando un decreto napoleonico dichiarerà proibite nel regno tutte «le confraternite, le congregazioni, le compagnie ed in genere tutte le società religiose laicali».³³

Appendice archivistica

Si è ritenuto utile integrare il saggio con un'appendice archivistica per evidenziare come le fonti documentarie veneziane attinenti agli accordi garzonalì non si esauriscano nella sola serie degli *Accordi dei garzoni* della Giustizia Vecchia. In particolare, un confronto incrociato tra i registri "generali" e quelli delle singole arti (ove presenti) potrebbe riservare interessanti spunti di reciproca integrazione.

Giustizia vecchia

L'archivio della Giustizia vecchia, oltre alla serie denominata specificatamente *Accordi dei garzoni*, che comprende le buste 112-126, per il periodo giugno

32. *Ibid.*

33. ASVe, *Biblioteca legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia*, b. 28. Sullo scioglimento delle corporazioni veneziane vedi Massimo Costantini, *L'albero della libertà economica. Il processo di scioglimento delle corporazioni veneziane*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987.

1575-maggio 1772, conserva altri registri relativi a contratti garzonalì. In particolare:

- b. 129, **acquavite e caffè**, registro di accordi dei garzoni (1734-1751); registro di accordi dei garzoni diviso in cattolici e *grisoni* (1751-1769); altro registro simile (1769-1778);
- b. 131, **barbieri e parrucchieri**, registro accordi dei garzoni (1723-1767); altro simile (1767-1769);
- b. 132, **biavaroli**, "fedi" di servizio dei garzoni (1728-1805);
- b. 133, **botteri**, registro accordi dei garzoni (1724-1787);
- b. 138, **calegheri**, complessivamente tre registri di accordi dei garzoni (1698-1761). I garzoni vengono distinti tra «*Suditi Cattolici*», «*Esteri Cattolici*» e «*Grisoni Protestanti*»;
- b. 139, **calegheri**, complessivamente due registri di accordi dei garzoni (1742-1788);
- b. 142, **casaroli**, complessivamente due registri di accordi dei garzoni (1724-1803);
- b. 142, **casselleri**, registro accordi dei garzoni (1739-1778);
- b. 145, **conciacurami o curameri**, registro di accordi dei garzoni (1709-1780). Il registro, con legatura in pergamena, porta sul piatto anteriore l'immagine, ritagliata da un'incisione, delle quattro sante martiri patrono della corporazione, e in alto la Vergine con il Bambino;
- b. 146, **coroneri**, registro accordo dei garzoni (1739-1778);
- b. 148, **depentori**, registro accordi dei garzoni dell'arte dei *depentori* e dei suoi *colonnelli: doradori, cuori d'oro, miniadori, disegnatore, cartoleri, targheri o mascareri* (1738-1776);
- b. 150, **fabbri**, registro di accordi dei garzoni (1714-1753). Sulla copertina in pergamena appare la miniatura di sant'Allò, ovvero sant'Eligio, patrono della corporazione con san Liberale vescovo;
- b. 151, **fenestrieri**, registro di accordi dei garzoni (1740-1776). Sul piatto anteriore della legatura in pergamena, appare l'immagine della patrona dell'arte, la Maddalena penitente, ricavata da una incisione con colorature ad acquerello;
- b. 152, **filacanevi**, registro accordi dei garzoni (1712-1781). Sul piatto posteriore della legatura in pergamena appare una piccola miniatura di sant'Ubaldo vescovo, patrono della corporazione, raffigurato in abiti pontificali, assiso sulle nubi e benedicente, con il pastorale e il libro chiuso tra le mani;
- b. 155, **fruttaroli**, registro di accordi dei garzoni (1675-1685);
- b. 156, **fruttaroli**, complessivamente tre registri di accordi dei garzoni (1700-1806);
- b. 168, **gallineri**, registro di accordi dei garzoni di *gallineri, pestrineri e salumieri* (1781-1806);
- b. 170, **intagliatori**, registro di accordi dei garzoni (1751-1778);
- b. 171, **lasagneri e scaleteri**, complessivamente due registri di accordi dei garzo-

- ni (1687-1692, 1733-1796), tra cui anche *grisoni*;
- b. 172, *linaroli*, registro di accordi dei garzoni (1638-1778);
 - b. 185, *mandoleri*, registro di accordi dei garzoni (1781-1805). Un registro di botteghe, distinte per sestiere.
 - b. 186, *marangoni da case*, registro di accordi dei garzoni (1725-1790);
 - b. 188, *mercanti da olio e sapone*, registro di accordi dei garzoni (1724-1780);
 - b. 190, *mureri*, registro di accordi dei garzoni (1720-1777);
 - b. 191, *orefici*, registro di accordi dei garzoni di orefici e gioiellieri (1770-1780);
 - b. 192, *passamaneri*, registro di accordi dei garzoni (1696-1779), con una incisione raffigurante l'Annunciazione a Maria Vergine;
 - b. 195, *pestrineri*, registro di accordi dei garzoni cattolici e *grisoni* (1736-1778). Due registri di botteghe con ubicazione.
 - b. 206, *salumieri*, registro di accordi dei garzoni (1691-1770). Due registri con indicazioni delle botteghe, luogo e insegna (1753 e 1755).
 - b. 212, *squeraroli*, registro di accordi dei garzoni (1734-1778);
 - b. 212, *stampatori, librari e legatori di libri*, registro di accordi dei garzoni (1731-1784);
 - b. 212, *stioreri*, registro di accordi dei garzoni (1708-1778);
 - b. 213, *stramazzeri*, registro di accordi dei garzoni (1740-1779);
 - b. 214, *strazzaroli*, registro di accordi dei garzoni (1697-1778);
 - b. 219, *tira e batti oro*, registro di accordi dei garzoni (1698-1773), con incisione acquarellata dei santi protettori santa Giulita e il figlio san Quirico;
 - b. 220, *tornidori e bossolieri*, registro di accordi dei garzoni (1744-1778), con incisione lacerata.
 - b. 222, *travasadori e portadori da vin*, registro di accordi dei garzoni (1675-1786);
 - b. 222, *varoteri*, registro di accordi dei garzoni (1716-1778).

Inquisitorato alle arti (Deputazione straordinaria alla regolazione delle arti) (1751-1806)

Di particolare interesse, anche per il numero complessivo dei garzoni presenti nelle singole corporazioni di mestiere, le classificazioni e lo "stato delle arti" contenuti nella busta 2.

Informazioni sull'iter di lavoro dei garzoni e dei lavoranti potranno essere desunte dalle risposte fornite dalle singole arti ai quesiti loro posti dalla magistratura dell'Inquisitorato.

Desunte dall'inventario n. 35 (manoscritto, a cura di Giuseppe Giomo, sec. XIX fine) si segnalano in particolare le seguenti buste:

- b. 19, *calegheri e zavateri*, garzoni, 1732;
- b. 20, *cappelleri*, garzoni, 1787;
- b. 28, *casaroli*, maestri e garzoni (senza data);

- b. 33, **fabbri**, maestranze e garzoni, 1773-1781;
- b. 58, **marangoni da case**, elenchi di capi maestri e lavoratori, 1780;

Archivi propri delle arti

- b. 47, **calegheri e zavateri**, processo 117 per *tansa* lavoratori e garzoni;
- b. 67, **carteri** (*libreri da conti e carta bianca*), fedeli di battesimo dei garzoni (senza data);
- b. 117, **fabbri**, processi per galeotti, contro garzoni dell'arte (senza data);
- b. 291, **luganegheri**, elenchi di capi maestri, garzoni e salariati (senza data);
- b. 309, **marangoni**, iscrizioni di marangoni (1603);
- b. 346, **marzeri**, filza di fedeli battesimo di garzoni (senza data);
- b. 347, **marzeri**, filza di fedeli di battesimo di garzoni (senza data);
- b. 441, **pestrineri**, atti relativi all'accettazione dei garzoni in detta arte, 1744-1807; atti relativi all'accettazione dei garzoni cattolici in detta arte, 1764-1790;
- b. 508, **scaletteri**, registro di garzoni, 1777-1785;
- b. 514, **scorzeri**, registro di tutti i lavoratori operai, 1636-1797;
- b. 659, **arte della seta**, processo 143, Ufficio della seta contro *testori* per garzoni (1708-1710); processo 143 bis, informazioni in materia della *strettezza* dei lavori e garzoni (1695);
- b. 708, **strazzaroli o revendigoli**, registro dei garzoni, 1772-1802.

Milizia da mar (Ufficiali alla milizia da mar)

Di particolare interesse la serie denominata *Arti* ove vengono elencati, talvolta ma non sempre, i componenti delle arti, ordinate in ordine alfabetico, ovvero capimaestri, lavoratori e garzoni, per il pagamento proporzionale al numero degli iscritti, della *tansa insensibile*, per i rematori liberi della flotta statale, da guerra e da mercato.

Trattasi delle buste 519-683, dalla metà del XVII secolo fino al 1806.

L'apprentissage dans les statuts des corps de métiers vénitiens

EMILIE FIORUCCI

(EUI - Firenze / GRHIS - Université de Rouen - Normandie)

Abstract

Until the collapse of the Republic of Venice in 1797, the *mariegole* have regulated the functioning and the organization of crafts and their artisans. In the norms of these statutes are stipulated the rules of apprenticeship that young people eager to access mastery have to follow. By considering the cases of four luxury crafts – mirror makers, glassmakers, weavers and jewellers – between the 15th and 16th centuries, I endeavour to bring out the main features of the formation of Venetian craftsmen and the transmission of knowledge.

1. Introduction

À Venise, les *statuts de métiers*, aussi appelés *mariegole*, ont pour rôle d'organiser et de contrôler le monde des artisans incorporés. Ces statuts présentent les modalités de formation et d'admission au métier telles qu'elles devraient théoriquement être appliquées. Réécrits au XVI^e siècle et aujourd'hui conservés à la bibliothèque du Musée Correr, les statuts de métiers, dont la rédaction ne s'interrompt véritablement qu'avec la chute de la République en 1797, sont plus un agrégat de documents disparates qu'une véritable compilation de normes figées et ordonnées par thématiques.¹ Les *mariegole* sont soumises au contrôle de magistratures² et si elles sont ré-

1. Pour une présentation complète des *mariegole*, voir Paolo Eleuteri, Barbara Vannin, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venise, Marsilio, 2007. Au sujet de l'histoire des guildes vénitienne comme champ d'étude, voir Elisabeth Crouzet Pavan, « Problématique des arts à Venise à la fin du Moyen Age », in *Tra economia e politica : le corporazioni nell'Europa medievale*, Pistoia, Centro di storia e d'arte, 2007, p. 39-61. Sur les corporations à Venise avec une comparaison à l'échelle européenne, voir Richard MacKenney, *Tradesmen and traders. The world of guilds in Venice and Europe c. 1250 - c. 1650*, Londres-Sydney, Croom Helm, 1987.

2. Si la reconnaissance institutionnelle advient par l'approbation du Conseil des Dix, les communautés de métiers sont soumises au contrôle de différentes magis-

gulièrement actualisées en fonction des conjonctures économiques et sociales, elles le sont aussi pour s'adapter à certaines pratiques illicites d'artisans transgressifs.

À travers l'étude des statuts des guildes des miroitiers, des artisans verriers,³ des orfèvres-joailliers ainsi que de celui de la guilde des tisserands de soie et d'or,⁴ nous souhaiterions introduire à la problématique de l'apprentissage, tel qu'il apparaît dans ces quatre professions distinctes. Le point commun entre tous ces métiers repose sur le prestige de l'activité, lié aux matériaux travaillés et à la fabrication de produits de luxe partiellement destinés à l'exportation. Pour souligner les particularités inhérentes aux métiers liés à l'industrie du luxe, nous évoquerons le cas d'une profession moins prestigieuse, celle des fabricants de saucisses, les *luganegheri*.⁵ Que ces activités professionnelles soient prestigieuses ou non, l'existence d'une épreuve qui marque la fin du parcours d'apprentissage atteste bien d'une préoccupation relative à la transmission intergénération-

tratures telles que la *Giustizia Vecchia* ou les *Provveditori di Comun*, leurs statuts sont donc approuvés par les magistrats dont elles dépendent. D'autres organes interviennent pour régler les questions liées à la contrebande c'est le cas des *Dodici Savi sopra i Dazi e Mestieri*. Au XVI^e siècle, le *Collegio dei Cinque Savi sopra le Mariegole* intervient occasionnellement dans la rédaction des statuts, tandis qu'à la fin de la période le *Collegio alle Arti* est institué. Composé des provéditeurs, eux-mêmes créés en 1565, et des magistrats de la *Giustizia Vecchia* ainsi que des *Cinque Savi alla Mercanzia*. Sur la *Giustizia Vecchia* voir Giovanni Monticolo, *L'ufficio della Giustizia vecchia a Venezia dalle origini sino al 1330* (" Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria ", serie IV, *Miscellanea*, vol. XII), Venise, Società Romana di Storia Patria, 1892 ; James Shaw, *The Justice of Venice. Authorities and Liberties in the Urban Economy, 1550-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

3. Sur l'art du verre, voir Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, Venise, Arsenale Editrice, 1987-1990 ; ainsi que Francesca Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Rome, Donzelli, 2000.

4. Deux *mariegole* ont été étudiées pour ce corps de métier. Sur la soie à Venise, voir Luca Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.

5. Luca Vololato, *L'arte dei Luganegheri a Venezia tra Seicento e Settecento*, Venise, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1998.

nelle des savoirs artisanaux – compétences et expériences – qui s'effectue lors de la période de formation.⁶

Il est évident que les règles émises par les statuts de métiers se veulent un idéal. Cela étant dit, l'étude de ces sources normatives est pourtant nécessaire pour comprendre le monde des incorporés et, plus particulièrement, le rôle accordé à l'apprentissage, même si celui-ci ne doit pas être considéré comme l'unique voie d'accès au marché du travail.⁷

Les informations concernant le *garzonato* – c'est-à-dire l'apprentissage – dans les différents métiers sont à la fois qualitativement et quantitativement inégales. Si dans tous ces statuts la date de rédaction des chapitres concernant le *garzonato* n'est pas toujours stipulée, il est possible de les replacer dans un vaste cadre chronologique – du XV^e au XVI^e siècles – en prenant également appui sur les corrections apportées par les *Cinque Savi sopra le Mariegole*, magistrature provisoire, qui a pour tâche d'intervenir directement dans la rédaction des statuts dès les années 1519.⁸

Nous dresserons ainsi le parcours de l'apprenti tel qu'il apparaît au travers de nos sources, ce qui nous permettra de poser les bases de l'apprentissage vénitien et d'en dégager les grandes dynamiques. Il sera alors nécessaire de recenser ceux qui peuvent prétendre à l'apprentissage. Nous évoquerons enfin l'organisation du contrôle de ces formations réglementées.

2. Un apprentissage réglé

Structuré, organisé et surtout obligatoire : c'est ainsi qu'est présenté l'apprentissage dans les *mariegole*. Ces dernières insistent particu-

6. Stephan R. Epstein, « Craft Guilds Apprenticeship, and Technological Change in Pre-Industrial Europe », *Journal of Economic History*, 1998, 58, 3, p. 684-713.

7. Clare Haru Crowston, « L'apprentissage hors des corporations. Les formations professionnelles alternatives à Paris sous l'Ancien Régime », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2005, 60, 2, p. 409-441.

8. Archivio di Stato Venezia (dorénavant ASVe), *Consiglio dei Dieci, Deliberazioni*, Misti, reg. 43, f.^o 79r.

lièrement sur le temps du *garzonato*, qui varie d'un art à un autre. Si pour les artisans verriers le statut ne précise pas la durée d'apprentissage, elle est d'au moins quatre ans pour les tisserands de soie et d'or,⁹ de cinq ans pour les miroitiers¹⁰ et de trois ans pour la guilde des fabricants de saucisses.¹¹ Nous pouvons déjà relever que pour les arts du luxe, le temps d'apprentissage est plus long, ce qui s'explique notamment par la complexité des tâches que ces métiers exigent.

Le statut des orfèvres-joyailliers, quant à lui, se distingue des autres statuts. Ainsi, en 1498, même si le temps d'apprentissage est d'abord défini par un contrat stipulé entre le maître et l'apprenti, les *garzoni* doivent tout de même attendre sept ans avant de se présenter à la maîtrise.¹² On peut d'ores et déjà avancer l'hypothèse selon laquelle, au XV^e siècle, les contrats d'apprentissage ont une valeur aux yeux des autorités, mais celles-ci ne leur accordent pas la préséance sur les *mariegole*, étant donné le délai de sept ans – incluant le temps d'apprentissage – imposé aux artisans avant de pouvoir « tenir boutique ». Les statuts fixent donc la durée des formations. Par conséquent, aux XIV^e et XV^e siècles, les contrats d'apprentissage – principalement enregistrés auprès de la *Giustizia Vecchia* – pour un même métier ne devraient pas voir leur durée varier ou du moins ne devraient pas afficher une période inférieure à celle établie par le règlement.

L'âge des novices varie en fonction des métiers, et ce pour différentes raisons. Les futurs verriers, par exemple, qui ne sont pas nommés par le terme commun d'*apprentis*, mais désignés par le terme de *disciples*, sont admissibles dans l'art dès quatorze ans.¹³ Dans la guilde des *luganegheri*, cependant, la limite a été fixée à quinze ans en réaction au fait que les maîtres sont accusés de vouloir faire entrer leurs fils dans le métier dès leur plus jeune âge.¹⁴ Dans le

9. Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia (dorénavant BMCVe), ms. Classe IV 49, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.° 2.

10. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.°s 7-8.

11. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.° 36v.

12. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.°s 11v-12r.

13. BMCVe, ms. Classe IV 13, *Fioleri o verieri de Muran*, f.° 13v.

14. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.° 27v.

corps de métier des miroitiers, enfin, les fils de maîtres peuvent exercer le métier jusqu'à vingt ans s'ils sont chez leur père, mais ne sont alors considérés ni comme apprentis, ni comme *lavoranti* – c'est-à-dire compagnons. Ce n'est qu'à partir de leur vingtième année qu'ils doivent s'inscrire en tant que *lavoranti* et sont dès lors comptabilisés dans le quota dont leur père, maître, doit disposer, fixé par le statut : quatre compagnons et deux apprentis.¹⁵

Les règlements taisent les engagements des *garzoni* envers leurs maîtres et ne nous informent que très peu sur l'activité des jeunes gens. On sait seulement qu'ils se forment auprès d'un maître chez qui ils habitent.¹⁶ Les fils de patron de fours peuvent travailler la nuit « pour apprendre le métier », nous dit le statut.

La formation terminée, les jeunes gens doivent compléter leur formation en tant que compagnons, avant de pouvoir se présenter à la maîtrise. Les aspirants maîtres orfèvres-joailliers, une fois le contrat rempli, deviennent *lavoranti*. Il leur est dès lors consenti de pratiquer leur profession dans n'importe quelle boutique avec un temps de travail réduit : « a parte, zoè a terzo, over a mità », jusqu'à cumuler sept années d'exercice à Venise et ce sans interruption.¹⁷ Cette *mariegola* marque une réelle insistance à propos de l'immobilité de ses artisans, y compris des *garzoni*.

Si le passage de la condition d'apprenti à celle de compagnon est relativement aisé dans le statut des orfèvres-joailliers, il est particulièrement singulier dans celui des miroitiers. En effet, pour devenir *lavorante*, les jeunes gens doivent soutenir une première épreuve¹⁸ et, en cas d'échec, les candidats doivent renouveler leur apprentissage le temps d'une année, après quoi ils peuvent se présenter à nouveau à l'épreuve. On rompt ainsi avec la vision schématique d'une épreuve qui n'aurait lieu seulement à la fin de toute la période de formation et qui marquerait uniquement le passage entre la condi-

15. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.°s 24-25.

16. Ivi, f.°s 7-8.

17. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.°s 11v-12r.

18. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.° 9.

tion d'employé à la fonction de maître d'ouvrages. L'apprentissage, ici, correspond à une durée et, partant, il peut être une expérience renouvelable et ponctuée par plusieurs épreuves.

Si de nombreuses *mariegole* omettent de décrire les modalités de l'épreuve à laquelle les postulants à la maîtrise doivent se soumettre,¹⁹ le statut des miroitiers, en revanche, évoque la *casa* des experts, espace dans lequel se déroule l'examen. Il nous renseigne non seulement sur les personnes en mesure d'évaluer le candidat, les *soprastanti*, mais aussi sur la taille des verres que ceux-ci devront façonner : « un vero grezo da X over da XVII ». Enfin, le statut nous livre également les termes techniques renvoyant à un savoir-faire très précis : « sguarado, spianado, lustrado ».²⁰

La guilde des miroitiers, d'abord rattachée à celle des merciers – leur séparation ne sera totale qu'en 1569 –, dispose tout de même de normes autonomes bien avant cette date.²¹ Déjà en 1564, le contenu de l'épreuve décidait des futures matières premières que le maître serait habilité à faire travailler et à vendre en boutique : le candidat souhaitant vendre des miroirs de cristal²² doit fabriquer un miroir

19. Pour les conditions de l'épreuve dans la guilde des fabricants de saucisses, voir ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 5, reg. 12, f.° 41r.

20. BMCVe, ms. Classe IV 70. *Specchieri*, f.°s 10-11. « Capitolo XVI Qual sia la prova del'arte e in che modi si debba dar//11//il modo veramente de far la prova per capi maistri se intendi in questa forma, che li soprastanti in casa de uno de loro siano quelli che li diano un vero grezo da X over da XVII ; il qual vero per colui che vorà far la prova debba esser sguarado, spianado, lustrado e messali la fogia e, conosciuto che sia per li soprastanti, overo doi de loro per sua consientia ditta prova star bene e non patir opposition alcuna, sia adnesso per capo maistro e non altramente. Dechirando che ditti soprastanti siano obligati dar uno ferro giusto a tutti coloro venirano a far ditta prova ».

21. A ce propos on peut consulter : Trivellato, *Fondamenta dei vetrai*, cit., p. 137 et 141. En 1526, un chapitre évoque l'éventuelle séparation de la guilde des miroitiers de celle des merciers : ASVe, *Arti*, b. 312, *Mariegola dei Marzeri*, f.°s 97r-97v.

22. A propos de la définition de cristal, voir : Trivellato, *Fondamenta dei vetrai*, cit., p. 300. Et sur la problématique de ce terme, voir : Corine Maitte, « L'arte del vetro : innovazione e trasmissione delle tecniche », in Philippe Braustein, Luca Molà (dir.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume terzo. Produzione e tecniche*,

de cristal lors de l'examen tandis que celui souhaitant vendre des miroirs d'acier devait s'atteler à la fabrication d'un miroir d'acier.²³

De la même manière que pour les miroitiers, l'exercice pratique imposé aux aspirants tisserands de soie et d'or détermine leur future activité. Les tisserands se composent en deux catégories qui depuis 1488 ne forment qu'une même guilda,²⁴ l'une qui travaille les tissus pelucheux c'est-à-dire les veloutiers et les tisserands de tissu ras, qui sont quant à eux spécialisés dans la confection de samits et de damas.²⁵ Les futurs soyeux peuvent choisir de se spécialiser ou bien de se dédier aux deux activités pour cela il est nécessaire de valider une épreuve pratique qui consiste à savoir se servir d'un métier à tisser.²⁶ Ce sont les provéditeurs et les juges qui observent et valident ou non l'épreuve. En 1509, il est affirmé que la création des maîtres soyeux est « ce qui maintien la réputation de l'art de la soie ». ²⁷ A cette date l'épreuve pratique est complétée par une évaluation théorique. Il s'agit là d'un véritable examen qui se présente sous forme de questions orales émises par les examinateurs. Cependant, on distingue deux types de candidats : ceux n'ayant pas été formés à l'écriture et ceux qui sont en mesure d'écrire. Les premiers doivent répondre oralement à des questions posées par les experts, leurs réponses sont alors mises sur papier par un scribe. Tandis que les seconds, eux, doivent répondre directement sur papier. Leurs réponses sont gardées secrètes et sont conservées pendant huit jours par le scribe,²⁸ délai au cours duquel les candidats peuvent faire opposition à la délibération des interrogateurs. Dans ce cas, la mise par écrit constitue une preuve essentielle dans ce monde corporatif au sein duquel les examinateurs ne sont pas toujours impartiaux et semblent, parfois,

Trévisè, Angelo Colla, 2007, p. 235-259 ; en particulier voir p. 238.

23. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.^{os} 18-20.

24. Simone Rauch, *Le mariegole delle arti dei tessitori di seta: i Veluderi (1347-1474) e i Samitari (1370- 1475)*, Venise, Fonti per la Storia di Venezia, 2009.

25. BMCVe, ms. Classe IV 48, *Testori de panni de seda e d'oro*, ms. IV 48, f.^{os} 6r-6v.

26. Ivi, f.^{os} 15v-16r.

27. Ivi, f.^o 59v.

28. Ivi, f.^{os} 60r-61r.

vouloir empêcher le renouvellement des maîtres.²⁹ Pour les veloutiers, le déroulement de cette épreuve théorique reste ambiguë mais semble toutefois plus rigide.³⁰

Comme c'est le cas dans nombreux corps de métiers, dans la guilde des miroitiers l'évaluation a un coût. Il est demandé aux aspirants maîtres de déboursier un ducat, somme qui n'est jamais restituée, même lors d'un échec.³¹ Dans ce cas précis, le candidat réintègre sa place de compagnon pour une année supplémentaire au terme de laquelle il pourra se présenter une nouvelle fois à l'épreuve. Le but de l'apprentissage étant de former de futurs maîtres qualifiés qui excelleront par la qualité de leur production, l'information relative à la possibilité d'échec nous renseigne sur la difficulté de l'examen tout en mettant en évidence un niveau d'exigence élevé.

Cela soulève une question qui reste ouverte : combien d'enfants entrent en période de formation, passent l'épreuve, accèdent à la maîtrise ? La transmission du métier est-elle toujours à concevoir comme ce que nous considérons aujourd'hui comme la réussite professionnelle, autrement dit la validation de la maîtrise finalisant le parcours de formation et se concrétisant par l'obtention du titre de *maestro* ? La carrière professionnelle n'est pas décidée à l'avance. Il est tout à fait possible que certains individus restent compagnons dépendants toute une vie, à cause d'échecs répétés ou peut-être même par choix.

L'expérience, l'enregistrement, la non-mobilité et parfois le paiement de frais d'épreuve sont les conditions *sine qua non* pour prétendre à la maîtrise. L'apprentissage est le parcours légal et obligatoire que l'aspirant doit affronter et apparaît comme un rituel de passage vers l'âge adulte, marqué, parfois, par plusieurs examens et

29. En effet, des plaintes contre les décisions arbitraires des observateurs qui éliminent injustement les postulants à la maîtrise parviennent aux *Consoli dei Mercanti* pour les soyeux, tandis que le statut des miroitiers précise que les examinateurs ont pour obligation de fournir un verre de qualité aux candidats. Éléments qui prouvent l'injustice dont peuvent être victimes les candidats. C'est d'ailleurs pour éviter cela, dans la guilde des tisserands, que les écrits doivent être conservés pendant deux semaines et non moins.

30. BMCVe, ms. Classe IV 48, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.^{os} 60r-61r.

31. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.^{os} 9-10.

entériné par une épreuve finale. Lorsque cela est précisé, les jeunes sont contraints d'effectuer le temps d'apprentissage fixé par les statuts. Au sein de la guilde, cependant, ils n'ont aucun moyen d'interagir avec la hiérarchie du corps de métier : les travailleurs en devenir ne sont pas acceptés lors des réunions, ni même autorisés à voter lors des différentes élections. L'apprenti est « celui qui n'a pas droit à la parole ».³² Être apprenti est donc moins un titre professionnel qu'une condition : les apprentis doivent satisfaire à leurs obligations dont il nous est impossible, ici, de dresser une liste étant donné que les statuts ne sont pas exhaustifs à ce propos. Valider l'épreuve équivaut à témoigner d'avoir appris l'art et d'avoir développé les techniques requises, mais c'est aussi certifier avoir incorporé une identité de métier tout en s'appropriant les valeurs propres à la profession et à la ville. Si la fin de l'apprentissage est synonyme d'inscription à la guilde et à la *confrérie*, elle est aussi synonyme de participation à la vie « politique » du corps de métiers. L'apprentissage réglé – surtout réservé aux garçons – semble par conséquent, en théorie, l'unique voie garante d'un réel avenir professionnel.

3. Apprentissages et individus

On a parfois tendance à croire que la formation réglementée était ouverte à tous les jeunes gens. Cependant, certains corps réservaient, théoriquement, leurs enseignements à quelques individus seulement.

Même si Venise ne possède pas de guilde féminine, contrairement à Rouen³³ ou Paris,³⁴ et si la formation réglée est le plus souvent une

32. Claire Judde de Larivière, « Conclusions. Pour une 'grammaire' de la nomination professionnelle: acteurs, pratiques, situations », in *Ead.*, Georges Hanne (dir.), *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^e siècle à nos jours)*, Toulouse, Méridiennes, 2010, p. 325-349.

33. Anna Bellavitis, Virginie Jourdain, Virginie Lemonnier Lesage, Beatrice Micheletto Zucca, « *Tout ce qu'elle saura et pourra faire* ». *Femmes, droits, travail en Normandie - Du Moyen Âge à la Grande Guerre*, Rouen, PURH, 2015 ; Daryl Hafter, *Women and Work in Preindustrial France*, University Park, Pennsylvania University Press, 2007.

34. Clare Haru Crowston, *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime*

affaire de jeunes hommes, le premier constat qui ressort de l'étude des *mariegole* est qu'il n'est jamais stipulé que les femmes sont interdites d'apprentissage, donc d'entrée dans les corps de métier.

Des jeunes filles apparaissent quelques fois, comme par exemple dans la *mariegola* des tisserands de soie et d'or, mais elles ne se distinguent pas des garçons, étant soumises au même temps de formation.³⁵ Les études relatives aux métiers de la soie ont déjà montré que les femmes étaient actives dans ce secteur.³⁶ Si les jeunes filles ne sont pas toujours, et dans tous les métiers, définies par le terme *garzone*, elles sont toujours « filles de » tandis que les femmes sont des « épouses » ou des « veuves ». Dans la guilde des miroitiers, bien que les femmes et les jeunes filles puissent participer au métier, elles ne bénéficient pas de la même considération que les garçons : jamais il n'est prévu qu'elles puissent, un jour, être admises dans les corps de métier en tant que maîtresses. Nous l'avons vu, la réglementation précise que les maîtres ne peuvent disposer que de quatre compagnons et de deux apprentis. Toutefois, les épouses et filles des maîtres peuvent aussi travailler dans l'atelier.³⁷ Les femmes, « épouses » ou « filles de » sont une main-d'œuvre efficace et économique, voire une ressource cruciale, qui permet aussi d'économiser le « salaire » des apprentis.³⁸ Elles se forment au métier, bien qu'il ne s'agisse pas d'un apprentissage officiel mais d'une transmission des techniques et des savoirs à l'échelle familiale. Dans ce même métier, si le maître n'a pas de descendant de sexe masculin, sa veuve peut prendre sa place et *faire travailler* pour une durée maximale de six mois, après quoi elle risque de voir ses outils confisqués. En fixant un tel délai à ces femmes, le statut de métier fixe leur temps de viduité. Pour elles,

France, 1675-1791, Durham, Duke University Press, 2001

35. BMCVe, ms. Classe IV 49, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.° 2.

36. Luca Molà, « Le donne nell'industria serica veneziana del Rinascimento », in *Id.*, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (dir.), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venise, Marsilio, 2000, p. 423-459

37. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.° 24.

38. Ivi, f.°s 7-8.

la fonction de maître n'est qu'un concours de circonstances et n'est que provisoire : les femmes doivent vite remédier à leur condition en louant leurs outils, peut-être, ou en se remariant. Le cas échéant, le métier est donc transmis au nouveau mari par la veuve propriétaire d'outils,³⁹ ce qui fait d'elle une intermédiaire indispensable à la transmission du métier.

Cependant, en tant qu'épouses ou veuves, les femmes ont parfois des perspectives d'avenir dans les métiers moins prestigieux, comme c'est le cas dans la guilde des fabricants de saucisses, espace dans lequel, au début du XVI^e siècle, les veuves sont autorisées à reprendre les affaires de leurs défunts maris sans aucune contrainte de temps.⁴⁰

Les sources ne nous permettent pas de voir les conséquences de cette formation dans les parcours de vie de ces femmes.⁴¹ Mais ces éléments nous donnent à voir le rôle auquel prétendent les normes car il arrive qu'elles interviennent sur l'espace familial en réglémentant les différentes formes de transmission du métier : apprentissage et héritage. Les statuts prennent en considération le rôle productif des femmes lorsque celui-ci est encadré par la famille, ils ne le sanctionnent pas, mais s'appliquent à le définir en posant des limites à cette formation intrafamiliale : les individus de sexe féminin ont de rares perspectives d'avenir dans le métier. Bien que rien ne soit mentionné au sujet de l'apprentissage en dehors de la famille d'origine pour les filles, l'absence d'information sur l'existence de réelles interdictions est tout de même signifiante. En effet, les recherches menées sur le travail des jeunes à Venise témoignent de l'existence d'un apprentissage féminin. Bien que ceux-ci soient peu nombreux

39. Sur la signification que revêt la possession d'outils, voir Arlette Farge, *La vie fragile. Violence, pouvoir et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, [1986] 2007, p. 146.

40. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.^o 22v. La réglementation sur la participation des femmes et des filles de maîtres dans cette guilde est modifiée à la fin du XVI^e siècle, ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 5, reg. 12, f.^{os} 39v-40r.

41. Sur la vie quotidienne des femmes à Venise, Monica Chojnacka, *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 2001.

par rapport aux contrats de jeunes garçons, des contrats sont stipulés entre des jeunes filles et des patron(ne)s.⁴² La structure familiale est ainsi un lieu dans lequel le métier est enseigné, les filles ainsi que les fils légitimes et naturels de maîtres en fournissent l'exemple.

À ce propos, les enfants et les petits-enfants des maîtres miroitiers apprennent le métier de la même manière que les femmes de la famille, en famille, ils peuvent travailler chez leur père jusqu'à l'âge de vingt ans. Mais parmi les descendants de maîtres, seuls ceux de sexe masculin disposent d'une possibilité d'assumer officiellement un rôle économique dans le corps de métier. Ces derniers sont exemptés de maîtrise uniquement si le père vient à manquer et s'ils ne sont pas « émancipés » de sa tutelle, cette exemption ne requérant pas d'âge minimum.⁴³

C'est également le cas dans la guilde des fabricants de saucisses au sein de laquelle les fils de maîtres, si le père est vivant, ne peuvent « entrer dans le métier » qu'à l'âge de quinze ans, et ce alors qu'il n'existe pas d'âge limite pour les orphelins, qui doivent verser un ducat d'or pour pouvoir entrer dans la guilde. Dans ce corps de métier, les fils de maîtres ne sont pas soumis aux mêmes contraintes que les fils d'artisans non-maîtres puisqu'ils ne doivent pas présenter la maîtrise.⁴⁴ À la fin du XVI^e siècle, un chapitre précise que seuls les enfants de maîtres nés à Venise sont exemptés d'épreuve.⁴⁵

Dans le métier du verre, lors du décès d'un patron de fours, son fils lui succède sans que son âge ne semble être un critère déterminant et le serment ne sera par lui effectué qu'à l'âge de quatorze ans.⁴⁶

42. Anna Bellavitis, « Le travail des femmes dans les contrats d'apprentissage de la *Giustizia Vecchia* (Venise, XVI^e siècle) », in Isabelle Chabot, Jérôme Hayez, Didier Lett (dir.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e- XVIII^e siècle)*. Textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 181-195.

43. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.^{os} 13-14.

44. BMCVe, ms. Classe IV 2 *Luganegheri*, f.^o 20r.

45. Ivi, f.^o 146v.

46. BMCVe, ms. Classe IV L 13, *Fioleri o verieri de Muran*, f.^{os} 13r-13v.

Il en va autrement pour les descendants directs des maîtres tisseurs qui, lors du décès du père, ne peuvent prétendre au titre de maître qu'à partir de l'âge de dix-huit ans. Ils peuvent cependant travailler et « faire travailler » librement si le père est mort, et ce jusqu'à leurs dix-huit ans, après quoi ils doivent s'inscrire à la guilde.⁴⁷ Dans cette profession, avant 1520, il était interdit d'enseigner le métier aux fils de marchands. Ainsi l'apprentissage n'est pas uniforme dans un même corps de métiers qui rassemble une branche marchande et une branche artisanale, la profession du père pouvant restreindre l'entrée en apprentissage des enfants.

En revanche, le statut des artisans orfèvres-joyailliers n'est pas très limpide quant à la situation des enfants de maîtres. On y comprend tout de même qu'ils ne sont pas soumis aux mêmes règles que les autres individus. Parmi les quatre métiers du luxe étudiés, seul l'art des miroitiers stipule clairement que les fils de maîtres ne sont pas exemptés d'épreuve sauf dans le cas où ils auraient perdu leur père. Cependant, si les autres statuts exemptent encore les orphelins, ils passent sous silence ce qu'il advient du passage de l'épreuve du vivant des pères.

Concernant les fils naturels, ils n'apparaissent que rarement dans les statuts et surtout ils ne sont pas évoqués dans les statuts des métiers de luxe. Au XIV^e siècle, les enfants adultérins ne sont pas acceptés dans le métier des *luganegheri* car ils ne sont pas considérés dignes, tandis qu'au siècle suivant les règles concernant l'admissibilité de ces derniers sont plus souples : en 1512 les fils illégitimes ayant appris le métier avec leur père sont finalement acceptés dans la profession. Contrairement aux enfants légitimes, leur admission passe par la présentation à l'épreuve et implique des frais d'un montant de trois ducats.⁴⁸ Cette tendance à l'assouplissement concernant les *bastardi*, survient en réaction à l'attitude des maîtres qui tentent d'inscrire leurs enfants naturels selon les mêmes modalités

47. BMCVe, ms. Classe IV 48, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.^o 8v ; BMCVe, ms. IV 49, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.^o 29.

48. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.^{os} 27r-27v.

que les légitimes. Cela s'explique en outre par le fait que les enfants adultérins étaient nombreux à cette époque et que la guilde cherchait à éviter qu'ils tombent dans la pauvreté la plus complète. Si la question des illégitimes reste largement ouverte,⁴⁹ il n'en demeure pas moins que la transmission des compétences passe par le père et que c'est la position de ce dernier qui leur permet d'être admissible à l'épreuve et de se voir incorporé.

Les passe-droits que les liens familiaux concèdent aux progénitures des maîtres ont amené les historiens à émettre l'idée selon laquelle l'accès à la profession était réservé, presque exclusivement, aux fils des maîtres.⁵⁰ En ce sens, la famille deviendrait un rouage de la stratégie de fermeture des corporations.

Enfin, la question de l'accès des hommes nouveaux aux métiers offre des pistes de réflexion intéressantes puisqu'elle propose des parcours atypiques qui se décident en fonction des origines géographiques autant que de l'état civil. Dans la *mariegola* des tisserands de soie et d'or, par exemple, les étrangers sont parfois concernés par l'apprentissage. Un forain qui vient avec sa famille peut directement se présenter à la maîtrise sans être ni apprenti ni *lavorante*. Pour leur part, les hommes formés dans un autre lieu, s'ils sont célibataires, doivent être compagnons durant quatre années (qui équivaut à la période d'apprentissage chez les soyeux) avant de pouvoir se présenter à la maîtrise tandis que pour les vénitiens, le temps à accomplir est fixé à deux années.⁵¹ Ainsi, l'apprentissage peut être, d'après nos sources, une expérience renouvelable pour certains individus, notamment ceux qui représentent le risque d'entretenir un rapport discontinu à la ville. Peut-être est-il donc possible de parler d'une sorte de « double apprentissage » pour cette typologie d'acteurs. La

49. Anna Bellavitis, *Famille, genre, transmission à Venise au XVI^e siècle*, Rome, École Française de Rome, 2008, p. 119.

50. Sheilagh Ogilvie, « Guilds Efficiency and Social Capital: Evidence from German Proto-Industry », *Economic History Review*, 2004, 57, 2, p. 286-333 ; *Ead.*, « Rehabilitating the Guilds: a Reply », *Economic History Review*, 2008, 61, 1, p. 175-182.

51. BMCVe, ms. Classe IV 48, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.° 7v.

question serait de savoir si ces mesures sont émises pour favoriser les Vénitiens au poste de maître ou pour s'assurer d'une formation conforme aux exigences du savoir-faire vénitien tout en limitant le risque de mobilité.

L'étude du statut des orfèvres-joyelliers révèle que les modalités d'accès à la maîtrise sont différentes selon l'origine géographique des impétrants. En 1498, les étrangers des territoires non-dominés par Venise sont déjà admis comme maîtres à condition d'être « experts ». Ainsi le paiement de quinze ducats suffit à leur entrée dans la guilde, tandis que les étrangers des territoires vénitiens doivent, pour leur part, prouver avoir exercé le métier durant huit années et payer ainsi seulement six ducats.⁵² Ces règles édictées en 1498 sont simplifiées quelques années plus tard. Les étrangers non soumis à Venise ne payent leur droit d'entrée plus que trois ducats, les étrangers des territoires dominés seulement deux ducats, les vénitiens payent un ducat tandis que les fils de maîtres payent un demi ducat. À cela s'ajoute le fait que les étrangers ne doivent plus justifier de leur expérience.⁵³ En résulte que l'entrée dans le métier est facilitée pour les forains et, en un certain sens, moins ouverte aux vénitiens et aux fils de maîtres. Parfois l'admission s'effectue par un paiement et l'épreuve ne semble pas une nécessité. Les droits d'entrée varient d'une personne à une autre et dépendent aussi de la catégorie professionnelle à laquelle les individus souhaitent appartenir. Il est possible de voir que le prix d'entrée est discuté et change au cours des années.

Enfin, si de 1481 à 1502, dans la guilde des verriers, seuls les fils des citoyens originaires de Venise pouvaient accéder à la période de formation, le 30 mars 1502, le Conseil des Dix reconnaît et approuve les maîtres nés de pères non vénitiens aptes au métier. Ici, le chapitre rend bien compte des adaptations des normes à la pratique. La citoyenneté originaire est posée en tant que condition d'accès à la profession. Et si les chapitres antérieurs à 1502 stipulaient que seuls les Vénitiens pouvaient accéder au rang de patron de four ou maître

52. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.° 13r.

53. Ivi, f.° 16r.

de boutique, alors la citoyenneté était une condition nécessaire non seulement pour avoir la possibilité de prétendre à l'apprentissage, mais aussi pour pouvoir passer la maîtrise. Le chapitre se clôt sur la ferme interdiction de continuer à former des jeunes gens de pères non vénitiens mais omet de régler le sort de ceux déjà présents dans le métier. Cet oubli est réparé au chapitre suivant :

L'andarà parte che tutti i lavoranti e garzoni che lavoravano cum i verieri soprascritti avanti el zorno del prender de la ditta parte non se intendino compresi in la proibicion de quella, ma possino perseverar a lavorar come prima e come fo concesso alli soprascritti maistri no venetiani. Dechirando tamen che, dal prender de la ditta parte indriedo, non possino tuor nè tegnir alchun garzon, nè insegnar el mestier a persona non nascuda de padre venetian //43v// originario [...] ⁵⁴

Cette souplesse peut être expliquée par le besoin de main d'œuvre pour remplacer les hommes partis en guerre ou le vieillissement de la population. Autant de facteurs qui contraignent ce corps de métier, parmi les plus prestigieux, à s'ouvrir au début du XVI^e siècle. ⁵⁵

Les guildes vénitiennes ne sont donc pas fermées aux étrangers. ⁵⁶ Il arrive cependant que les normes qui permettent de réguler la production et de protéger le savoir-faire passent par l'interdiction de la présence des forains au sein de la guilde, interdisant même la mobilité professionnelle aux artisans vénitiens – comme c'est le cas pour les verriers par exemple. Les quelques éléments relevés sur le rapport entre l'apprentissage et les forains montrent à la fois le pragmatisme de certains corps de métiers ainsi que leurs contradictions. Dans quelques guildes, l'apprentissage participerait de la clôture de certains groupes socio-professionnels, en l'occurrence les verriers. Il convient

54. BMCVe, ms. Classe IV L 13, *Fioleri o verieri de Muran*, f.^{os} 43r-43v.

55. Pour un aperçu sur les étrangers et la guilde des verriers, on regardera Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, cit., p. 79-84 et 84-90 et Trivellato, *Fondamenta dei vetrai*, cit., p. 155-169.

56. Pour une synthèse sur la présence des étrangers dans les corps de métiers vénitiens, voir Paola Lanaro, « Corporations et confréries. Les étrangers et le marché du travail à Venise (XV^e-XVIII^e siècle) », *Histoire urbaine*, 2008, 21, p. 31-48.

donc de bien distinguer l'accès à la pratique du métier, de l'admissibilité à l'apprentissage – le droit de prétendre à la maîtrise par le passage de l'épreuve – et de l'admission – l'incorporation dans la guilde.

4. L'apprentissage : contrôle et fonction hiérarchique

L'apprentissage est un élément structurant de l'organisation de la guilde. Les statuts sanctionnent les comportements transgressifs par le biais d'amendes, de retrait d'outils et parfois même, ils s'engagent à exclure des individus du métier. Les apprentis joailliers-orfèvres par exemple, de même que les *lavoranti*, risquent une amende de vingt ducats d'or s'ils sont surpris à se comporter comme des maîtres, c'est-à-dire à travailler à leur propre compte en boutique ou en maison.⁵⁷ Les *garzoni*, comme les compagnons miroitiers, encourrent la même sanction que les maîtres, à savoir le retrait d'outils, s'ils sont surpris ou dénoncés à travailler chez les marchands, et sont alors obligés de payer dix ducats.⁵⁸ Quant aux apprentis tisserands, dans le cas où ils s'enfuient de la maison de leur maître, leurs parents ou leur famille doivent restituer la somme donnée par le maître. Ils doivent aussi déboursier vingt-cinq ducats,⁵⁹ tandis que les fugueurs de la guilde des orfèvres-joailliers doivent reprendre leur apprentissage là où ils l'ont laissé et pour une durée équivalente au temps durant lequel ils ont demeuré ailleurs qu'à Venise.⁶⁰

Victime de fraudes, d'accords non officiels, de la mobilité des jeunes gens et probablement d'accidents quotidiens, l'apprentissage n'est jamais certain.⁶¹ Les statuts imposent donc aux maîtres l'obligation d'enregistrer les noms des jeunes garçons qui entrent en apprentissage. La communauté de métier doit pouvoir vérifier si les apprentis accomplissent bien leur temps de formation

57. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.^o 12r.

58. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.^{os} 12-13.

59. BMCVe, ms. Classe IV 48, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.^{os} 18v-19r.

60. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.^{os} 12v-13r.

61. Sur la vie des apprentis dans l'atelier du maître, voir Farge, *La vie fragile*, cit., p. 137-148.

avant de se présenter en tant que compagnon puis maître. Ainsi, la procédure de l'enregistrement entérine le contrat qui devait être enregistré auprès de la *Giustizia Vecchia*.⁶² Les apprentis qui sont alors liés à un maître s'opposent aux *garzoni grezi*.⁶³ Les maîtres miroitiers doivent procéder à l'enregistrement dans les quinze jours qui suivent l'accord passé, sous peine de payer vingt-cinq livres d'amende,⁶⁴ tandis que les orfèvres-joailliers payent cinquante petits sous. Le statut des orfèvres-joailliers impose aussi que les gardes de la profession soient témoins de l'enregistrement. Cette présence garantit la validité de la procédure, ce pourquoi les maîtres s'exposent à une amende de vingt-cinq ducats d'or s'ils ne respectent pas cette modalité.

Le contrôle des apprentis et, par conséquent, la transmission des savoirs, s'essaye à être régulier et rigoureux par le biais de l'enregistrement et la mise à l'épreuve. L'enregistrement pourrait peut-être aussi être considéré comme le moyen de réguler les flux de personne et les mobilités en les fixant.⁶⁵

Dans tous les corps de métier, il faut, pour devenir maître, prouver ses capacités manuelles lors de la maîtrise. Les maîtres sont indépendants. Ils ont le droit de tenir boutique, d'être présents aux réunions, de voter pour élire les représentants de la guilde mais aussi de se présenter aux élections pour faire partie de l'administration de celle-ci. L'entrée en apprentissage nourrit peut-être chez certains l'espoir de se voir élire en tant que *gastaldo*, c'est-à-dire "garde" du métier, soit l'individu qui représente l'ensemble de la guilde devant les magistratures. À la tête du métier, il est également assisté par d'autres membres dans ses fonctions. Ces membres, qui sont élus

62. Anna Bellavitis, « Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle », *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 49-73 ; *Ead.*, « Le travail des femmes », cit.

63. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.^{os} 27-28.

64. Ivi, f.^{os} 8-9.

65. La question de la mobilité et de son contrôle est inhérente au rôle des corporations, à ce propos voir Simona Cerutti, *Etrangers. Etude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien Régime*, Montrouge, Bayard, 2012, p. 161-218, en particulier p. 185-190.

par les incorporés, qui ne sont ni apprentis, ni compagnons, constituent le conseil de l'art. Cependant, l'étude des statuts nous révèle que l'obtention d'une charge au sein de la profession n'était pas toujours désirée : des chapitres sont créés pour dissuader les individus de refuser les charges pour lesquelles ils ont été élus. C'est le cas par exemple dans les corps des orfèvres-joailliers,⁶⁶ des fabricants de saucisses⁶⁷ ou encore des miroitiers.⁶⁸

Lorsque les temps l'exigent l'apprentissage n'est plus obligatoire, l'épreuve n'est plus nécessaire et les droits d'entrée sont annulés. C'est ce qui advient le 13 mars 1577, lorsque le Sénat, pour couvrir les pertes humaines liées à l'épidémie de peste, ordonne que durant trois années ne soient exigées ni l'épreuve, ni même les taxes, pour entrer dans tous les métiers,⁶⁹ comme l'annonce un chapitre de la *mariegola* des orfèvres-joailliers. Le 19 février 1578, le constat est établi : il en résulte que les hommes alors à la tête de la hiérarchie « ne possèdent pas l'intelligence et la pratique qui se recherchent chez ceux qui doivent gouverner cet art et cette *scuola* ». ⁷⁰

À travers les *mariegole*, l'apprentissage n'est ainsi pas seulement présenté comme un élément structurant des corps de métiers, mais aussi comme une composante fondamentale pour pouvoir conduire à bien les intérêts de la guilde, au cœur d'une cité qui est l'un des principaux pôles manufacturiers d'Europe, et qui a vocation à créer des produits destinés à satisfaire les élites européennes et parfois même extra européennes.

5. Conclusion : des statuts aux contrats

D'après les statuts, l'entrée en apprentissage peut être considérée comme une chance offerte à quelques individus de faire partie de l'élite corporative. Au XVI^e siècle, des corrections sont apportées par

66. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.° 22r.

67. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.° 24v.

68. BMCVe, ms. Classe IV 70, *Specchieri*, f.° 2.

69. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.° 33v.

70. *Ibid.*

les magistratures créées à cet effet et nombreuses sont les modifications qui concernent le temps d'apprentissage :

Che 'l capitolo confirmato del 1498 el quale ordena che niun garzon possi intrar in la scuola per maistro se prima lui non sarà stato anni sette continuamente al mestier con alcun maistro dell'arte, sia coretto in que//16r°// sta forma, che tutti quelli garzoni che sono scritti e che da cetero si vorranno scriver con alcun maistro del'arte non possino intrar in la scuola se prima non compiranno il suo tempo, che si haveranno scritti ; e possino scriversi quando saranno d'accordo. Ma, compido che loro haveranno il suo tempo, sia in sua libertà d'intrar maistri quando a loro pareranno e piaceranno [...]⁷¹

Cette révision issue de la *mariegola* des orfèvres-joailliers stipule que le temps d'apprentissage n'est plus fixé à sept ans. Autour des années 1520 on retrouve des corrections semblables effectuées par les *Cinque Savi sopra le Mariegole* dans deux corps : celui des *luganegheri*⁷² et celui des tisserands de soie et d'or.⁷³ Elles stipulent toutes deux que la durée de l'apprentissage n'est plus déterminée par leurs propres statuts, mais par l'accord passé entre le maître et l'apprenti par le biais du contrat.⁷⁴ Plus qu'une officialisation du recours aux contrats d'apprentissage, les magistratures reconnaissent l'acte écrit, le contrat comme éditeur de règles singulières s'adaptant aux individus. Il est alors possible de penser que la perception et l'exercice du métier s'inscrivent, à ce moment-là, dans des rapports plus personnels entre le maître et son apprenti.

71. BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.° 15v-16r.

72. BMCVe, ms. Classe IV 2, *Luganegheri*, f.° 36v.

73. BMCVe, ms. Classe IV 49, *Testori de panni de seda e d'oro*, f.° 37.

74. Quelques années plus tard cette même magistrature annule le chapitre ; cf. Ivi, f.° 43. Pour la guilde des miroitiers, à la fin du XVI^e siècle, les *Cinque Savi sopra le Mariegole* établissent que le temps d'apprentissage est d'au moins trois années, voir ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 5, reg. 12, f.° 64v. Au sujet de la formation et des changements de réglementation dans l'art des miroitiers et plus généralement dans le secteur verriers au XVII^e siècle, voir Trivellato, *Fondamenta dei vetrai*, cit., p. 164-169. Tandis qu'en 1601, la durée du *garzonato* dans la guilde des orfèvres-joailliers est réajustée à cinq ans, voir BMCVe, ms. Classe IV 205, *Oresi e zogielieri*, f.° 54r.

La formazione del pittore a Venezia durante il Cinquecento

MICHEL HOCHMANN

(École Pratique des Hautes Études, Université PSL, Paris)

Abstract

The apprenticeship of Venetian painters is explored through the *Accordi di garzoni*, the agreements between the masters and their apprentices preserved in the archive of the Giustizia Vecchia, that show a great variety regarding the duration of the training, the tasks and the ages of the young *garzoni*. In the majority of the workshops, the apprentices seem to have been very few. Vasari has asserted in his *Vite* that the education was unsatisfactory in Venice, since the painters did not learn how to draw, especially from the Antiques. Tintoretto has sometimes been presented as very innovative from that point of view. But some documents are here presented to question these ideas. The description of Titian's studio by Agostino Amadi, a Venetian amateur of the end of the Sixteenth Century, shows that the artistic milieu of the city shared some ideals of the Florentine and Roman painters of that time.

Venezia è stata talvolta presentata come una città conservatrice per quanto riguarda la formazione dell'artista: questa era in particolare la tesi del famoso articolo di David Rosand,¹ secondo cui l'ambiente artistico locale era rimasto a lungo isolato dalle evoluzioni che avevano segnato altri grandi centri artistici come Firenze e Roma, preferendo il vecchio sistema di organizzazione del mestiere e la sua fraglia, rifiutando di creare un'accademia e ignorando il ruolo fondamentale del disegno nella formazione dell'artista. Solo alla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento, con il noto processo contro Giovanni Coniarini e Pietro Malombra e la pubblicazione di vari libri sull'insegnamento del disegno, la tradizione veneziana sarebbe entrata in crisi reagendo alle novità provenienti dalle accademie fiorentine, romane e bolognesi. Credo che le cose siano un po' più complicate: un libro

1. David Rosand, «The crisis of the Venetian Renaissance tradition», *L'Arte*, 1970, 3, 11/12, p. 5-53.

famoso di Pevsner² aveva già dimostrato le difficoltà incontrate dalle accademie nei loro primi anni e gli studi recenti hanno confermato che anche a Firenze e a Roma gli artisti fecero molta fatica a rispondere ai programmi ambiziosi elaborati da Giorgio Vasari e, soprattutto, da Federico Zuccari.³ D'altra parte, l'Accademia di San Luca era nata per supplire alle difficoltà incontrate dai numerosi giovani presenti a Roma che faticavano a trovare un posto in una delle botteghe della città. Da questo punto di vista, sembra che la situazione veneziana fosse molto più favorevole: il corretto funzionamento delle botteghe veneziane come luogo di formazione potrebbe dunque anche spiegare, insieme ad altri fattori, il fatto che i pittori locali erano meno ansiosi di creare dei luoghi specifici per la formazione dei giovani. D'altra parte, credo che bisogna ancora indagare seriamente sulla formazione del pittore a Venezia prima di arrivare a conclusioni affrettate. Sarebbe difatti strano che Venezia, uno dei principali centri per la pittura italiana durante la seconda metà del Cinquecento, sia stata così retriva e immobile e i suoi pittori tanto tradizionalisti nei loro metodi di formazione, mentre si mostravano così innovativi nel loro lavoro. Vorrei dunque riflettere di nuovo su questo problema, partendo da qualche documento già pubblicato e da qualche inedito.

Come dimostra il progetto *Garzoni*, i numerosi contratti d'apprendistato conservati negli archivi della Giustizia vecchia costituiscono naturalmente una fonte preziosa per cercare di capire in un modo concreto qualche elemento riguardante il mestiere del pittore. Non vorrei insistere troppo su questo aspetto, che è già stato trattato da Valentina Sapienza.⁴ Ma vorrei riassumere qualche dato

2. Nicolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.

3. Sull'Accademia del disegno Karen Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: the Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Sull'Accademia di San Luca Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia: la corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma. 1478-1588*, Roma, Campisano, 2012.

4. Valentina Sapienza, «Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri». Riflessioni sul problema

che si può ricavare da tale materiale, in quanto ci fornisce un quadro molto più preciso e articolato che rimpiazza le scarse indicazioni in proposito della storiografia o le rare regole edite dalla Fraglia sulla questione della formazione dei giovani. Bisogna constatare innanzitutto, e ciò malgrado la standardizzazione delle formule del contratto, la grande diversità della casistica, per quanto riguarda l'età dei garzoni, la durata dell'apprendistato, le relazioni contrattuali con il maestro. Gli statuti prevedevano soltanto una durata minima di sei anni per l'apprendistato.⁵ Da questo punto di vista, i documenti dimostrano che la regola era generalmente abbastanza rispettata: il bilancio per le due prime buste che vanno dal 1575 al 1592 dimostra che su 53 contratti riguardanti i pittori, abbiamo 21 casi (il 40%) con la durata legale di sei anni; poi 13 contratti sono di cinque anni (25%), cinque contratti di quattro anni e due contratti due anni.⁶ I contratti inferiori alla durata legale sono dunque in tutto il 37% (cioè 20 contratti). Ma, come ha già osservato Valentina Sapienza, quelli più brevi riguardano generalmente garzoni di un'età avanzata, che completavano probabilmente un apprendistato già iniziato altrove: è il caso per esempio di Lodovico Sender, tedesco di anni 15, che si iscrive con Hans Rottenhammer per tre anni (in altre città, questi apprendistati brevi consentivano ai pittori forestieri di poter poi iscriversi alla corporazione locale e di acquisire così il diritto di lavorare).⁷ Si trovano anche contratti di una durata più lunga di quella regolamentare, anche se sono piuttosto rari (tre contratti di sette anni e uno di otto anni). Si può citare, per esempio, quello, posteriore (18 aprile 1598), tra Leandro Bassano e Marco Antonio

della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento», in Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa intorno al 1600*, Treviso, Zel, 2013, p. 22-37.

5. Elena Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975, p. 58.

6. Intendiamo il termine «pittore» nel senso lato che la parola poteva rivestire durante il Cinquecento, includendo, cioè, i «dipintori da casse» e i miniatori.

7. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Giustizia vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 116, reg. 159, c. non numerata (6 aprile 1599).

Zamberlano, di anni 17, che si iscrive a star con il maestro per otto anni. In questo caso, però si tratta di una figura che non ha molto a che vedere con il tradizionale garzone, poiché Zamberlano si impegna a collaborare attivamente al lavoro della bottega, bozzando e *riformando* i quadri, e le sue mansioni sono più vicine a quelle di un lavorante.⁸ Per quanto riguarda l'età, anche qui le statistiche sono preziose. Secondo Sagredo, una regola avrebbe fissato l'età minima dei garzoni a dodici anni, ma tale documento non è mai stato ritrovato.⁹ L'esame dei documenti della Giustizia vecchia dimostra una grande variabilità anche da questo punto di vista. Nei due registri già citati, l'età dei garzoni varia dagli 8 ai 24 anni, con la ripartizione seguente: dodici hanno 13 anni, nove 12 anni, sette 14 anni, quattro 15 anni, quattro 11 anni, quattro 10 anni, due 9, uno 18, uno 23 e uno 24. Si può dire, dunque, che la grande maggioranza dei garzoni, con qualche eccezione, aveva tra i dieci e i quindici anni, ma senza poter fissare un'età precisa per l'inizio dell'apprendistato.

Altra questione importante: quanti garzoni potevano trovarsi a operare all'interno della stessa bottega? La letteratura artistica afferma che Squarcione o Tiziano avrebbero avuto tantissimi allievi. Si conosce anche la celebre stampa di Odoardo Fialetti (fig. 1), dove si vede raffigurata la bottega di un pittore che somiglia molto a Palma Giovane, nel quale un grande numero di discepoli è intento ad aiutare il maestro, a preparare i colori o a contribuire a dipingere le sue opere, ma anche a studiare. I giovani, di ogni età (uno sembra anche ancora un bambino), disegnano, studiano i modelli e i rilievi della bottega. Nel primo statuto della Fraglia, tuttavia, era consentito al maestro di poter tenere a bottega soltanto un garzone e due lavoranti, regola che sparì dagli statuti successivi.¹⁰

8. Sapienza, «“Tenendo quegli in casa”», cit., p. 22-37; Michel Hochmann, «Drawing as a method of replication in Late-Cinquecento Venetian Workshops», in Una Roman d'Elia (a cura di), *Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish*, Montreal-Kingston-Londra-Chicago, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 137-146.

9. Favaro, *L'arte dei pittori*, cit., p. 57.

10. Ivi, p. 25-26, 65-66.



Fig. 1

I documenti della Giustizia vecchia sono difficili da utilizzare per studiare questo aspetto, in quanto sono naturalmente incompleti (tanti giovani non venivano registrati). Si può però constatare che Leandro Bassano, che aveva probabilmente una delle più grandi botteghe della città, figura tra i maestri più presenti con tre contratti, ma su un periodo lungo (il primo contratto è del 12 marzo 1592, il secondo del 18 aprile 1598, e il terzo del 1 novembre 1609).¹¹ Questi tre garzoni non sono quindi mai stati insieme nella bottega, se si fa fede al periodo previsto per il loro apprendistato. Andrea Vicentino è un altro pittore che ricorre frequentemente alla Giustizia vecchia, con quattro garzoni registrati, il primo nel 1583, il secondo nel 1595, il terzo nel 1598, e il quarto nel 1610, e ancora una volta i diversi periodi di apprendistato non si sovrappongono¹². Il caso di

11. ASVe, *Giustizia vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 114, reg. 155, c. non numerata; b. 115, reg. 158, c. non numerata; b. 117, reg. 161, c. 78r.

12. Ivi, b. 112, reg. 152, c. 139v, 25 febbraio 1582 (m. v.); b. 114, reg. 156, c.

Giovanni Contarini, che il 19 aprile 1597 dichiara un garzone per tre anni e un altro per cinque anni il 9 novembre dello stesso anno, è dunque eccezionale.¹³ Possiamo anche utilizzare i libri dei conti per cercare informazioni più precise: quello di Lotto è senz'altro il più interessante da questo punto di vista, ma si conoscono i rapporti difficili che il pittore aveva con i suoi allievi, al punto di dichiarare al governatore della Santa Casa, alla fine della sua vita, che non voleva «alevar più garzoni, che mi stiano ingrati».¹⁴

Molti dei contratti che annotò nel suo libro furono dunque rotti pochi mesi dopo essere stati stabiliti: così, il 29 gennaio 1547, si accordò con Piero, figlio di donna Orsola, per tre anni, ma già il 26 settembre 1548, il pittore dispensò il giovane dallo stare presso di sé «per non potersi comportar l'uno con l'altro pacificamente»; il giorno seguente Lotto assunse un altro garzone.¹⁵ Il pittore veneziano non è tuttavia il solo ad avere dei conflitti con i suoi garzoni e la rottura di questo tipo di contratto è piuttosto frequente, come dimostrano anche i documenti della Giustizia vecchia. Lotto non sembra tuttavia aver mai avuto più di un garzone nello stesso tempo, semmai utilizzava altri tipi di collaborazione e se arruolava vari lavoratori perché lo assistessero nel suo lavoro.

Ho dunque l'impressione (ma bisognerebbe estendere ancora l'indagine) che, in maniera generale, il numero dei garzoni fosse molto ridotto nelle botteghe dei pittori. Quelli che compaiono nei registri degli Stati delle anime hanno generalmente, anche loro, un garzone al massimo. Bisogna tuttavia tenere conto della forte componente familiare delle botteghe veneziane: si sa che spesso i figli venivano associati al lavoro del padre e dunque ricevevano l'insegnamento direttamente da lui. Si trova così, nei registri degli Stati delle anime,

non numerata, 5 gennaio 1594 (m.v.); b. 117, reg. 161, c. 53r, 10 ottobre 1609.

13. Ivi, b. 115, reg. 157 e reg. 158, cc. non numerate.

14. Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse*, edizione e trascrizione a cura di Floriano Grimaldi e Katy Sordi, Loreto, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 2003, c. 95v-96v.

15. *Ibid.*

nella parrocchia di San Gemignano, un Antonio *depentor*, presso cui risiede un garzone ma anche «Stefano suo nepote».¹⁶

C'è anche una forte variazione nelle condizioni che venivano offerte ai giovani, della quale è difficile capire la causa. Spesso il maestro non dava nessun salario al suo garzone, talvolta lo vestiva e lo alloggiava. Talora il maestro veniva anche pagato dai genitori per il suo insegnamento: così Zuane Guerino bergamasco si iscrive a star con Giacomo e Carlo pittori al ponte di Melloni per sei anni; i maestri gli pagano il vitto e l'alloggio, ma il padre del garzone in cambio corrisponde quaranta ducati (una somma importante) perché insegnino l'arte al figlio.¹⁷ Si potrebbe pensare che i maestri più noti potessero facilmente farsi pagare l'insegnamento: per esempio, il tutore di Donato, figlio di Donati da Brescia, s'impegna a dare ogni anno al maestro pittore Camillo Ballini trenta scudi d'oro di moneta bresciana, una somma ancora più importante che nel caso precedente.¹⁸ Il 3 giugno 1594, Vincenzo, figlio di un *marangon*, si accorda con Francesco Montemezzano, che gli fa le spese, e che riceve cinquanta ducati dal padre del garzone per gli otto anni del suo apprendistato.¹⁹ Eppure altri maestri ben noti non percepiscono alcun compenso: così, il 21 marzo 1584, Nicolò, un garzone di circa dieci anni, s'iscrive a star per sei anni nella bottega di Paolo de' Franceschi, e questo sostiene per lui tutte le spese di vitto e alloggio.²⁰ L'8 luglio 1591, Paolo, di 16 anni, entra nella bottega di Gaspar Rem, che non gli dà salario, ma che non viene neanche pagato dal padre del garzone.²¹ Si incontrano anche casi opposti, in cui è il maestro a corrispondere uno stipendio al garzone. Qualche volta ciò dipende plausibilmente dall'età avanzata del giovane, che è

16. Archivio della Curia Patriarcale di Venezia, *Curia sezione antica, Status animarum, San Geminiano*.

17. ASVe, *Giustizia vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 99, 3 ottobre 1582.

18. Ivi, b. 113, reg. 2, 11 marzo 1584.

19. Ivi, b. 114, reg. 156, c. 14v.

20. Ivi, b. 113, reg. 2, c. 23 r.

21. Ivi, b. 113, reg. 3, c. non numerata.

ovviamente piuttosto un lavorante, un collaboratore, come nel caso di Alvise *quondam* Zuane de' Schozzi da Miran, che, a 22 anni, si iscrive a star per un anno solamente col suo maestro per 37 scudi l'anno (uno stipendio abbastanza elevato).²²

I dettagli riguardanti l'insegnamento sono piuttosto scarsi in maniera generale: Menego entra al servizio di Zuanne de Ravelli, *miniador*, per sei anni e mezzo.²³ I primi cinque anni non doveva ricevere niente, ma l'ultimo anno, avrebbe avuto uno stipendio di 36 ducati. La cosa più interessante è che il documento predispone che il maestro deve «lasar andar ogni zorno esso puto a tior esempio per spatio de meza ora al zorno per fino che l'averà imparato». Questa menzione è molto ellittica, ma lascia pensare che il tempo lasciato a disposizione al giovane per imparar l'arte fosse veramente poco. Qualche precisazione sui doveri del garzone si trova anche in uno dei contratti redatti da Lorenzo Lotto: il 9 settembre 1550, il pittore veneziano accoglie presso la sua bottega un garzone che in cambio dell'insegnamento ricevuto dovrà «aparechiar e tenir netto et cocinar». Ma questi servizi sono dovuti solamente durante i primi tre anni della permanenza dell'allievo, che deve svolgere le sue mansioni prima di «studiar a imparar». Invece gli ultimi tre anni avrebbe dovuto essere «più libero del studiar l'arte».²⁴

Naturalmente bisogna guardare ad altri documenti per avere un'idea della realtà dell'insegnamento nelle botteghe venete. Un caso molto celebre in tal senso è quello della bottega di Jacopo Tintoretto, il cui materiale pedagogico si è in grande parte conservato. Si sa che Jacopo cominciò la sua carriera disegnando da modelli tratti da Michelangelo, da altri scultori del suo tempo e da opere antiche celebri come il famoso busto di Vitellio; e questo stesso metodo il pittore trasmise ai suoi famigliari e allievi. Il ricco materiale di modelli e di calchi fu preziosamente conservato dai suoi eredi ed è significativo che Domenico Tintoretto, secondo Carlo Ridolfi, «ebbe pensiero

22. Ivi, b. 114, reg. 156, c. 73r (5 ottobre 1594).

23. Ivi, b. 113, reg. 3, c. non numerata (19 agosto 1591).

24. Lotto, *Libro di spese diverse*, cit., c. 81v.

di lasciar dopo di se à pittori la propria casa con lo studio di rilievi, disegni e modelli che teneva del padre, acciò vi si formasse un'Accademia, ove ognuno potesse studiare [...]».²⁵ Naturalmente ai tempi di Domenico la situazione era diversa rispetto a quella conosciuta dal padre all'epoca della sua formazione e l'idea di creare un'accademia era probabilmente condivisa da più pittori della città. Bisogna poi sottolineare i punti comuni tra l'insegnamento proposto da Jacopo e quello che era offerto nelle accademie fiorentine e romane. Lo studio di Michelangelo e, in particolare, delle sculture della Sagrestia nuova di San Lorenzo era, come si sa, al centro del programma dell'Accademia del Disegno. Per quanto riguarda l'idea di disegnare le sculture alla luce di una candela, il paragone è ovvio tra le pratiche della bottega del Tintoretto e le celebri stampe raffiguranti l'accademia di Baccio Bandinelli. Valentina Sapienza mi ha giustamente fatto notare che quello che distingue un'accademia da una bottega è la presenza di quello che potremmo chiamare un progetto pedagogico. Nel caso di Tintoretto, mi sembra che le cose sono abbastanza chiare da questo punto di vista. Il maestro era cosciente dell'importanza del disegno nella formazione dell'artista; ma non si trattava di una forma di disegno qualsiasi, di una semplice imitazione della tradizione fiorentina. Jacopo voleva iscriversi, anche da questo punto di vista, in una concezione pittorica, veneziana del disegno, con l'uso di tecniche caratteristiche, come l'uso della carta azzurra e della matita nera. C'è in proposito un aneddoto abbastanza famoso riferito da Carlo Ridolfi, che, se fosse vero, dimostrerebbe la consapevolezza di Tintoretto su questo aspetto della sua arte e su ciò che egli intendeva trasmettere ai suoi allievi. Ridolfi narra infatti di una visita fatta all'artista da alcuni giovani fiamminghi che tornavano da Roma: «questi gli recarono alcune loro granite teste di lapis rosso, condotte con estrema diligenza; e ricercati da lui quanto tempo vi si fossero occupati intorno, risposero essi chi dieci e chi quindici giorni. Veramente, disse il Tintoretto,

25. Domenico avrebbe abbandonato tale idea per causa dei «disgusti, che n'ebbe da' medesimi pittori». Cfr. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648 (ed. a cura di Detlev von Hadeln, Berlino, 1914-1924), p. 262-263.

non vi potevate star meno; ed intinto il pennello nel nero, fece in brevi colpi una figura, toccandola con lumi di biacca con molta ferezza; poi rivoltosi a quelli disse: Noi poveri Veneziani non sappiamo disegnare che in questa guisa. Stupirono quelli della prontezza del di lui ingegno, e si accorsero del tempo che avevano perduto».²⁶

Molti storici dell'arte affermano che l'insegnamento del Tintoretto fosse un fenomeno eccezionale a Venezia da questo punto di vista. Ne siamo proprio sicuri? Credo che questo aspetto meriti ancora studi approfonditi. Bisogna constatare che, in ogni caso, le sue pratiche furono imitate in tante botteghe della città. La testa del Vitellio diventò per esempio un oggetto di studio per molti altri pittori veneziani e fu disegnata nella bottega di Paolo Veronese, di Jacopo Bassano²⁷ e in quella di Palma Giovane.²⁸ Di fatto, l'uso di modelli o di calchi nella formazione dei pittori veneziani sembra fosse abbastanza generalizzato. Ridolfi afferma aver visto, dall'erede di Paolo Veronese, «molte teste, braccia e figure di gesso dall'antico, delle quali Paolo spesso fiate si valse [...] nelle opere del Consiglio di Dieci e altrove»;²⁹ e l'inventario dei discendenti di Paolo, nel 1682, segnala ancora una cassa con «pezzi n. 13 di stampe di zesso».³⁰

Anche Tiziano cercò di procurarsi dei calchi per farne probabilmente un uso personale, ma anche per l'insegnamento dispensato ai suoi giovani. Roberto Zapperi³¹ ha qualche tempo fa pubblicato

26. Ivi, p. 65.

27. Per il disegno di Jacopo (?) Bassano (con l'iscrizione «Al signor Francesco a Ponte»), cfr. Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2913.

28. Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Monaco di Baviera, Fink, 2005, p. 211-212; William Roger Rearick, in Michel Laclotte, Giovanna Nepi Scire (a cura di), *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture a Venise* (catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 marzo - 14 giugno 1993), Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 649; Paola Rossi, «Disegni della bottega di Jacopo Tintoretto», *Arte veneta*, 2011, 68, p. 58-60.

29. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, cit., p. 345-346.

30. Gregorio Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVI (la casa degli eccellenti Calieri eredi di Paolo il Veronese)*, Venezia, Officine Grafiche, 1914, p. 35.

31. Roberto Zapperi, «Tiziano, i Farnese e le antichità di Roma», *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, 1992, 2, 4, p. 131-136.

un documento molto interessante in proposito, che dimostra come il pittore tornò dal suo viaggio a Roma con dei frammenti antichi ma anche con dei gessi. Uno dei documenti più affascinanti recentemente emersi riguardanti i materiali a disposizione dei garzoni nelle botteghe veneziane è senz'altro il testamento di Gaspar Rem, pubblicato da Linda Borean. Esso rivela che l'artista, morto il 18 luglio 1616, aveva riunito un'impressionante collezione di calchi.³² Tra i pezzi più importanti c'era un gesso a grandezza naturale del *Nettuno* di Giambologna per la fontana di Piazza Maggiore a Bologna, un altro gesso probabilmente originale di Giambologna, un calco del *David* di Michelangelo e uno del gruppo di *Sansone con il filisteo* dello stesso artista, già ampiamente utilizzato nella bottega di Jacopo Tintoretto. Non credo che sia stato sufficientemente sottolineato fino a oggi che questo materiale era stato assemblato innanzitutto con scopo pedagogico: non si trattava ovviamente di una collezione e non penso neppure, come è stato talvolta proposto, che Gaspar facesse negozio di questi calchi. Il pittore allude infatti direttamente ai suoi garzoni nel suo testamento e testimonia la sua osservanza delle leggi veneziane quando precisa di non voler lasciar niente a quelli di loro che non fossero stati iscritti alla Giustizia vecchia. Pur non sapendo quanti di loro sarebbero stati ancora presso la sua bottega al momento della sua morte, essi dovevano potersi servire dei calchi del loro maestro per la loro educazione. Si può dunque ipotizzare che Gaspar Rem tenesse una specie di accademia privata, come se ne incontrano all'epoca a Bologna o a Roma. Un altro indizio in questo senso è la presenza tra i gessi di una *notomia* di Prospero Bresciano, tipico materiale accademico che si trovava anche all'accademia di San Luca. Ci si potrebbe perfino chiedere se Gaspar Rem non si facesse pagare il suo insegnamento, come era il caso di tante accademie private in altre città italiane, ma abbiamo visto che, nell'unico contratto di apprendistato rinvenuto al mo-

32. Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 378.

mento, il maestro non pretende alcun compenso dal suo garzone.

Naturalmente il testamento di Gaspar Rem è un documento tardo e si potrebbe obiettare che esso rappresenti una rottura con la tradizione veneziana alla quale alludeva David Rosand. Ma credo che la cosiddetta tradizione veneziana sia in ampia misura leggendaria e che, almeno per quanto riguarda la formazione dei pittori, la situazione non fosse così diversa rispetto a ciò che accadeva altrove. La pratica del disegno e lo studio dal modello, in particolare dal rilievo, erano attività molto diffuse anche prima di Tintoretto. Abbiamo già ricordato, a Padova, il caso celeberrimo di Squarcione e questa tradizione si era mantenuta anche durante il Cinquecento, malgrado i noti rimproveri di Vasari ai veneziani. Anche Lotto aveva acquistato dei calchi: se ne fa menzione nel suo libro di conti, in cui l'artista annota l'acquisto di un piccolo torso di donna nuda nel 1541 e di una piccola figura di bambino in gesso di Desiderio da Settignano.³³ Purtroppo disponiamo di pochi inventari di pittori per il Cinquecento e non sappiamo perciò molto sul materiale di studio che si poteva trovare nelle botteghe. Quello, celebre, di Palma Vecchio non fornisce molte informazioni in proposito. Quello, molto più tardo, di Jacopo Bassano, che conosciamo solo attraverso la sua pubblicazione ad opera di Verci, elenca solo i quadri e i disegni, e non menziona gli eventuali rilievi o calchi che il pittore possedeva. Un inventario inedito di un pittore sul quale si sa pochissimo, tale Giovan Maria, ci permette tuttavia di disporre di qualche informazione supplementare.³⁴ *L'armaro pizolo con le cose dell'arte*

33. Paolo Bensi, «“Per l'arte”: materiali e procedimenti pittorici nell'opera di Lorenzo Lotto», *Studi di storia delle arti*, 1983-1985, 5, p. 90.

34. ASVe, *Notarile Atti*, b. 10643 (Agostin Pellestrina), cc. 6-9 (21 dicembre 1547): «Cum sit quondam ser Joannis Maria pictor quondam s. Joannis Baptistae a Judaica dimiserit ut dixit in monasterio Sanctorum Rochi et Margarite venet. in manibus D. sororis Valerie Francho quedam bona mobilia diversarum sortium ut stat inventario hic inferius registrato (...) Item relievi diversi grandi e pizoli, figure, teste, torsi, man, pie, in suma 60». Su questo pittore, figlio di Giovanni Battista della Zudecca, rimandiamo alle notizie che lo riguardano in Gustav Ludwig, «Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei», *Jahrbuch der*

conteneva i colori tritati, dei disegni, delle tavolette (probabilmente, delle tavolozze), la carta per disegnare e – più interessante per il nostro discorso – anche una sessantina di rilievi grandi e piccoli, figure intere, ma anche teste, mani e piedi. Si tratta, quindi, di un insieme di calchi numericamente importante, comprendenti anche dei frammenti anatomici (esattamente come quelli che si vedono nelle prime raffigurazioni di accademie, come quella famosa di Pietro Francesco Alberti), ma anche delle figure intere (ossia probabilmente dei calchi di statue). Se un artista attualmente quasi sconosciuto disponeva di un tale materiale già nel 1547, quando Tintoretto era appena all'inizio della sua carriera e cominciava a copiare le sculture di Michelangelo, ciò vuol dire che le botteghe veneziane erano ben attrezzate e i maestri erano più che disponibili a insegnare il disegno ai loro allievi.

Vorrei segnalare in conclusione un testo, anch'esso inedito, che descrive la bottega di Tiziano. Pur non trattandosi di un documento della stessa natura di quelli menzionati fino ad ora, questo manoscritto è abbastanza conosciuto dagli specialisti della storia dei servizi segreti a Venezia: si tratta delle *Zifre* di Agostino Amadi.³⁵ L'autore è noto anche agli storici dell'arte: membro di una delle più rispettate e antiche famiglie di cittadini veneziani, segretario del consiglio dei Dieci, egli fu anche collezionista. Amadi possedeva una raccolta di dipinti (in particolare numerosi ritratti), sculture antiche e strumenti musicali che aveva in parte ereditato da suo padre Francesco, descritto come «il primo antiquario di Venezia».³⁶ C'è dunque una possibilità concreta che abbia effettivamente conosciuto

königlich preussischen Kunstsammlungen, 1903, 24, p. 83-86. Aveva dipinto per Alessandro Caravia un ritratto del buffone Zuan Polo, del quale parla nel suo testamento datato 18 ottobre 1538. Ludwig pubblica anche un altro inventario dei suoi beni del 23 maggio 1533 (Ivi, p. 25), dove si menzionano già «due teste de zesso e cinque figurette de creda era sopra la lectiera» e «alquante figure de zesso nel portego».

35. Michel Hochmann, «A visit to Titian's studio», *The Burlington Magazine*, 2016, 158, p. 692-670.

36. Ivi, p. 692.

to Tiziano e frequentato la sua casa di Biri Grande. Sarà necessario precisare la funzione di questo testo, per poterne comprendere le caratteristiche: si tratta in effetti di un esempio di uno dei diversi metodi di crittografia presentati da Agostino Amadi. Le parole o i gruppi di parole avrebbero dovuto essere sostituiti con delle lettere attraverso l'uso di una ruota che serviva per questa codificazione: così, il gruppo «Quadri di Nostro Signore» viene codificato con le lettere «Aa». La funzione del manoscritto spiega il carattere enumerativo dell'insieme: bisognava frammentare i diversi elementi per poterli poi decifrare. Non si tratta perciò di una reale descrizione della casa di Tiziano, ma rimane pur sempre un testo molto affascinante. Il manoscritto fu redatto probabilmente pochi anni dopo la morte del maestro, visto che Agostino Amadi morì nel 1588. Esso esprime la visione ideale che un veneziano amante della pittura poteva avere della bottega del più grande pittore del suo tempo; e, ciò che è più importante per il nostro discorso, questo luogo viene descritto come si trattasse di una specie di accademia. L'autore comincia appunto evocando l'assemblea di letterati e di onorate persone che vengono per visitare la casa: si ritrova qui l'aspirazione per un'unione tra letterati e artisti, tipica dell'ideale accademico tanto a Firenze come a Roma. Il testo passa poi alla descrizione dei diversi tipi di disegni che vi si trovavano: una volta ancora, il manoscritto sembra smentire le allegazioni di Vasari sul disprezzo manifestato dai veneziani in generale, e da Tiziano in particolare, nei confronti del disegno. Amadi sembra voler dimostrare che il disegno aveva un ruolo centrale nella pratica dei pittori della Serenissima; in questo senso, possiamo pensare alla famosa incisione di Giovanni Britto, dove si vede Tiziano in persona intento non a dipingere, bensì a disegnare. Ma, per quel che ci interessa, il passaggio più affascinante riguarda la bottega e il suo materiale: Amadi pretende che Tiziano possedesse una ricchissima collezione di sculture e rilievi, con diversi calchi, frammenti di sculture (braccia, gambe) che evocano direttamente quelli che abbiamo visto elencati nei documenti prece-

denti. C'è poi la menzione di teste in varie posizioni, che dovevano servire anche allo studio degli allievi e che ricordano ancora una volta la stampa dell'Alberti; c'erano poi medaglie di ogni tipo, antiche e moderne, di bronzo, d'argento, di piombo e ancora di gesso. Si entra quindi nel luogo «da dipinzer», con una collezione di statue antiche e moderne originali di marmo e di bronzo, intere o frammentate, di ogni grandezza (al naturale o più del naturale).³⁷ C'è la menzione di questo numero «grandissimo» di discepoli, intenti a ammirare questo ricco materiale e quindi a studiarlo, esattamente come si vede nelle stampe di Alberti e di Fialetti. Ancora una volta, Amadi sembra voler smentire le celebri affermazioni di Vasari, quando questi dichiarava che «se bene molti sono stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di coloro che veramente si possano dire suoi discepoli: perciò che non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più e meno, secondo che ha saputo pigliare dall'opre fatte da Tiziano».³⁸

Questo testo affascinante dimostra dunque che, prima ancora della pubblicazione dei manuali elencati da David Rosand, le aspirazioni verso un ideale accademico e l'interesse per l'esperienza fiorentina in questo campo erano molto forti a Venezia. Non possiamo affermare, come vorrebbe Amadi, che Tiziano aderisse completamente a questo programma pedagogico, ma è più che plausibile che egli

37. «Poi ci fece vedere torsi senza numero, brazzi de statue antiche, gambe pur delle medesime statue, teste de imperatori et altri, teste in scurzzo, teste in profil, teste in maestà, teste che non hanno il parangone. Rilievi di zesso, rilevi di lume schagiolla, rilievi di bronzo antichi, rilievi di marmo, medaglie di zesso, medaglie di piombo, medaglie di metalo moderne, medaglie di metallo antiche, medaglie d'arzeno moderne, medaglie d'arzeno antiche. Vediamo habbiamo il loco da dipinzer con la scaletta per dipinger sopra, con la tavoletta d'avolio tersiata con la mazzetta per tenir in mano, e di discepoli poi un numero grandissimo, che miravano le statue intiere, le statue rotte, le statue de marmo del naturale, le statue de marmo piu del naturale, le statue de metallo moderne, le statue de metallo antiche». Cfr. *ivi*, p. 701.

38. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, con un commento di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1984, 1-6, 6 (1967), p. 170.

possedesse effettivamente una raccolta di rilievi e di statue giacché numerosi allievi frequentarono la sua bottega. In maniera generale, possiamo dedurre che le botteghe veneziane erano perfettamente aggiornate rispetto a quanto accadeva in altre parti d'Italia. Credo dunque che la nostra visione riguardante la formazione del pittore in laguna, come di molti altri aspetti della pittura veneziana, sia ancora profondamente condizionata dai vecchi luoghi comuni ispirati da Vasari. Le indagini sulle botteghe veneziane che sono state intraprese negli ultimi anni apporteranno senz'altro nuove conoscenze su questi argomenti. Sarebbe certamente interessante possedere ulteriori indizi per conoscere ad esempio il numero di garzoni presenti nelle botteghe più importanti, ma gli elementi che ho cercato di riunire sul materiale pedagogico disponibile a Venezia confermano che i metodi d'insegnamento in uso si uniformavano con quelli dei principali centri artistici della Penisola.

Un mestiere dove non c'è nulla da imparare? I merciai veneziani e l'apprendistato in età moderna

ISABELLA CECCHINI
(Università Ca' Foscari, Venezia)

Abstract

Alongside its role of commercial hinge between East and West, from the fifteenth century on Venice was famous also for its shops, and for the richest of them that paved the street linking the trading heart of the city (the Rialto) to its political brain (San Marco and the Doges' Palace). The *Mercerie*, whose name derived from *merce* or merchandise, were especially the reign of mercers' and drapers' shops: they sold several kinds of goods and textiles both produced inside the city (with its increasing manufacture power and with the increasing provision of raw and semifinished materials from the mainland) and imported through the networks of international trade. Combining different trades, as it was often the norm, the mercers' guild was one of the most plentiful and flexible in early modern Venice; although it counted many poor street-sellers among its members, good luck and initiative often enabled someone to become rich. The profession of mercers and haberdashers was mainly devoted to sell goods, with marginal exception in manufactures, such as in the case of hatters. Hence, mercers did not rely on special skills to be tested to become a master, nor on laws regulating apprenticeship, although journeymen and apprentices were widely employed in mercers' shops. Making use of two membership lists issued in late 17th century, describing every affiliate with his or her role and age, this essay tries to shed light on the activity of these lower grade workers which indeed often contributed significantly to the life on the shop's floor.

Il ritratto di uomo anziano vestito di un sobrio abito nero qui riprodotto in figura 1 venne eseguito a Venezia negli anni Cinquanta del Seicento forse da Daniel van den Dyck (Anversa 1614 - Mantova 1663). Il pittore fiammingo era giunto negli anni Trenta nella città lagunare e si era inserito nel giro di un conterraneo, Nicolò Renieri, acquisendo un certo prestigio; nel 1657 venne chiamato a Mantova come pittore ufficiale di Carlo II Gonzaga.¹ Probabilmente

1. Linda Borean, «Per dover far moderna Galaria». Marco Boschini e gli artisti del suo tempo», in Enrico Maria Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Treviso, Zel, 2014, p. 195. L'attribuzione di

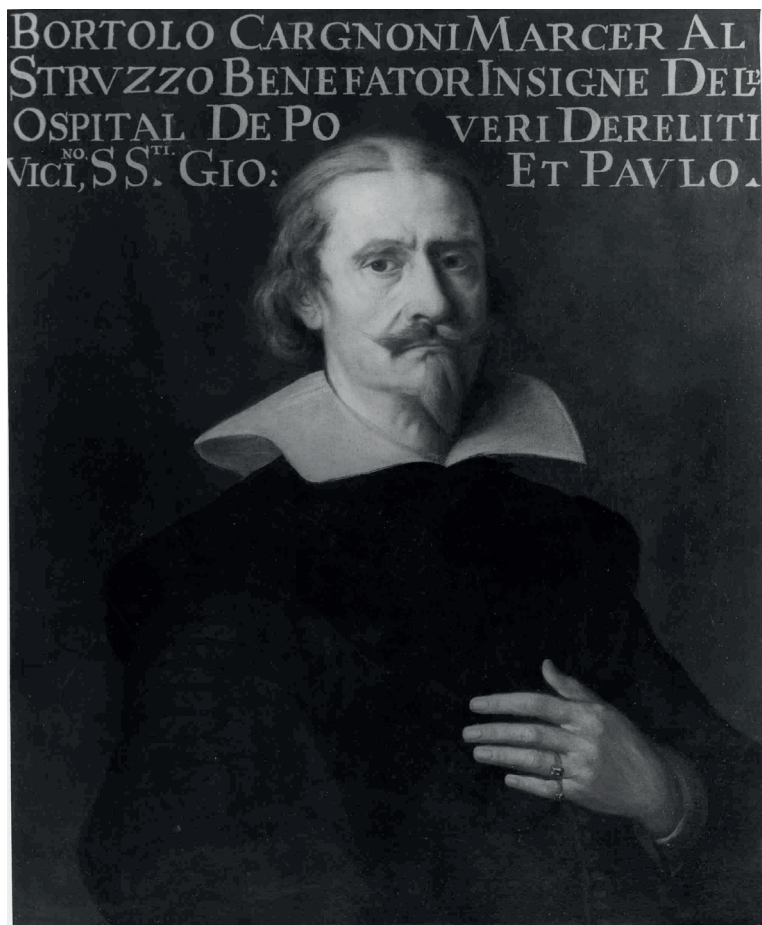


Fig. 1. Daniel van den Dyck (attr.), *Ritratto di Bartolomeo Cargnoni*, Venezia, 1650 ca.
Per gentile concessione d'IRE (Venezia).

te negli anni Cinquanta del Seicento farsi ritrarre da un pittore alla moda come lui poteva indicare un certo riconoscimento sociale.

ritratti a Van den Dyck è tuttora problematica.

Qualche riconoscimento secondo l'opinione comune veniva infatti attribuito ai *marzeri* (merciai) veneziani in età moderna: una professione che riusciva a premiare l'impegno (e la buona sorte) con il raggiungimento di un certo benessere materiale e una discreta considerazione sociale. L'iscrizione sul ritratto, successiva alla sua esecuzione, riporta il nome dell'effigiato (Bartolomeo Cargnoni), la professione con l'insegna della bottega («marcer al Struzzo»), e un attributo («benefator insigne») collegato a una istituzione di carità della quale Cargnoni era stato amministratore. L'Ospedale dei Mendicanti ricevette infatti il dipinto e soprattutto una parte consistente del patrimonio nel 1662, alla morte di Cargnoni.²

La carriera del merciaio allo Struzzo rappresenta un caso abbastanza tipico delle possibilità di arricchimento e di scalata sociale offerte dalla città lagunare in età moderna. Bartolomeo Cargnoni era di origine bergamasca come molti altri bottegai legati al commercio delle stoffe; era figlio di un *penachier*, un venditore di piume e acconciature, con bottega a San Giovanni Grisostomo nei pressi del Fondaco dei Tedeschi, ed era rimasto orfano da ragazzo. E tuttavia alla sua morte gestiva tre grosse botteghe attorno al campo di San Bartolomeo e una società per produrre tessuti auroserici, con capitali investiti nel debito pubblico pari a circa centomila ducati. Centomila ducati era quanto veniva richiesto per entrare a far parte del corpo patrizio negli anni travagliati della guerra di Candia.

Cargnoni non era certo né il più ricco né più il più celebre dei *marzeri* che avevano fatto fortuna. I membri della famiglia Bergonzi che acquisivano l'ingresso al patriziato nel 1653 e nel 1665 provenivano da una bottega in Merceria; Francesco Bergonzi, *marzer* alla Rosa d'Oro, era riuscito a far sposare tutte e tre le proprie figlie a patrizi veneziani già tra 1646 e 1657.³ Anche i Tasca erano *marzeri*, di-

2. Isabella Cecchini, «La fortuna costruita da sé. Carriera di un merciaio a Venezia nel Seicento», in Alessandra Rodolfo, Caterina Volpi (a cura di), *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, Roma, Edizioni Musei Vaticani, 2014, p. 147-176.

3. Dorit Raines, «Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento:

visi in due rami di cugini dalle botteghe adiacenti nella zona di San Salvador e San Bartolomeo; uno dei due rami Tasca era entrato nel patriziato non appena era stato possibile, nel 1646. E una ricchezza strepitosa aveva accompagnato la vita di Bartolomeo Bontempelli. Era arrivato ragazzino a Venezia da una vallata bergamasca attorno alla metà del Cinquecento (era nato nel 1538) con una modesta somma di denaro; le sue due botteghe a San Salvador rifornivano anche le corti italiane, mentre lui investiva oculatamente la ricchezza guadagnata in prestiti ai Gonzaga, in complessi rapporti d'affari con la Signoria, in acquisti di miniere oltreoconfine su concessione dell'arciduca d'Austria, e in munifiche attività di beneficenza.⁴

Molte storie di merciai importanti cominciavano dal basso: nel 1586 in un elenco di *giovani* iscritti alla corporazione si rinviene il nome di Giorgio Bergonzi, che lavorava allora nella bottega di Cristoforo Rubbi.⁵ È difficile non pensare che anche il collocamento dei ragazzi in bottega costituisse per le famiglie di merciai più importanti uno dei meccanismi per rinsaldare alleanze commerciali e familiari.

Le botteghe di merciai e drappieri coniugavano la natura di emporio da sempre goduta dal centro lagunare con il ruolo centrale nell'economia cittadina svolto dalle manifatture tessili in età medievale e moderna. A partire dal Cinquecento Venezia si era definitivamente avviata verso la propria ridefinizione in luogo di coordinamento e di

le aggregazioni alla nobiltà», *Studi veneziani*, 2006, 51, p. 296-303; Linda Borean, «Il caso Bergonzi», in *Ead.*, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 203-221.

4. Ugo Tucci, «Bontempelli (Bontempello) dal Calice (Calese), Bartolomeo», in *Dizionario biografico degli italiani. Vol. 12*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 426-427; Gigi Corazzol, «Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale», in Gaetano Cozzi, Paolo Prodi (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 4. Dal Rinascimento al Barocco*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 775-791; Daniela Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, p. 57-59; Michaela Sermidi, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, p. 18-22.

5. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Arti*, b. 397, fasc. 22.

smistamento di merci all'interno di un'area economica interregionale: alla capitale dello Stato veneto spettava in misura crescente un ruolo di diffusione di prodotti e servizi altamente specializzati, se non esplicitamente di lusso, mentre l'apporto della terraferma in termini di semilavorati e di materie prime diveniva indispensabile.⁶ Il ruolo del Dominio di terra si confermava particolarmente importante nel caso del comparto tessile, sia per la delocalizzazione di alcune fasi produttive (la follatura dei panni di lana, o i mulini da seta) sia per la provenienza dei filati e sempre più spesso durante l'età moderna anche di molti tessuti.⁷ Inoltre proprio attraverso i ventagli di strade e di vie fluviali dello Stato veneto si incanalavano adesso i prodotti delle manifatture, che non trovavano più sbocco nei tradizionali mercati levantini.

Una parte della produzione tessile veniva venduta in città nelle numerose botteghe di *marzeri*, di *drappieri*, di *tellaroli*: questi negozi erano concentrati particolarmente attorno a Rialto e nelle Mercerie, l'area urbana ridefinitasi tra Quattro e Cinquecento come «ombelico [e] viscere» del *corpo* fisico della città, destinata quasi

6. Luciano Pezzolo, «L'economia», in Gino Benzoni, Gaetano Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Vol. 7. La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, p. 388-390; *Id.*, «The Venetian Economy», in Eric Dursteler (a cura di), *A Companion to Venetian History: 1400-1797*, Leida-Boston, Brill, 2013, p. 280-282.

7. Salvatore Ciriaco, «Industria e artigianato», in Alberto Tenenti, Ugo Tucci (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 5. Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 523-592; Ivo Mattozzi, «Intraprese produttive in Terraferma», in Gaetano Cozzi, Paolo Prodi (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 7. La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, p. 435-478; Walter Panciera, «L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro», in Piero Del Negro, Paolo Preto (a cura di), *Storia di Venezia. Vol. 8. L'ultima fase della Serenissima*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, p. 479-553; Edoardo Demo, «Wool and Silk. The Textile Urban Industry of the Venetian Mainland (15th-17th Centuries)», e Francesco Vianello, «Rural Manufactures and Patterns of Economic Specialization. Cases from the Venetian Mainland», in Paola Lanaro (a cura di), *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400-1800*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2006, p. 217-243, 343-366.

esclusivamente al commercio al minuto e all'ingrosso con una considerevole concentrazione di botteghe e magazzini.⁸ A marcare la specificità dei diversi mestieri riuniti nella corporazione dei merciai, e ad assimilarla a uno dei settori manifatturieri più importanti per l'economia veneziana e veneta, nel 1633 il Senato aveva concesso che le pene pecuniarie e le decisioni corporative potessero appellarsi non alla Giustizia Vecchia, sotto la quale ricadeva la maggioranza delle altre Arti, bensì presso i Provveditori di Comun, un organo amministrativo che in origine sovrintendeva alla mercatura, e al quale in seguito erano state attribuite competenze in merito alle arti di lana, seta e oro, all'arte vetraria, al collegio di medici e chirurghi.⁹ La competenza dei Provveditori di Comun sui *marzeri* era probabilmente precedente al 1633, come sembra attestare un processo del 1597 contro gli straccivendoli, per il quale i *marzeri* avevano chiesto e ottenuto che i Provveditori bloccassero ogni intervento dei Giustizieri Vecchi, ma già nel 1550 ai *marzeri* era stato concesso dagli stessi Provveditori di poter vendere tele come i *telaroli*.¹⁰

Le botteghe dislocate lungo il percorso snodato tra l'area realtina e la Piazza San Marco non erano solo di merciai, sebbene la loro presenza fosse da sempre così numerosa da identificarne il toponimo. I merciai però occupavano uno spazio molto importante anche come impatto visivo, con botteghe colme di merce variopinta, esposta regolarmente all'esterno in occasioni particolari. La localizzazione di questo percorso urbano tra il cuore commerciale della città e il suo cuore politico permetteva letteralmente di manifestare il ruolo di Venezia come emporio internazionale, tanto che il giro delle

8. Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna: Struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 35-52. Le botteghe non vendevano soltanto prodotti veneziani; le regole delle arti della seta e della lana regolavano l'importazione e la vendita di prodotti stranieri, e i relativi provvedimenti a loro volta divenivano più stretti o più elastici a seconda della congiuntura.

9. ASVe, *Inquisitorato alle Arti*, b. 59, fasc. 1, c. non numerata.

10. ASVe, *Arti*, b. 313, *Catastico della scola di marzeri*, cc. 3r-9v, 1596-1601; *Arti*, b. 312, *Mariegola*, senza numero di carta, 1550.

Mercerie addobbate a festa costituiva uno degli itinerari privilegiati per le personalità straniere in visita ufficiale. Così la vocazione alla vendita, da sempre strettamente connessa alla identità commerciale veneziana, diveniva dalla metà del Cinquecento, e poi nel corso del XVII e XVIII secolo, un elemento particolarmente importante per l'economia urbana proprio nella sua declinazione di vendita al dettaglio. Lo studio sulle *redécime* urbane del 1537, 1582 e 1740, coordinato da Ennio Concina, rappresenta in modo evidente la crescita delle botteghe nel corso di due secoli, in particolare nell'area centrale della città, come illustrano le figure 2 e 3.¹¹

Anche per questo motivo, dunque, la professione del *marzer* consentiva a qualcuno guadagni sostanziosi, e manteneva un potenziale di richiamo elevato. Secondo un documento fiscale del 1568, rima-

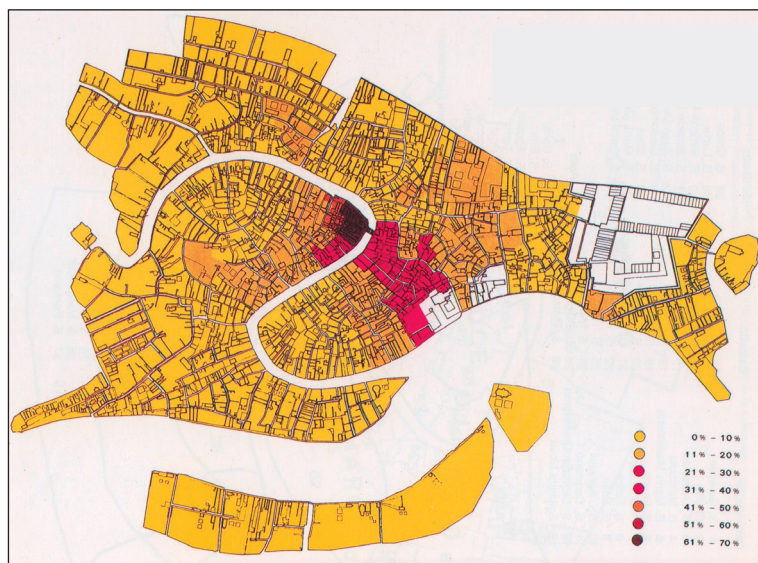


Fig. 2. Distribuzione delle botteghe a Venezia nel 1537.

Ad aree di grigio più scuro corrisponde una maggiore densità di botteghe.

11. Concina, *Venezia nell'età moderna*, cit., tavv. II e IV.

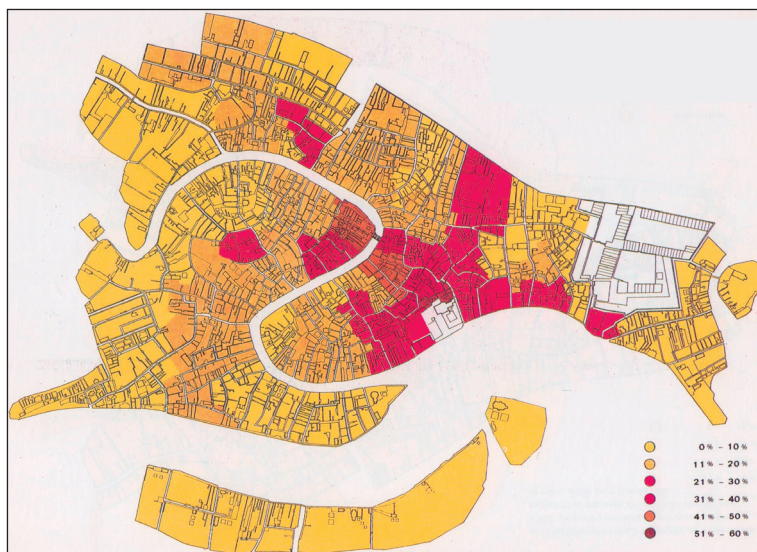


Fig. 3. Distribuzione delle botteghe a Venezia nel 1740.

Ad aree di grigio più scuro corrisponde una maggiore densità di botteghe.

sto unico nella documentazione corporativa veneziana, il capitale complessivo investito nelle botteghe di merceria raggiungeva il mezzo milione di ducati, una cifra enorme che per metà era in mano a una ventina di individui (si veda la tabella 1). Altri quarantacinque bottegai godevano di una ricchezza stimata tra i duemila e i quattromila ducati, quando negli stessi anni un patrizio poteva considerarsi benestante con una rendita annua di un migliaio di ducati; e una settantina di iscritti gestiva tra i 900 e i 1800 ducati annui. Un terzo degli iscritti, dunque, guadagnava secondo questa indagine una ricchezza sufficiente a considerarsi più che benestante; e un altro terzo guadagnava tra i 150 e i 450 ducati.¹²

12. Richard Mackenney, *Tradesmen and traders. The world of guilds in Venice and Europe c. 1250 - c. 1650*, Londra-Sydney, Croom Helm, 1987, p. 94-96. La distribuzione della ricchezza restava all'interno della corporazione comunque diseguale. Una distribuzione così sbilanciata impedisce «la formazione di una coscienza di classe comune ai *popolani* affiliati alla medesima associazione professionale» (Fran-

| | Numero di <i>marceri</i> | % | % del capitale complessivo |
|-------------------|--------------------------|-------|----------------------------|
| oltre 5000 ducati | 20 | 4,67 | 49,8 |
| 2000-4000 ducati | 45 | 10,51 | 25,75 |
| 1000-1800 ducati | 36 | 8,41 | 10,8 |
| 500-900 ducati | 40 | 9,35 | 4,68 |
| 150-450 ducati | 125 | 29,21 | 7,31 |
| 100 ducati o meno | 162 | 37,85 | 1,66 |

Tab. 1. Distribuzione della ricchezza all'interno della corporazione, 1567-1568.
Fonte: Mackeney, *Tradesmen and traders*, cit., p. 95, tab. 3.2.

1. I merciai veneziani in età moderna

La corporazione dei merciai veneziani risaliva a tempi molto antichi, ufficialmente al 946; tuttavia la prima istituzione coerente di un sistema di regole era datata 1271, in seguito riformata nel 1446. Ad essa spettava la vendita di merce tessile di ogni genere. Il nucleo del commercio di merceria nel XIII secolo era composto prevalentemente di tessuti serici, ma si erano aggiunti man mano gli accessori in cuoio, le pianete, i berretti di panno e altro ancora («ac omnia alia ad artem mercarïe spectantia»).¹³ Questo comportò nel tempo due conseguenze: costanti contrasti con corporazioni che si occupavano degli stessi prodotti (come i venditori di tele o gli straccivendoli) e una impressionante diversità di oggetti per cui era concessa la vendita, tanto che a partire dal XVI secolo iniziarono a staccarsi dai *marzeri* corporazioni specifiche come gli *specchieri*.

La corporazione regolava la vendita di una lunga serie di prodotti finiti collegati non soltanto al tessile, ma anche all'abbigliamento e all'arredamento in generale. Alcuni di questi prodotti, come i tessuti

cesca Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Roma, Donzelli, 2000, p. 147, n. 51).

13. Giovanni Monticolo, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al 1330. Vol. 2*, Roma, Forzani, 1905 p. 307.

di cotone, erano sottoposti a una propria arte; tuttavia, come accadeva in generale per i mestieri dedicati alla vendita di prodotti altrui, il governo veneziano sulla base di singole istanze assicurava l'autonomia delle distinte corporazioni, purché venissero pagate le contribuzioni minime: ai merciai dunque arrivavano anche i contributi dei venditori di pettini e oggetti in avorio (i *peteneri*), o quelli dei mercanti di colori. Ma d'altra parte questo era messo in luce anche nelle petizioni rivolte al governo dalle arti stesse, come fece nel 1600 il gastaldo dei *marzeri* in occasione di un processo contro gli straccivendoli (concorrenti nella vendita di tessuti, sebbene di seconda mano); era

cosa notoria, et a tutti manifesta che la conservation dell'Arte in questa Città dipende in particolare da questa ottima regola che ciascuno ancorche principale di un Arte et che vogli vender alcuna cosa di altre professioni è obligato perciò come da tutti è osservato di entrar nelle scuole di quelle tali professioni che intendono oltra la sua principale di vender si come fanno li spicieri che volendo tenir nelle lor botteghe lavori di terra o veri convengono intrar nella scuola di pignateri et stationeri.¹⁴

L'inchiesta sullo stato delle manifatture condotta dal governo alla fine del Settecento rimarcava ancora, come per il passato, che la caratteristica distintiva dei *marzeri* rispetto alle altre «Arti operanti, o di consumo» consisteva nel non fabbricare nulla e bensì nel vendere «il fabbricato; denominata Merzeria dalle merci, che mercanta al minuto, a differenza de' mercanti di piazza, che le smerciano all'ingrosso».¹⁵

A fine Settecento la corporazione non contava più così tante botteghe come in passato, e soprattutto il numero di negozi di lusso risultava di molto diminuito, avendo lasciato il campo soprattutto nella zona più rappresentativa (le Mercerie) ad altri negozi; se ne rilevava «la povertà degli addobbi, e la scarsezza delle merci esposte al caso degl'ingressi per essa de' Procuratori»; si dava la colpa, in questa occasione, alle numerose contraffazioni di prodotti veneziani e so-

14. ASVe, *Arti*, b. 313, *Catastico della scuola di marzeri*, cc. 8v-9v, 14 aprile 1600.

15. ASVe, *Inquisitorato alle Arti*, b. 59, fasc. 1, *Risposte a Quesiti 1773-1797*. Sulla riforma delle Arti tentata nel 1772-1773, vedi Panciera, «L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro», cit., p. 498.

prattutto si rilevavano canali di vendita non autorizzati (le case, e «altri occulti luoghi»). In realtà la diminuzione nel numero dei membri regolarmente iscritti alla corporazione, e di conseguenza – trattandosi di documenti prodotti dalla corporazione stessa a scopi fiscali – la diminuzione nel numero di contribuenti al contingente fisso imposto a tutte le arti, era iniziata ben prima. Già nel 1696 si lamentava come a una ventina d'anni di distanza dalla redazione di un accurato elenco di iscritti mancassero 90 capimaestri e 220 *giovani* e garzoni,

a causa del minoramento del negotio e per la divisione del commercio, che ristretto solamente per il semplice uso di questa Dominante, non più si dilatta per fuori[. In] altri tempi s'estendeva la Merzaria sino tutto il tenere del Ponte di Rialto, hora sora di esso vi si vedono bothegehe di Fruttaroli, Petteneri, Nodari, Barbieri, che occupano gli statij, ch'erano profficuamente tenuti dalli soli marzeri.¹⁶

Ma a queste date la corporazione, per quanto diminuita, era tutt'altro che in via di estinzione: nel 1711 si potevano contare 412 capimaestri suddivisi in otto mestieri principali, e 674 appartenenti alla cosiddetta *Università*, cui si aggiungevano venti *bombardieri* selezionati tra i membri per il servizio militare.¹⁷ Questa distinzione corrispondeva in generale a una distinzione precedente e già in vigore nel corso del sedicesimo secolo, che distingueva i merciai suddividendoli tra arte «maggiore» e «minore». La prima corrispondeva quasi esattamente al ritratto di un mercante internazionale all'ingrosso, e comprendeva naturalmente i principali proprietari di bottega tra Rialto e San Marco.

Per arte mazor intendiamo il traffico della seda [...], il traffico di telle di Ponente di tutte sorte [...], il traffico di rasse di tutte sorte così di terra ferma come di Dalmatia,

e tutti i tessuti importati da Levante, si specificava nel 1581.¹⁸ L'arte «minore» comprendeva invece il commercio al dettaglio spesso di

16. ASVe, *Milizia da Mar*, b. 547, supplica del 6 settembre 1696, c. non numerata.

17. Ivi, fasc. senza numero, 5 giugno 1711.

18. Doretta Davanzo Poli, *I mestieri della moda a Venezia nei sec. XIII-XVIII. Documenti, Parte I*, Venezia, Edizioni del Gazzettino, 1984, p. 155.

modesto valore. Ma si sa come anche i piccoli negozianti abbiano in età moderna giocato un ruolo importante nel proporsi come mediatori tra produttori e consumatori, tanto più nel settore tessile.¹⁹

L'Arte non era completamente priva di piccole manifatture: nei diversi e più vari mestieri che nel tempo erano confluiti nell'aggregato corporativo (per poi talvolta riuscirne) si contavano ad esempio i *gucchiadori*, ovvero i produttori di lavori a maglia, staccatisi nel 1588, oppure i fabbricanti di cappelli, o gli *specchieri*, istituitisi in corpo separato nel 1570.²⁰ Sono questi mestieri "fabbricanti" a rendere evidente la distinzione anche terminologica tra gli assistenti di bottega (i *giovani*, indipendentemente dall'età anagrafica) e gli assistenti di laboratorio (i *lavoranti*): nelle liste esistenti tra le carte della corporazione la presenza di *giovani* è registrata soltanto nei casi (che sono la maggioranza) in cui il *capomaestro* si dedica alla vendita, mentre i garzoni compaiono ovunque.

L'inclinazione verso la rivendita al dettaglio di un'ampia gamma di merci implicava la prevalenza di assistenti di negozio sugli apprendisti di bottega, e rendeva inutile perché inconsistente la prova d'ingresso e il percorso di apprendistato tipico invece dei mestieri manifatturieri:

Come Corpo Mercantile [quello dei Marzeri] non ha leggi di garzonato, di filiazione, di capomaestri, né prove, né altri vincoli, fuorché quello di dover apprendere in età tenera la professione, onde poi l'individuo fatto adulto passar possa a giovane di negozio, che perciò non è soggetto al pagamento di alcuna tassa, a cui soccombe al solo momento di diventar capomaestro, e d'aprir bottega.²¹

L'inchiesta sulle corporazioni condotta nel 1772-1773, da cui è tratta questa citazione, metteva in luce appunto le due facce della

19. Bruno Blondé, Natacha Coquery, «Introduction», in Bruno Blondé *et al.* (a cura di), *Retailers and consumer changes in Early Modern Europe. England, France, Italy and the Low Countries*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005, p. 6.

20. Antonio Manno, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella, Biblos, 1995, p. 97.

21. ASVe, *Inquisitorato alle Arti*, b. 59, fasc. 1, *Risposte a Quesiti 1773-1797*.

stessa medaglia: da un lato, la mancanza di prove specifiche per essere ammessi alla corporazione nei mestieri di vendita, cosa che comportava una certa fluidità di ingresso e di uscita e di conseguenza un elevato *turn over*; dall'altro, invece, la necessità di divenire pratici del mestiere, che richiedeva comunque attenzione alla qualità delle merci, e che doveva possibilmente essere appreso sin da piccoli. Le storie di successo di merciai veneziani sono, infatti, storie di persone che hanno iniziato da bambini a lavorare in una bottega dedicandovi l'intera esistenza. In ogni caso, in termini istituzionalisti, la corporazione riusciva a ridurre i costi di transazione in due piani su tre delle fasi del processo manifatturiero: riusciva a definire l'ambito dei vari mestieri ricompresi in essa (creazione di un ambiente stabile) e aiutava a ridurre le asimmetrie informative tra produttori e clienti (un ruolo chiave, questo, in tutte le corporazioni legate alla vendita di merce prodotta da altri). La terza fase, ossia la coordinazione delle fasi produttive, non aveva nel caso specifico dei *marzerei* molto interesse.²²

La sola applicazione indefessa non poteva però essere sufficiente: soprattutto le botteghe situate nella zona della Merceria, spesso tra le botteghe più lussuose, avevano bisogno di capitali elevati e di strategie di controllo della concorrenza; questi elementi erano ottenuti entrambi con strette politiche familiari che legavano insieme famiglie di merciai anche per due o tre generazioni, assicurando i capitali sufficienti a gestire affari consistenti e impedendo la sovrapposizione di prodotti e di clientela tra diverse botteghe. Erano in particolare queste le attività dove confluiva la vasta produzione di lusso veneziana, soprattutto tessile. Le produzioni di lusso di per sé necessitavano di un alto grado di specializzazione anche nella vendita, e di relazioni strette tra i venditori e i fabbricanti, e questo si verificava in particolare con i merciai anche in altri centri europei: a Parigi ad esempio, dove questi bottegai in età moderna non potevano impegnarsi in attività di manifattura dei prodotti che avrebbe-

22. Stephan R. Epstein, Maarten Prak, «Introduction», in *Id.* (a cura di), *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 4.

ro messo in vendita.²³ Nel caso veneziano, come in quello parigino, il controllo dei vertici corporativi non si concentrava tanto sulla qualità dei materiali e sull'esecuzione dei prodotti come nelle altre associazioni di mestiere, quanto sull'essere o meno autorizzati a vendere: l'istituzione del primo regolamento nel X secolo, ripreso poi nelle versioni successive, stabiliva l'iscrizione obbligatoria all'arte dei

molti forestieri de diversi paesi [che si occupavano di] vender merzi suso del Ponte de Rialto, e su la Piazza de San Marco, e per tutta la Terra su banchi, e scagni, e in terra, e suso botteghe postizze [causando] la destruzion del nostro mestiero della marzeria,

perché chi non era iscritto non pagava le tasse come facevano invece i merciai regolari. Queste disposizioni venivano rinnovate anche in seguito; nel luglio del 1598 ad esempio la corporazione aveva ottenuto dai Provveditori di Comun l'emanazione di un bando che obbligava ad iscriversi

tutti quelli che tien, et vendono merze di cadauna sorte appartenenti, et sottoposte alla scola et arte nostra di Marzeri, si quelli che hanno botteghe aperte come quelli che vanno per la terra vendendo, et non sono notati in detta Scola.

Il *free riding* era frequente non tanto e non solo per non pagare le tasse corporative, soprattutto nel caso di bottegai iscritti regolarmente in altre corporazioni, quanto perché i merciai vendevano anche merce straniera, e regolarmente importata:

se intende Merzaria tutte merze, che paga Datio, como quelle, che no' paga Datio, e cosi, che paga più, o manco, così all'intrar, como all'uscir.²⁴

Non era comunque difficile entrare a far parte dei merciai. Nel 1575 risultava che su quasi cinquecento membri almeno duecento

23. Carolyn Sargentson, «The manufacture and marketing of luxury goods: the *marchands merciers* of late 17th- and 18th-century Paris», in Robert Fox, Anthony Turner (a cura di), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris. Studies in the History of the Skilled Workforce*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 99.

24. ASVe, *Arti*, b. 313, *Capitolare 1595-1797*, c. 6, anche per l'ultima citazione (1595); *Arti*, b. 313, *Catastico della scola dei marzeri*, proclama 18 luglio 1598.

erano entrati soltanto l'anno precedente, e probabilmente anche gli assistenti di bottega (*giovani e garzoni*) costituivano un gruppo fluido in movimento da una bottega all'altra, talvolta in grado di metter su bottega in proprio, altre volte mettendosi a fare un altro mestiere. Questi elementi di elasticità (un ingresso e un'uscita facile dalla corporazione, un nucleo fluido di eventuali collaboratori di bottega) permisero, secondo Richard Mackenney, di far fronte a momenti congiunturali difficili (come gli anni Novanta del Cinquecento), eliminando forza lavoro quando le opportunità di guadagno erano maggiori in mestieri diversi, e assorbendo probabilmente gli eccessi di disoccupazione nel settore tessile. Si contavano circa 400 negozi nel 1586; 79 avevano chiuso nel 1593, ma l'anno successivo se ne elencavano 446, a segno che le chiusure erano state in parte sostituite da nuove aperture.²⁵

La relativa facilità di ingresso, che permetteva anche a molti di diventare *marzeri* «per la Terra» (secondo la dicitura dei documenti corporativi), ovvero venditori ambulanti senza bottega che costituivano la parte più povera della corporazione, facilitava in questa professione anche l'ingresso delle donne, in sé più evidenti nei mestieri tessili. Gli elenchi corporativi contengono diversi riferimenti a botteghe gestite da donne. Una lista degli anni 1586-1592 ricorda i nomi di 36 donne, diverse delle quali sono figlie di fruttivendoli; ma solo per un numero esiguo di esse si annota il settore di attività (come per Caterina di Mattio, «piemontexa vende corone») che invece serve per identificare il mestiere del padre o talvolta del marito defunto. Un altro elenco degli anni 1576-1587 intitolato *Zoveni* contiene i nomi di 185 uomini e 122 donne. Non è chiaro se raccogga solo gli apprendisti iscritti alla corporazione, sebbene quasi tutti i nomi di uomini siano segnati in una bottega altrui. Vi compaiono infatti molti nomi di donne che sembrano gestire un'attività in proprio; alcune, come «Beneta fo fia di mastro Zuane stringer moier de ser Cornelio dale aze in Cale dela regina a san Casan», o «dona

25. Mackenney, *Tradesmen and traders*, cit., p. 96-97, 103, 106, 113.

Isabeta de Vatista sartor vende in Piazza» provengono da famiglie già inserite in un mestiere della corporazione; altre, come «dona Cecilia de Domenego indorador a Santa Marina», o «dona Cattarina de Christofalo verier a San Lio», vengono invece da altri mestieri.²⁶

Il numero di donne non sembra più così alto negli elenchi corporativi della fine del Seicento. Solo nel caso dei mestieri riguardanti il settore tessile e la profumeria (perché come è lecito aspettarsi non ne compare neppure una tra i negozianti di *ferrarezza* o tra i *bolzeri*), in un elenco redatto nel 1672 (del quale si tratterà oltre) ne vengono registrate appena sei: una vende *rascie* (o *rasse*: tessuti di lana per lo più spigati, usati per l'abbigliamento e l'arredamento, e non troppo pregiati),²⁷ ma in questo caso l'età della ragazza (16 anni) lascia pensare che la bottega fosse gestita dal più maturo *giovane* con l'aiuto di un garzone quasi coetaneo (14 anni) della titolare; poi si trova una donna *muschiera*, una con bottega di *biancharie* in Merceria con un socio e tre aiutanti, e una merciaia a Santa Marina. Nel 1690 sono registrate soltanto Isabella Olivieri «ochialera e marcereta» sotto la torre dell'Orologio per entrare in Piazza (forse la figlia o la sorella di Marco Olivieri che nel 1672 gestisce nello stesso luogo la bottega di occhiali Al Soldato), e una Barbara Boeuff «dai concieri».²⁸ Non sembra esistere un motivo preciso per il quale in questi due elenchi non vi siano donne; forse in questo periodo la corporazione aveva imposto che venissero registrati soltanto i proprietari effettivi delle botteghe, anche se una ventina di essi non sono che dei bambini (uno ha addirittura due anni). Va sottolineato che in entrambi gli elenchi vengono riportati i nomi dei garzoni (spesso anche il loro cognome), ma in nessuno di questi casi compaiono nomi di ragazze. Anche a fine Seicento così per questo mestiere sembrano verificarsi le condizioni sottolineate per la fine dal Cinquecento da Anna Bellavitis non solo a Venezia: la grande disparità tra ragazze e ragazzi nell'accedere all'apprendistato

26. ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 21 (*Done*) e fasc. 25 (*Zoveni*).

27. Michele Cortelazzo *et al.*, «Glossario», in Giuliana Ericani, Paola Frattaroli (a cura di), *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1993, p. 25.

28. ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 29 (1672), fasc. 30 (1690).

organizzato dei corpi di mestiere, dove le donne tradizionalmente sono meno presenti, sebbene questa corporazione sia in realtà molto aperta ad esse soprattutto nell'arte «minore».²⁹

Le donne venivano in alcuni casi usate anche come prestanome: il capitolare redatto nel 1595 riprendendo terminazioni più antiche metteva per iscritto che

in Marzeria, e a San Polo, e in molti altri luoghi della Terra sono molti huomeni, i quali tien sue madre, e sue moggier in bottega, e ancora loro medemi stanno in botteghe, e non fanno le fazion [ovvero non seguivano gli appuntamenti religiosi e amministrativi] della scuola, e per questo molti per propria malizia, e avaritia fa scriver le ditte donne, e loro sono quelli, che fanno per tutto. [...] E volemo, se le preditte donne volesse entrar per sua devozion in la nostra scuola, quelle dovemo accettar, e scriver como son scritte le altre donne Marzere, e stanno per Contrada, e vanno ai mercadi a San Marco, e a San Polo, e alle Fiere, le quali tutte siano sottoposte alla nostra Mariegola, e far fazion, secondo usanza.³⁰

Sarebbe errato sostenere che non era necessaria alcuna preparazione per diventare un merciaio, particolarmente nelle botteghe più fornite di prodotti di lusso. Nonostante un buon venditore potesse cambiare area di attività, uno specifico *know how* doveva essere appreso «in età tenera» come ribadiva l'indagine del 1773: da garzone, «fatto adulto» l'aspirante *marzer* diveniva «giovane di negozio» ed eventualmente titolare di bottega. Molti infatti, trattando il bilancio della propria vita lavorativa, potevano affermare come Bartolomeo Cargnoni di aver costruito «tutto» con la loro propria «industria et sudore».

2. Merciai, assistenti, apprendisti. Un elenco del 1672

Un apprendistato specifico per merciai non era dunque previsto, se non per quei mestieri che in questa corporazione mantenevano una connotazione manifatturiera, come nel caso dei fabbricanti di cappelli. La presenza di assistenti di bottega (*giovani*) e di garzoni

29. Anna Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle», *Histoire urbaine*, 2006, 15, 1, p. 52, 63.

30. ASVe, *Arti*, b. 313, c. 9.

veniva ricordata e ribadita nei regolamenti corporativi, e i loro nomi erano periodicamente registrati negli elenchi redatti per motivi fiscali. Tuttavia i criteri per differenziare maestri e assistenti e definire il ruolo dei garzoni rimanevano abbastanza vaghi. Nel 1471 si era stabilito che gli assistenti di bottega (i *giovani*) non potessero guadagnare più di cinquanta ducati all'anno, non importa se corrisposti come salario, come spese di vitto, o come utili del capitale di bottega. Il criterio per distinguere un maestro dal suo assistente seguiva così lo stesso criterio approssimato con cui si distinguevano i rivenditori all'ingrosso da quelli al dettaglio secondo il volume di affari.³¹ Il termine *giovane* non indicava necessariamente una giovane età anagrafica, bensì semmai una progressione nel tempo, una evoluzione di ruolo che avrebbe dovuto portare dall'apprendistato del garzonato allo *status* (e ai guadagni) di un capomaestro attraverso l'esercizio pratico degli affari. Nel 1567 Antonio di Giacomo guadagnava da assistente all'incirca come un muratore,³² con una paga giornaliera tra i 16 e i 18 soldi;³² le circa 250 giornate di lavoro all'anno restituivano un salario tra i 33 e i 37 ducati.³³ L'ammontare del salario poneva i *giovani* delle botteghe dei merciai in una posizione migliore di quella dei lavoratori tessili pagati a cottimo, che guadagnavano tra i 3 e i 6 soldi al giorno a fine Cinquecento; ma era meglio pagato un lavorante edile, che riscuoteva in questi anni circa 20 soldi al giorno³⁴. Nel tempo vi era stato qualche adeguamento: in un contratto di compagnia del 1636 la spesa «di un giovane over garzone» è pari a sessanta ducati all'anno³⁵.

31. Mackenney, *Tradesmen and traders*, cit., p. 103-104.

32. Ivi, p. 95.

33. Sulle giornate lavorative complessive e sul salario di un muratore, vedi Brian Pullan, «Wage-Earners and the Venetian Economy, 1550-1630», in *Id.* (a cura di), *Crisis and change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, Londra, Methuen, 1968, p. 146-174. Attorno alla metà del Seicento 10 soldi costituivano il costo giornaliero approssimato per il vitto di un lavoratore dell'Arsenale. Cfr. Luciano Pezzolo, *Il fisco dei veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*, Sommacampagna, Cierre, 2003, p. 156.

34. Ivi, p. 196.

35. ASVè, *Notarile, Atti*, b. 3787, mazzo di carte sciolte e legate assieme, senza numero.

In questo contratto il costo di un assistente è pari a quello di un garzone. I due ruoli però non potevano essere assimilati. Il contratto stabiliva una compagnia per gestire un negozio di nastri e bottoni in Merceria; il socio di minoranza, che era – come in genere succedeva – l'effettivo conduttore della bottega, doveva

assistere di continuo con la persona in detto negozio, e bottega, et quello amministrare con ogni amore sicome conviene ad un buon giovine e compagno tenendo conto destinto e particolare secondo il consueto stille de simili negotij e compagnie.

Il *giovane* era dunque un buon amministratore e gestore di bottega. Il termine del resto era lo stesso con cui si designavano gli assistenti a servizio degli studi commerciali e notarili, figure che compivano il proprio tirocinio presso un mercante internazionale o un professionista. D'altra parte soprattutto i proprietari e gestori delle botteghe più lussuose nella zona delle Mercerie erano molto simili ai mercanti internazionali all'ingrosso, con relazioni sociali altolocate e la necessità di utilizzare le reti commerciali ad ampio raggio: il duca Ferdinando Gonzaga e poi il figlio Vincenzo, per esempio, durante i loro soggiorni veneziani si intrattenevano ogni mattina presso la bottega di Bartolomeo Bontempelli, e Bontempelli riforniva la corte gonzaghesca anche di bulbi di tulipani e di esotiche specie floreali che si faceva spedire dagli estremi opposti dello spazio mediterraneo (dai Paesi Bassi gli uni, da Costantinopoli gli altri).³⁶

In questi negozi, ma anche nei negozi più piccoli, era indispensabile avvalersi dell'aiuto di assistenti per le operazioni quotidiane, che spesso avevano bisogno di attenzione e precisione per il valore elevato delle merci: così nel luglio 1622 è il *giovane* della bottega ai Due Monti intestata a Giorgio Bergonzi e Nicolò Contenti a stimare e a prendere le misure di preziosi tessuti auroserici da spedire a Perugia, e ad accomodarle al meglio per la spedizione («accomodate in carta, et involte in tela cerata, et sopra postovi doi tavolette, et

36. Cfr. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga... (1563-1587)*, cit.; Sermidi, *Le collezioni Gonzaga... (1588-1612)*, cit.

ben legate, et conditionate furno consignate al corriero».³⁷ L'aiuto di un *giovane* inoltre permetteva al proprietario di limitarsi a svolgere i compiti direttivi di un'attività, dunque di salire nella scala sociale evitando di svolgere attività manuali, un atteggiamento che nella Venezia di età moderna veniva considerato sempre più favorevolmente: nel 1663 Giovanni Cossali, chiedendo che gli venisse concessa la cittadinanza veneziana, ricordava che lui «operava a vender e comprar mercantia», mentre «per le operationi poi manuali e inferiori haveva giovini et altri operarii, che si esseritavano a far bolle, et altro [...] per esercizio della bottega».³⁸

In conseguenza, il ruolo di un *giovane* conteneva un grado di fiducia espresso dal padrone o dal maestro nei suoi confronti. A questa figura professionale spettava la continuità amministrativa di un'attività quando veniva meno quella del direttore, e se il servizio era stato leale si veniva ricompensati: nel proprio testamento (1602) il mercante Girolamo Ott lasciava a uno dei suoi *giovani* ben 300 ducati «per il carrico che ha havuto della cassa per il tempo passato, et per la sua fidel servitù prestata nel negocio», pregandolo di insegnare ai suoi figli «quello apartiene al negocio et che debbi coadiuvar la casa in tutto quello bisognerà della sua opera».³⁹ E forse per assicurare questa fiducia, data la facilità di ingresso e di uscita dalla corporazione dei merciai, il ruolo del *giovane* coincideva talvolta con quella del socio di minoranza: quando nel novembre 1629 un ex assistente, ora merciaio in proprio all'insegna del San Gottardo, chiedeva al tribunale di Petizion di essere reintegrato di una parte degli utili di una bottega nella quale aveva lavorato due anni e mezzo e che non gli erano mai stati corrisposti, metteva in evidenza l'aver comprato e venduto e badato al negozio «con quel amorre, e assiduita maggiore che avesse potuto fare qualsivoglia piu solecita persona»⁴⁰.

37. ASVe, *Notarile, Atti*, b. 10735, cc. 291v-292, 21 luglio 1622.

38. Alexander Cowan, *Marriage, manners, and mobility in early modern Venice*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 101.

39. ASVe, *Notarile, Testamenti*, b. 348, cc. 168v-169v.

40. ASVe, *Giudici di Petizion, Dimande*, b. 25, reg. 24, cc. 53v-54r, 29 novembre 1629.

Ovviamente, la presenza di *giovani* è più evidente nei settori dove l'attività prevalente è la vendita, non la produzione (come nel caso dei merciai propriamente detti). Il grafico 1 è basato sui dati raccolti da Richard Mackenney in una lista corporativa del 1586 con la registrazione di 964 membri, e illustra nei diversi settori la distribuzione di assistenti di bottega, di grossisti e di dettaglianti. Su 282 iscritti inquadrati come *giovani* 162 erano registrati nelle botteghe di *marzerei* propriamente dette, dove si ritrovava anche la grande maggioranza (152 su un totale di 245) di mercanti all'ingrosso e di dettaglianti (66 su 121). I mestieri collegati (le passamanerie e i tessuti di lusso) assorbivano altre 60 persone, in modo che 222 *giovani* prestavano servizio nei settori più importanti della corporazione. Viceversa, il numero di *giovani* presenti negli altri settori, più poveri, ammontava appena a 14 iscritti.

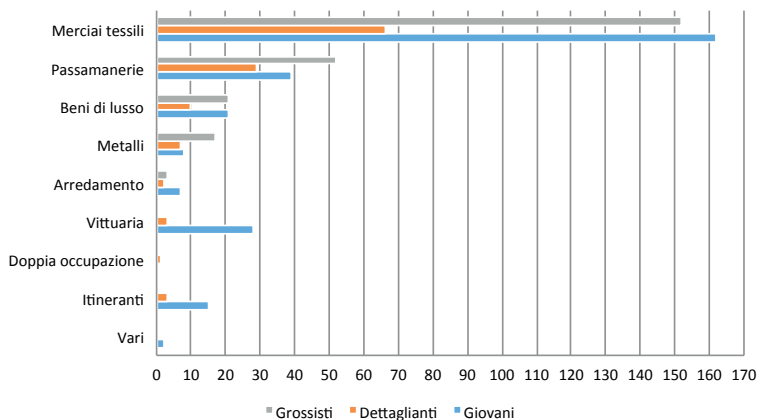


Grafico. 1. Status degli iscritti alla corporazione dei *marzerei* nel 1586.

Fonte: Mackenney, *Tradesmen and traders*, cit., p. 104, tab. 3.6.

Ancor più indefinita è la figura dei garzoni. Se non vi erano leggi di apprendistato, l'inchiesta del 1772-1773 ricordava come non vi fossero neppure specifiche leggi di garzonato, ma il ricorso a questa

forma di lavoro era estremamente diffuso. Due liste preparate dalla corporazione per la Milizia da Mar e per le esigenze militari e fiscali del governo durante la lunga guerra contro gli Ottomani suppliscono in parte alla nostra mancanza di dati. Le liste furono redatte nel 1672 e nel 1690 con l'obbligo di registrarvi «tutti li Maestri dell'Arte vostra et insieme [i] giovani lavoranti garzoni con nome et cognome et età». ⁴¹

A fine Seicento la corporazione dei *marzeri*, con meno iscritti rispetto a un secolo prima, era suddivisa in dieci *colonnelli* o settori merceologici. Nelle inchieste corporative di fine Settecento il numero di *colonnelli* si era ulteriormente modificato, e ulteriormente ridotto il numero di membri, tuttavia il nucleo del mestiere continuava a consistere nella vendita – di panni e *merci di Fiandra*, di *guchiarie*, di berrette, di guanti e lavori in pelle, di prodotti cosmetici, di oggetti in metallo, di tessuti di lino e di canapa, di pettini e chincaglieria, e infine (come «Arte minore») di tutto con i venditori ambulanti. ⁴² Nel 1672 al primo posto si trovava la cosiddetta «Merce di Fiandra», identificata nel 1690 anche con il termine di «Scotarie». Si trattava della parte più rappresentativa e più ricca della corporazione, dalle botteghe situate principalmente nella Merceria tra Rialto e San Marco e nel campo di San Bartolomeo. Vi si trovavano in vendita tele provenienti dai paesi del Nord e da regioni sotto il dominio veneziano come il Friuli, ma anche sete e tessuti pregiati. Vi erano poi i profumieri (*Muschieri*), che vendevano anche guanti e piccoli oggetti da toeletta; ⁴³ i venditori di «sede e romanete», botteghe dedicate alla vendita dei tessuti di seta e dei preziosi auroserici; i venditori di *rasse*, che erano costretti a iscriversi alla corporazione dopo una sentenza ufficiale nel 1596; ⁴⁴ i venditori di biancheria; i fabbricanti di cappelli in feltro, che ve-

41. ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 29, copia inserta, 1672.

42. Davanzo Poli, *I mestieri della moda a Venezia*, cit., p. 125.

43. Anna Messinis, *Storia del profumo a Venezia*, Venezia, Lineadacqua, 2017, in particolare p. 123-169.

44. ASVe, b. 313, *Catastico*, c. 3.

nivano ulteriormente distinti in «fabbricatori» e «venditori», questi ultimi dediti anche alla vendita di maglieria (*guchiarie*); laboratori del cuoio per arredamento («bolzeri seleri et carregeri»); piccole manifatture che producevano oggetti di ottone; i mercanti di «ferrezza», cioè manufatti in metallo di vario genere. Vi era infine la cosiddetta «Università», dove si raccoglievano venditori dediti alla vendita di merce disparata – cappelli di paglia, calze, scarpe per bambini, rosari, perline, tessuti di cotone, strumenti musicali – in parte sovrapponendosi alla competenza di altre arti, ma soprattutto identificandosi con giri d'affari più ristretti; qui venivano registrati anche i venditori ambulanti. L'inchiesta del 1772-1773 definiva l'*Università* un *colonnello* ibrido, nel quale venivano raccolti «i confratelli di minor forza, traffico, e tenui professioni» che tuttavia a fine Seicento costituivano il 20% dell'intera corporazione. Negli elenchi finivano anche *peteneri*, venditori di colori, *tellaroli*, e i cosiddetti *bombardieri*, membri iscritti presso i vari colonnelli che erano stati istruiti come cannonieri e non potevano perciò entrare nelle liste da cui in caso di necessità militari si estraevano i rematori – compito che le arti tuttavia adempivano spesso pagando una tassa⁴⁵. Questi *colonnelli* riportano soltanto i nomi dei maestri, essendo i membri iscritti in corporazioni specifiche e separate e però con l'obbligo di pagare ai *marzeri* una tassa sulle candele necessarie alle funzioni religiose promosse da ogni arte (la *luminaria*), per ottenere in cambio il diritto di vendere oggetti spettanti ai merciai.

La distribuzione dei diversi iscritti tra i settori e secondo il grado è stata riassunta nella tabella 2 e nel grafico 2. La lista originaria riporta con precisione anche i compagni (i soci impiegati nell'attività) e i parenti (spesso ragazzi) presenti nelle botteghe, e si è mantenuta perciò questa distinzione. Non sono stati considerati in questo conteggio i capimaestri di *tellaroli*, *peteneri* e venditori di colori, regolarmente iscritti ma privi – qui – del numero di apprendisti e di garzoni.

45. Richard T. Rapp, *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*, Cambridge (Mass.)-Londra, Harvard University Press, 1976, p. 51.

| <i>Colonnello</i> | Capi- maestri | Soci | Familiari | <i>Giovani</i> | Garzoni | Lavo- ranti | Totale |
|--|------------------|-----------|-----------|----------------|------------|----------------|---------------|
| <i>Merce di Fiandra</i> | 26 | 3 | 4 | 28 | 21 | | 82 |
| <i>Muschieri</i> | 27 | 1 | 2 | 4 | 23 | 6 | 63 |
| <i>Biancharie</i> | 46 | 6 | 5 | 24 | 40 | | 121 |
| <i>Sede e romanete</i> | 66 | 2 | 12 | 38 | 30 | 2 | 150 |
| Venditori di rascie | 10 | 1 | 1 | 6 | 4 | | 22 |
| <i>Bolzeri, sel- leri, caregheri</i> | 17 | | 3 | 1 | 3 | 3 | 27 |
| Fabbricanti di cappelli | 33 | 1 | 4 | 43 | 29 | 52 | 162 |
| <i>Guchiarie e venditori di cappelli</i> | 53 | 2 | 9 | 15 | 23 | | 102 |
| <i>Lattoneri</i> | 34 | 1 | 1 | 25 | 11 | | 72 |
| <i>Ferrarezza</i> | 33 | 2 | 6 | 15 | 15 | | 71 |
| <i>Bombardieri*</i> | 24 | | 2 | 6 | 10 | 2 | 44 |
| <i>Università</i> | 187 | 3 | 12 | 9 | 22 | 4 | 237 |
| Totale | 556 | 22 | 61 | 214 | 231 | 69 | 1179 |

Tabella 2. Numero di capimaestri, *giovani*, garzoni, lavoratori, e di compagni e parenti in bottega, 1672. Fonte: ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 29.

(*) I *bombardieri* qui compresi sono membri della corporazione, ciascuno con il proprio mestiere specifico, iscritti alle liste di leva.

Come si è detto, la presenza di lavoratori appare nei mestieri più legati a una trasformazione, dunque tra i profumieri (*muschieri*), e soprattutto tra i fabbricanti di cappelli; sono marginali tra i *bolzeri*, tra i venditori di tessuti in seta e tra i membri dell'Università, e del tutto assenti nei mestieri prevalentemente dedicati alla vendita, come per la «merce di Fiandra» e le «biancharie». Accorpando i colonnelli per tipologia di mestiere (graf. 2) emerge come l'ambito proprio dei *marzeri* (la vendita di merceria e di tessuti) non ne faccia praticamente uso, contando bensì sull'aiuto di *giovani* e garzoni in un rapporto più che proporzionale con il numero di capimaestri che supera di poco il quaranta per cento dei membri iscritti in questo

settore; viceversa, nel caso dell'*Università* gli iscritti sono composti per circa l'80% di capimaestri, mentre il numero di assistenti e lavoranti non supera il 10% ciascuno. Nel caso dei fabbricanti di cappelli, infine, la percentuale di lavoranti (32%) supera quella dei capimaestri iscritti (20%). Nel grafico sono stati esclusi dai conteggi i soci e i familiari, perché negli elenchi non è sempre chiaro il ruolo (di apprendistato o di assistenza) svolto da essi.

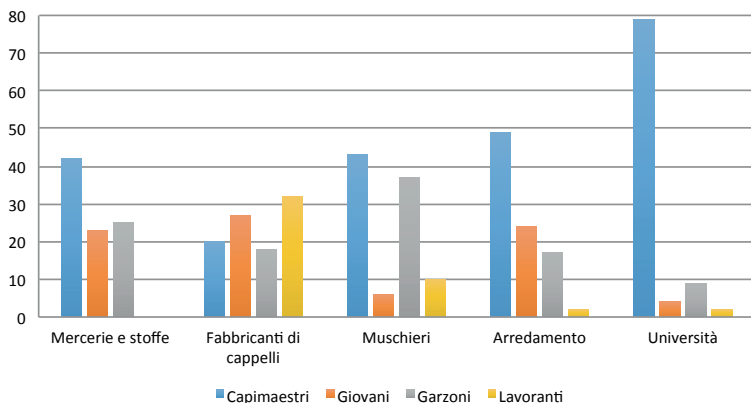


Grafico 2. Distribuzione di giovani e garzoni nei mestieri della corporazione, 1672. Percentuale sul totale dei membri in ciascun settore. Fonte: tab. 2.
Mercerie e stoffe: *merce di Fiandra, sede e romanete, guchiarie* e venditori di cappelli, *biancharie, rasse*. Arredamento: *bolzeri selleri et careghevi, ferrarezza, lattoneri*.

Tutti i mestieri appartenenti alla corporazione a fine Seicento facevano dunque uso di garzoni. Se si esclude l'*Università*, che raccoglieva i maestri più poveri e che dunque non avrebbe avuto la possibilità di pagare anche per assistenti e apprendisti, i quasi 400 maestri rimasti condividevano 445 apprendisti e assistenti, con un rapporto di uno a 1,12 (si veda la tabella 2). La distribuzione di garzoni e assistenti varia a seconda del settore di impiego, ma resta in generale equivalente soprattutto nei mestieri prettamente di bottega (graf. 3).

GARZONI.
APPRENDISTATO E FORMAZIONE TRA VENEZIA E L'EUROPA IN ETÀ MODERNA

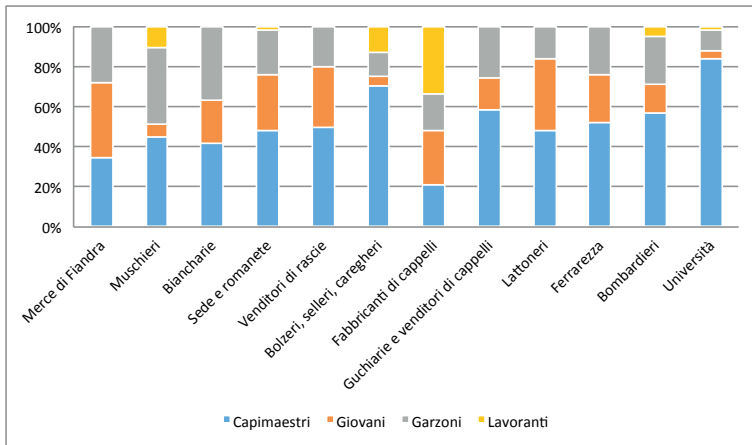


Grafico 3. Distribuzione di *giovani* e garzoni nei diversi settori, 1672.
Percentuale sul totale degli iscritti a ciascun *colonnello*.
Fonte: ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 29.

Nel caso dei mestieri tessili, in questa rilevazione appare come il numero di garzoni e *giovani* quasi oltrepassi del doppio il numero dei capimaestri. In alcuni casi la bottega risultava intestata a dei bambini, ed era perciò ovvio che l'attività fosse gestita dagli assistenti più maturi; ma nel restante questi proprietari godevano dell'aiuto di almeno un assistente.

Nel 1690 la corporazione presentò alla Milizia da Mar, cui era assegnata la riscossione di un contributo per le pressanti esigenze militari, un'altra lista. Sebbene per molti garzoni l'elenco del 1672 non restituisca il cognome, sembra che quasi nessuno di essi sia rimasto a lavorare in un negozio di merciaio a circa vent'anni di distanza. Incrociando i nomi delle due liste vi sono almeno una ventina di casi in cui un *giovane* si ritrova a diciotto anni di distanza capomaestro, generalmente nello stesso settore ma quasi mai nella stessa bottega: Tommaso Abbis ad esempio nel 1672 è *giovane* alla Fama alla Ca' d'Oro e poi proprietario a Sant'Antonin all'insegna del Capriccio (*Sede e romanete*); oppure Andrea Codello, assistente alla Munega in

Merceria (ma è forse figlio di un *marzer* che ha la bottega nei pressi) e poi nel 1690 gestore in proprio con altra insegna ma sempre nelle Mercerie e sempre di *sede*; o Giovan Battista Savarizo, assistente nel 1672 a Cannaregio all'insegna del «Habito de Carmeni» di cui nel 1690 è divenuto gestore. Più rari – un paio soltanto – i casi in cui un proprietario viene in seguito registrato come assistente, come Francesco Avanzo che nel 1672 a 36 anni gestisce un negozio di *calzette* sul Ponte di Rialto e nel 1690 è *giovane* in un'altra bottega. Pochi anche i casi nei quali gli assistenti sono registrati in entrambe le liste senza alcun avanzamento di carriera. La semplice procedura dell'incrocio dei nomi sembrerebbe confermare che per i garzoni e per la grande maggioranza degli assistenti si verifici libertà di ingresso e di uscita.

Anche le insegne di bottega cambiano di frequente tra le due liste, fatti salvi i casi in cui i capomaestri sono registrati in entrambe le liste. Ma, appunto, la corporazione conosce un tasso di *turn over* elevato, dove cambiano le persone e i negozi. Nel 1672 la bottega al San Girolamo in Merceria nel 1690 aveva cambiato proprietario, ma uno dei due *giovani* (ora quarantaseienne) era rimasto lo stesso; il secondo *giovane* invece si era messo in proprio nel 1690 vendendo rascie all'insegna della Madonna. Francesco Tavelli, *marzer* al Giardino, con due *giovani* nel 1690, era subentrato a un altro *marzer* con un *giovane* e un garzone, di cui gli elenchi non recano più traccia, mentre diciotto anni prima gestiva la Colomba d'Oro in Merceria.

Sembrerebbe comunque confermata la regola aurea del garzone che non resta in bottega più del tempo previsto dal suo contratto e in diversi casi anche meno. Gli elenchi corporativi non restituiscono alcuna informazione sul ruolo e sui compiti svolti da questi ragazzi, e poco altro si ricava dalla documentazione diversa da quella ufficiale. Si può credere che il trattamento riservato ai garzoni non fosse uniforme, e non è neppure detto che di norma la loro vita non fosse troppo comoda, come si indovina da un inventario di bottega del 1610 dove negli spazi della bottega a San Luca è previsto un «lo-

gheto del garzon», con il letto montato su cavalletti (la più semplice modalità di riposo)⁴⁶.

Scorrendo le età riportate dalle liste, in ogni caso, i garzoni sono effettivamente dei ragazzi ma non proprio dei bambini. La tabella 4 riporta le età medie dei membri nell'elenco del 1672 che variano dai 10 ai 24 anni (entrambe le età registrate presso un *cappeller*), ma il valore più ricorrente è 16 anni.

| <i>Colonnello</i> | Capi- maestri* | Soci | Familiari | <i>Giovani</i> | Garzoni | Lavoranti |
|--|-------------------|------|-----------|----------------|---------|-----------|
| <i>Merce di Fiandra</i> | 38,7 | 29 | 45 | 27 | 15 | |
| <i>Biancharie</i> | 39,3 | 30 | 20 | 24,5 | 15 | |
| <i>Sede e romanete</i> | 41 | 37 | 23 | 24 | 15 | 22 |
| Venditori di rascie | 35,5 | 53 | 13 | 37 | 16,5 | |
| <i>Muschieri</i> | 34,8 | 26 | 20 | 22,5 | 14,5 | 23 |
| <i>Guchiarie</i> e ven- ditori di cappelli | 38,4 | 26 | 23 | 26,5 | 16 | |
| Fabbricanti di cappelli | 35,6 | 44 | 24 | 33,5 | 17,5 | 31 |
| <i>Bolzeri, selleri, caregheri</i> | 35,8 | | 20 | 54** | 15 | 38 |
| <i>Ferrarezza</i> | 37,1 | 23 | 20 | 30,5 | 17,5 | |
| <i>Lattoneri</i> | 41,2 | 30 | 14 | | 15,5 | 31 |
| <i>Bombardieri</i> | 39,8 | | 21 | 24 | 16 | 21 |
| <i>Università</i> | 39,5 | 33 | 21 | 19,5 | 15 | 30,5 |
| <i>Università per la Terra</i> (ambulanti) | 26 | | | | | |

Tabella 4. Età media dei membri della corporazione dei merciai distinti per *colonnello*, 1672. Fonte: tabella 2.

(*) Sono stati eliminati i capimaestri bambini e ragazzi (fino ai 15 anni).

(**) C'è solo un *giovane* registrato tra i *bolzeri*, ed ha 54 anni.

È stato eliminato dai conteggi delle medie il caso di Antonio Savioni, settantenne *giovane* registrato in un negozio di *biancharie*.

Per concludere, si presentano alcuni dati tratti dalla rilevazione del 1690. Come quella del 1672, riporta l'età dei censiti, ed è interessante notare come ancora una volta, nonostante l'asserita diminuzione di praticanti e di botteghe, quella dei *marzeri* riman-

46. ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 127, cc. 39v-42v.

ga un'arte sostanzialmente giovane in termini di età. Il numero di *giovani* e di *garzoni* (tab. 5 e graf. 4) rimane molto basso anche in questa rilevazione per la *Università*, a indicare come si tratti di persone che non sono in grado di stipendiare degli aiutanti, di cui forse non avrebbero neppure bisogno. Quasi pari al numero di maestri è invece quello degli assistenti nei negozi che vendono l'assai più pregiata «merce di Fiandra».

| | Capimaestri | <i>Giovani</i> | Garzoni |
|-----------------------------|-------------|----------------|---------|
| Merce di Fiandra | 16 | 15 | 14 |
| Sete e romanete | 128 | 57 | 94 |
| Biancheria | 36 | 21 | 25 |
| Cappelli e <i>guchiarie</i> | 47 | 13 | 25 |
| Università | 220 | 20 | 30 |

Tabella 5. Numero di garzoni e *giovani* distinti per *colonnello*, 1690.
Fonte: ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 30 (1690 / Rollo Marzzeri, 17 maggio 1690).

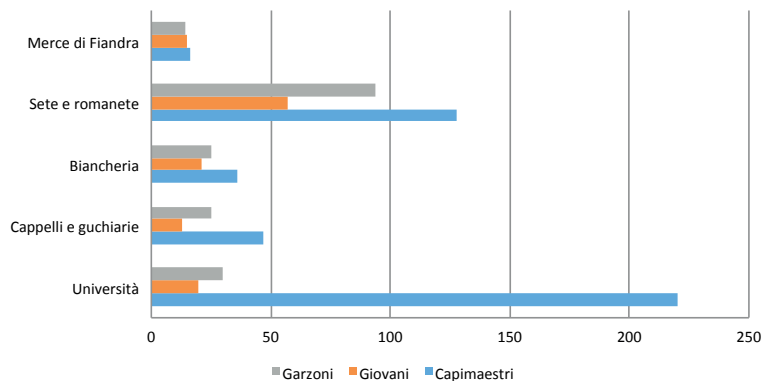


Grafico 4. *Giovani* e garzoni nei mestieri tessili dei *marzzeri*, 1690.
Fonte: tabella 5.

Sono proprio queste ultime botteghe, le più avviate, quelle in cui la combinazione gestionale più frequente si appoggia a un garzo-

ne e a un *giovane*. La tabella 6 illustra quante botteghe, suddivise per *colonnello*, facessero diverso uso della forza lavoro disponibile: ad esclusione dei membri dell'*Università*, la combinazione più frequente (44 casi) si rinviene presso i negozi di sete, nei quali ci si avvaleva dell'aiuto di un garzone soltanto. Per motivi di spazio sono state escluse le più rare botteghe con combinazioni più complesse, ad esempio due *giovani* e due garzoni.

| | Nessuno | Un garzone | Due garzoni | Un <i>giovane</i> | Due <i>giovani</i> | Un <i>giovane</i> e un garzone |
|-----------------------------|---------|------------|-------------|-------------------|--------------------|--------------------------------|
| Merce di Fiandra | 0 | 4 | 0 | 1 | 2 | 10 |
| Sete e <i>romanete</i> | 17 | 44 | 8 | 20 | 5 | 34 |
| Biancheria | 4 | 8 | 1 | 5 | 4 | 14 |
| Cappelli e <i>guchiarie</i> | 15 | 18 | 0 | 5 | 1 | 7 |
| Università | 175 | 24 | 0 | 9 | 2 | 6 |

Tabella 6. Giovani e garzoni nelle botteghe di marzeri distinti per colonnello, 1690. Fonte: tabella 5.

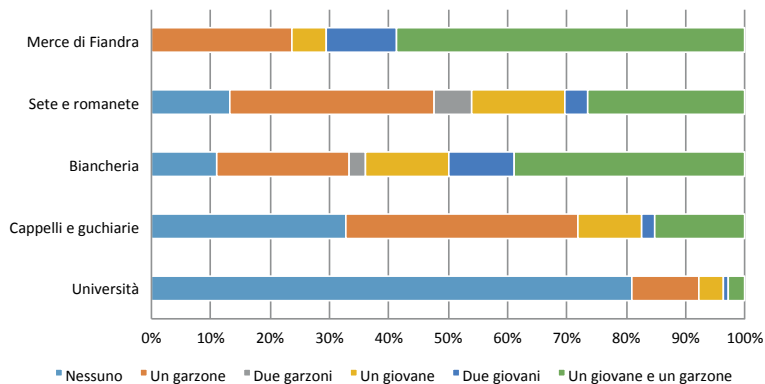


Grafico 5. Distribuzione degli aiutanti nelle botteghe dei mestieri tessili affiliati ai marzeri, 1690. Percentuale sul totale delle botteghe per settore. Fonte: tabella 6.

Infine, l'età media nei principali *colonnelli* legati ai mestieri del tessile nei *marzeri* non sembra essere significativamente cambiata rispetto a una ventina d'anni prima.

| | Capimaestri | Giovani | Garzoni |
|-----------------------------|-------------|---------|---------|
| Merce di Fiandra | 43 | 29 | 16 |
| <i>Sede e romanete</i> | 40 | 29 | 14 |
| Biancheria | 42 | 27 | 12 |
| Cappelli e <i>guchiarie</i> | 41 | 27 | 13 |
| Università | 41 | 32 | 15 |

Tabella 7. Età media nei mestieri tessili affiliati ai *marzeri*, 1690.

Fonte: ASVe, *Arti*, b. 397, fasc. 30 (1690 / *Rollo Marzzeri*, 17 maggio 1690).

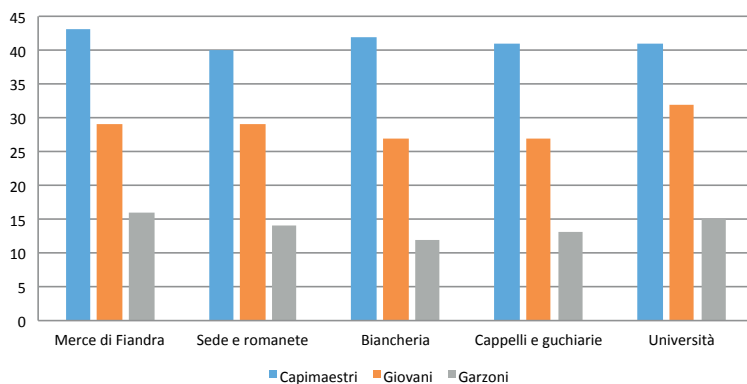


Grafico 6. Età media nei *colonnelli* tessili, 1690. Fonte: tabella 7.

Dunque: non c'era davvero nulla da imparare come apprendista *marzer*? Probabilmente sì, invece. Il susseguirsi frenetico di insegne e proprietari che durante l'età moderna sembra connaturato ai vari mestieri riuniti in questa corporazione veneziana, composta in prevalenza da giovani, sembrerebbe indicare che imparare un mestiere, in questo caso, significava imparare a gestire una bottega, a trattare con fornitori e clienti, a tenere nota della contabilità, in definitiva

imparare una professionalità flessibile e ricca di sfumature, che costituiva un *know-how* importante da declinarsi nei più vari settori.

Apprentissage, transmission des connaissances et insertion professionnelle chez les orfèvres de Venise au XVIIe siècle

CAMILLE PEREZ

(Université Paris IV - Università Ca' Foscari, Venezia)

Abstract

This article, based on a doctoral thesis, studies the learning and professional insertion of young Venetian goldsmiths. According to a specificity of the corporation, it is not necessary to be a master to recruit an apprentice and the independents do not deprive themselves. The apprentices mentioned in the *Giustizia Vecchia* contracts therefore have very different paths. An apprentice hired in a large shop is not formed in the same way as in a small structure or another employed by a goldsmith in a room. For this reason, all apprentices do not acquire the same skills during their apprenticeship. Some have only to carry out sales operations and subsequently have no other opportunities, while others, confined to metalworking, are naturally oriented towards the status of workers. Not all of them are, in the end, similarly visible in the sources. Professional integration is not as low as it might seem. Learning is a sensitive field because practicing goldsmiths need apprentices, docile and inexpensive labor, but at the same time they cannot afford to form too many rivals, under penalty to compromise their own activity which is also often that of their family. Different solutions are therefore found on a case by case basis to limit competition: not to declare apprentices, to conclude too short contracts, to limit teaches given. Such practices, by placing many imperfectly trained young people on the labor market, considerably disrupt the profession. The ensuing disorder explains, at the end of the seventeenth century, a general reform, by the magistracy and the corporation, of apprenticeship but also of the profession as a whole.

Dans ma thèse de doctorat, je souhaitais étudier les artisans vénitiens dans leur vie quotidienne.¹ J'ai alors pris le parti de rechercher tous les hommes relevant d'une même profession dans des sources de nature variée² comme un échantillon représentatif de la diversité

1. Camille Perez, 2000 *Vénitiens du XVII^e siècle : les orfèvres en contexte*, Thèse de doctorat sous la direction d'Alain Tallon et de Luciano Pezzolo, Université de Paris IV Sorbonne - Università de Venise Ca' Foscari, 2015.

2. Sources de la corporation, des magistratures économiques et militaires ; recensements sur la population effectués par la *Sanità* ; recensement fiscal du *Dieci Savi*

de la population artisanale. Mon choix s'est porté sur les orfèvres du XVII^e siècle. Six années de dépouillement m'ont permis de retrouver 2943 hommes qui constituent le socle de cette étude. Parmi eux, 983 sont mentionnés dans les *Accordi dei Garzoni* car ils s'inscrivent un jour en apprentissage auprès d'un orfèvre de Venise. Grâce aux autres dépouillements consentis pour l'étude, je dispose d'informations sur le devenir dans le long terme de ces jeunes apprentis orfèvres, sur l'identité et la situation des patrons qui concluent les contrats et sur le fonctionnement de la profession. Cette mise en contexte fournit alors des éléments de compréhension et d'interprétation sur le fonctionnement de l'apprentissage.

Avant de commencer, une courte présentation des orfèvres est utile. Cette corporation s'est constituée en 1233. Des personnes exerçant l'orfèvrerie en définissent les règles en interne, et jurent de les respecter, puis font reconnaître leur existence auprès de la *Giustizia*.³ Au XVII^e siècle, l'adhésion à la corporation est devenue la condition *sine qua non* pour exercer l'orfèvrerie ; elle est désormais payante, sous forme d'une *benintrada*, qui varie selon l'origine géographique et familiale du nouveau venu. Une fois entré dans la corporation, l'orfèvre doit s'acquitter tous les ans d'une autre taxe, la *luminaria*. Il existe désormais deux statuts dans la profession, les maîtres et les *lavoranti*. Les premiers ont réussi la preuve de l'art, un examen interne à la corporation ; les autres soit ne s'y sont pas présentés soit ont été rejetés. Mais jusqu'à la dernière décennie du XVII^e siècle, ces deux catégories ne se distinguent par aucune prérogative ni domaine réservé : chez les orfèvres, les *lavoranti* ont comme les maîtres le droit d'ouvrir boutique ou de prendre des apprentis.⁴ Cette spécificité mal

sopra le Decime ; archives notariées et testamentaires ; archives paroissiales, pour citer les principaux fonds étudiés.

3. Celle-ci deviendra la *Giustizia Vecchia* en 1261, lors de la création de la *Giustizia Nova*.

4. Cette réalité, qui contredit le schéma dominant dans l'étude des corporations, est difficile à admettre mais les preuves ne manquent pas. Par exemple, en 1661, lors du recensement général effectué par les *Dieci Savi sopra le Decime*, les enquê-

connue, souvent contestée, des orfèvres vénitiens, est en fait liée à un vide juridique : les interdictions d'ouvrir boutique et de prendre un apprenti n'ont jamais été signifiées aux *lavoranti*. Elles le seront respectivement en 1688 et en 1690.⁵ Pendant la quasi-totalité du XVII^e siècle, objet de cette étude, la profession obéit donc à un schéma bien particulier, qui nécessite d'adapter le vocabulaire. Ainsi dans le cadre des contrats d'apprentissage, substituons-nous le terme de maître, qui chez les orfèvres ne correspond pas toujours à la réalité et risquerait de créer un faux sens, par celui de patron.

Sur le territoire, si de multiples boutiques sont réunies dans la zone du Rialto, il n'existe aucune limitation territoriale. Une tentative faite en ce sens a été rapidement abrogée.⁶ Au début du XVII^e siècle, les boutiques d'orfèvrerie sont particulièrement nombreuses

teurs dénomment ouvertement certains *lavoranti* qui tiennent boutique de façon tout à fait officielle, au cœur de l'île du Rialto (Archivio di Stato di Venezia (dorénavant ASVe), *Dieci Savi alle Decime, Estimo* 1661, b. 423, *sestiere* di San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n° 80 et 107). En 1622, lorsque Domenego Anzoio engage un apprenti, Francesco q. Gerolamo Gafoni, âgé de 15 ans, le notaire de la *Giustizia Vecchia* précise que le dit Domenego Anzio, travaille dans la boutique du Paladin, située dans la zone de Saint-Marc. Domenego Anzio n'est pas le patron de cette boutique, qui est dirigée pendant le premier tiers du siècle par les frères Undei. Il y occupe visiblement une place subordonnée, ce qui ne l'empêche nullement d'engager et de former un apprenti. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 118, reg. 163, date du 11 février 1621 m. v. (1622 nv. st.).

5. Biblioteca del Museo Correr (dorénavant BMCVe), *Mariegola* 139, f.^{os} 132-133.
6. Le 5 juillet 1315, une décision du *Maggior Consiglio* impose que la vente et l'achat de pièces d'orfèvrerie aient désormais exclusivement lieu dans l'île du Rialto. Mais dès le 9 septembre de la même année, dans un texte de forme identique, la magistrature annule sa décision pour la vente qui peut avoir lieu dans toute la ville ; cf. Giovanni Monticolo (dir.), *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia, dalle origini al MCCCXXX*, Rome, Forzani e C., 1896, p. 115-134. Une nouvelle tentative en ce sens est faite en 1531 : une délibération, cette fois voulue par la corporation des orfèvres, limite de nouveau le commerce de l'orfèvrerie à l'intérieur de l'île du Rialto (BMCVe, *Mariegola* 139, f° 19). L'argument disparaît ensuite, puis une mention laconique, dans un texte de 1645, indique que les boutiques d'orfèvres se sont désormais dispersées dans toute la ville (BMCVe, *Mariegola* 139, f.° 90v).

au Rialto,⁷ au point de donner leur nom à la première artère de la rive de *citra*, la *Ruga dei oresi*, mais il en existe aussi dans tout le reste de la ville, et jusqu'aux confins de Canareggio ou de Castello.⁸ Les boutiques réunissent la partie visible de la profession, les patrons et les employés, mais non la totalité, puisque de nombreux orfèvres travaillent aussi hors des boutiques: ce sont les indépendants en chambre, épisodiquement mentionnés dans les écrits de la corporation,⁹ dans les recensements et dans les archives paroissiales.¹⁰

Qu'ils soient chefs de boutique ou employés, dans un magasin situé au Rialto ou à Castello, ou bien qu'ils travaillent en chambre, tous ces orfèvres peuvent recruter des apprentis. Bien sûr, leurs activités et mêmes leurs compétences évoluent, et cela influence le déroulé du contrat d'apprentissage. Ces considérations étaient donc indispensables pour avancer dans l'étude.

Nous commencerons par exploiter la masse d'information fournie par les *Accordi dei Garzoni*. Nous étudierons ainsi l'identité des jeunes postulants au métier, mais aussi, le déroulé effectif de leur apprentissage, leur insertion dans la profession et les différentes difficultés qu'ils rencontrent. Puis nous étudierons une autre manière de devenir orfèvre, celle en famille, réservée aux fils d'orfèvres. La connaissance de ces deux voies nous permettra ensuite d'étudier le renouvellement des effectifs au sens large et donc les répercussions sur l'activité économique.

7. Sur les 299 commerces d'orfèvre qui ont pu être localisés dans, 211 se trouvent dans les abords du Rialto, soit 70,6%.

8. Voir par exemple Giacomo Zandrini qui en 1661 tient une boutique d'orfèvre à Sant'Antonin di Castello (ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimo* 1661, b. 420, *sestiere* di Castello, paroisse de Sant'Antonin, n° 180) ou Marco Burlin qui fait de même à San Lunardo (ivi, b. 421, *sestiere* di Canareggio, paroisse de San Lunardo, n° 33).

9. Voir par exemple BMCVe, *Mariegola* 139, f.^{os} 27-31.

10. Le recensement de 1661 mentionne ainsi Giovanni Battista Piemontese, *lavorante* d'orfèvre en maison, *calle della simia*, dans la zone du Rialto. ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimo* 1661, b. 423, *sestiere* di San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n° 691. Dans les archives paroissiales, nous trouvons de nombreux hommes qui sont mentionnés comme orfèvres pendant plusieurs décennies, mais qui ne sont jamais rattachés à une boutique.

1. L'apprentissage des orfèvres d'après les *Accordi dei garzoni*

1.1. Abondance et diversité des profils dans les archives de la *Giustizia Vecchia*

Les 983 apprentis déjà mentionnés ont été retrouvés dans 1014 contrats passés auprès de 531 orfèvres différents. Deux observations se formulent donc immédiatement : certains apprentis concluent deux, voire dans certains cas trois contrats. De plus, la majeure partie des patrons recrutent au moins deux apprentis. Or, rappelons-le, les sources sont fortement lacunaires. Le nombre réel, tant au niveau de la répétition des contrats que de la multiplication des apprentis, devait être encore plus forte.

Dans cette masse, un facteur d'unité apparaît immédiatement : les Vénitiens sont fortement majoritaires. 64% des contrats indiquent la provenance de l'apprenti, et ceux-ci sont Vénitiens dans 74,3 % des cas. La domination des locaux est sans doute plus forte encore, car l'origine géographique est plus facilement omise pour un jeune Vénitien. Les orfèvres se démarquent ici de la tendance générale, car en 1662 la proportion de Vénitiens parmi les contrats d'apprentissage toutes professions confondues est seulement de 27,4%.¹¹ Le phénomène se renforce encore au cours du siècle.¹² Les orfèvres recrutent donc leurs apprentis dans un périmètre géographiquement restreint, différant en cela des habitudes générales des métiers de Venise.

La provenance géographique constitue le seul facteur d'unité. Pour le reste, ces jeunes garçons présentent des profils fort différents. Ils ont entre 7 et 22 ans, ils s'engagent pour une durée comprise entre 7 mois et dix ans. Certains payent pour obtenir un apprentissage,

11. Andrea Zannini, « Flussi d'immigrazione e strutture sociali urbane. Il caso dei Bergamaschi a Venezia », *Bolletino di demografia storica*, 1993, 19, p. 207-215 ; cité dans Luciano Pezzolo, *Il fisco dei Veneziani, finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*, Vérone, Cierre, 2003, p. 152.

12. Selon un processus qui s'observe aussi dans d'autres professions : Pezzolo, *Il fisco dei Veneziani*, cit., p. 152. Chez les orfèvres elle passe de 46,8% dans les années 1621-1622 (ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 118) à 80,4% de 1664 à 1671 (ivi, b. 123).

d'autres sont formés gratuitement, d'autres encore sont rémunérés avec des salaires allant d'un seul à 75 ducats par an. Le contrat peut être conclu avant le début de la collaboration, le premier jour du travail, ou bien plus ou moins longtemps après, jusqu'à plusieurs années. La profession du père de l'apprenti est généralement fournie, et nous en dénombrons 90 différentes. Les apprentis orfèvres sont fils d'artisans de l'ameublement, du bâtiment, des métiers de bouche, du textile, de la marine et de bien d'autres encore... Il y a même des fils d'orfèvres, que leur père place en formation auprès d'un collègue, pour des raisons que nous étudierons plus en avant. Certains apprentis s'engagent auprès d'un maître titulaire d'une boutique, d'autres auprès de toute une équipe (nous trouvons parfois la mention « et frères » à la suite du nom du maître), ou d'un employé d'une boutique et d'autres encore auprès d'un indépendant travaillant en chambre, loin de tout commerce. Assurément, à la diversité des profils des apprentis répond celle des patrons.

Ainsi décrit, l'apprentissage dépasse largement le schéma d'un jeune apprenti inexpérimenté et d'un maître lui transférant son savoir dans un laps de temps défini à l'avance, pour s'inscrire dans un fonctionnement économique global.

Pour progresser dans la réflexion, il faut dépasser le moment donné de la rédaction du contrat d'apprentissage. Comme aucune source ne nous renseigne sur le déroulé quotidien de l'apprentissage, nous nous intéresserons donc au devenir de l'ancien apprenti, autrement dit, à son insertion professionnelle.

Par le biais de la *Giustizia Vecchia*, chaque année, entre 30 et 60 individus s'inscrivent en apprentissage d'orfèvrerie. Les 983 apprentis orfèvres constituent déjà une masse conséquente, mais ils ne sont qu'une petite partie de la réalité. Moins d'un dixième des archives des *Accordi dei Garzoni* du XVII^e siècle a été conservé. Pour tout le siècle, il faudrait donc imaginer un ensemble de 10 000 apprentis orfèvres. Ce chiffre pose assurément question.

1.2. L'insertion professionnelle des apprentis

Parmi ces 983 apprentis orfèvres, seuls 107 sont par la suite mentionnés en tant qu'orfèvres, soit moins de 11%. Certes, il faut garder à l'esprit les jeunes qui meurent pendant leur formation, les quelques étrangers qui repartent pour leur patrie, et ceux qui ne peuvent être individualisés faute d'une identité suffisamment complète au moment de l'inscription. Malgré tout, le fossé entre apprenti et orfèvre n'en demeure pas moins considérable.

Bien sûr, toutes les archives paroissiales du siècle n'ont pas été intégralement dépouillées, et il en est *a fortiori* de même pour les archives notariées. La tâche dépassait les délais d'une thèse de doctorat. La poursuite du dépouillement permettrait inévitablement de retrouver dans la profession d'autres anciens apprentis, mais pas d'inverser de façon significative le résultat.

Il faut garder à l'esprit que tous les individus ne sont pas mentionnés de la même manière dans les sources. Les chefs de famille, les patrons de boutique, les artisans bien établis, aisés et stables, mentionnés dans les recensements fiscaux et ceux à vocation sanitaire,¹³ éligibles aux charges de la corporation, susceptibles de s'engager à tout moment dans un procès, ou d'organiser leur succession en rédigeant un testament sont beaucoup plus documentés dans les sources. De l'autre côté, se trouvent les indépendants, les employés, ceux qui vivent de sous-traitance, ceux qui changent de profession après quelques années, ceux qui exercent en marge de la corporation... Tous ces hommes ne peuvent être connus que dans les archives paroissiales, sous réserve que le clerc prenne la peine d'indiquer leur profession, ce qui n'est pas toujours le cas, ou, précisément, dans les contrats d'apprentissage, une source d'archives soumise à de nombreuses lacunes. Bien des hommes ont ainsi exercé l'orfèvrerie, pour une période plus ou moins longue, mais nous échappent, faute de retrouver une mention claire. Parmi eux, se trouvent inévitablement d'anciens apprentis.

13. Nous entendons par là le recensement mené par les *Dieci Savi sopra le Decime*, en 1661, et les différents recensements menés par les *Provveditori sopra la Sanità* en 1607, 1624, 1632, 1642 et 1670.

Le taux d'insertion professionnelle est donc vraisemblablement bien plus important que 11% mais nous ne possédons pas les documents pour le dénombrer précisément.

Il n'en reste pas moins qu'il existe des écueils. L'entrée en formation est un moment délicat, qui peut ouvrir les portes à une carrière professionnelle, mais cela n'est nullement automatique. Certaines formations sont, dès le départ, inutiles.

En étudiant attentivement les contrats de formation, il apparaît que certains apprentis semblent exclus d'office. Deux causes principales se dessinent : des formations vides de sens, et des formations dépourvues de cadres juridiques.

Tous les contrats de la *Giustizia Vecchia*, et ce quelle que soit la profession, rappellent que les maîtres ont l'obligation d'enseigner à leur apprenti leur art et leur savoir-faire. Cette donnée, si souvent spécifiée, ne devait pas être respectée. Pendant la période de formation, aucun contrôle n'est effectué. L'apprenti qui ne reçoit aucun enseignement de son maître peut éventuellement s'en plaindre à la *Giustizia Vecchia*, mais il en retirera difficilement un bénéfice personnel. Chaque patron est donc libre de transmettre ou non son savoir à ses apprentis. La corporation mentionne le cas d'apprentis qui se révèlent, à la fin de leur formation, ignorants au point de ne pas pouvoir se présenter à la preuve de l'art : le cas est donc suffisamment courant pour faire l'objet d'une délibération.¹⁴

Certains orfèvres prennent des apprentis en grand nombre. Domenico Vale, à l'enseigne de la Pastèque, en embauche 6 selon les sources à notre disposition, dont 2 le même jour.¹⁵ Antonio Bernardi, à l'enseigne de la Toscane, en recrute pas moins de 9.¹⁶ Ces résultats sont encore plus élevés pour certains groupes familiaux tra-

14. BMCVe, *Mariégola* 139, f.° 54.

15. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 118, reg. 163, date du 24 mai 1622 / b. 118, reg. 164, date du 12 juin 1625 / b. 119, reg. 166, date du 11 janvier 1644 (deux apprentis) / b. 120, reg. 168, f.° 198v et b. 122, reg. 171, f.° 88.

16. Ivi, b. 120, reg. 168, f.° 152v / b. 121, reg. 169, f.° 82 et f.° 139v / b. 121, reg. 170, f.° 165v et 190 / b. 122, reg. 171, f.° 138 (deux apprentis le même jour) / b. 122, reg. 172, f.° 295 / b. 123, reg. 174, f.° 224v.

vailant dans la même boutique : la famille Rizzi, qui tient la boutique à l'enseigne de l'Oranger, en forme 14, et la famille Donato 15.¹⁷ Les Rizzi et les Donato ne peuvent prendre le risque de former des concurrents en trop grand nombre, car cela pourrait compromettre l'activité familiale. Dans une boutique d'orfèvrerie, se font sentir des besoins distincts du travail du métal : le ménage, bien sûr, mais aussi le rabattage de clients, fort important pour l'orfèvrerie où nombre des boutiques sont regroupées au même endroit. Enfin, se pose la question de la vente. Parallèlement aux calices, aux plats de grande valeur, dont la vente incombe assurément à un personnel hautement qualifié, les orfèvres vendent aussi en grande quantité des objets de faible montant : aiguilles, anneaux, boucles d'oreille, cure-dents... et autres objets de la vie quotidienne. La vente de ces objets requiert du personnel presque à temps plein pour des bénéfices très modestes. Nombre d'apprentis étaient probablement engagés pour effectuer uniquement ces tâches. La faiblesse de la rémunération des contrats d'apprentissage rend cette forme de collaboration extrêmement profitable. Les patrons disposent ainsi à faible coût d'une main-d'œuvre jeune, sans doute docile.

Les fugues, régulièrement mentionnées dans les registres de la *Giustizia Vecchia*, s'expliquent peut-être ainsi. Parfois, un apprenti s'enfuit pour se réinscrire chez un autre patron, distant de quelques rues seulement. Zuanne Lanza *quondam* Ercole fugue ainsi de chez son premier patron, Francesco Sabadin, après un an de formation, et se rengage auprès d'Andrea Tiozzi. Le premier contrat était de type gratuit, tandis que dans le second, son nouveau maître s'engage à lui verser 30 ducats à l'issue de ses 4 ans et demi de formation.¹⁸

17. Ivi, respectivement, pour les Rizzi, b. 119, reg. 166, date du 23 octobre 1642 / b. 120, reg. 167, f.^{os} 57v, 152 et 167v / b. 121, reg. 169, f.^o 168 / b. 121, reg. 170, f.^{os} 108 et 200v / b. 122, reg. 171, f.^{os} 85, 94 / b. 122, reg. 172, f.^{os} 78 et 146 / b. 123, reg. 173, f.^o 232 et b. 123, reg. 174, f.^o 132v et pour les Donato, b. 119, reg. 166, date du 13 août 1643 / b. 121, reg. 169, f.^o 146 / b. 122, reg. 171, f.^{os} 33, 58v et 133, b. 122, reg. 172, f.^{os} 40, 243 et 259v / b. 123, reg. 174, f.^{os} 66v, 84, 131v et 282v / b. 124, reg. 175, f.^{os} 20, 35 et 160.

18. Ivi, b. 123, reg. 173, f.^{os} 12v et 276v.

La promesse du salaire final constituait sans doute déjà un argument, mais peut-être aussi la formation dispensée par Andrea Tiozzi se révélait-elle plus intéressante que celle de Francesco Sabadin.

Assurément, et malgré l'engagement contenu dans le contrat d'apprentissage, les patrons ne transmettent pas à tous leurs apprentis l'ensemble de leurs savoir-faire. De cette manière, ils ne risquent pas de former de concurrents. Ils disposent d'une main d'œuvre à faible coût sans aucun risque.

Certains maîtres se protègent aussi en omettant de déclarer leurs apprentis. L'inscription auprès de la *Giustizia Vecchia* est pourtant obligatoire. Dès 1498, la corporation des orfèvres prévoit une amende de 50 livres pour le maître employant un apprenti non inscrit, amende partagée en trois entre le dénonciateur, la corporation et la *Giustizia Vecchia*.¹⁹ Cette décision ne met pas terme à la pratique. Au cours du siècle, la *Giustizia Vecchia* organise des campagnes de vérification et trouve à chaque fois des apprentis non déclarés. Dans ce cas, les contrats sont « *bonificati* » : les membres de la *Giustizia Vecchia* infligent une amende au maître fautif et procèdent à l'inscription rétroactive de l'apprenti, reconnaissant le temps de service effectué.

Avant 1686, le nombre d'apprentis présents simultanément dans une boutique n'est pas limité, et ceux-ci sont souvent nombreux. Les patrons n'agissent pas ainsi pour faire travailler plus d'apprentis qu'ils n'en auraient le droit. La raison est donc ailleurs.

Les patrons des apprentis en position irrégulière constituent souvent des figures centrales de la profession. Parmi eux, Marc'Aurelio Nave, prier de la corporation en 1641, de nouveau élu à la Banque²⁰ en 1656, est contrôlé en 1664. L'enquête prouve la présence à son atelier d'un apprenti non déclaré depuis deux ans.²¹ Famille d'orfèvres bien connue du Rialto, dont les sept membres

19. BMCVe, *Mariegola* 139, f.° 11.

20. La Banque est le comité directeur de la corporation, composé du prier, du *scrivan* et des *compagni*.

21. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 123, reg. 173, f.° 30.

tiennent les enseignes du Soleil et de l'Etoile, les Busello sont verbalisés à trois reprises : Lorenzo en 1650 et 1653 et Piero en 1664.²² Parallèlement, ces mêmes orfèvres ont parfois des apprentis légalement déclarés. Zuanne Simonetti, par exemple, a engagé tout à fait régulièrement trois apprentis en 1658, 1662 et 1663. Une enquête le 15 mai 1662 démontre qu'il employait aussi un autre jeune homme illégalement depuis huit mois.²³

Ces apprentis illégaux sont originaires de Venise et chrétiens. Leur âge moyen de 14 ans et demi montre qu'ils ont commencé leur formation vers 12 ou 13 ans, ce qui correspond tout à fait à la moyenne générale. Leur salaire annuel varie entre 3 et 6 ducats, pour une moyenne à 4,5. Ils sont donc en tout point semblables aux apprentis régulièrement inscrits à la *Giustizia Vecchia*. Ils auraient donc pu être déclarés comme apprentis et pourtant, cela n'a pas été le cas. Sans le contrôle de la magistrature économique, ils n'auraient jamais possédé la moindre preuve pour attester de leur formation, ce qui leur aurait de fait fermé tout espoir de pouvoir un jour s'inscrire à la corporation. En prenant des apprentis non déclarés, les maîtres s'assurent qu'ils ne deviendront jamais des concurrents.²⁴ Cette certitude vaut peut-être une amende.

Au cours du siècle, nous avons repéré vingt-trois apprentis *bonificati*. Pour ces 23 contrôlés et officialisés, combien d'apprentis sont restés dans l'illégalité ? Tous les jeunes garçons contrôlés l'ont été dans les boutiques du Rialto ou des abords immédiats. Assurément, il était plus facile de contrôler ces espaces que les boutiques des paroisses périphériques ou que les chambres. La pratique devait pourtant exister là aussi.

22. Ivi, b. 121, folio détaché hors de tout registre, date du 17 août 1650 / b. 121, reg. 169, f.° 75 et b. 124, reg. 173, f.° 64.

23. Ivi, respectivement b. 122, reg. 172, f.° 49 (pour Piero Pelli *quondam* Michiel, le *garzon bonificato*) et b. 122, reg. 171, f.° 12 / b. 122, reg. 172, f.° 202v / b. 123, reg. 173, f.° 298v et b. 123, reg. 174, f.° 159v pour les autres.

24. Sur les 23 apprentis « bonificati », seuls 2 sont ensuite mentionnés en tant qu'orfèvre soit 8,7%.

Parmi les apprentis qui fuigent, comme parmi les apprentis *bonificati*, nous ne rencontrons jamais de fils d'orfèvre. Bien sûr, les pères de ces jeunes garçons connaissent ces écueils et s'assurent que leur fils conclue un apprentissage en bonne et due forme. Pour les garçons sans attache familiale dans la profession, en revanche, le risque est bien réel.

Trouver un maître pour se faire accepter en apprentissage ne suffit donc pas pour devenir orfèvre. Le jeune apprenti doit également s'assurer de posséder un contrat en bonne et due forme, ce qui n'est pas toujours acquis d'avance. Il doit également obtenir de son maître qu'il lui enseigne suffisamment de son savoir-faire pour pouvoir par la suite faire son chemin dans la profession.

Parmi les apprentis qui parviennent finalement à s'insérer dans la profession, tous ne connaissent pas la même carrière. Certains deviennent patrons, d'autres sont employés d'une enseigne, d'autres encore pratiquent en tant qu'indépendants. Quelques uns évoluent au cours de leur carrière et passent successivement par ces différentes étapes, d'autres conservent le même statut pendant toute leur carrière. En effet, tous les apprentissages, loin de là, ne se ressemblent pas.

Dans la lointaine paroisse de San Marcuola, les frères Moro forment au moins 7 apprentis, parmi les sources à notre disposition, et 3 d'entre eux seront par la suite mentionnés en tant qu'orfèvres.²⁵ Piero Bugiato qui tient l'enseigne du Levantin à San Marcilian, prend 3 apprentis dont 2 se retrouveront orfèvre,²⁶ et il en va de

25. Il s'agit de Guglielmo q. Guglielmo Pre, formé en 1664 (ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 119, reg 166, date du 12 octobre 1643), de Marc'Antonio Tiozzi q. Andrea, formé en 1645 (ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 120, reg. 167, f.° 122) et enfin de Domenego Traini q. Zuan Battista, engagé en 1664 (Ivi, b. 123, reg. 173, f.° 113). Guglielmo Pre est mentionné en 1649 dans un acte de baptême (Archivio storico del patriarcato veneziano (dorénavant ASPVe), *San Trovaso, Battesimi 4*, lettre C, date du 6 juillet 1649). Marc'Antonio Tiozzo est mentionné dans les enquêtes de 1672 et de 1693 (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 548, registre 1672, lettre M et registre 1693). Enfin, Domenico Traini est connu pour avoir épousé la femme de son ancien patron (ASVe, *Nozarile Atti*, b. 11192, f.° 7v).

26. Piero Bugiato forme successivement Carlo Battaglia *quondam* Bernardin, Ales-

même pour les 3 apprentis d'Alessandro Garzi aux Deux Vieillards à San Nicolo dei Mendicoli.²⁷ Les boutiques du Rialto n'affichent pas les mêmes résultats. Antonio Bernardi dirige à San Zuan di Rialto la boutique de l'Aurore, numériquement la plus importante de la ville, mais des 9 apprentis qu'il déclare, aucun n'est mentionné ensuite dans la profession. Les 6 apprentis déclarés dans la boutique des Trois Roses, tenue par Benetto Fantini à San Zuan di Rialto, ne se retrouvent pas davantage, ni les 8 apprentis de la boutique de San Rocco, tenue par la famille Doria dans la même paroisse. Les Rizzo embauchent, à travers le siècle, 18 apprentis, mais le seul à être mentionné comme orfèvre est l'élève de Mattio Rizzo, un des premiers à porter ce patronyme au tout début du siècle.

En simplifiant, nous pouvons indiquer que l'apprentissage dans les boutiques périphériques ouvre aux apprentis une carrière officielle, avec des mentions régulières dans les sources. Inversement, dans les boutiques du Rialto, tenues par des familles en place depuis des décennies, pour ne pas dire un siècle, l'apprentissage débouche beaucoup plus rarement sur une carrière officielle. Cela ne signifie pas que les anciens apprentis ne deviennent pas orfèvres : ils demeurent fort probablement dans la mouvance des maîtres qui les ont formés, mais cantonnés à la sous-traitance, ils sont aujourd'hui pratiquement invisibles pour l'historien. En revanche,

sandro Dall'Oglio *quondam* Ercole et Simone Pelosato *quondam* Lorenzo. Pour les contrats d'apprentissage : ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 118, reg. 164, dates du 3 juillet et du 7 août 1625 et du 15 mars 1627. Les deux derniers sont ensuite connus en activité. Voir respectivement : ASVe, *Milizia da Mar*, b. 548, *oresi, Rollo* 1672, lettre A et ASPVe, *Santa Maria Maddalena, Matrimoni I*, p 149.

27. Alessandro Garzi forme successivement Iseppo Poretto *quondam* Mattio, Francesco Rimondo *quondam* Marco et Alvise Palma *quondam* Piero. Pour les contrats d'apprentissage : ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordo dei Garzoni*, b. 122, reg. 172, f° 27 et 238 et b. 123, reg. 174, f° 54. Le premier et le troisième sont ensuite officiellement cités comme orfèvres. Pour les mentions des hommes établis, voir successivement : ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 185, n° 1109 (témoin) et ASVe, *Militia del Mar*, b. 548, *oresi, Rollo* 1690, « oreffici cappi maestri lavoranti qualli lavorano et serve li botegieri negocianti e vivono solo di maniffature ».

dans les modestes boutiques des paroisses périphériques, le patron, isolé, ne peut fournir du travail à tous ses anciens apprentis ; ceux-ci doivent donc créer leur propre voie, et deviennent alors visibles dans les sources.

Selon les cas, l'apprentissage permet donc d'acquérir des compétences et des techniques différentes. Un seul apprentissage ne permet pas toujours de se lancer et de se maintenir dans la vie active. Certains apprentis contractent donc plusieurs contrats dans le temps.

1.3. La prolongation de l'apprentissage par une formation complémentaire

En sortie d'apprentissage, les jeunes hommes doivent faire face à la concurrence des orfèvres qui possèdent des années de pratique, et qui comme eux convoitent les commandes en sous-traitance et les places d'employés. Certains contractent alors un nouveau contrat d'apprentissage, même s'ils ont déjà effectué la période légale.²⁸

Malgré les lacunes des archives, nous observons pas moins de 32 apprentis conclure deux contrats d'apprentissage, et un en conclure trois.

Pour certains, il ne s'agit, comme indiqué, d'un faux départ. Le premier apprentissage pose visiblement problème, et après quelques mois de collaboration, l'apprenti s'enfuit ou quitte son maître de son plein gré et s'inscrit ailleurs.

D'autres apprentis, en revanche, effectuent entièrement leur temps prévu, puis, celui-ci achevé, concluent un nouveau contrat avec le même patron. Santo di Rossi *quondam* Menego s'était engagé en 1658 à l'âge de 11 ans auprès de Francesco Fiori, orfèvre au Général. Il s'agissait d'un contrat de type gratuit, le patron ne versant rien à son élève. A l'issue des cinq années, l'apprenti signe une nouvelle fois auprès du même patron, cette fois pour deux ans seulement, et Francesco Fiori s'engage à lui verser 46 ducats à l'issue

28. Fixée à sept ans au Moyen Âge, celle-ci a été rabaisée à 5 ans par une délibération de 1498. BMCVe, *Mariogola* 139, f.° 11.

de ces deux années.²⁹ Assurément, et bien que le contrat soit formulé comme un acte d'apprentissage, il s'agit d'un contrat d'employé déguisé en apprentissage pour éviter de payer des taxes.³⁰ Le jeune homme a acquis certaines compétences, qui le rendent utile dans la boutique, et il valorise dès lors son travail.

D'autres apprentis changent de patron entre l'apprentissage et la formation complémentaire. Cette technique permet certainement d'acquérir de nouvelles techniques tout en développant son réseau. Zuanne *quondam* Bortolo Tosi, originaire de Brescia effectue d'abord, entre 1660 et 1665, un apprentissage auprès de Zuanne Boncio, qui ne possède qu'un étal dans la *Ruga*.³¹ Or les étals ne permettent pas de fondre le métal. Les orfèvres qui y travaillent soit disposent d'un lieu de travail indépendant, une chambre, soit se limitent à des opérations de vente. A l'issue de cette formation, en 1665, Bortolo Tosi se réinscrit pour trois nouvelles années auprès d'Antonio Mascarini qui tient la boutique de l'Arc au Rialto. Le jeune homme a réussi à valoriser ses acquis professionnels : son premier contrat prévoit un salaire annuel moyen de 4 ducats, son deuxième, 25 ducats les deux premières années et 35 la dernière.³² Il s'engage également auprès d'un patron au statut différent, qui mène probablement des activités différentes, pour compléter sa formation.

Dans un fonds aussi répétitif que les *Accordi dei Garzoni*, la moindre déviance doit interroger car elle permet souvent de décrypter

29. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 119, reg. 166, date du 10 septembre 1642 (volume non numéroté) et b. 120, reg. 168, f.° 195v.

30. De cette manière, Santo n'a pas à s'acquitter de la *ben intrada* pour accéder à la corporation.

31. A cette époque, deux Zuanne Boncio orfèvre travaillent à Venise, et l'acte d'apprentissage ne permet pas de déterminer l'identité du premier patron de Zuanne Tosi. Pour autant, selon le recensement de 1661, tous les deux ne tiennent qu'un étal, Zuanne Boncio q. Iseppo à l'enseigne du Lys, et Zuanne Boncio q. Bortolamio à l'enseigne de la Moretta (ASVe, *Dieci Savi alle Decime, Estimo* 1661, b. 423, *sestiere* di San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n^{os} 339 et 657).

32. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 121, reg. 170, f.° 237 et b. 122, reg. 172, f.° 163.

une situation particulière. Lorsque le contrat est conclu, une partie de l'avenir du jeune apprenti est déjà scellé : selon qu'il rejoint un indépendant, une boutique du Rialto ou une boutique périphérique, il n'apprendra pas les mêmes techniques, ne disposera pas par la suite des mêmes repères pour construire sa carrière. Cependant, tout n'est pas joué loin de là. Les compétences du patron, mais aussi sa volonté de transmettre ou non son savoir-faire déterminent là encore grandement la carrière du jeune apprenti.

Avant d'étudier les répercussions de ce fonctionnement sur l'activité économique, il faut s'intéresser à l'autre grande voie d'entrée dans la profession : la formation en famille.

2. Une autre possibilité : la formation en famille

2.1. Un privilège des maîtres

Les « fils de maître », et plus généralement les membres d'une même famille, peuvent être formés par leurs parents sans aucun contrat ni déclaration. La délibération déjà citée, qui en 1498 fixe les modes de déclaration et la durée minimum de l'apprentissage, précise que les fils des maîtres nés dans les terres vénitienues ne sont pas soumis à cette règle. Par la suite, cet acquis n'est plus jamais mentionné, preuve qu'il n'est pas remis en cause. Nous possédons dans tout le corpus un seul cas d'un orfèvre signalant à la *Giustizia Vecchia* qu'il forme un de ses parents. En 1610, Giacomo déclare ainsi enseigner son métier à son jeune frère, Antonio.³³ L'apprentissage a en réalité commencé depuis un an et demi au moment de la déclaration. Giacomo ne verse rien à son frère qui continue à résider chez lui.

Les formations des fils d'orfèvres ne sont soumises à aucune obligation de déclaration, et pour cette raison, elles demeurent fort peu connues. Aucun membre de la famille Rizzo, par exemple, qui fournit pas moins de 14 orfèvres, n'est jamais mentionné en apprentissage, et il en va de même pour toutes les autres grandes familles d'orfèvres, par exemple Copadoro, Cortese, Gasparini, Romieri ou

33. Ivi, b. 117, reg. 161, f.° 175.

Girardi. Les archives paroissiales nous renseignent parfois sur la présence d'enfants de la famille du patron dans sa boutique. Andrea, fils de Carlo Teodori, orfèvre à l'enseigne des Trois Couronnes, s'empoisonne par erreur à l'âge de 11 ans dans la boutique de son père en avalant de l'arsenic, en 1645.³⁴ A cette époque la famille Teodori réside à Santa Marina, tandis que la boutique familiale se trouve à San Zuan di Rialto, de l'autre côté du Grand Canal.³⁵ Le jeune Andrea semblait donc bien en train d'apprendre le métier.

Partager la pratique professionnelle avec un membre de sa famille s'avère confortable. Non seulement les deux hommes peuvent réunir leurs techniques mais ils peuvent aussi compter l'un sur l'autre pour assurer la protection des outils et des objets. Ils ont tous les deux intérêt à voir prospérer leurs affaires.

Pourtant, nous voyons quelques fils d'orfèvres entrer en apprentissage auprès de collègues de leur père. Ce fonctionnement ne présente donc pas que des avantages.

2.2. Les risques et les limites du fonctionnement

Tous les orfèvres ne forment pas leurs fils. En 1622, Francesco Olivi, orfèvre à la Vida, amène son fils Zuanne auprès de son collègue, Bortolo Moretti, orfèvre au Tabernacle, pour qu'il lui apprenne le métier. Francesco et Bortolo travaillent tous les deux au Rialto, sans doute dans la même rue. Le contrat d'apprentissage ressemble à tous les autres : Zuanne, âgé de 13 ans, s'engage auprès de son maître pour 5 ans et demi. Passée cette période, nous retrouvons Zuanne Olivi, travaillant avec son père sous l'enseigne familiale de la Vie.³⁶

34. ASPVe, *Santa Marina, Morti* 6, p. 57, acte 5.

35. Pour la demeure, voir l'acte de décès du jeune Andrea ci-dessus. Le lieu de la boutique est indiqué lorsqu'elle est inventoriée, à la mort de Carlo, en 1652 : ASVe, *Giudizi di Petizion, Inventari*, B 364, n° 55.

36. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b.118, reg. 163, date du 19 avril 1622. Pour des mentions de Zuanne Olivi adulte, travaillant dans la boutique de la Vie, voir par exemple ASPVe, *San Polo, Matrimoni* 5, acte 468 ou San Silvestro, *Battesimi* 3, date du 25 décembre 1646.

Ce cas n'est pas isolé. En 1644, l'orfèvre Zuanne Amadio place son fils Lorenzo en apprentissage auprès de Domenico Vale, orfèvre à l'enseigne de la Pastèque.³⁷

Deux explications peuvent être proposées. La formation en famille est réservée aux seuls maîtres. Dans ce cas, Francesco Olivi, bien que patron de boutique, ne se serait pas présenté à la preuve de l'art, et ne pourrait donc pas former son fils. La situation pourrait être identique pour Zuanne Amadio, qui travaille en tant qu'indépendant. Notons que, s'il n'a pas le droit de former son fils, cela ne l'empêche nullement de recruter lui-même un apprenti quatre ans plus tard.³⁸

Placer son fils en apprentissage extérieur peut être aussi une manière d'acquérir de nouvelles techniques, de nouveaux savoir-faire, tout en renforçant son réseau.

Enfin, il peut s'agir d'une sécurité. Former son fils en personne présente un risque : en cas de décès du père, le fils ne pourra pas faire valoir son commencement de formation, faute d'en avoir les preuves. Ces raisons ont peut-être guidé le choix de Marco Vio. Cet orfèvre a créé de toutes pièces, suite à un héritage, l'enseigne du Coussin d'or, où il travaille seul. Quand vient le moment pour son fils Pasqualin d'entrer en apprentissage, en 1644, Marco le place auprès de Domenico Vale, orfèvre, à l'enseigne de la Pastèque, dans la *Ruga del Specier*, à proximité immédiate du Rialto. Trois ans plus tard, Marco Vio meurt, à 54 ans. Son enseigne du Coussin d'Or disparaît avec lui. De cette manière, le jeune Pasqualin peut au moins terminer sa formation auprès de son maître. Sinon, la mort de son père l'aurait laissé dans une position délicate.³⁹

Bien que très discret dans les sources, l'apprentissage en famille ne doit pas être négligé, car de nombreux orfèvres sont formés ainsi, et sans doute une grande partie des patrons de boutique du Rialto.

37. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 119, reg. 166, date du 11 janvier 1643 m. v. (1644 nv. st.).

38. Ivi, b. 120, reg. 168, f.° 231.

39. Aucune mention de Pasqualin Vio adulte et orfèvre n'a pu être retrouvée. Visiblement, dans ce cas, la précaution n'a pas suffi.

Assurément, il s'agit, pour les maîtres, d'un véritable privilège. En raison d'une forte natalité, ceux-ci peuvent compter sur plusieurs paires de mains, jeunes et dociles, pour aider à la conduite des affaires familiales. Comme pour l'apprentissage extérieur, là encore, toutes les compétences ne sont sans doute pas transmises à tous de la même manière. La place dans la fratrie, les aptitudes, mais aussi peut-être les sentiments du père entrent en jeu à ce moment. Faute d'éléments, nous restons dans le domaine de l'hypothèse.

En comptant les orfèvres formés en famille et tous ceux recrutés via la *Giustiza Vecchia*, chaque année, de nouveaux orfèvres apprennent le métier. Ce flux continu a des conséquences sur l'activité économique.

3. Les répercussions du renouvellement des effectifs sur l'activité économique

3.1. L'existence d'un statut intermédiaire, les « jeunes »

Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, trois contrats des *Accordi dei Garzoni* emploient ouvertement le titre de *lavorante*. C'est ainsi le cas de Zuanne Bontempo *quondam* Stefano, âgé de 20 ans, engagé pour deux ans en 1621 par Orfeo Badini pour un salaire de 60 ducats annuels.⁴⁰ Son salaire se situe dans la moyenne basse.⁴¹ Orfeo Badini aurait pu le recruter comme *lavorante* mais une différence demeure. En tant qu'apprenti, Zuanne Bontempo n'est soumis ni à la *benintrada*, ni à la *luminaria* et pas davantage à la *tansa*.⁴² De fait, cette disposition devient fort intéressante pour le jeune homme et pour son patron, qui le paye un peu moins.

Après 1645, l'appellation de *lavorante* disparaît des contrats d'apprentissage de la *Giustizia Vecchia*, sans doute suite à des contrôles. La situation demeure. Ainsi, en 1657, Antonio Barufe *quondam*

40. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 117, reg. 162, f.^o 183.

41. Francesca Trivellato indique que les salaires des *lavoranti* du verre de Murano, à la même époque, s'échelonnent entre 30 et 102 ducats l'année. Cf. Francesca Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Rome, Donzelli, 2000, p. 54-55.

42. La *tansa* est une taxe militaire, levée par la *Milizia da Mar* dans les corporations. Cette charge conséquente pose continuellement des problèmes.

Francesco, âgé de 20 ans, s'inscrit comme apprenti pour un an chez Zuanne Pulissi pour un salaire annuel de 55 ducats.⁴³ D'autres, au lieu de préciser leur âge, se disent majeurs.

Dans son testament rédigé en 1632, Piero Gazzoni, orfèvre à l'enseigne du Coq, lègue 100 ducats à son « jeune » de boutique.⁴⁴ En 1673, un procureur se rend dans la boutique de Zuanne Balbi pour protester sur un retard de livraison. Faute d'y trouver le patron, qui s'est absenté, il laisse son ordre dans les mains d'un « jeune ».⁴⁵ En 1692, Piero Astolfoni, sommé de justifier la réalisation de manches de couteaux non conformes vendus dans sa boutique, reporte la faute sur les « jeunes » qui travaillent dans sa boutique et qui en ont suivi la réalisation.⁴⁶

Ces mentions sont ponctuelles, mais se retrouvent à travers tout le siècle, et dans des sources de nature variée. Le statut de « jeune » ne correspond à aucun grade officiel de la corporation, et pourtant, il existe. Cette appellation est employée à la fois par les représentants des magistratures d'Etat et par les artisans eux-mêmes. Ces « jeunes » ont terminé leur formation initiale et continuent à servir dans les boutiques. Ils ne se déclarent pas comme *lavoranti*, afin de ne pas devoir s'acquitter des taxes. Cet entre-deux a un nom, ce sont les jeunes. Rien n'est jamais dit de l'âge de ces « jeunes » qui ne sont pas forcément tous aussi juvéniles que l'appellation le fait penser.

Ce phénomène n'est pas limité à l'orfèvrerie. Dans les archives de la corporation des merciers (*marzer*), se trouvent aussi des listes de « jeunes ».⁴⁷

Nombre d'anciens apprentis sont ainsi maintenus dans une position subalterne, en marge de la corporation, parfois pendant des années. Assurément, cela pose des soucis de fonctionnement.⁴⁸

43. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 121, reg. 170, f.° 120v.

44. ASVe, *Notarile Testamenti*, b. 33, n° 732.

45. ASVe, *Notarile Atti*, b. 11192, f.°s 251v-252.

46. Biblioteca del Museo Correr, « Mariegola » n° 139, f.° 146v.

47. Voir, dans ce même livre, le texte de Isabella Cecchini, « Un mestiere dove non c'è nulla da imparare ? I merciai veneziani e l'apprendistato in età moderna ».

48. Ces hommes travaillent mais ne sont pas inscrits à la corporation. Ils ne sont

3.2. Des structures de vente seule

Comme nous l'avons vu, tous les apprentis ne sont pas nécessairement formés au travail des métaux. A la différence du travail des métaux, la vente, surtout d'objets modestes, ne nécessite pas de maîtriser des techniques complexes. Certains anciens apprentis se spécialisent donc dans cette activité. Comme ils ne disposent que d'un capital très réduit, pour ne pas dire nul, ils s'installent dans les espaces secondaires, les étals ou encore les ruelles du Rialto, où des boutiques se louent pour des sommes fort modestes. Ils ne peuvent ni acquérir des objets prestigieux ni les fabriquer, et vendent donc à bas prix de modestes objets, alliances, aiguilles, boutons et autres, que la population de Venise achète en abondance.

Ces boutiques des ruelles sont mentionnées dans l'*Estimo* de 1661 et la faiblesse des loyers étonne. Pour une petite boutique dans une *callesella* de la zone du Rialto, qui n'est même pas dénommée par les enquêteurs, Antonio Sansovino ne paye que 12 ducats par an en 1661 et Giacomo Biseletto, son voisin quelques portes plus loin, 15 ducats.⁴⁹ A quelques pas de distance, les véritables boutiques sur la *Ruga dei Oresi*, se louent autour de 70 ducats et peuvent monter jusqu'à 150. Souvent, les hommes ne sont connus que par une mention isolée, notamment dans le recensement de 1661, et ne peuvent être rattachés à aucun groupe familial. D'ailleurs, les boutiques ne se maintiennent que pour une brève période, ne sont souvent mentionnées qu'à une ou deux reprises. Autre élément significatif : nous n'avons pas conservé un seul inventaire des boutiques des ruelles. Elles n'en nécessitaient probablement pas. En cas de décès du patron ou de cessation d'activité, la marchandise était probablement revendue comme elle avait été achetée, en gros.

Ces hommes tiennent boutique, ils ont même parfois une enseigne. Sur le plan du vocabulaire, rien ne distingue ces hommes des patrons

donc pas pris en compte au moment de la répartition des taxes.

49. ASVe, *Dieci Savi alle Decime in Rialto, Estimo 1661*, b. 423, *sestiere* de San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n° 687 et 693.

de la *Ruga*. Au quotidien, par contre, tout diffère : origine familiale, capital, activité, compétences, âge, marchandise et personnel.

Les patrons des ruelles prennent de nombreux apprentis. Rien ne le leur interdit, et cela leur permet de disposer à moindre coût d'une main d'œuvre sans doute utile pour réaliser les opérations de vente. Vincenzo Torzi tient en 1661 dans l'obscur *calle del Pozzetto* une boutique à l'enseigne de la Modestie, qu'elle mérite probablement. L'orfèvre la loue 7 ducats à l'année, le loyer le plus bas enregistré pour une boutique d'orfèvre, dans la ville entière.⁵⁰ Plus que d'un magasin à part entière, il s'agit probablement d'une niche, comme l'architecture vénitienne en compte bon nombre. Vincenzo Torzi prend au moins deux apprentis, en 1658 et 1659.⁵¹ Les lacunes des registres des *Accordi dei Garzoni* dissimulent peut-être un phénomène plus ample. Son voisin, Vincenzo Barbini qui en 1661 loue la boutique contiguë pour 10 ducats, est attesté pour la première fois dans la profession cette année-là, en disparaît deux ans plus tard ; entre-temps, il a pourtant pris un apprenti, que nous ne retrouverons plus jamais par la suite.⁵²

Seule l'enquête fiscale de 1661 nous permet de documenter, à un moment, ces boutiques des ruelles, mais elles étaient probablement nombreuses et éphémères.

Imparfaitement formés eux-mêmes, ces patrons des ruelles prennent nombre d'apprentis, et ne peuvent, évidemment, leur fournir qu'une formation incomplète. De pseudo-orfèvres, plus ou moins compétents, se répandent ainsi dans toute la ville, et beaucoup n'intègrent jamais la corporation.

50. Ivi, b. 423, *sestiere* de San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n° 780.

51. Il prend au moins deux apprentis, Bortolo di Grossi *quondam* Zuanne, en novembre 1658 pour 5 ans (ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 122, reg. 171, f.° 46) et deux mois plus tard, Piero Bonometti *quondam* Antonio, lui aussi pour 5 ans (ivi, b. 122, reg. 171, f.° 66 v°). Le court intervalle de temps entre les deux contrats montre bien l'importance de l'apprentissage dans le fonctionnement de cet orfèvre.

52. Respectivement, ASVe, *Dieci Savi alle Decime in Rialto, Estimo* 1661, b. 423, *sestiere* de San Polo, paroisse de San Zuan di Rialto, n° 779 et *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 122, reg. 172, f.° 199v. L'apprenti se nomme Iseppo Candori *quondam* Candio et entre en apprentissage pour 5 ans.

3.3. Des individus incontrôlables

En sortie de formation, les jeunes orfèvres doivent de leur propre chef s'inscrire à la corporation, sous réserve qu'ils possèdent les requis demandés. Ils doivent ainsi payer des taxes. S'ils travaillent dans une boutique, le patron a le devoir de s'assurer que ses employés sont en règle, sous peine de recevoir une amende lui aussi. En revanche, personne ne veille à l'inscription effective des indépendants, et nombre d'entre eux s'en abstiennent. En 1690, Iseppo Freddi est soumis à une enquête, après avoir tenté de vendre une chaîne à un taux non conforme auprès d'un patron du Rialto. L'enquête établit qu'Iseppo Freddi a effectué une formation en règle auprès de Bastian Doria, mais qu'il ne s'est par la suite jamais inscrit à la corporation. Il exerce pourtant bien la profession, depuis la paroisse de San Piero di Castello, où il réside.⁵³

Iseppo Freddi n'est pas le seul à travailler hors de la corporation. Les abusifs sont fréquemment fustigés dans les délibérations de la corporation. Entre 1690 et 1693, la *Militia del Mar* vérifie de façon approfondie les effectifs de la corporation, afin d'améliorer la levée des taxes. Cette campagne s'accompagne de contrôles et d'amendes. De fait, les nouvelles inscriptions à la corporation sont anormalement élevées au cours de ces années.⁵⁴ Certains nouveaux membres sont d'anciens apprentis, qui s'inscrivent pour la première fois, mais d'autres sont visiblement actifs depuis plusieurs années. Anzolo Brunello s'inscrit en 1693 à l'âge de 33 ans. S'il a, comme les autres, achevé son apprentissage entre 17 et 20 ans, il travaille sans doute depuis plus d'une décennie en abusif, tout comme Piero Moran, du même âge. Les archives paroissiales permettent également de retrouver des orfèvres abusifs qui travaillent sans être inscrits. Marco Foster s'inscrit à la corporation en 1692 mais l'année précédente, il s'était déjà défini comme orfèvre lors du baptême de son fils. En ré-

53. BMCVe, *Mariegola* 139, f.° 136v.

54. ASVe, *Milizia da Mar*, b. 548, *oresi*, *Rollo* 1693, « nomi delli lavoranti che sono entrati in scola dell'anno 1690 sin l'anno 1693, quali sono di questi si ritrovavano garzon ».

alité, les faits sont probablement plus anciens encore. Fils d'orfèvre, âgé de 38 ans au moment de son inscription, Marco Foster travaille probablement aux côtés de son père au moins depuis sa jeunesse.⁵⁵

Parmi les inscriptions rétroactives, se trouvent beaucoup d'étrangers. Daniel Henrico, âgé de 33 ans, Beniamin Ringanuer, âgé de 34 ans, Tobia Gugliemar, âgé de 40 ans s'inscrivent tous les trois en 1693. Nous voyons aussi deux membres d'une même famille régulariser ensemble leur situation, comme Anzolo et Paolo Cortesi, âgés respectivement de 45 et 26 ans, sans doute le père et le fils, qui rejoignent tous les deux la corporation en 1693, probablement le même jour car leurs noms se suivent sur la liste.

Le nombre de ces inscriptions rétroactives et la diversité des profils fournissent une idée des effectifs abusifs, qui exerçaient la profession avant cette date, de façon illégale.

Conclusion : la réforme de l'apprentissage et de la profession

A l'issue de cette présentation, le constat le plus frappant est celui de la diversité dans les contrats dits d'apprentissage. Malgré leur apparente homogénéité, ces quelques lignes des *Accordi dei Garzoni* documentent des situations très variées. Ces actes contiennent des informations fondamentales pour la compréhension de la profession, de la transmission des connaissances et de l'activité économique.

La transmission des connaissances n'est pas l'unique moteur des contrats d'apprentissage. La recherche d'une main d'œuvre docile et à bon marché justifie aussi la conclusion d'un grand nombre de contrats. Ce souci double et parfois supprime toute volonté de formation.

55. Marco Foster est né en 1655 : ASPVe, *San Zuan di Rialto, Battesimi 2*, f.° 86 et il est le fils d'un orfèvre, Giacomo Foster, qui était pour sa part légitimement inscrit à la corporation : ASVe, *Milizia da Mar*, b. 548, *oresi, Rollo 1672*, lettre G. Les deux fils de Giacomo, Marco et Zuanne, sont orfèvres et se déclarent comme tels dans les archives paroissiales, mais ils ne sont pas pour autant inscrits à la corporation. Voir réciproquement ASPVe, *San Zuan di Rialto, Battesimi 2*, f.° 77 et *Santa Maria Formosa, Matrimoni 8*, p. 163. Seul Marco régularise sa situation en 1692, Zuanne reste abusif.

De façon certaine, le choix du maître et la rédaction du contrat fixent déjà considérablement le devenir du futur apprenti. Certains sont presque irrémédiablement orientés vers des activités de service ou de vente pure, à la marge de l'artisanat. D'autres, sans doute très nombreux, orientés vers l'exécution pour constituer les équipes d'employés des décennies à venir. Seuls certains d'entre eux pourront effectivement faire des choix conscients concernant leur devenir professionnel. A l'heure de leur inscription, les jeunes apprentis, ou leur garant, ne possèdent pas toujours les clefs de compréhension pour faire le bons choix et surtout éviter les différents écueils.

Une fois le contrat rédigé, le futur n'est pas scellé pour autant. D'autres éléments doivent se dessiner peu à peu au fil de l'apprentissage. Liés aux compétences de l'élève, au rapport avec son maître, à la relation qui se noue jour après jour derrière le comptoir, ceux-ci nous échappent presque entièrement.

Cette étude pose surtout la question de l'insertion professionnelle. Généralement décrite comme très basse, celle-ci est fortement tributaire des sources disponibles, qui varient d'une corporation à l'autre. Même si un individu n'est plus jamais mentionné, il peut parfaitement mener une carrière stable et personnellement satisfaisante, par exemple dans une boutique. Les listes de noms fournies par les corporations, quand elles existent, ne documentent souvent qu'une partie des effectifs réels.

Assurément, les orfèvres, qui peuvent ouvrir boutique et prendre des apprentis sans avoir passé la preuve de l'art constituent une exception dans le paysage corporatif vénitien. Ils ne sont pas nécessairement les seuls à agir ainsi,⁵⁶ et cette spécificité, en tous les cas, ne nuit pas à l'applicabilité des résultats. En effet, même quand la

56. Les recherches menées dans le cadre du projet " Garzoni " ont recensé par professions tous les contrats d'apprentissage conclus à Venise au cours des trois derniers siècles de la République. Deux corporations, les orfèvres et les *spechier* (fabricants de miroirs) en font un usage tout à fait exceptionnel, loin devant les autres professions. Il serait intéressant de savoir si chez les *spechier* aussi, les *lavoranti* pouvaient engager des apprentis. Cela pourrait expliquer une telle abondance d'apprentis.

preuve de l'art est nécessaire pour ouvrir les boutiques, les infractions ne manquent pas, et les mêmes circuits existent probablement dans de nombreuses corporations.

La dissociation entre lieux de production et lieux de vente constitue un autre thème très intéressant. Cette organisation est favorisée d'une part par l'urbanisme vénitien, où les espaces directement en contact avec les flux de circulation sont très prisés, tandis que des lieux secondaires doivent être valorisés d'une autre manière ; d'autre part par l'évolution économique et sociale. La disparition des lois somptuaires, qui ne sont plus mentionnées après l'épidémie de peste de 1630, permet à l'ensemble de la population vénitienne d'accéder désormais aux bijoux et aux petits objets de la vie quotidienne en métal précieux, qui se multiplient. Face aux grandes créations d'orfèvrerie, elles nécessitent un savoir-faire bien moindre et de fait, possèdent une valeur ajoutée bien inférieure. Les orfèvres voient donc leur marge diminuer inexorablement, leur niveau de vie en souffrir. La figure du maître, patron de boutique, dirigeant son équipe et réalisant ses produits, se fait plus rare, tandis que se diffuse celle de l'ouvrier en orfèvrerie. En outre, ces objets échappent beaucoup plus facilement aux lois. A cette époque, la corporation tente – encore et toujours – de se défendre contre la présence de Juifs dans la profession, mais alors même que la production se dissocie de la vente et se déroule désormais dans des lieux banalisés, cela devient de plus en plus difficile.

A la fin du siècle, entre en jeu un autre protagoniste, la Monnaie, qui depuis le Moyen Âge, veille à la conformité des objets produits par les orfèvres. La multiplication des professionnels, la dissociation des lieux de production et de vente, compliquent l'application des lois. Quelques fraudes spectaculaires, associées à des répressions violentes, durcissent le dialogue entre l'Etat et les orfèvres, déjà fragilisés par l'évolution de leurs pratiques professionnelles. Dès lors, la Monnaie demande et obtient du Sénat une réforme générale de l'orfèvrerie. Celle-ci, à la fin du siècle, modifie définitivement le fonctionnement de la corporation.

En 1686, selon une décision de la *Giustizia Vecchia*, tout orfèvre, qu'il soit maître ou *lavorante*, ne peut plus former qu'un apprenti à la fois. Cette décision, déjà imposée à d'autres corporations vénitiennes, a bien sûr pour conséquence de limiter le nombre d'orfèvres qui arrivent sur le marché tous les ans.⁵⁷ Vu l'ampleur des effectifs et la multiplicité des lieux de production et de vente, seule, cette réforme ne peut suffire. En 1687, le Conseil des Dix interdit donc le travail en chambre. Il s'assure ainsi une limitation des lieux de production et surtout, une visibilité, toutes les boutiques étant nécessairement ouvertes sur l'espace public.⁵⁸ L'application de cette décision, en rupture totale avec l'évolution en cours, n'a certainement pas été aisée, ni d'ailleurs complète. L'année suivante, en 1688, la *Giustizia Vecchia* limite la tenue des boutiques aux maîtres, titulaires de la preuve de l'art.⁵⁹ Là encore, cette réforme reprend l'organisation de nombreuses corporations vénitiennes. De cette manière, la magistrature limite le nombre de boutiques qui peuvent potentiellement s'ouvrir et surtout, contient la croissance de la profession.

La succession rapide de réformes montre bien la vigueur de la crise que traverse alors l'orfèvrerie. Cette période se termine lors d'une dernière réforme, en 1690, qui interdit enfin aux *lavoranti* d'embaucher des apprentis.⁶⁰ Ceux-ci ne peuvent donc plus les utiliser comme des employés pratiquement gratuits et doivent en référer, pour leurs besoins en sous-traitance, à leurs collègues indépendants comme eux, comme le règlement le précise littéralement. L'apprentissage retrouve donc sa fonction première, celle de transmettre les connaissances et de former les professionnels des générations à venir. Du moins en est-il ainsi sur le papier, car dans la réalité, nul doute que l'application de ces réformes n'a pas dû être aisée.

57. ASVe, *Miscellanea stampe magistrati veneti antichi*, b. 112. Malgré son importance, cet acte n'a pas été recopié dans le registre de délibérations de la corporation.
58. BMCVe, *Mariegola* 139, f.° 131.

59. Ivi, f.° 132.

60. Ivi, f.° 133.

«Das malerwerck und glaßwerck
nach seinem vermuegen underweysen».
**Apprenticeship of Painters in the Guild Regulations
in German-Speaking-Regions (14th-18th century)¹**

MARINA BECK, URSULA TIMANN
(Universität Trier)

Abstract

This essay discusses regulations concerning the apprenticeship, the period as a journeyman, and the mastership for painters. The focus lies on German-speaking regions of Europe in the fourteenth century to the eighteenth century. The essay presents selected regulations concerning the duration of the apprenticeship, the fee demanded by the guild, the apprenticeship premium that had to be paid to the master, the duration of the period as a journeyman, and requirements towards the masterpiece. The results are based on partly not yet published guilds' regulations, apprenticeship certificates, apprenticeship contracts, and court records. These documents give us valuable insights on the circumstances under which Europe's young artists learned their profession in that time. Hence, the essay is a contribution to the research into the social history of artists.

1. Introduction

The Social History of the Artist Research Centre (SHARC / Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte, TAK) examines the German-language guild regulations for painters in Europe before 1800. Currently 752 guild regulations concerning painters can be found in 130 towns ranging from Germany, Austria, Switzerland, and France/Alsace (Straßburg) to Poland, the Russian exclave Kaliningrad Oblast (Königsberg), Estonia, Latvia, the Czech Repub-

1. The presented results are based on the authors' work in the project Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte (TAK) under the direction of Prof. Dr. Andreas Tacke (level of research: 2014). This project includes the ERC-Project *Artifex*, the DFG-Project *Zunftordnungen* and the BKM-Project *Schnittmengen*. Because of the project's focal point, this article focuses on the Southern German area too but also includes the North of Germany and other European countries with guild regulations written in German.

lic, Slovenia, and Romania. Of these the earliest regulation is from Prag, Old Town (around 1348), followed by Basel (1361), Köln (around 1371/97), Hamburg (1375), Frankfurt am Main (1377), Prag, New Town (1387), Breslau (1390), Erfurt (around 1390), Wien (presumably before 1396), and Lübeck (before 1425). We used this collection of documents to extract similarities and differences in regulations concerning the apprenticeship of painters in the given regions and times.

In the vast majority these regulations do not describe a “painters guild” per se, but rather set more general rules, valid for different craftsmen. The reason is that painters were usually too few to form a guild of their own. Hence, they affiliated with other craftsmen into a mixed guild with a joint-regulation.

2. Training for Apprentices

The regulation of painters as craftsmen (in German language) had its rise in the fourteenth century, with the oldest rules being introduced in Prag (Old Town) in 1348.² These regulations do not include the topic of apprentices, yet; neither do the ones in Köln around 1371/97 and Wien (presumably before 1396). The regulations in Hamburg (1375), Frankfurt (1377) and Breslau (1390) demand an admission fee the apprentice was supposed to pay to the guild. Furthermore, the duration of the apprenticeship was fixed to 3 years in Breslau, provided that the apprentice could afford to pay an apprenticeship premium to the master. Otherwise, he had to stay with his master for 4 years and produce guarantors. More detailed regulations, concerning apprentices, have been recorded only since the early fifteenth century. However, we can safely assume, that a marital birth with a respectable family background were requirements for becoming a painter apprentice, as these had been staple requirements for any craftsmanship during that time. One of the first to demand this explicitly for painters are the regulations in

2. Národní galerie v Praze, AA 1297, p. 1-27.

Breslau (1390)³ and Lübeck (before 1425).⁴ The regulation of the painters, sculptors, glaziers, purse makers, and shoelaces makers in Ulm in 1496 even contains assignments concerning illegitimate apprentices: If the master had accepted such an apprentice, he had to pay a 4 florins fine to the guild.⁵

Overall, the apprenticeship constitutes an important aspect within the guild regulations. The clauses fix the apprentice's closing of the training contract (*Andingung*) including his presentation before the guild assembly. The regulations contain instructions concerning the maximal duration of a probationary period, the apprenticeship period, the number of apprentices a master was permitted simultaneously, and, in some places, the interval before a new apprentice could be taken on; furthermore, there are regulations about the treatment and training of apprentices. The training contract stipulated that the apprentice became part of the master's household: The master had to provide board and lodging and, depending on the individual contract, supply him with clothing. Some guild regulations contained instructions concerning the additional premium an apprentice had to pay his master's wife for the washing and patching of his clothes. From the guild regulations of Ulm (1496) we also know that apprentices had to bring their own bed. This exemplifies the level of detail by which these clauses define the *Andingung*.

Frequently supplemental clauses stipulated procedures for cases of disobedient apprentices, complaints to the guild about cruel punishments by the master, or apprentices wanting to abort their training.

Early regulations for apprentices are mentioned in Hamburg (1375), Frankfurt (1377) and Lübeck (before 1425). The Hamburg regulations in 1375 merely require that an apprentice should donate 2 pounds of wax for the candles used for the guild's religious

3. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, *Dokumenty miasta Wrocławia*, 1390.04.I.

4. Archiv der Hansestadt Lübeck, R Maler 2.

5. Stadtarchiv Ulm (hereinafter StA Ulm), A 3669, fol. 159v.

services when he started his apprenticeship. In Frankfurt, he had to pay the guild 8 shillings according to the regulations of 1377.⁶ In Lübeck, the regulations contain more details. An apprentice had to pay 1 mark herewith financing memorial services for the late members of the guild, while his master was held responsible for the payment. The probationary period lasted for 4 weeks. The apprentice's acceptance had to take place during the assembly of all the other masters. Furthermore, a marital birth and a respectable family background were conditions of admission. Later on (after 1425), a German family background became mandatory as well.⁷

In South and West Germany, early regulations are mentioned in the statutes for painters, carvers and glaziers in München in 1448.⁸ Here, no master was allowed to employ more than 2 apprentices at the same time; further, every apprentice had to pay a fee of 60 pfennig to the guild prior to his training. The regulations for Köln in 1449 are a little more detailed:⁹ The probationary period for an apprentice was limited to a fortnight, the admission fee were 4 Colognian marks and a *vierdell* of wine (appr. 5 ½ liters), and the time of training lasted 6 years. In case the master died during this period, the apprentice was supposed to continue his training with the master's widow if she was willing to keep him. The apprentice was not allowed to spend a night outside his master's house without the master's consent. A completed apprenticeship was a presupposition to gain the status of a master.

We find even more rules in Augsburg, introducing first of all in 1453 the payment of half a florin and 1 pound of wax to the guild at the beginning of the apprenticeship; however, this only pertained to a master's son, other apprentices had to pay twice as

6. Staatsarchiv Hamburg (hereinafter StA Ha), 612-136, no. 2; Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, *Handwerkerbuch* 2, fol. 94r.

7. Archiv der Hansestadt Lübeck, R Maler 2.

8. Stadtarchiv München (hereinafter StA Mü), *Zimelia* 10, fol. 71r-v.

9. Historisches Archiv Köln (hereinafter HistA Kö), Best. 1 (HUA) U 312185 (the original charter); HistA Kö, 95 A 1, fol. 53r-56v, copy around 1550.

much.¹⁰ The admission fee to the guild was changed later on (no date given), such that the apprentice and his master had to pay half a florin and 1 pound of wax each. Additional rules were established in Augsburg on May 17th 1490. Like in Köln, the probationary period was limited to a fortnight. The recruitment of a new apprentice had to take place in the presence of 2 masters of the same guild and the apprentice had to be presented to all masters at their next assembly.¹¹

The guild's regulations do not specify a curriculum of defined capabilities and skills the apprentice should attain during his training, nor is there any evidence in the preserved apprenticeship certificates regarding the training's content. It is merely pointed out that the required apprenticeship period had to be completed, that the training premium (if required) had to be paid to the master and that the apprentice's demeanour had been without complaints. Very few of the still existing apprenticeship certificates for painters date before the seventeenth century. One of these is a handwritten form dating from the late sixteenth century in Münster. Herein, the principles of the guild of the painters, glaziers, and saddlers testify in the presence of the apprentice's master that the apprentice, who required such a certificate, had accomplished his apprenticeship of 6 years (compulsory in Münster) in a «trustworthy, honest und upright way, just like an apprentice of good standing is supposed to do» («redtlich, ehrlich und auffrichtig, wie einem redtlichen lehrjungen solches gepüerdet»). The certificate had to be filled out with the names of the principles, the master, and the apprentice, signed by the guild's principles and sealed with the guild's seal.¹²

10. Stadtarchiv Augsburg, *Reichsstadt, Schätze*, no. 72a, fol. 1r-27r.

11. Cf. Danica Brenner, «How to become an artist. Painter's apprenticeship during the 15th and 16th century in Augsburg», in Paul Anderson, Peter Lukehart (eds.), *The role and practice of artists in society*, in preprint.

12. Stadtmuseum Münster AV-1542-2, fol. 80v. Cf. Marina Beck, «Der lange Weg zum Meister. Formular eines Lehrbriefs und die Gesellenordnung der Maler, Gla-

The duration of the apprenticeship varied from town to town and from territory to territory and time to time. For the most part the apprenticeship lasted 4 years for painters who paid an apprenticeship premium and 6 years for painters who could not afford such an expense.¹³

The longer apprenticeship allowed members from poor families to repay their dues by skilled work – skills that they had learned during their first years of training. Occasionally, the regulations indicate a shorter apprenticeship of 2 to 3 years, which is extended by 1 or 2 years, if the apprentice had not paid the training fee.¹⁴ In some places, however, a longer apprenticeship of 5 to 6 years was mandatory.¹⁵

It is worth noting that there is no chronological development in the length of the apprenticeships. The documents prove apprenticeships of 3, 4, or 6 years through all centuries; hence, our present knowledge lies in contrast to the assumption of a steady elongation of apprenticeships, as indicated by the guild research for other crafts of the sixteenth century.¹⁶

ser und Sattler in Münster», in Andreas Tacke, Franz Irsigler (eds.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführung zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, p. 37-69.

13. Ulm (1496, 1549), Straßburg (1547, 1630, 1741, 1752), Augsburg (1564, 1681), Würzburg (1571), Olmütz (1582), Schaffhausen (1588), Münster (around 1590, 1614, 1727, 1791), Emden (1595), Villingen (1596, 1603), Nürnberg (1596, 1629), Nördlingen (1597), Königsberg (around 1550, 1598), Oettingen (1598), Memmingen (1608), Konstanz (1615), Stettin (1619), Württemberg (1622), Donauwörth (1671), Salzburg (1688), Bissingen (1736).

14. Würzburg (1543), Rottweil a. N. (1593), Liebenzell (1606), Rostock (1613), Zürich (1630), Freiburg im Üchtland (1666), Winterthur (1679, 1767), Sigmaringen (1694), Ursberg (1707), Schongau (1728). In Kempten (1580), the apprenticeship was generally limited to 2 years unless a craft demanded a longer duration.

15. Köln (1449), Ingolstadt (1564, 1700), Landshut (1564), Regensburg (1565, 1580), Osnabrück (1566), Breslau (1573), Innsbruck (1582), Danzig (1612), Thorn (1621), Graz (1622), Riga (1638), Rheine (1656), Wien (1676, 1719), Lübeck (1669), Königsberg (1696), Straßburg (1741).

16. In this case, an extension of the apprenticeship has nothing to do with

At this time, there are only 2 towns where an extension of the apprenticeship can be documented in the regulations, these are Würzburg and Straßburg. The period of apprenticeship in Würzburg became mandatory in a supplement of 1543 to the regulations of 1470 and was set to a minimum of 2 years.¹⁷ Afterwards, in 1571, this was extended to 4 years.¹⁸ The justification given was that the artistic craft requires a longer period of instruction. In Straßburg, a mandatory time of apprenticeship was first introduced in the regulations of 1547 and set to 4 years.¹⁹ In 1752, however, the period was extended from 4 to 5 years for an apprentice who was not the son of a master.²⁰ Besides that, there are no reasons given for the extension.

Only very few guild regulations for painters include instructions concerning the amount of the apprenticeship premium to be paid to the master. The regulations in Ulm established on 25th April 1496 codify a premium of 12 florins.²¹ In Nürnberg the authorities limited the premium in the regulations of 1596, 1629 (both 24 florins) and 1634 (60 florins);²² however, the contracts closed during that time show that the masters tended to ignore these regulations from the beginning.²³

delimitation or closure of the guild. Very often it was caused by the complex and more and more complicated requirement and specialization, cf. Knut Schulz, *Handwerksgesellen und Lohnarbeiter. Untersuchungen zur oberrheinischen und oberdeutschen Stadtgeschichte des 14. bis 17. Jahrhunderts*, Sigmaringen, Thorbecke Verlag, 1985, p. 248-249. Likewise Elke Schlenkrich, *Der Alltag der Lehrlinge im sächsischen Zunft Handwerk des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Krems, Medium Aevum Quotidianum, 1995, p. 46-52; Arnd Kluge, *Die Zünfte*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009, p. 156-157.

17. Stadtarchiv Würzburg (hereinafter StA Wü), *Ratsbuch* 383, fol. 6v.

18. Ivi, fol. 8r.

19. Archives de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg (hereinafter AVCUS), *Série XI*, 100, fol. 162.

20. Ivi, *Série XI*, 111, fol. 14.

21. StA Ulm, A 3669, fol. 157r-160r.

22. Staatsarchiv Nürnberg (hereinafter StA Nü), RSt. Nbg., Rep 52b, 259, fol. 919r-922r; Stadtarchiv Nürnberg, B 12, 55, fol. 141r-145v.

23. Cf. Andreas Tacke (ed.), *Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg*”.

Since the fifteenth century, regulations concerning the number of concurrent apprentices are known. For example, only 2 apprentices at once per master were permitted in Salzburg 1494 and in München (1448).²⁴ In Ulm (1496) a master could employ another apprentice only after the first one had been trained for 3 years.²⁵ Later on, the number of apprentices could be even more restricted. In Rottweil, for instance, the guild decided on 21st October 1624 that a master whose apprentice had finished his training could not accept a new one within the following 2 years.²⁶

Since the fifteenth century regulations for painters contained instructions in case of an apprenticeship being aborted prematurely through the apprentice's own fault. According to the instructions of Rostock (1480), an apprentice who ran away and came back within a fortnight had to pay a fine of a ton (approx. 154.15 litres) of beer and 4 shillings to the guild.²⁷ The statutes of Dresden (1574) required that the sponsor of the apprentice either had to send him back to the master within a fortnight or had to pay 20 *schock* (equals 1,200) *groschen* to the guild.²⁸ In Leipzig (1577), a runaway apprentice was not allowed to work in the guild of the painters. If his master accepted him again, he had to start his training anew without concern of the time he had already spent as an apprentice.²⁹

Only few apprenticeship contracts have survived in the German speaking countries. Such contracts – or their duplicates – were not collected by an authority as in the *Giustizia Vecchia* in Venice. They

Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001, p. 202-244.

24. StA Mü, *Zimelia* 10, fol. 71r-v. Stadtarchiv Salzburg, BU 2, fol. 118r.

25. StA Ulm, A 3669, fol. 157r-160r.

26. Stadtarchiv Rottweil (hereinafter StA Rott), *The glazier's and painter's book of the city Rottweil from 1593* (without signatory).

27. Kulturhistorisches Museum Rostock, without inventory number, painters' and glaziers' regulation from 1476-80, copy from the second half of the sixteenth century.

28. Stadtarchiv Dresden (hereinafter StA Dr), RA C XXIV, 274b, fol. 267r-282r.

29. Stadtarchiv Leipzig, *Zunftbuch*, vol. 1, fol. 224-234r.

were negotiated by the master and the apprentice or, as he was often under age, by his parents or legal guardians. In the late Middle Ages, many of these contracts were probably concluded orally only with witnesses present.

Many guilds, such as the ones in Augsburg, had entry-books (*Einschreibebücher*) in which the apprentices were registered at their acceptance by the masters.³⁰ The entry-books of München, containing the names of apprentices from the fifteenth to the eighteenth century, are only preserved as a copy from the nineteenth century. Volker Liedke published them in 1980. In these the early entries were kept relatively brief. Only since the second half of the sixteenth century more details concerning the contracts were included; henceforth, we find information concerning the duration of the apprenticeship, the apprentices' place of origin, the names of the witnesses, and the amount of premium that apprentices had to pay to their master.³¹

In smaller towns, the painters usually have not kept their own entry-books as they were too few. For instance, in 1593 a book for the painters' and glaziers' guild was started in Rottweil. It included not only the guilds' rules but also summaries of several apprenticeship contracts. Amongst them were 3 painters: As example, the first entry reads that on 3rd January 1647, Christoph Kraft was to train Michel Burchard for 4 years. This was the mandatory duration of an apprenticeship in Rottweil since 1593. The apprenticeship premium was 66 florins, of which – according to the contract (*verdincks zedel*) – 33 florins were to be paid immediately and 33 florins 2 years later. The payment of the apprenticeship premium by instalment became a custom during the sixteenth century. It is even included in the rules for the painters in Villingen (1603). Another apprenticeship contract for a painter in Rottweil was concluded

30. Cf. Brenner, «How to become an artist», cit.

31. For the analysis of the lost original lists cf. Volker Liedke, «Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 16. Jahrhunderts», *Ars Bavarica*, 1980, 15/16, p. 64-74; *Id.*, «Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Ars Bavarica*, 1980, 19/20, p. 119-143.

on 16th February 1668. Joseph Spreng committed to teach Hans Georg, son of the musician Valentin Glückhler, for 5 years. The apprenticeship premium of 34 florins were to be paid in 3 instalments: 10 florins immediately, 7 at Easter time and 17 the year after. The painter's wife should receive a tip of 1 ducat for taking care of the apprentice's laundry.³²

These entry-books provide the most comprehensive source material for apprenticeship contracts concluded by painters belonging to a guild, albeit mostly just as a summary or an excerpt. Often the only information entered were these that had been of interest to the guild, such as the payment of admission fees demanded at the beginning or end of an apprenticeship (e.g., Donauwörth 1588-1778).³³

So far a verifiably preserved apprenticeship contract in its original form for painters within the German speaking area is missing; however, several duplicates of such contracts were entered in the court record books of various towns. One of these contracts, concluded in Nürnberg on 9th October 1510, was inscribed in the *libri conservatorii* in the city archives of Nürnberg.³⁴ The patrician Eustachius Rieter concluded an agreement with the painter Mathes Prunner to train Rieters godson Eustachius Mandauer for 3 years. In the first year, Prunner was supposed to pay Mandauer 12 *pfennige* a week, 25 in the second and 35 in the third year. If Mandauer terminated his apprenticeship prematurely without a proper reason, his guardian committed to pay 10 florins to Mathes Prunner.

An even earlier contract was arranged in Nördlingen between Peter Müller and the painter and glazier Urban Roggenburger in about 1493.³⁵ The concept of the contract was entered in the registry protocols (*Kanzleiprotokolle*) in the city archives of Nördlingen. Roggenburger committed to train Müller's son Hans for 5 years

32. StA Rott, *The glazier's and painter's book of the city Rottweil from 1593* (without signatory, without page counting).

33. Stadtarchiv Donauwörth, M III R 10 FK.

34. Stadtarchiv Nürnberg (hereinafter StdtA Nü), Rep. B 14/II, Y, fol. 130r.

35. Stadtarchiv Nördlingen (hereinafter StA Nö), *Kanzleiprotokoll* 1491-96, fol. 81r.

as a painter and a glazier. When the apprentice finished his training the master would give him some clothes, whereas during the apprenticeship Peter Müller would be the one to provide his son with clothes and bed linen that had to be returned to him when the apprenticeship was over. In case Hans Müller aborted his apprenticeship during the first year without a proper reason his father should pay a contract penalty of 1 ½ florins to Roggenburger. This fee increased to 2 florins in the second year and 4 florins in the third year. Furthermore, Peter Müller was bound to return his son to the master. In case he would not, Roggenburger was entitled to dishonor his former apprentice by sending *Nachschreiben* (see below). On the other hand, Roggenburger obligated to treat his apprentice appropriately. He and Peter Müller each received a copy of the contract.

The so called *Nachschreiben*, i.e. are vilifying letters sent to the place a person had moved. It was a widespread threat and thus sometimes included in contracts and guilds' regulations. The rules of the brotherhood of the painters', goldsmiths', crossbow makers', saddlers', and joiners' journeymen and apprentices in Freiburg im Breisgau (1474), contain such a passage. Letters of this sort were supposed to be written and sent whenever a journeyman or an apprentice left town without having paid his debts to the fraternity.³⁶

Such a *Nachschreiben* led to a trial concerning Caspar Ritter in Baden im Aargau, Switzerland, in 1489.³⁷ Ritter had been an apprentice in the workshop of Ulrich Griffenberg in Konstanz who was supposed to train him as a painter, a sculptor, and a carver. Ritter terminated his apprenticeship prematurely. He had accused Griffenberg of breaking his promise since he had trained him as a carver only; furthermore, when Ritter fell ill, Griffenberg had not provided any treatment at his home – as agreed – but had sent him to the hospice. Ritter lived in Memmingen, Isny, and eventually in

36. Stadtarchiv Freiburg im Breisgau, B5 IIIc, 12d bb, No. 3, fol. 9r-10r.

37. Stadtarchiv Baden im Aargau, *Ratsbuch* 126, fol. 243-245.

Baden im Aargau afterwards. Here a carver, named Jörg Wild, publicly announced that Ritter's former master Griffenberg had sent *Nachschreiben* about him, i. e. letters intended on dishonoring his former apprentice. Ritter denied the existence of such letters producing his apprenticeship contract and certificates of good conduct from Isny and Memmingen stating him a blameless person. Jörg Wild could not prove his allegations and was sentenced for defamation.

Occasionally entries in court books concerning agreements between masters and apprentices turn out to be mere statements of commitment by one of the partners and not an apprenticeship contract at all. In Görlitz, Albrecht Friß promised, in the presence of Hans Bottner, to fulfil the duration of training in the workshop of his master, the painter Hans Han, as agreed to in a contract. According to a note in the court records of Görlitz (*liber actorum*) from 28th March 1474, the training should start on 13th June 1474 and should last for a year, thus being a very short apprenticeship.³⁸ If Friß should terminate his apprenticeship prematurely, his master was authorized to send letters abroad in order to dishonor Friß in his craft.

When the aforementioned contracts were concluded in Nürnberg (between Eustachius Rieter and Mathes Prunner in 1510) and Nördlingen (between Peter Müller and Urban Roggenburger about 1493), there did not exist any regulations for painters in either of these towns yet. Therefore, the partners had to agree beforehand about the consequences to follow should an apprentice abort his training; a case that – as we have seen – was often regulated in the craft's rules.

Neither the contract closed in Nördlingen nor the one in Nürnberg, required an apprenticeship premium. On the contrary, the master of Nürnberg, Mathes Prunner, even had to give his apprentice some sort of pocket money. This is very unusual, since

38. Stadtarchiv Görlitz, RAG, *Liber actorum* 1470-78, fol. 88v.

payments for painters' apprentices were extremely rare. Still a few examples are documented: In the 1450's a painter named Brožek in Prag was punished for overpaying his apprentice.³⁹ Presumably there was a lack of apprentices at that time. A reference of an exceptional payment for an apprentice can be found in a rather unusual contract in Würzburg (1686).⁴⁰ The teacher David Schloth had not presented his required masterpiece for the mastership yet, when he accepted Hans Edl as an apprentice. For this case he received a special permit from the government of the diocese of Würzburg (*Ober-rat*). It allowed him to train Hans Edl for 5 years without receiving any apprenticeship premium. If Edl behaved well during that time, Schloth was to exempt him from half a year of his apprenticeship and pay him a weekly salary of 6 *batzen* for the last half year. All fees required by the guild for his registration and his graduation still had to be paid by the apprentice.

In smaller places that did not have any guild regulations for painters' apprenticeship contracts with several details were concluded. Amongst them is an agreement dated 5th May 1660 between the painter Georg Pixner and Johann Wachter as the guardian of Christian Wachter entered in the court-book (*Verfachbuch*) in Landeck, Tirol.⁴¹ The duration of the apprenticeship was to last 6 years. Wachter had to pay 75 florins for food and the apprenticeship premium, furthermore 2 ducats for the master's wife. Half of the amount including the tip for the wife had to be paid immediately, the rest halfway through the apprenticeship. If the apprentice terminated his training before halftime without a proper reason, half of the sum had to be paid to the master. This increased to the whole sum, if he terminated in the second half of training. Should the teacher die before the end of the apprenticeship, the apprentice would have to continue his training with the masters' widow,

39. Národní galerie v Praze, AA 1207, 200-203. Thanks to Prof. Dr. Hana Pátkova for friendly advice.

40. StA Wü, *Ratsbuch* 389, fol. 38v-39r.

41. Tiroler Landesarchiv Innsbruck, *Landecker Verfachbuch* 1660, fol. 116r-117r.

given he had already learned enough and she wanted to keep him. Otherwise, the guardians of the masters' children were committed to search the apprentice a new master. Should the apprentice die prematurely, his guardian would have to find an agreement with the master concerning the apprenticeship premium.

We can also find apprenticeship contracts in the records of documents, in the Staatsarchiv München (*Briefprotokolle*) of Landsberg am Lech, Germany. It registers 25 painters' apprentices from 1660 to 1746. The entries are full copies of the original contracts and contain details about the duration of the apprenticeships, the amount of the apprenticeship premiums, and the methods of payment. The names of the parents or guardians of the apprentices, guarantors, and witnesses are also inserted. The graduations of the apprentices were submitted separately. As the painters and sculptors had no guild in Landsberg, the master fulfilled the graduation alone.⁴²

At times conditions made it necessary to copy and send in the apprenticeship contract, for instance, when a master moved into another town: The painter Joseph Hrauska, who moved to Freistadt, Upper Austria, had negotiated a contract of apprenticeship Hohenfurt in Bohemia (Vyšší Brod) on 30th January 1650 to train Thomas Busch as a painter. According to the contract, Joseph Hrauska committed to train Thomas Busch for 6 years. He also had to provide food and bed linen and was furthermore in charge of the cleaning of the latter. Thomas Busch had to pay an apprenticeship premium of 40 *Reichstaler* and additionally 2 ducats or 6 florins to the master's wife for her work. Half of the premium had to be paid at the beginning of the apprenticeship, the rest 3 years later. The witnesses were partly members of the monastery in Hohenfurt: Georg Birgel, prior, Heinrich Jani, collector of the monastery (*bursarius*), Johann Negelein, an administrator of the monastery who was also in charge of the kitchen (*Hof- und Küchenmeister*), friar Robert

42. Cf. Wilhelm Neu, «Briefprotokolle der Stadt Landsberg. Beitrag zur Geschichte des Landsberger Bau- und Kunsthandwerks», *Landsberger Geschichtsblätter*, 1972/73, p. 94-101.

Reuschel, Georg Marteschleger, mayor of Hohenfurt (*primator*) and also a potter, and Johann Weinmann, a judge and baker in Markt Hohenfurt. A copy of the contract was sent to the town council of Freistadt in 1656 so that the council could produce a sealed certificate of apprenticeship for Busch. As there was no other painter in Freistadt to witness Busch terminating his apprenticeship correctly, the aforementioned Johann Negelein from Hohenfurt drew up a certificate of good conduct for the apprentice (*Leumundszeugnis*) to be sent to the town council of Freistadt as well in order to persuade the council to produce the certificate of apprenticeship.⁴³

In smaller places, it was often difficult to find someone able to issue a sealed certificate. When Georg Wassermann, a painter from Autenried, Bavaria, concluded a contract on 1st July 1685 with Georg Schaber, a brush maker from Dietmannsried and father of Wassermann's future apprentice Jerg Schaber, the document was affixed with the privy seal of the court chancery of the prince abbey of Kempten. The contract set the duration of the training to 5 years and the payment of the apprenticeship premium to 30 florins – one half up front, the other half after graduation. Both partners were to receive a copy of the document. As witnesses appeared the painters Franz Hermann and Pelagi Ertinger and the sculptor Johann Ludwig Ertinger, all employed by the prince abbey of Kempten. The rough copy of the contract is preserved in the files of the court chancery.⁴⁴

Occasionally it became necessary to change contracts of apprenticeship or even to dissolve them by mutual consent. In fact, some contracts have been recorded only because of such an activity. As example serves the contract between Caspar, the son of Mrs Eychler from Zittau, and the painter master Paul in Görlitz in 1448. Paul promised to train him for 2 years and Caspar was supposed to pay him an apprenticeship premium of 180 *Groschen*. Only 3 months

43. Oberösterreichisches Landesarchiv Linz, StA Freistadt, Schachtel 267, 1-6.

44. Staatsarchiv Augsburg (hereinafter StA Aug), Fst. Kempten Archiv, Akten 2746.

later, Caspar and his mother asked to be released from the contract because he wanted to become a priest and to return to school. His master agreed. Caspar pledged not to work as a painter for money or for monetary equivalents only being allowed to work as a painter after his ordination as a priest and without receiving any payment. If Caspar, however, wished to work as a professional painter after all, he would have to pay the aforementioned 180 *Groschen* to master Paul. Only after the payment he would be permitted to earn his living as a painter, provided that the other painter masters in town would tolerate him. This agreement was registered in the court-books of Görlitz.⁴⁵

Under certain circumstances, a contract could be altered even after the apprenticeship had ended. On 16th June 1760 Marx Leikrath from Eggental, concluded a settlement with the painter Joseph Schwarz from Buchloe, the former teacher of Leikrath's son Joseph. Leikrath agreed to pay Schwarz 5 florins for laundry care and as a tip until the day of St. Martin, additionally to the apprenticeship premium of 20 florins. Joseph Leikrath, who meanwhile was working as a journeyman for Johann Georg Baur in Augsburg, was to return his master a picture showing the 'Entombment of Christ'. Schwarz on the other hand would hand him out a 'Crowning with thorns' and write a favorable apprenticeship certificate for Leikrath.⁴⁶

Whilst in this case the partners were able to find an amicable agreement there are others that didn't turn out so lightly, like the severe dispute between the renowned Hamburg portraitist David Kindt and his former apprentice Lennard Schers from Lüneburg. This dispute even became a matter before the Supreme Court of the Empire (*Reichskammergericht*) in Speyer. Due to the dispute, a

45. Stadtarchiv Görlitz, RAG, *liber actorum* 1445-52, fol. 117v.

46. StA Aug, *Reichsstift Irsee*, vol. 27, fol. 750-751, settlement between Marx Leitgrat (Leikrath) from Eggental and the painter Joseph Schwarz from Buchloe concerning the payment for Leitgrat's son and the handover of paintings, 16th June 1760. Published by Adolf Fuchs, «Joseph Schwarz von Eggental, Bürger und Maler in Buchloe», *Kaufbeurer Geschichtsblätter*, 1962, 4, 2, p. 18.

copy of the apprenticeship contract was entered into the files of the court. This contract, concluded between Kindt and the apprentice's mother, from 1605-1611 contains the clauses to Schers' training as a painter and portraitist. The apprenticeship premium of 300 marks of Luebecker currency was to be paid yearly by instalments of 50 marks at Pentecost. Lennard Schers' mother had to provide her son with clothes. In case Schers terminated his training prematurely he had to pay a hundred *Reichstaler*, his 2 guarantors were Hinrich Kullman and Franz Nowie (Noe). Everything worked well until 1608 – several instalments had already been paid – Schers broke off his training and Kindt demanded the payment of the hundred *Reichstaler*. The dispute was brought before the *Reichskammergericht* after the city council of Hamburg had judged to Schers' disadvantage. The records of that case contain witness statements accusing David Kindt of mistreating his former apprentice severely. Apparently, he had thrown a pewter plate after him and beaten him up with a chair which caused Schers quitting on him. Unfortunately, the end of the court case is unknown.⁴⁷ However, from what we know further about Schers, it is likely he was either given right before the *Reichskammergericht* or the two opponents came to an agreement after all: Schers showed up in Nürnberg, in 1613, as a journeyman where he worked at the restoration of the paintings in the town hall. In 1618, he became a citizen of Lüneburg and between 1630 and 1645 he was the director in the painters' guild for several times.⁴⁸ Such a career would not have been possible for a dishonored journeyman.

A rather eventful life was led by the painter Dietrich Moll who had aborted his apprenticeship in his hometown Münster. He continued his training with his uncle in Venice. Later on, in 1583, he wanted to settle as a master in Münster. The guild demanded the

47. StA Ha, *Reichskammergerichtsakten* 211-2, No. 7.

48. Harry Schmidt, «Der Hamburger Maler David Kindt», *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 1919, 23, p. 25-51; Tacke (ed.), «*Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg*», cit, p. 362.

presentation of an apprenticeship certificate. After he had provided one from Venice in 1584, the painters declared that they could not read it (probably because it was written in Italian) thus being unable to accept it. Another obstacle for Moll was that he was supposed to work for 2 years as a journeyman for a master in Münster, which, according to the painters' regulations, was a condition to become a master. No master, however, would employ him. Nevertheless, Moll finally managed to settle as a master, and in 1586, Augustinus Jodefeld became his apprentice. In 1593, Moll moved to Nürnberg where the town council allowed him to stay for a while without having to become a citizen himself. In 1599, Moll moved to Copenhagen where he became a court painter in 1602, he died in 1622.⁴⁹

In the above examples we have investigated the footing on which a young painter started his career in the German-language regions of 1400-1700. Due to painters being a small profession – when it comes to pure numbers – we encounter a whole collection of exemptions and varieties from “normal” guild regulations. This is already reflected in the fact, that we can rarely talk about a “painters guild”, but rather about a heterogeneous guild of several crafts – if at all! The guild regulations (where existent) and the closed contracts are mainly concerned with three topics, when it comes to the apprenticeship: First, the payments happening between the apprentices, their legal guardians, the guilds, and the master's household; second, the duration of the training; and, third, the consequences of aborting the training. Here we see that the apprenticeship contracts of smaller towns largely parallel guild regulations of larger towns in

49. Robert Krumboltz, *Die Gewerbe der Stadt Münster bis zum Jahre 1661*, Leipzig, Hirzel, 1898, p. 348-349; Max Geisberg, «Der Maler und Hausmeister tom Ring», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1931, 65, p. 55; Juliane Jürgens, *Studien zu den barocken Orgelprospekten Westfalens*, Münster, Universität Münster, 1993, p. 70; Charlotte Christensen, «Unwiederbringlich - König Christian IV. von Dänemark als Sammler und Mäzen in Friedens- und Kriegszeiten», in Klaus Bußmann, Heinz Schilling (eds.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, p. 191-200.

their structure, which in turn are most likely inspired by the guild regulations of other professions. A closer look on how the length of apprenticeships evolved through the ages does not identify an over-regional trend.

We also note, that no original apprentice-contract is on hand from that period and regions; instead the here given details are drawn from secondary sources, such as copies of the contracts or mentions of their content in other documents like court-records. Identifying these sources and interpreting them correctly makes this analysis a hard task.

3. The Journeyman Years

The journeyman years can be seen as a period between apprenticeship and becoming a master oneself and can be documented for the different crafts not before the end of the fourteenth century. Previous to that time, it was possible to be promoted directly into the status of master following the apprenticeship without having completed any intensive travels during the journeyman period. These journeyman years started directly after the apprenticeship was completed and preceded the journeyman's intention to settle in a town and become its a resident. The journeyman years became mandatory for most crafts only from the sixteenth century on. Precondition for this purpose was a traceable network of cities. With the development of urban landscape, the term became fashionable for the journeyman years in the second half of the fourteenth century. Isolated proves show that several crafts included journeyman years already in the first half of the fourteenth century.⁵⁰

50. Cf. Knut Schulz, «Die Handwerker Gesellen», in Peter Moraw (ed.), *Unterwegssein im Spätmittelalter*, Berlin, Duncker & Humblot, 1985, p. 73; Kluge, *Die Zünfte*, cit., p. 165, 174. For further information about journeymen see Schulz, *Handwerker Gesellen und Lohnarbeiter*, cit., p. 267-274. About the development and function of peregrination see Rainer Elkar, «Lernen durch Wandern? Einige kritische Anmerkungen zum Thema "Wissenstransfer durch Migration"», in Knut Schulz (ed.), *Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*,

Information on the journeyman years (*Wanderjahre*) and on the residency requirement (*Mutzeit*) of the painters can be found in the regulations of several towns. The regulations stipulating the length of the journeyman years is documented in the middle of the fifteenth and the beginning of the seventeenth centuries. The earliest regulations originate from Köln (1449), where the journeyman had to stay and work for 4 years in the city before being allowed to become a master. In the Regensburg regulation (1580), the residency period is set to 2 years.⁵¹ In Ulm (1549), a supplement, dated 30th July 1624, defines a journeyman period of 3 years.⁵² In Nördlingen (1597), we see 4 years as duration for the journeyman years, in Konstanz (1615) they account for 6 years.⁵³

The most varying information can be found in the Straßburg regulations. The duration was not yet determined in the regulations from 1516 and 1547, but first entered into the regulations in 1630: A 3-year journeyman period was stipulated for the sons of masters and a 4-year period for all other journeymen.⁵⁴ Additional information can be found in the later regulations from 1741 and 1752 saying that every journeyman who was not the son of a master had to complete a residency period of 2 years before he could become a master.⁵⁵ In Nürnberg, since 1596, foreign journeymen had to complete a 2-year residency period before they were permitted to

München, De Gruyter Oldenbourg, 2009, p. 213-232; *Id.*, «Umrisse einer Geschichte der Gesellenwanderungen im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Neuzeit», in *Id.* (ed.), *Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und Früher Neuzeit: Sozialgeschichte, Volkskunde, Literaturgeschichte*, Göttingen, Schwartz, 1983, p. 85-116.

51. HistA Kö, Best. 1 (HUA) U 312185 (the original charter); HistA Kö, 95 A 1, fol. 53r-56v, copy around 1550; Stadtarchiv Regensburg, *Politica* II, Fasz. 6 M., 2, 4.

52. Stadtarchiv Ulm, A [2508], fol. 29v-30r.

53. Stadtarchiv Nördlingen, R 37 F 4, no. 45; Stadtarchiv Konstanz, A III, vol. 24, 1-2.

54. AVCUS, *Série* XI, 111, fol. 5r-9r.

55. Ivi, *Série* XI, 111, fol. 2v; *Série* XI, 111, fol. 15r.

undergo their master's examination.⁵⁶ The same time can be found in the Dresden regulations (1574).⁵⁷

The reason why a journeyman should go on travels was the necessity to complete his professional training and to gain new skills. Such a detailed justification is found in the regulations for painters in Brieg (1605): After his graduation, the apprentice should go on travel for 4 or at least 3 years and try something new thus gaining a good practice in his art. Giving permission to the apprentices to graduate to master right after their completed apprenticeship would cause disorder. Incapable people would be supported whereas others who have been practicing for a long time to work in their art would be pushed aside and consequently be prevented from earning their living.⁵⁸

Already in 1490, the regulations for the painters in Krakau contained the explicit request to the journeymen to visit foreign countries in order to acquire experience in their craft before they gained the mastership. The travelling period was supposed to last for 2 years.⁵⁹ According to the regulations of Krakau (1783), an artist was supposed to visit bigger towns to accomplish his skills. In exceptional cases, it was possible that a work placement of 2 years could substitute 2 journeyman-years.⁶⁰ The regulations of Salzburg (1688) requested travelling for 3 years abroad («3 jahr ausser landts».)⁶¹

56. StA Nü, RSt. Nbg., Rep. 52b, 259, fol. 920r.

57. StA Dr, RA C XXIV, 274b, fol. 275r.

58. Archiwum Państwowe w Opolu, *Cechy miasta Brzegu*, Sig. 95, 4: «Nach ausgestandenen lehrjahren aber, wenn er inn beÿsein der maler undt goldtschmiede losgezehlet, sol er dreÿ oder vier jahr inn der wanderschafft waß mehrers sich versuchen, damit er inn der khunst wolgeübt werde undt nicht durch unzeitige unordnung, wann er baldt nach ausgestandenen lehr jahren zuem meister recht gelassen werden solte, untüchtige leute befödert undt andere, die sich inn der khunst lange zeit geübet undt was redliches gelernet, verdruckt undt inn ihrer nahrung verhindert werden möchten».

59. Biblioteka Jagiellońska, Kodeks Baltazara Behema, Kraków ms. 16, fol. 273r-v: «Und zo ein junger awslernet zo zal her wandern ij yor yn ander lant, das her fertig wirt yn zeinem hanttwergk eer wenne her meister wirt».

60. Archiwum Narodowe w Krakowie, 29/658/1277.

61. Landesarchiv Salzburg, OU 1688 IV 07.

In Dresden (1574), however, an applicant for the mastership, who considered himself capable to pass with his masterpiece alone and without the experience extended travels would gain him, had the opportunity to free himself of this obligation by the payment of 30 taler to the guild.⁶²

In other guild regulations, e.g., Danzig (1612), an applicant whose masterpiece failed was obliged to go on an additional travel to complete his training⁶³. There were similar regulations in Thorn (1621), Przemyśl (1625), and Salzburg (1688). In the regulations of Graz (1622) a travel as a journeyman for 2 additional years was requested.⁶⁴

Such stipulations show that the travels were generally considered an indispensable phase of the educational training for a painter in order to gain the qualification necessary to pass with his masterpiece later on. Warranting work of good quality from a master's hand was the reason to commit to these long periods of travel where the painter was able to hone his talent.

During his travels, the artist was supposed to encounter new art directions and acquire techniques unfamiliar to him before. By doing so he introduces his new abilities and skills either in his original or next hometown as a master. Thus, the travels of a journeyman became part of an exchange of knowledge considered necessary and as consequence were included to the guild regulations. Since the journeymen travelled all over the German speaking area and, at times, even to Italy and the Netherlands, a communication of artistic styles beyond their original borders became possible.

At times, the birthplace and the town where an artist finally settled

62. StA Dr, RA C XXIV, 274b, fol. 275r: «So er aber soviel gelernt, das er durch seine meisterstück bestehen köndt und er nicht gewandert hett, auch nicht wandern wolt, sol er dreissigk thaler vor die dreÿ jar inn die lade geben».

63. Archiwum Państwowe w Gdańsku, *Fond*, 300 C, Sig. 612, 9: «und würde solche seine arbeit bewilligungk des wercksherrn verworffen, sol er nach ein iahr zu wandern schuldig sein und besser lehrnenn».

64. Steiermärkisches Landesarchiv Graz, A. Graz, Stadt, K. 58, H. 430: «Woferne aber das khunststückh von unnß nit passürlich erkhent, so solle er noch zweÿ jahr lang der khunst nach raißen».

can be identified allowing us to draw conclusions about migratory movements of painters. Besides church records, certificates of apprenticeship are important sources. As described in Chapter 2, such certificates were required when a journeyman wished to settle and become a master in another town. These documents therefore provide valuable information about the journeyman's origin and the duration of his apprenticeship. Additionally often a birth certificate was required to testify the marital birth and a respectable family background, as well as character references to document the personal integrity. The knowledge of the artists' birthplaces, the town they had been trained in, and the place they handed in their certificates enables to reconstruct their migratory movements.

Key factors for the migration directions of artists were requirements such as language and dialects. According to the dominant view of research, the German-speaking region was divided into 2 migration zones: the Low German and the High German area. The border ran between Köln and Kassel but did not continue eastwards. Central Germany in fact seemingly was a sort of a central link. Migration can be proven from Saxony to Silesia, Austria, Westfalia, Lower Saxony and vice versa. Thus, Saxony was a geographical hub between the North, Northeast and the South.⁶⁵ In the Post-Reformation age, the religious confession played an important role, as well. The artists preferred to settle in places where they were

65. Cf. Hektor Ammann, «Vom Lebensraum der mittelalterlichen Stadt. Eine Untersuchung an schwäbischen Beispielen», *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 1963, 31, p. 313-314; *Id.*, «Wirtschaftsbeziehungen zwischen Oberdeutschland und Polen», *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 1961, 48, p. 439; Wilfried Reininghaus, «Wanderungen von Handwerkern zwischen hohem Mittelalter und Industrialisierung», in Gerhard Jaritz, Albert Müller (eds.), *Migration in der Feudalgesellschaft*, Frankfurt am Main, Campus, 1988, p. 186-187; Rainer Elkar, «Schola migrationis. Überlegungen und Thesen zur neuzeitlichen Geschichte der Gesellenwanderungen aus der Perspektive quantitativer Untersuchungen», in *Id.* (ed.), *Handwerk in Mittel- und Südosteuropa. Mobilität, Vermittlung und Wandel im Handwerk des 18. bis 20. Jahrhunderts*, München, Südosteuropa-Gesellschaft, 1987, p. 95.

allowed to practice their own religion. Still, religious denomination was only seldomly noted as requirement in the guild regulations for painters. The catholic religion was compulsory according to the regulations in Wien (1676, 1720)⁶⁶, Lemberg (1597), Prag (1669, 1674, 1734, 1736), Rheine (1716), and Krakau (1748).⁶⁷ On the other hand, the regulations of Königsberg (ca. 1550, 1598), and Riga (1638) required the Lutheran confession.⁶⁸

Several artists left their hometowns because of religious prosecution. Some of the Polish towns, especially Danzig, were places of emigration destination for non-Catholic artists from the Netherlands during the sixteenth to eighteenth centuries.⁶⁹ In Germany, besides Frankfurt and Nürnberg, the city of Leipzig was a popular emigration destination for religious refugees from the Netherlands.⁷⁰

Along with the information on journeyman years and the residency period, we also find further requirements for a journeyman to become a master in the regulations. In Ingolstadt (1564), for instance, a journeyman who wished to become a master was required to show that he was of legitimate birth, to present an apprenticeship certificate, to pay the master's fee, to have purchased 2 buckets for putting out fires, and to create a reception piece, called a masterpiece at that time.⁷¹

66. Stadt- und Landesarchiv Wien (hereinafter SLA Wien), Sch. 46, no. 9; Sch. 45, no. 7.

67. Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział na Wawelu A. Dzied. Perg. VI5; Stadtarchiv Münster, *Fürstentum Münster, Gilden und Zünfte*, No. 68; Národní archiv, Praha, *Stará manipulace*, MP 106; Archiv Národní galerie v Praze, AA 1203; Ivi, AA 1205; Ivi, AA 1202; Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, *Oddział Akt Dawnych*, 384.

68. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, HA XX, EM, 81, c 2, Nr. 399, fol. 1r; Ivi, Nr. 400, fol. 10v; Latvijas Nacionālais Arhīvs - Latvijas Valsts Vēstures Arhīvs Rīga, 224/1/1809.

69. Cf. Janusz Palubicki, *Malarze Gdańscy. Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2009.

70. Cf. Gustav Wustmann, *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert*, Leipzig, Seemann, 1879.

71. Stadtarchiv Ingolstadt, A XIV 28.

The certificates of legitimate birth and the completed apprenticeship were indispensable requirements for the status of master. They were either documented by the journeyman himself or examined through an enquiry at the guild where he had completed his apprenticeship. For this case, the aforementioned entry-books for the apprenticeships were useful. A pursuant confirmation was waived only if the journeyman was originally from Ingolstadt and was known to the masters there. The journeymen who were masters' sons or who had married masters' widows or daughters were privileged by the guilds: As a one-off entrance fee into the guild they needed to pay only one-third of what other journeymen had to pay. This payment went half to the guild and half to the communal treasury.

In contrast to the admission fee, usually no preference was shown towards the sons of masters or those who had married a master's widow or daughter concerning the masterpiece. In such cases, the guild regulations mostly applied to all alike. One of the few exceptions was Leipzig (1577). According to the regulations, the son of a master only had to produce one of the three masterpieces usually required from the applicants for the mastership.⁷²

4. The Masterpiece or Reception Piece

The earliest known regulations that required a masterpiece by painters and glass painters are documented for Hamburg (beginning of the fifteenth century)⁷³, Wien (1410)⁷⁴, München (1461)⁷⁵, Wie-

72. Stadtarchiv Leipzig, *Zunftbuch*, vol. 1, fol. 228r.

73. StA Ha, 612-136, 2, fol. 14r. Glass painters and painters had to depict a crucifix with Mary and John as well as the holy George riding a horse.

74. SLA Wien, *Handschriften, Großes Format, A 97/1 Handwerksordnungsbuch*, fol. 53r: «Ein geistlich maler sol züberaiten ain tavel einer kaufellen lang mit prunirtem gold und sol darauf malen ein pild mit sein selbs hannd, das sol er tün in drin wochen; das sullen auch die maister beschawn gemainklich und ungeverleich».

75. StA Mü, *Gewerbeamt* 1790, fol. 3v: «Item es sol ain yeder maler ain materi von ölfarb malen in ainer weingulden [sic!] gepräunerten felden und darin punczenyren. Item es sol ain schnitzer ain Maria pild schneiden. Und ain glaser auch ain Maria pild von gefärbten glas machen».

ner Neustadt (1470)⁷⁶, Krakau (1490)⁷⁷, and Salzburg (1494)⁷⁸. Most of the regulations with a masterpiece as a precondition to be accepted as a master, however, date to the sixteenth to eighteenth centuries.⁷⁹

The regulations concerning the reception pieces of the painters and glass painters contain, at times, information on the materials, the size, and the subject matter to be implemented. In addition, we find in regulations that the masterpiece must, in some cases, be created in the house or studio of another master or even a guild director and within a limited period.

The painter's reception piece was often required to be with oil-colours and sometimes even have gilded parts. In Straßburg (1516)⁸⁰, Olmütz (1582)⁸¹, Münster (around 1587/94)⁸² and a few other cities

76. Stadtarchiv Wiener Neustadt, *Ratsbuch* II, fol. 831v: «auch sein hanntwerch mit seinselb hannnd beweisen und ain tavel mit ain Maria pild bey dem elstisten maister hie gerecht und güt machen, als sich gepürt».

77. Biblioteka Jagiellońska, Kodeks Baltazara Behema, Kraków, ms. 16, fol. 272v: «Wer do meister wil werden moler, snitczter und glazer, dy sullen meisterstuck machen, nemlich ein Marien bild mit einem kyndel, das ander ein crucifixio, das dritte Sant Jorgen auff dem rosse».

78. Stadtarchiv Salzburg, BU 2, fol. 118r: «Dem sullen maisterstuck zemachen fur gezaigt werden: ain Maria pild mit ainem kind mit ölfarb gemalt, das vier spann lang seÿ, auf ain tafl mit ainer vergolten feldung und mit seiner aigen hanndt gemacht in aines zechmaisters werchstat».

79. Konstanz (1517), Landshut (1564), Wien (1676), Würzburg (1571), Regensburg (scheme 1565, Malerordnung 1580), Danzig (1612), Stettin (1619), Graz (1622), Kiel (1634), Coesfeld (1652), Lübeck (1669), Laibach (1676), Salzburg (1688), Rheine (1716), Hildesheim (1735), Wismar (1748), Königsberg (1751), Köln (1786).

80. AVCUS, *Série* XI, 100, fol. 126: «ein marien bild von ölfarben mit eim kindelin, sitzende oder stonde; item ein crucifix mit eim getreng als Marien, Johannes und andre frawen, dar bey die Juden zu roß und fuß inn einer lantschafft von lymfarben».

81. Archive města Olomouc, M-1-1, Zlomky registratur, Inv. Nr. 97, Karton 3, § 12: «Item die maler sollen czum maisterstückh machen ein Marien bildt mit einem khindlein oder eine grablegung Christi, oder ein vesperbildt von öhlfarben, die ram mit glantzem guldt geczirett, und ein außführung Christi, von wasser farben».

82. Stadtmuseum Münster, AV-1542-2, fol. 2r: «sall eyn platmaler eyn tafereyll kryten, eyne historie darup teekenen, doet varven upmalen und vernissen, vort de lystn daromme myt golde und varven stofferen und reyde maken. Eyn watervarver

one of the masterpieces had to be painted with oil-colours and a second one with water-colours (casein paints). Frequently there is information in the evaluated sources on the size of the masterpiece, for example, documented for Salzburg and Regensburg. In Salzburg (1494), the masterpiece was to be 4 spans long (ca. 91 cm)⁸³, in Regensburg (1580) 4 feet or 1 ½ ells high (ca. 121-125 cm).⁸⁴

In some of the guild regulations, the choice of the topic of the masterpiece remained with the applicant, for instance in Wien (1410), München (1461), Nürnberg (1596), Frankfurt (1630), and Salzburg (1688). In other places, the topic to be depicted was of a religious nature that could be chosen by the painter himself. In Regensburg (1565, 1580), for example, he had to present a story from the Old or the New Testament⁸⁵, and in Wien (1676), a motive from the Passion of Christ was required.⁸⁶

Often the depictions were to be Marian images (Wiener Neustadt, München, Salzburg, Straßburg, Olmütz) or scenes from the life of Christ (Wien, Würzburg, Olmütz). Another frequently required topic was the crucifixion of Christ (Memmingen, Oettingen, Bissingen, Hamburg, Straßburg, Krakau). According to several

mach ym gelyken maneren eynen gepapten doeck tekenen und gantz reyde malen, vort de tzyraten daryn myt gold und silver recht verhoegen».

83. Stadtarchiv Salzburg, BU 2, fol. 118r.

84. Stadtarchiv Regensburg, *Politica* II, Fasz. 6 M: «soll solch sein maisterstuckh auf ain tafl, [...] die hoch derselben soll sein 4 werckschuech oder 1 ½ ellen ongeverd». A further example for the evaluation of size in Wien (1676): SLA Wien, *Innungen und Handlungsgremien, Maler* (76), Sch. 46, Nr. 9, fol. 2v: «Nemblichen er soll nehmen ein taffel oder leinwath anderthalb kauff elln hoch unnd fünff viertl braith».

85. Stadtarchiv Regensburg, *Politica* II, Fasz. 6 M (1565): «Darnach so solle ainem jeden die walh ain historia aus altem oder neuem testament fur di hanndt zunemen haimgesteldt sein. [...] Nemlich sollen die maler machn ain planiert goldt, sambt der historia, es seÿ auff pildthauwerch oder rahm». Ivi, Fasz. 6 M (1580): «Darauff soll er von guetn ölfarben malen ain historia aus altem oder neuem testament, gerecht nach dem text verzeichnet».

86. SLA Wien, *Innungen und Handlungsgremien, Maler* (76), Sch. 46, no. 9, fol. 2v: «darauf soll er mit eigener freÿen handt ohne gätter mahlen ein geistliche history auß dem passion Christi mit ganzen bildern von ölfarben».

regulations, a crowd of people had to be added to the crucifixion making the figurative painting a little more demanding, such as in Straßburg (1516), Königsberg (around 1550, 1598, 1701), Breslau (1573, 1593), Posen (1574), Lemberg (1597), Elbing (1600) and Schweidnitz (1616). In Konstanz, the reception piece had to be a panel painting on a subject showing architecture and a landscape, where incarnate parts, drapery, and beaten gold had to be worked in.⁸⁷

Similar requirements applied to the Pietà with the Saviour, mandatory in Würzburg (1571) furthermore, this regulation included instructions to the landscape, the flesh tones, clothing and halos of beaten gold that were to be applied.⁸⁸ In depicting animate as well as inanimate objects the painter had to prove his professional skill.

The fact, that several regulations demanded certain topics and sizes from all applicants for the mastership may explain why exceptionally many paintings with almost identical sizes and topics have survived. One can assume they were masterpieces presented in one of the places where they had been required. Andreas Tacke has been able to verify this in the case of the artist Valentin Wagner in Dresden.⁸⁹

87. Stadtarchiv Konstanz, D I, Fasz. 146: «Item unser mainung ist also: wann ainer ain maister stuck soll machen, das der selb uff ain flache tafel malý von ölfarwen ain materý, wie ims dann die maister angeben, dar an gebroniert gold und inn grund geschnitten und ain gehuis mitt ainer landschaft und von nackend und von gewand».

88. StA Wü, *Ratsbuch* 383, 8v: «Erstlich der maller meisterstück; es sol ein maler machen ein vesper bildt mit sampt dem Salvatter in einem gewulckenn, denn schein mit planirtem golt, unnd einer lanndtschafft, darin goldt, nacket unnd gewandt, auff das auch fur lanndtschaft erkendt mag werdenn; das plat, darauff das meisterstück gemalt sol werden, sollenn dessen höch vier werckschuech und die breýtenn dreý schuch sein».

89. Andreas Tacke, «Dresdner Malerordnungen in der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgeschichte», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2001, p. 29-47; *Id.*, «Valentin Wagners Gesellenwanderung. Grundlagen und Voraussetzungen nach der Dresdner und den Deutschen Malerordnungen», in Holger Thomas Gräf, Helga Meise (eds.), *Valentin Wagner (um 1610-1655). Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*, Neustadt an der Aisch, 2003, p. 25-38.

In some places, the masterpieces came into possession of the guild, after the painters had passed the exam. In Wien (1446), the applicant could repurchase his masterpiece; the payment required was a Hungarian florin.⁹⁰ After 1676, he had to pay 50 rhenish florins.⁹¹

In several places, such as Nürnberg, Leipzig, Reval, Hildesheim, Lübeck, Stettin, Rostock, and Lüneburg the masterpieces had to be delivered to the town hall. There they formed the basis of several collections in the town halls. Unfortunately, they were scattered and nowadays only the written sources remain to testify them.⁹² In the regulations of Nürnberg (1596), the masterpieces were to remain in the town hall after the applicants had passed the examination and gained the mastership in the presence of the members of the authority in charge of the crafts in Nürnberg (*Rugsherren*). The intention was to demonstrate the diligence of the masters and their qualification as artists.⁹³

Also in Frankfurt (1630), the new masters had to send a painting to the town hall. However, these paintings were no examination pieces. According to the regulations, a painter accepted as a master was obliged to paint a special piece of art substituting the fee required other artisans had to pay. The painter should deliver his painting to the mayor in the chancellery of the town hall, there, he would receive instructions concerning the measures and the topic of the picture.⁹⁴

90. SLA Wien, *Handschriften, Großes Format*, A 97/1, fol. 52v: «sol ein yede weisung beleiben der zech Sand Lucas, oder er lös sy mit aim ungrischen gulden».

91. SLA Wien, *Innungen und Handlungsgremien, Maler* (76), Sch. 46, no. 9: «herentgegen sein gewisenes stuckh zu sich lesen unnd dafür alsobaldt auf ainmal fünfzig gulden reinisch in die laad zuerlegen».

92. The doctoral thesis of Elke Valentin with the title: *Gemäldeausstellungen in deutschen Rathhäusern der Frühen Neuzeit bis zu ihrer Auflösung unter besonderer Berücksichtigung Nürnbergs* deals with this topic.

93. SA Nü, RSt. Nbg., Rep. 52b, 259, fol. 920v: «Unnd alle die maisterstuck, damit ein jeder bestanden unnd dorauß vor den rugsherren zu maister angesagt worden ist, sollen uff dem rathhaus pleiben, damitt eines meisters vor dem andern sein vleis und wie ein jeder seiner arbeit unnd kunst halben qualificirt seÿ, darbey erkant werde».

94. Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, *Handwerkerakten* 598, fol.

In Landshut, several painters presented a picture to the town council when they received their citizenship during the seventeenth and eighteenth centuries. One of them was Franz Felix Finckenzeller, a painter from Dorffen who received his citizenship on 1st July 1682 with the payment of half a pound for buckets (for putting out fires) and a painting with a topic at his choice.⁹⁵

The candidate also had to submit further qualifications along with creating his reception piece to obtain the master's title. He had to certify his legitimate birth by parents whose occupation was recognized as an honest one; furthermore, he had to produce character references (*Leumundszeugnis*), the apprenticeship certificate, and – if necessary – a certificate showing his journeyman years or several years' of work as a journeyman as a minor in a studio and often his civil rights in the respective town where he wanted to become a master.

Only after having completed these numerous hurdles and after having the reception piece accepted by the local masters in the guild the painter was permitted to establish himself as a master, which meant that he could open a workshop and even marry.

5. Summary

The road from apprentice to master in the late Middle Ages and the Early Modern Era was an arduous one, marked by long durations in almost all areas of craftsmanship. No apprenticeship contract for a painter preserved as a sealed document can be verified

25r: «Zum sechsten, alle und jede, so wohl jetzige als künfftige mahler, so dießer articul und ordnung geniesen wollen, sollen schuldig seÿn, an statt der beÿ andern handwerken schuldigen gebühr ein sonderbahr kunststück zu mahlen und solches unsern burgermeistern zur cantzleÿ zu lieffern, worzu ihnen zu vorderst das maas der höhe und länge, auch die historien beÿ unserer cantzleÿ angedeutet und gegeben werden soll».

95. Stadtarchiv Landshut, *Bürgerbücher* III, fol. 49v: «Franz Felix Finckenzeller, burger unnd maller zu Dorffen, gegen erlegung ½ lb d zu denen emmern und machung eines gemainer statt beliebigen khunststucks für einen burger unnd maller aufgenommen worden».

within the German-speaking area. The original wording of only few contracts for painters is known. Some of them can be traced as duplicates that were entered in the court record books. In one case, we found a copy in the files of the Supreme Court. The apprenticeship contracts are mainly recorded as summaries in the entry-books of the painters' guilds. The training of a painter lasted on the average between 8 and 10 years. The numerous regulations in respect to the length of training as an apprentice and journeyman as well as the diverse regulations governing the creation of the reception piece clearly show how much commitment and perseverance must have driven the painters to finally gain the opportunity to settle as a master in a town and establish a studio of their own.

The decision for a particular town required much thought. If the situation for commissions in the selected town was not good or the painter decided to leave, he had to undergo a new master's examination in his new home. This, at least, required an expense of time and money before the painter had the opportunity to run a workshop again, to hold his ground against the competition and build up a new clientele.

The goal was to limit, through such barriers, the painter's possibilities for settling down and to keep the competitive situation in the respective town at a manageable level. This endeavor corresponds to the goals set by the guilds to protect their members and the exercise of their craft and to secure the best possible commissions for them. This goal was obtainable only through demarcation and separation from the outside and, over the course of time, through the increasingly complicated entrance possibilities into the guild. Without entrance into the guild, the painter had no option to obtain permission to work in his occupation, except if he managed to receive a special permission from the authorities due to his particular abilities.

There was no training independent of the guild before the foundation of the academies, and, in the late Middle Ages and the Early

Modern Era, the artist who lived in place where his profession ran a guild thus had no other options but to pursue the long march predetermined by the guild.

La formazione dei lapicidi a Ragusa (Dubrovnik) nella prima metà del Quattrocento

RENATA NOVAK KLEMENČIČ
(Università di Lubiana)

Abstract

In Dubrovnik State Archives, the series *Diversa notariae* and *Diversa cancellariae* contain important information on local building and stonemasonry activity. In the first half of the 15th century several training contracts are preserved among the different types of documents: 35 contracts for training builders, 21 for stonemasons, two for sculptors, further two for vault-builders, and one for a simple stonemason. The basic elements of the contracts determine the parties, the training period, and mutual obligations of both parties – apprentice and master. At the end of the training period, the apprentices received the necessary certificates (*capita artis*); sometimes also clothes and once even masonry tools are mentioned and described. The duration of the training period depended largely on the age of the apprentice and on the business success of the stonemasonry workshop where he was starting his training. It is surprising that the majority of the hitherto discovered contracts were signed with adults or emancipated youths. At the end of the training period, former apprentices would join the already established workshops or form a new one, as was the case of two former apprentices of master builder Radan Klapčić.

La prima metà del XV secolo rappresenta per Ragusa un periodo di fioritura economica con un'intensa attività nel campo dell'edilizia e della lavorazione della pietra.¹ Tra le opere pubbliche allora

1. Per la situazione economica a Dubrovnik e lo sviluppo dell'industria tessile cfr. e.g. Mirjana Popović-Radenković, «La penetrazione dei mercanti pratesi a Dubrovnik nella prima metà del XV secolo», *Archivio storico italiano*, 1959, 117, p. 503-521; Ignacij Voje, *Kreditna trgovina u srednjovjekovnom Dubrovniku*, Sarajevo, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1976, p. 233-241; Bariša Krekić, «I mercanti e produttori toscani di panni di lana a Dubrovnik (Ragusa) nella prima metà del Quattrocento», in Bariša Krekić, *Dubrovnik, Italy and the Balkans in the Late Middle Ages*, cap. IX (per la prima volta pubblicato in: *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana. Atti della Seconda Settimana di Studio*, Prato-Firenze, Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, 1976, p. 707-714); Francesco Bettarini, *La comunità pratese di Ragusa (1414-1434). Crisi economica e migrazioni collettive nel Tardo Medioevo*, Firenze, Olschki, 2012.

eseguite vanno messi in rilievo gli interventi alle fortezze di Dubrovnik e Ston,² la costruzione dell'acquedotto con le due fontane,³ il rinnovo del Palazzo dei Rettori a seguito dell'incendio del 1435,⁴ la costruzione della sacrestia della Cattedrale sulla piazza principale della città,⁵ l'arredo delle chiese, in particolare della chiesa del santo patrono Biagio,⁶ e la costruzione dei palazzi per i signori dei paesi vicini, Sandalj Hranić e Radoslav Pavlović.⁷ In parallelo alle commissioni pubbliche fiorì anche l'iniziativa privata. Grazie agli ingenti guadagni fruttati dalla produzione tessile e dalla vendita di materie minerarie dell'entroterra, ma anche grazie all'intensa attività commerciale molte famiglie nobili e mercantili poterono investire risorse nella loro *domus magna* con la quale manifestavano l'importanza della loro famiglia agli occhi della società ragusea. Oltre alle dimore familiari si costruivano anche altre case nel perimetro cittadino, mentre nel suburbio sorgevano edifici più lussuosi con terraz-

2. Lukša Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, Zagabria, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1955, p. 35-70.

3. Renata Novak Klemenčić, «Dubrovniška Velika fontana», *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 2003, n.v. 39, p. 57-91; Relja Seferović, Mara Stojan, «Čudo vode: prolegomena za ranorenesansni vodovod u Dubrovniku», *Analiza Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 2007, 44, p. 95-137.

4. Nada Grujić, «Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku», in Predrag Marković, Jasenka Gudelj (a cura di), *Renasansa i renesansa u umjetnosti Hrvatske*, Zagabria, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008, p. 9-50; Renata Novak Klemenčić, «Rekonstrukcija fasade Kneževoga dvora v Dubrovniku v času prenove Onofria di Giordano della Cava», *Annales. Series Historia et Sociologia*, 2014, 24, 2, p. 253-260.

5. Cvito Fisković, «Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku», *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1988, 27, n. 50.

6. Renata Novak Klemenčić, «Cerkev sv. Vlaha v Dubrovniku v dvajsetih letih 15. stoletja in Bonino di Jacopo da Milano», *Zbornik za umjetnostno zgodovino*, 2011, n.s. 47, p. 60-74.

7. Nada Grujić, Danko Zelić, «Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku», *Analiza Zavoda za povijesne znanosti HAZU*, 2010, 48, p. 47-132; Nada Grujić, *Kuća u gradu. Studije o dubrovačkoj stambenoj arhitekturi 15. i 16. stoljeća*, Ragusa, Matica hrvatska, Ogranak, 2013.

zi, polifore e altri ornamenti in pietra.⁸ Purtroppo la maggior parte degli edifici eretti nel XV secolo, soprattutto a causa del devastante terremoto del 1667, è andata distrutta o se n'è conservata solo parzialmente traccia in contesti riedificati. Perciò è possibile esprimere un giudizio sugli edifici e sulla situazione nell'ambito dell'attività edilizia e lapicida della prima metà del Quattrocento solo con l'aiuto degli abbondanti materiali d'archivio conservati presso l'Archivio di Stato di Dubrovnik. Poiché l'attività notarile e di cancelleria era gestita dal comune la collezione dei documenti conservati è pressoché completa.⁹ Dalle serie *Diversa notariae* e *Diversa cancellariae* dal secondo decennio sino alla metà del XV secolo¹⁰ sono emersi circa 850 contratti nei quali compaiono come attori i lapicidi. A Ragusa essi si occupavano sia della costruzione degli edifici che del loro arredo lapideo. Circa 200 contratti sono stati stipulati per la costruzione di edifici, dalle più semplici strutture utilitarie sino alle residenze, alte più piani, di famiglie nobili e di famiglie dei ricchi mercanti; altri 240 contratti si riferiscono all'arredo lapideo di chiese, edifici pubblici e privati, qualche documento riporta le controversie sorte tra i lapicidi e i committenti, una parte tratta del trasporto del legno e della pietra per la produzione della calce. L'assunzione di tagliapietre nelle botteghe è trattata da 23 contratti e 64 contratti trattano della formazione dei lapicidi. Questi ultimi sono anche l'oggetto del presente contributo.¹¹

8. Nada Grujić, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*, Zagabria, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991, p. 38-41.

9. Per la storia e l'ordinamento dell'archivio raguseo cfr. Vinko Foretić, «Dubrovački arhiv u srednjem vijeku», *Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 1957-1959, 6-7, p. 315-316; Lucio Lume, *L'archivio storico di Dubrovnik*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Archivi di Stato, 1977; Francesco Bettarini, «I toscani al servizio della città di Ragusa (Dubrovnik) nella prima metà del Quattrocento», *Medioevo Adriatico*, 2007, I, p. 135-150.

10. Nel dettaglio i quaderni delle *Diversa notariae* sono stati esaminati dal 1412 e quelli delle *Diversa cancellariae* dal 1416.

11. Soltanto pochi di questi contratti sono stati pubblicati (Esad Kurtović, *Bo-gosalići iz Gacka - sluge i šegrti u Dubrovniku krajem XIV i početkom XV stoljeća*,

La formulazione base del contratto del garzonato non ha subito sostanziali trasformazioni nel corso del XV secolo. All'inizio sono menzionati i due contraenti, il garzone oppure il padre o il suo rappresentante e il lapicida che si assumeva il compito della formazione. Segue la definizione del periodo di alunnato e la promessa del garzone che si impegnava a vivere tutti gli anni previsti con il maestro, prometteva di non scappare, di non rubare, di avere cura dei beni del maestro e di ubbidirgli. In alcuni casi è espressamente riportato che il garzone lavorerà per il maestro a Ragusa¹² oppure a Ragusa e al di fuori della città.¹³ Di seguito viene riportato l'impegno del maestro che dovrà avere cura del garzone, anche in caso di malattia, che gli garantirà il vitto, il vestiario, le scarpe, che gli farà imparare il mestiere e lo tratterà in modo umano. Il contratto si chiude con l'elenco dei beni che il garzone otterrà alla fine dell'alunnato. Solitamente si riporta la formula con la quale il garzone riceverà «capita artis secundum usum Ragusii»¹⁴ oppure «secundum usum civitatis et artis»¹⁵ oppure «secundum consuetudinem artis».¹⁶ Non sono poi rari i contratti che elencano, oltre all'attestato, anche i vestiti che il garzone avrebbe ricevuto al termine dell'alunnato. L'elenco tipico

Sarajevo, Društvo za proučavanje srednjovjekovne bosanske historije, 2011, p. 1-2, n. 1-2; *Id.*, «Iz historije Bitunje u srednjem vijeku. Povodom 610. godišnjice prvog spomena u pisanim izvorima», *Godišnjak CBI*, 2014, 43, p. 5, n. 22); alcuni sono stati menzionati da Cvito Fisković (*Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagabria, Matica hrvatska, 1947 p. 42-43, 103, 124) e Dragan Roller (*Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću. Građa za gospodarsku povijest Hrvatske. 2*, Zagabria, Jazu, 1951, p. 125).

12. E.g. Državni Arhiv u Dubrovniku (d'ora in poi DAD), *Diversa cancellariae* 57, c. 77r (19.12.1442).

13. E.g. *ivi*, c. 147r (3.3.1443); DAD, *Diversa notariae* 28, c. 130v (12.11.1444); DAD, *Diversa cancellariae* 61, c. 55r (24.2.1448), c. 102v (9.5.1448).

14. Cfr. e.g. DAD, *Diversa notariae* 15, c. 223r (24.5.1428), c. 102v (24.2.1437).

15. DAD, *Diversa cancellariae* 53, c. 256r (7.10.1439). Cfr. e.g. DAD, *Diversa notariae* 14, c. 77r (21.3.1424); DAD, *Diversa cancellariae* 44, c. 166v (31.7.1427), 52, c. 135v (23.4.1438).

16. DAD, *Diversa cancellariae* 58, c. 181r (25.1.1444). Cfr. e.g. DAD, *Diversa cancellariae* 58, c. 258r (25.4.1444), 61, c. 102v (9.5.1448), c. 178r (5.8.1448).

prevede un paio di scarpe in tela – in un caso è espressamente previsto che si tratti di «panno scarlatuo»¹⁷ – un giubbotto in cotone o fustagno («pignolato», «fustagno», «barchana»),¹⁸ un cappotto in tessuto grezzo o lino («bisio») ¹⁹ e un copricapo solitamente indicato come «caputeum» o «bereta». Questo viene ulteriormente identificato nei contratti dal colore («nigrum») o dal materiale («de lana») o dal tipo («flandrie», «parisinum»).²⁰ Al termine dell'alunnato i garzoni solitamente ricevevano anche le «feramenta», i ferri del mestiere, e solo in un contratto è esplicitamente riportato che il garzone di un muratore riceverà «cazola», «martello», «plumbino» e «picarela».²¹

Anche se il campione di 64 contratti sembra assai rilevante, esso lo è di fatto molto meno se si pensa ai numerosi mestieri connessi alla lavorazione della pietra che si svilupparono a Dubrovnik per l'abbondanza della materia prima e per il largo uso della pietra in campo edile.²² Gli edifici a più piani avevano i muri perimetrali in

17. DAD, *Diversa cancellariae* 44, c. 79v (18.11.1426).

18. E.g. DAD, *Diversa cancellariae* 42, c. 243r (21.2.1424), 57, c. 77r (19.12.1442), *Diversa notariae* 19, c. 180r (9.1.1435). In alcuni contratti il termine per giubbotto – «zupano» – è sostituito dal «diploidus pignolatus».

19. DAD, *Diversa cancellariae* 42, c. 243r (21.2.1424). In un contratto il termine per cappotto – «clamide» – è sostituito da «gonnella», che probabilmente indica una veste simile al saio dei monaci.

20. Cfr. e.g. DAD, *Diversa cancellariae* 57, c. 77r (19.12.1442, «nigrum»), *Diversa notariae* 29, c. 15v (1.11.1444, «de lana»), 19, c. 180r (9.1.1435, «flandrie»), 28, c. 269r (27.5.1445, «parisinam»). Studiando i testamenti di Milorad Stanislalić del 1438 e di Ratko Radivojević del 1483 Cvito Fisković ha dedotto che l'abito del lapicida era formato dal copricapo, un mantello nero o blu e un cappotto rosso. Come i loro concittadini anche i lapicidi potevano portare una spada (Fisković, *Naši graditelji*, cit., p. 43). Per la dotazione ricevuta al termine del periodo formativo, cfr. Roller, *Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću*, cit., p. 125.

21. DAD, *Diversa cancellariae* 56, c. 76r (23.4.1442). Non è chiaro quale strumento indichi il termine «picarela». Nel dizionario di Ennio Concina (Ennio Concina, *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 112) il «picarello» corrisponde a un tipo di martello dato in affitto con altri arnesi come dotazione di attrezzi di un mulino.

22. Alla fine del tredicesimo secolo le case ragusee erano ancora, per la maggioranza, lignee; all'inizio del Quattrocento, almeno dentro le mura, erano quasi sparite

pietra squadrata, mentre all'interno i piani erano solitamente costituiti da strutture lignee che poggiavano su mensole lapidee. Anche i muri interni erano solitamente in legno. Solo di rado gli edifici sopraelevati erano voltati e le pareti interne in legno erano sostituite da quelle in pietra. Le case avevano un tetto in legno e copertura in cotto. Il materiale lapideo proveniva nella maggior parte dei casi dalla cava di Kamenjak, un'isola presso Curzola. Solo raramente le fonti riportano altre cave più vicine alla città. Nelle fonti i lapicidi più spesso sono menzionati con il termine generico di «petrarius». La variante slava di «camenarius» per scalpellini, lapicidi e muratori in documenti latini e italiani è riportata solo alcune volte.²³ In molti documenti si possono riscontrare anche termini specifici per i diversi mestieri connessi alla lavorazione della pietra. I lavoratori che cavavano la pietra e la sbazzavano per la costruzione sono solitamente indicati come «smaratores».²⁴ I titoli come «magister de scarpello», «lapicida» oppure «tagliapietra» erano solitamente utilizzati per quei lapicidi che lavoravano la pietra destinata all'arredo degli edifici. Il termine «sculptor» è stato utilizzato solo in riferimento allo scultore Pietro di Martino da Milano nella lettera che Alfonso d'Aragona spedì al governo raguseo il 3 giugno 1452,²⁵ e non si usa in contratti per professioni collegate alla lavorazione di pietra. Nei contratti del 1438 come «scultor» si menziona anche l'intagliatore Alegretto Johannis, autore delle parti lignee dei polittici dipinti da

(Danko Zelić, «Wooden Houses in the Statutes and Urban Landscapes of Medieval Dalmatian Communes», in Željko Radić, Marko Trogrlić, Massimo Meccarelli, Ludwig Steindorff (a cura di), *Splitski statut iz 1312. godine - povijest i pravo*, Spalato, Književni krug Split, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Pravni fakultet Sveučilišta u Splitu, 2015, p. 489-507).

23. Cfr. e.g. DAD, *Diversa notariae* 18, c. 198r (7.3.1434), 19, c. 26v (4.7.1434), 21, c. 102v (24.2.1437); *Diversa cancellariae* 53, c. 69v (29.12.1438).

24. DAD, *Diversa cancellariae* 41, c. 200r (8.12.1417), 42, c. 37r (25.4.1422), 43, c. 75r (17.1.1425), c. 118r (11.4.1425); DAD, *Diversa notariae* 16, c. 256v-257r (7.7.1430).

25. Cfr. Cornelius von Fabriczy, «Neues zum Triumphbogen Alfonsos I.», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1902, 23, p. 4.

Ivan Ugrinović. Una particolare branca dei lapicidi era rappresentata dai «muratores» che si occupavano della costruzione delle case in pietra.²⁶ Oltre al termine «murator» essi erano indicati anche con il più generico «petrarius». Chi era specializzato nella costruzione delle volte e delle cisterne, ricorrendo al più morbido e leggero tufo, è citato nelle fonti come «magister murarius cisternarum spongiarum et voltarum»²⁷ oppure semplicemente come «magister a voltis».²⁸ La complessità dei mestieri legati alla lavorazione della pietra era diversa e pertanto ci si potrebbe aspettare che anche la formazione non fosse identica per tutti. In base alla definizione del maestro nei contratti di apprendistato e in base ai contratti con i committenti i 64 documenti presi in esame si possono suddividere in cinque gruppi. La maggior parte, ben 35 contratti, riguarda la formazione di muratori; 21 contratti riguardano la formazione di lapicidi che erano preposti alla realizzazione dell'arredo lapideo degli edifici; due contratti attengono alla formazione di scultori e altrettanti per il maestro di volte; uno solo, infine, attiene alla formazione di un semplice sbizzatore. In alcuni casi non è stato possibile definire con precisione il mestiere del maestro oppure non è stato definito il periodo di apprendistato e pertanto non è stato possibile includerli nella ricerca. Un numero significativo di casi è quindi offerto solo dalle categorie dei muratori e dei lapicidi. Per entrambi il periodo di formazione oscilla tra i 2 e gli 8 anni e la permanenza media presso il maestro è di circa 6 anni. E sempre in entrambi i casi non pare che la durata del periodo di formazione sia strettamente vincolata dalle disposizioni delle confraternite o delle autorità cittadine, variando anche all'interno di uno stesso lasso di tempo.

La durata del garzonato dipendeva forse dall'età alla quale il futuro lapicida entrava nella bottega. Tra i contratti presi in esame, quat-

26. E.g. Radan Klepčić (Grujić, *Kuća u gradu*, cit., p. 79, 141, 290).

27. Pripko Radovanić (DAD, *Diversa notariae* 21, c. 123r, 24. 3. 1437, cfr. Fisko-
vić, *Naši graditelji*, cit., p. 52, 10).

28. Johannes Grandozius de Florentia (DAD, *Diversa cancellariae* 41, c. 245r-245v,
20.3.1418).

tordici vengono stipulati con maggiorenni, che sono espressamente indicati come «etatis adulte»,²⁹ «etatis legitime»,³⁰ «annis XVIII et ultra»,³¹ «annis XXI et ultra»³² ecc., in cinque contratti è specificata la minore età che oscilla tra i 9 e i 16 anni,³³ in due casi il garzone dovette essere pure un minorenni poiché inizia l'apprendistato con il consenso del padre ovvero del fratello,³⁴ mentre in ben 34 casi i garzoni sottoscrivono da soli il contratto senza che fosse altrimenti definita la loro età. Poiché firmano da soli il contratto e in un caso si riferisce esplicitamente del prossimo matrimonio del garzone,³⁵ si potrebbe ipotizzare che si tratti di maggiorenni o almeno di giovani, indipendenti da un punto di vista legale. L'età alla quale i figli diventavano maggiorenni dipendeva da vari fattori e le possibilità di rendersi indipendenti variavano a seconda del luogo. Molti garzoni provenivano dall'entroterra di Ragusa e pertanto non avevano in città dei rappresentanti. Un caso ben indagato è quello dei fratelli Brajko, Vlatko e Bogoslav Bogosalić di Gacko.³⁶ Alla fine del XIV secolo Brajko e Vlatko firmarono da soli il contratto di garzonato, il primo con un lapicida, il secondo con un pellettieri. Qualche anno

29. DAD, *Diversa cancellariae* 42, c. 211r-211v.

30. DAD, *Diversa notariae* 14, c. 77r.

31. DAD, *Diversa notariae* 15, c. 223r.

32. DAD, *Diversa cancellariae* 44, c. 79v.

33. DAD, *Diversa cancellariae* 41, c. 147v (3.8.1417), c. 175v (21.10.1417), c. 192v-193r (21.11.1417), 45, c. 149r (1.1.1429), 53, c. 256r (7.10.1439).

34. «Bogissa Bogavcich cum consensu dicti patris seu parentes locavit se et opera sua usque ad octo annos px. ft. cum Dobrassino Radinoevich petrario» (DAD, *Diversa cancellariae* 42, c. 243r, 21.2.1424), «Radosavus Stiepchovich taiapiera acordavit sibi ad artem suam Radochnam filium de Novach Stoichovigh pro annis octo proxime futuris cum consensu Radosani fratris ipsius Radochne» (DAD, *Diversa cancellariae* 58, c. 181v, 25.1.1444).

35. «Radaz Millachovich locavit se et sua opera usque ad annos quinque px. ft. Deyano Radossalich petrario [...] Ita tam quod se infra [...] dictorum annorum quinque dictus Radoaz acciperet uxorem, quod liceat ipsi Radoaz recedere ab ipso Deyano et quod dictus Deyanus teneatur et debeat dare licentiam ipsi Radoaz» (DAD, *Diversa cancellariae* 49, c. 241v, 11.3.1436).

36. Esad Kurtović, *Bogosalići iz Gacka*, cit.

dopo i due fratelli garantirono per Bogoslav che entrò alla bottega del lapicida Anton Marojević.³⁷

Anche se ai quattordici contratti, nei quali sicuramente compaiono dei candidati maggiorenni, aggiungiamo i pochi contratti di questo ultimo gruppo non ben definito, è sorprendente il numero di siffatti documenti. Nella storiografia è infatti diffusa l'opinione che le famiglie povere indirizzavano i figli verso la servitù oppure, soprattutto nel caso di figli maschi, li mettevano a bottega.³⁸ È tuttavia possibile che il gruppo di contratti qui esaminato non sia completo e che i contratti di garzonato si stipulassero anche con scrittura privata e quindi non venivano trascritti nelle *Diversa cancellariae* e nelle *Diversa notariae*. Questo si potrebbe dedurre dagli altri contratti, nei quali spesso si menzionano i garzoni laddove i nomi di questi ultimi non compaiono nei contratti di garzonato del periodo.³⁹ Poiché manca in molti casi l'età anagrafica dei garzoni anche le conclusioni sul rapporto tra questo dato e la durata dell'alunnato sono destinate a rimanere nel campo delle ipotesi. Sette contratti stipulati con minorenni lasciano intendere che la loro formazione fosse più lunga rispetto a quella dei loro colleghi più anziani e che solitamente durasse almeno sino alla maggiore età.

Un secondo elemento che poteva influire sulla durata dell'alunnato era costituito dallo stato materiale della bottega nella quale entrava l'apprendista. Nei contratti di garzonato, come controparte, non compare mai la bottega bensì il singolo maestro, mentre il lavoro dell'apprendista è in ogni caso legato alla bottega. Per la città di Ragusa disponiamo di pochi dati sulla formalizzazione di

37. *Ibid.*

38. Zdenka Janeković Römer, *Rod i grad. Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*, Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagabria, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1994, p. 112.

39. Tale esempio è il contratto per la fornitura degli archi del Palazzo dei Rettori dal 17.1.1439 (Grujić, «Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku», cit., p. 43, n. 34).

societas tra maestri, anche se quasi sempre compaiono in coppia nei contratti per lavori edili oppure lavori di tagliapietra.⁴⁰ Questi dati consentono di seguire diversi casi di collaborazione tra lapicidi. Si pensi ad esempio ai maestri Radonja Grubačević e Đuka Utišenović che lavorarono assieme per più di vent'anni, dalla fine degli anni Trenta sino alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento.⁴¹ I due firmarono il loro primo contratto il 25 aprile 1438, quando si impegnarono a eseguire lavori sul campanile del monastero domenicano, mentre a distanza di un anno, il 22 aprile 1439, i due stipularono un contratto con Marino de Mislien per sei bifore, grondaie e fregi.⁴² Durante il periodo di maggior lavoro per il rinnovo del Palazzo dei Rettori, tra gli anni 1439 e 1444, i due lavoravano continuamente sull'importante edificio cittadino.⁴³ In questo periodo ebbero come garzoni Radoje, accolto da Radonja Grubačević nel febbraio 1437 per un periodo di otto anni,⁴⁴ Radosan Radomanjić, pure al servizio di Radonja Grubačević per cinque anni e mezzo dal maggio 1438⁴⁵ e il dodicenne Vukašin, che nell'ottobre 1439 fu accolto da Đuka Utišenović per sei anni.⁴⁶ Del periodo successivo abbiamo solo un contratto del garzonato riguardante questa bottega: Đuka Utišenović, nel novembre 1448, prese a bottega Vukosav Branković.⁴⁷ Questi dati documentano che nel periodo di maggiore lavoro, quando più importante era la necessità di manodopera e più cospicui erano gli introiti della bottega, il numero di garzoni aumentava esponenzialmente. A simili conclusioni si giunge anche quando si esamina

40. Renata Novak Klemenčič, «Kamnoseška podjetja v Dubrovniku v prvi polovici 15. stoletja», in Sašo Jerše (a cura di), *Med Srednjo Evropo in Sredozemljem. Vojetov zbornik*, Lubiana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006, p. 463-472.

41. Ivi, p. 466-468.

42. Ivi, p. 466-467.

43. Fisković, *Naši graditelji*, cit., p. 121-123; Novak Klemenčič, «Kamnoseška podjetja v Dubrovniku», cit., p. 467.

44. DAD, *Diversa notariae* 21, c. 102v.

45. DAD, *Diversa cancellariae* 52, c. 153v.

46. DAD, *Diversa cancellariae* 53, c. 111r, 256r.

47. DAD, *Diversa cancellariae* 61, c. 273v.

l'attività di altre botteghe, poiché l'impegno finanziario del maestro rispetto al garzone non era indifferente. Il maestro doveva provvedere per il vitto, l'alloggio e il vestiario del garzone e pertanto è molto probabile che quando le commissioni aumentavano potesse sostenere un numero maggiore di garzoni e per un tempo prolungato. Per un confronto più dettagliato delle oscillazioni annuali nel numero di contratti con i lapicidi e il numero di contratti di garzonato, il campione di 65 contratti è tuttavia insufficiente. In ogni caso almeno in alcuni periodi, ad esempio tra gli anni 1432 e 1435, quando il numero di contratti con i lapicidi sale da 15 a 60 all'anno, si può riscontrare un parallelo accrescimento dei contratti di garzonato.

In conclusione vorrei portare l'attenzione su due casi particolari. Il 27 ottobre 1428 Andruško Brajković entrò per un anno a servizio di Alegretto Bogavčić, uno dei più importanti lapicidi ragusei. Questo promise a Brajković di insegnargli il mestiere e di retribuirlo per ogni giornata lavorativa con un grosso e mezzo,⁴⁸ una cifra di molto inferiore rispetto alla paga di un lapicida e scalpellino. Il 15 aprile 1433 Pribisan Junaković entrò a bottega del muratore Radovan Ratković, dal quale avrebbe appreso il mestiere ottenendo una ricompensa di due grossi al giorno per i primi due anni e di tre grossi gli ultimi due anni.⁴⁹ Su Pribisan Junaković non abbiamo altri dati, mentre di Andruško Brajković sappiamo che era figlio di un importante scalpellino raguseo, Brajko Bogosalić, che assunse anche incarichi di prestigio come il portale del convento dei domenicani⁵⁰ e le finestre del palazzo del duca bosniaco Sandalj Hranić.⁵¹ Per questa ragione si può ipotizzare che Andruško Brajković ebbe la prima formazione nella bottega paterna tanto che egli, prima di entrare nella bottega di Alegretto Bogavčić, è già attestato come collaboratore sia del padre sia dello zio nella realizzazione di cornici per

48. DAD, *Diversa cancellariae* 45, c. 93v.

49. DAD, *Diversa notariae* 18, c. 6r.

50. Fisković, *Naši graditelji*, cit., p. 113.

51. Grujić, Zelić, «Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku», cit., p. 109, doc. 18.

finestre⁵² e di altri elementi lapidei.⁵³ Possiamo ipotizzare che Andruško perfezionò la propria formazione presso Alegretto essendo ormai in grado di realizzare lavori più impegnativi dopo il rientro nella bottega di famiglia.

Al termine del periodo di formazione molti garzoni entrarono a servizio di botteghe affermate, spesso in quelle dove erano impiegati i loro parenti. Alcuni garzoni che trascorsero il periodo formativo con lo stesso maestro rimasero anche in seguito legati tra di loro. Nei documenti ragusei si possono seguire molto bene i garzoni del muratore Radan Klapčić, che è attestato a Ragusa dal 1417⁵⁴ al 1452,⁵⁵ un lasso di tempo nel quale il suo nome compare in più di ottanta contratti. Nella sua bottega erano di norma presenti da due a tre garzoni. Così, tra gli anni 1435 e 1443, si formarono nella sua bottega Đuras Stipković e Rusko Živković, che in seguito collaborarono nella costruzione di dimore della nobiltà ragusea e delle volte del monastero sull'isola di Daksa.⁵⁶

La quantità di contratti conservati nelle serie *Diversa notariae* e *Diversa cancellariae* dell'Archivio di Stato di Dubrovnik permette di condurre un'analisi assai puntuale sui rapporti tra i maestri lapicidi e i loro garzoni, ma lascia aperte numerose domande che potranno ottenere una risposta solo ampliando l'indagine ad altri centri di lavorazione della pietra, ai contratti di garzonato di altri mestieri e molto probabilmente indagando altre serie dell'archivio raguseo.

La traduzione è di Alessandro Quinzi.

52. DAD, *Diversa cancellariae* 44, c. 169r.

53. DAD, *Diversa cancellariae* 45, c. 61r, 83r.

54. DAD, *Diversa cancellariae* 41, c. 168v.

55. Fisković, *Naši graditelji*, cit., p. 94.

56. Ivi, p. 50, 51, 54, 55.

“Garzone in bottega [...] perché tal arte apparasse”.¹ L'apprendistato nelle botteghe degli scultori a Genova tra XVII e XVIII secolo

MARIANGELA BRUNO
(Università degli Studi di Genova)

Abstract

There are mainly two sources in order to recreate a general view of the apprenticeship of aspirant sculptors in Genoa during the 17th and 18th centuries: archive documents and artists' biographies. Genoa's context in this centuries was characterized by the presence of Lombard masters' workshops – they were organized in a Guild – and, from the second part of 17th century, by the ateliers of Genoese sculptors. Archival documents allow to understand how apprenticeship happened and they tell conditions, habits and way of life inside workshops. Often this information is echoed through artists' biographies. The most famous apprentice in Genoa was Ercole Ferrata, who was one of Tomaso Orsolino's pupils: the hard training is reported by Ferrata's biographers – Filippo Baldinucci and Lione Pascoli – and the hard conditions of life in Orsolino's workshop is also confirmed by archival documents about the other apprentices. Most of archive documents concern Lombard masters workshops; about Genoese sculptors, archive researches yielded nowadays few but significant outputs. Furthermore this paper outlines differences and similarities of the apprenticeship at Lombard masters and at Genoese sculptors.

Per ricostruire l'apprendistato dei giovani che frequentavano le botteghe degli scultori attivi a Genova nel Seicento e nel Settecento occorre attingere principalmente a due fonti: le biografie degli artisti e i documenti archivistici. Attraverso le parole degli scrittori d'arte e per mezzo del linguaggio notarile si può entrare all'interno delle officine della scultura condotte dai maestri di origine lombarda, stabilirsi in città e associarsi nella corporazione dell'*Arte de scultori, scalpellini e marmorari*, e in quelle degli statuari genovesi. Per questi laboratori scarseggiano purtroppo le testimonianze iconografiche di

1. Carlo Giuseppe Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono*, Genova, 1762 (ed. a cura di Maurizia Migliorini, Genova, Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Genova, 1997), p. 58.

riferimento che illustrino l'operatività al loro interno, pertanto per conoscere l'*iter* affrontato da coloro che volevano imparare il lavoro del marmo ci si deve affidare alle voci dei protagonisti tramandate attraverso le forme di scrittura sopra indicate.

Naturalmente gli atti notarili e la letteratura biografica hanno una qualità di testimonianza differente: la prima restituisce un resoconto in maniera oggettiva, mentre la seconda riflette uno sguardo personale. I documenti consentono di monitorare il fenomeno dell'apprendistato, permettendo di creare una sorta di banca dati e di formulare delle "considerazioni statistiche" utili a delineare un quadro d'insieme del contesto genovese; in alcuni casi le testimonianze riportate dalle scritture notarili restituiscono frammenti della quotidianità di un garzone. D'altro canto, il racconto delle vicende biografiche di un artista, che comprende informazioni anche sul suo percorso formativo, è funzionale alla parabola narrativa caratterizzata spesso da un intento celebrativo e da una forte partecipazione umana da parte del narrante: malgrado l'arbitraria presentazione dei fatti emergono notizie significative, nonché salienti. Basta scorrere per esempio le pagine della biografia di Ercole Ferrata (1610-1686), composta da Filippo Baldinucci sulla base delle indicazioni fornitigli dallo stesso scultore: nel corso del racconto prende forma la vita trascorsa dal giovane Ercole entro le mura della prolifica bottega genovese di Tomaso Orsolino (1587ca-1675),² esemplificativa dell'esperienza vissuta presso il laboratorio orsoliniano anche da altri discepoli prima e dopo Ferrata.

Questa preziosa testimonianza permette di desumere quale fosse l'educazione impartita da questo maestro – appartenente alla corporazione degli scultori – ai suoi allievi e trova conferma nell'ana-

2. Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana*, Torino, Allemandi, 1991, p. 4-5; Mariangela Bruno, «Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata», in Andrea Spiriti, Claudio Strinati (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, Atti del Convegno, Como, 3-4 febbraio 2011, <http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_03.pdf> [cons. 20.12.2015], p. 150-151.

lisi della documentazione archivistica, come si vedrà; appare quindi funzionale all'argomento trattato ripercorrere quanto riferito in poche parole da Baldinucci, che pone in evidenza non solo l'*iter* didattico del Ferrata fanciullo, ma anche lo spaccato delle relazioni e delle mansioni che esulavano dall'ambito strettamente artistico.

Presso la scuola dell'Orsolino, Ferrata affiancò alle pratiche inerenti al personale apprendimento delle abilità artistiche il preponderante lavoro di supporto all'attività della bottega – o *stanza* – e di servizio in casa del maestro, dove era impegnato «in ogni più faticosa faccenda». ³ Abitualmente lo spazio lavorativo e quello abitativo degli scultori attivi a Genova erano molto prossimi ⁴ e in molti casi è documentata la loro collocazione entro lo stesso fabbricato: di norma gli studi di scultura erano posti al piano terreno, mentre al piano soprastante era collocata la casa. Infatti per quei giovani, come Ercole, che provenivano da fuori Genova, il periodo formativo prevedeva il trasferimento nell'abitazione del titolare della bottega, se non disponevano di qualcuno che li accogliesse; tale aspetto emerge anche negli accordi di apprendistato dove era precisato il compenso, in denaro o in natura, dovuto per il mantenimento del garzone.

Dal punto di vista delle relazioni umane, tra i garzoni e i lavoratori che operavano in bottega si stabiliva una sorta di gerarchia che poteva rinnovarsi anche quotidianamente, ad esempio chi per primo giungeva nella stanza del lavoro al mattino poteva sanzionare gli altri, anche attraverso punizioni corporali come ricorda Baldinucci. ⁵ Tali aspetti, che non trapelano dagli scarni accordi notarili, fanno affiorare l'esistenza di una severa disciplina all'interno degli *atelier*,

3. Filippo Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli e Compagni, 1847, p. 377.

4. Per una topografia delle botteghe degli scultori nella città di Genova tra XVII e XVIII secolo vedi Mariangela Bruno, «Social and Cultural Dynamics and Working Interactions of Sculptors “di Nazione Lombarda” in Genoa during the 17th and 18th centuries», in “*Visual artists must live like kings or gods*”. *Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, Atti del Convegno internazionale, Norimberga, 11-14 giugno 2015, in corso di stampa.

5. Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno*, cit., p. 377.

funzionale al capobottega, che anche in sua assenza poteva così controllare e dirigere efficacemente le maestranze che lavoravano entro il suo laboratorio – erano infatti presenti oltre ai *puer*, dei lavoratori già formati e dei maestri specializzati –,⁶ ottimizzando peraltro l'impiego di ogni risorsa umana nella produzione.

Secondo il programma educativo orsoliniano, che doveva rispondere a logiche di prassi tramandate automaticamente da maestro ad allievo piuttosto che manifestare un particolare intento didattico, la formazione prettamente artistica affrontata anche da Ferrata prevedeva due ore di disegno al giorno, acquisizione necessaria per chiunque volesse approcciarsi a un'arte, il modellare la creta e il lavoro del marmo, ovvero il *levare* e il *pulire*, tappa a cui accedevano in tempi relativamente brevi gli allievi più abili, peraltro con gran profitto del titolare dello studio.

Ma al di là di una indicazione delle attività svolte da Ercole, le parole dello storiografo fiorentino non precisano i soggetti dei modelli proposti da Orsolino ai suoi discepoli.

Se si esclude l'inventario della bottega di Filippo Parodi (1630-1702),⁷ documento di straordinaria importanza che restituisce quanto si conservava nello studio del principale scultore genovese del Seicento,⁸ nulla si conosce di questi modelli proposti dai maestri dell'Arte ai loro discepoli: non sono infatti noti sino ad oggi inventari delle botteghe degli scultori attivi a Genova tra Seicento e Settecento che amplino la descrizione oltre i blocchi e le lastre di marmo e di svariate pietre colorate, registrati e stimati per essere velocemente venduti. Tuttavia, è impensabile considerare che il si-

6. Mariangela Bruno, *Scultura barocca genovese: committenze e artisti tra indagini d'archivio e confronti con il contesto romano*, Tesi di dottorato, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012.

7. Paola Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, Genova, F.lli Pagano, 1962, p. 87-91; Lauro Magnani, «Intorno a un busto con "una parrucca assai capricciosa"», in Nicola Cucuzza, Maura Medri (a cura di), *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, Bari, Edipuglia, 2006, p. 73-77; Bruno, *Scultura barocca genovese*, cit.

8. Mariangela Bruno, Daniele Sanguineti, «Filippo Parodi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 81 (2014), s.v.

lenzio dei documenti indichi che questi spazi fossero sprovvisti di tali materiali – disegni e stampe, bozzetti in creta e in terracotta, modelli dalle differenti scale proporzionali in cera, in gesso o in stucco – necessari ad ogni artista per svolgere il proprio mestiere e che venivano talvolta lasciati in eredità ai discepoli più affezionati. Diversi accenni nelle biografie degli artisti menzionano questi manufatti: Raffaele Soprani, il Vasari genovese, riporta infatti che lo scultore Martino Rezi (fine XVI sec. - post 1644), originario di Lurago, «modellava assai di cretta e finiva assai bene li suoi modelli molti de' quali si vedono gratiosi e bene intesi». ⁹ Tali raccolte, che nascevano per esigenze lavorative, assumevano poi, nel corso della professione artistica di talune personalità, i contorni di una vera e propria collezione, come nel caso dello scultore savonese Leonardo Sormani che concluse la sua attività a Roma nella seconda metà del XVI secolo, dove aveva radunato molte «Statue antiche e di gran valore». ¹⁰ Sempre a Roma, ma nella seconda metà del Seicento, Ercole Ferrata aveva raccolto entro il proprio laboratorio addirittura seicento modelli plastici, che in parte destinò nelle sue ultime volontà all'Accademia di San Luca, affinché potessero aiutare altri giovani nell'apprendimento dell'arte scultorea. ¹¹

Questi manufatti erano un repertorio a cui attingere in ogni momento e quindi, in seconda battuta, efficaci elementi per lo studio dei garzoni. Si può pertanto presumere che entro tali spazi circolassero modelli di riferimento di diversa origine e cultura; proprio negli *atelier* dei maestri più attenti e aggiornati dovevano inoltre figurare le riproduzioni grafiche o plastiche di opere dell'antichità, soprattutto per

9. Raffaele Soprani, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674 (ed. a cura di Maurizia Migliorini, Genova, Compagnia dei libri, 2001, p. 299).

10. Ivi, p. 75.

11. Andrea Spiriti, «Ercole Ferrata tra Milano e Roma. Novità e considerazioni», *Storia dell'Arte*, 2000, 100, p. 109-113; Elena Bianca Di Gioia, «Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi», in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Como, Musei Civici, 2010, p. 23-58; Bruno, «Farsi scultore», cit.

chi aveva affrontato un soggiorno romano, come fece Taddeo Carlone che durante la sua presenza nella città pontificia nella seconda metà del Cinquecento trasse diversi disegni «dalli frammenti di quelli marmi antichi». ¹² Ma per coloro che non avevano intrapreso il viaggio verso Roma le sculture romane potevano essere note principalmente attraverso delle copie diffuse capillarmente entro il contesto locale: così nella seconda metà del XVI secolo Gasparo Forlani (notizie dal 1548 al 1602), scultore lucchese attivo a Genova, portava «gran giovamento alli Giovani studiosi del buon disegno, perché dilettrandosi egli di formare col gesso le antiche sculture, procuravano essi di comprare quei getti per poterli commodamente dissegnare». ¹³ Un secolo dopo, Francesco Maria Biggi (1672-1736), rientrato in città dopo l'esperienza nell'Urbe, diffuse l'immagine del *Gladiatore Borghese* nelle botteghe cittadine attraverso delle riproduzioni tratte da una copia che egli stesso aveva modellato ¹⁴ e Francesco Maria Schiaffino (1688-1763) condusse con sé degli studi plastici tratti dalla statuaria antica, dal *Mosè* di Michelangelo e dalle statue scolpite dal suo maestro Camillo Rusconi entro la basilica di San Giovanni in Laterano. ¹⁵

In questi laboratori erano inoltre conservate repliche di opere di diversi artisti, di frammenti anatomici e certamente erano ricompresi anche i manufatti del titolare della bottega. In particolare questi ultimi erano con molta probabilità alla base dell'esercizio di riproduzione, poiché attraverso l'attenta visione e analisi delle opere del capo-bottega i garzoni erano plasmati e quindi educati a imitarne lo stile.

I materiali presenti presso gli studi degli scultori erano pertanto simili a quelli conservati negli *atelier* dei loro colleghi pittori: si vuole qui peraltro ricordare come per alcuni artisti del XVI secolo sia riferita una attività sia nell'arte pittorica sia in quella scultorea; si pensi a Giovanni Battista Castello il Bergamasco e a Luca Cambiaso, quest'ultimo instradato dal padre Giovanni «nell'artificio della

12. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 275.

13. Ivi, p. 266.

14. Ratti, *Storia de' pittori*, cit., p. 106.

15. Ivi, p. 199.

Plastica [...] avvezzandolo da giovanetto a far modelli di terra» e da lui istruito sul fatto che un pittore non potesse riuscire perfetto nel suo mestiere senza tale pratica.¹⁶ Tale fu l'insegnamento che Cambiaso trasmise anche ai suoi discepoli.

Se si prende in considerazione poi la descrizione di alcune botteghe di pittori, come lo studio di Giovanni Battista Paggi (1554-1627), inventariato nel 1627, si può osservare come l'artista possedesse numerose opere grafiche, strumenti in legno per la prospettiva, un modello di legno snodato e libri¹⁷ su argomenti (filosofia naturale, anatomia, prospettiva, storia, letteratura, religione e alchimia) che anche Orfeo Boselli, scultore attivo nella Roma seicentesca e autore di un trattato rimasto sotto forma di manoscritto e datato alla metà del secolo, suggeriva di approfondire.¹⁸ Per Paggi è attestata anche una nutrita raccolta, con finalità didattiche e con intento collezionistico, di manufatti plastici – ben centonove! – comprendenti rilievi in cera, terracotta, gesso e quattro figure in bronzo, alcuni modellati dallo stesso pittore come ricorda Soprani.¹⁹ Un interesse questo dell'artista che si era manifestato già in giovane età, quando aveva iniziato a raccogliere disegni e gessi, questi ultimi forniti dall'amico scultore Gaspare Forlani, che come si è visto riproduceva opere dell'antichità ma anche dei maestri più famosi.²⁰

La prassi iniziale dell'educazione di un garzone e i modelli proposti entro la bottega di uno scultore avevano quindi molti elementi in comune con gli *atelier* pittorici e rispecchiavano sostanzialmente un metodo didattico proposto nella trattatistica del tempo, come indicato nelle *Osservazioni della Scoltura Antica* di Orfeo Boselli, o

16. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 41.

17. Valentina Frascarolo, «La casa studio di Giovan Battista Paggi “nella contrada di Porta Nova”: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista», in Lauro Magnani (a cura di), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Roma, Gangemi, 2013, p. 101-116.

18. Orfeo Boselli, *Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, a cura di Phoebe Dent Weil, Firenze, SPES, 1978.

19. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 108.

20. Ivi, p. 108, 266.

ancora nelle pratiche adottate dai maggiori artisti della scena romana seicentesca, come Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini.²¹

Di fronte alle lacunose notizie delle fonti locali è plausibile pensare che anche gli aspiranti scultori del marmo potessero affiancare all'esercizio della copia di opere grafiche, di bozzetti e di modelli plastici, la pratica del disegno e del modellare dal naturale, probabilmente ritraendo i compagni di studi che verosimilmente posavano a turno. Una prassi quella dell'*Accademia del naturale* attestata presso gli studi dei pittori – come Giovanni Battista Paggi e Domenico Fiasella (1589-1669) –, ma, come attesta Carlo Giuseppe Ratti, praticata anche nella stanza dello scultore del legno Domenico Bissoni (1574-1637): entro la sua «Accademia del Nudo» i discepoli copiavano «ora in carta col matitatoio, ed ora in creta con le stecche, il naturale modello»;²² il giovane in tal modo era posto di fronte al dato reale per esercitarsi nella restituzione delle proporzioni del corpo umano e delle sue diverse attitudini, guidato dall'educazione ricevuta con la pratica della copia dei modelli a lui sottoposti dal maestro.

Parallelamente a queste attività propriamente didattiche, che avrebbero condotto il garzone ad acquisire una piena consapevolezza artistica e la manualità necessaria a esercitarla, egli collaborava ai lavori in corso nella bottega, inizialmente occupandosi dei lavori più umili, come la pulizia degli spazi lavorativi, e poco per volta, acquisendo maggiore pratica e sicurezza nel maneggiare la creta, la cera, il legno, il gesso e lo stucco e il marmo. Tale scansione delle fasi formative e quindi operative dei garzoni si può cogliere pienamente nelle vicende biografiche di Marco Antonio Poggio (1611?-*ante* 1674), scultore nel legno, che dopo una iniziale formazione, fu posto a bottega presso Domenico Bissoni: questi, accolto il fanciullo lo impegnò nei «soliti abbozzi» in cui i principianti venivano applicati. Notata la facilità con cui l'apprendista imparava «non le diede più brevi disegni, ma carte ben historiate e di perfetti maestri [...]

21. Bruno, «Farsi scultore», cit.

22. Carlo Giuseppe Ratti, Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova, Stamperia Casamara dalle Cinque Lampadi, 1768, p. 361.

Destreggiossi colui da principio con la penna et in appresso vi si approfittò valorosamente con modellare [...] conosciutolo in appresso in tempo da poter abbozzar qualche figurina [...] non passò molto che il maestro se ne valeva a finimenti di figure et altri lavori di considerazione». ²³ Come accadde per Poggio, gli allievi degli statuari prima di affiancare il capobottega nella traduzione di un modello nella materia lapidea dovevano dimostrare di aver ben acquisito ogni processo lavorativo. È molto probabile che i primi approcci al marmo dovessero prevedere operazioni di tipo meccanico e ripetitive come la finitura delle superfici, da cui bisognava cancellare i segni lasciati dai ferri impiegati, o la lustratura che non potevano danneggiare la materia e quindi l'opera ultimata. Il discepolo poteva infatti affiancare il maestro nella lavorazione del marmo solo dopo aver maturato una pratica e un'esperienza che avrebbero ridotto al minimo i margini di errore. Baldinucci ricorda come l'intraprendente e talentuoso Ferrata considerasse come principale studio la replica delle figure dell'Orsolino in scala minore in un pezzo di marmo, un esercizio dettato dal desiderio di acquisire maggiore abilità e al contempo un modo per guadagnare dei soldi dalla loro vendita, per pagarsi la *dozzina*, ovvero il vitto e l'alloggio. ²⁴

Se brevi e sommarie sono le indicazioni negli atti notarili relativi agli insegnamenti impartiti in bottega ai giovani, maggiori dettagli si possono cogliere, come si è visto, nei racconti biografici degli artisti: per comprendere e delineare il fenomeno dell'apprendistato occorre infatti far dialogare queste due tipologie di fonti, che risultano essere complementari. A fronte degli obblighi, sempre scrupolosamente registrati nei documenti, più rare sono le indicazioni sulle modalità dell'insegnamento adottato all'interno delle botteghe. Tuttavia in alcune carte era precisato come l'educazione di un garzone comprendesse alcune ore destinate al disegno, una o due ore al giorno per i primi anni di formazione, e la pratica del modellato, come illustrato per lo studio di Tomaso Orsolino e

23. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 192.

24. Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno*, cit., p. 377.

confermato negli accordi notarili di alcuni suoi apprendisti. Ancora nel 1685 un allievo di questo maestro, lo scultore Domenico Molciano (1647ca-post 1696), assicurava al suo apprendista Giacomo Antonio Casella la possibilità di esercitarsi nel disegno.²⁵ Soprani ricordava inoltre che un altro lombardo originario di Rovio, Taddeo Carlone (1543-1615), «soleva tal'hor radunare in sua casa molti giovani studenti, quali ammaestrava nel disegno, il che faceva con tal affetto, che di più soleva andarli visitando nelle proprie loro habitationi, essortandoli ad esser assidui nel ben operare e correggendo col lapis l'opere loro».²⁶

Ma come era avviato un giovane all'istruzione nell'arte scultorea? A quale età? Quanto durava tale esperienza?

Gli atti notarili che stabiliscono gli accordi dell'apprendistato restituiscono principalmente una dimensione cronachistica; queste carte, nella loro ripetitività, sono comunque indice di una consuetudine di comportamenti adottati nella formazione dei giovani da parte delle maestranze che operavano nel marmo in città.²⁷ Tuttavia tra la documentazione analizzata, accanto agli atti che stabiliscono le modalità attuative del discepolato – carte dal carattere perlopiù seriale –, talvolta emergono narrazioni più vivaci, come le testimonianze nel caso di furti, di fughe o situazioni in cui si creavano delle frizioni per il mancato rispetto delle regole, che interrompevano di fatto l'esperienza formativa dei giovani e portavano pertanto il maestro a richiedere un risarcimento ai garanti dell'apprendista. Queste tipologie di documenti consentono di valutare le costanti delle formule tradizionali che si perpetuavano da secoli e, attraverso le parole dei protagonisti riportate nei contenziosi, emergono le pratiche e le abitudini di bottega, come ad esempio il rapporto maestro-allievo.

25. Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASGe), notaio Giuseppe Celesia, na. 8394, 13 agosto 1685; Venanzio Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova, GBG, 1988, p. 174-175.

26. Soprani, *Le vite de' pittori*, cit., p. 276-277.

27. Anna Decri, «Vent'anni di vita dell'arte. Presenze, apprendistati e attività degli Antelami a Genova (1598-1618)», *La Valle Intelvi*, 2005, 10, p. 27-88.

Chiunque voglia esaminare tali aspetti per il contesto genovese deve necessariamente prendere in considerazione i maestri lombardi, che in gran numero erano attivi entro il contesto locale nella lavorazione e commercializzazione del marmo;²⁸ tali maestranze si erano organizzate in una corporazione che rinnovò i propri capitoli a più riprese ancora nel corso del XVII e XVIII secolo.²⁹ Secondo la logica della tradizione corporativa questi statuti erano caratterizzati da criteri protezionistici che disciplinavano la vita professionale degli associati, provvedendo a distribuire equamente il lavoro tra loro e cercando di evitare delle dinamiche concorrenziali tra gli associati. Infatti i consoli e i consiglieri dell'Arte avevano anche il compito di sorvegliare il rispetto di tali norme e, nel caso di trasgressioni, di intervenire riunendo il consiglio dei maestri per sanzionare attraverso delle multe le infrazioni, come attestano le periodiche riunioni della corporazione.³⁰

Anche la formazione dei discepoli non sfuggiva alle logiche corporativistiche, ed era materia regolamentata da alcuni capitoli che indicavano la durata di tale periodo, il numero di garzoni che ogni studio poteva accogliere e le tasse dovute dai maestri per ciascun apprendista tenuto a bottega.

I giovani che volevano intraprendere un qualsiasi mestiere, comprese quindi tutte le professioni afferenti al lavoro del marmo (cavatore, piccapietra, scalpellino, marmoraro, scultore, commerciante e stimatore di materiale lapideo), venivano affidati a un maestro dell'Arte, previa stipula di accordi chiamati *accartatio*, o *accordij discipuli*.³¹ Questi atti, solitamente redatti dal notaio della corpo-

28. Bruno, «Social and Cultural Dynamics», cit.

29. Roberto Santamaria, «L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento», *Studi di Storia delle Arti*, 2000-2003, 10, p. 63-76.

30. Bruno, *Scultura barocca genovese*, cit.

31. Giacomo Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo. Profilo e itinerario quantitativo della ricerca*, Genova, Prima Cooperativa Grafica Genovese, 1988.

razione,³² erano dei contratti che vincolavano a diritti e a doveri le parti contraenti. La rigida formalizzazione dell'apprendistato, voluta fortemente dalla corporazione, potrebbe in parte spiegare il motivo per cui si dispone di una copiosa documentazione relativa ai giovani accartati presso i maestri associati. Come si è visto i consoli e il consiglio dell'Arte vigilavano affinché gli statuti fossero applicati e quindi monitoravano anche la presenza degli apprendisti nelle botteghe; naturalmente a tale controllo sfuggivano gli *atelier* degli artisti genovesi che non erano immatricolati e che svolgevano in piena libertà la loro professione, rifiutando quindi lo strumento della carta notarile per prendere a bottega nuovi apprendisti.

In molti casi gli atti notarili formalizzavano quanto era stato pattuito dalle parti in forma verbale oppure un periodo di prova, come accade nel 1715 quando il notaio Paolo Francesco Bacigalupo attestava che Antonio Maria Canale di dodici anni era stato accartato verbalmente quattro anni prima presso Giovanni Battista Stella.³³

La consuetudine dell'apprendistato secondo i capitoli corporativi rimase in uso nel contesto genovese ancora nel corso del Settecento, per poi lentamente scomparire quando all'*iter* didattico in bottega si sostituì a partire dal 1751 la formazione entro l'Accademia Ligustica.³⁴ I contratti di *accartatio*, come accennato, erano regolamentati dagli statuti dell'Arte che fornivano dei parametri a cui dovevamo attenerci tutte le maestranze che ad essa erano iscritte. Ma la documentazione sino a oggi rinvenuta consente di avere a disposizione, quale regolamentazione più antica della corporazione, solo gli statuti del 1689 che, approvati dal Senato nel 1693, andarono a sostituire quelli di inizio secolo andati perduti³⁵ e che si

32. *Ibidem*.

33. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10624, 28 giugno 1715.

34. Edi Baccheschi, *L'Accademia Ligustica di Belle Arti*, in Ezia Gavazza, Lauro Magnani (a cura di), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep Editrice, 2000, p. 349-360.

35. Archivio Storico del Comune di Genova (d'ora in poi ASCG), Padri del Comune, Arti, filza 472; Santamaria, «L'arte dei marmorari lombardi a Genova», cit.

può ipotizzare siano stati caratterizzati da una certa continuità con quanto era già in uso in passato. Per avere una testimonianza più pertinente sulle consuetudini degli anni precedenti occorre riferirsi al cospicuo fondo dei notai antichi, conservato presso l'Archivio di Stato di Genova, sondato nel corso delle loro ricerche da Luigi Alfonso³⁶ e Venanzio Belloni.³⁷ Una nuova ricognizione sui fondi archivistici del XVII e del XVIII secolo, effettuata in occasione di questo studio, ha evidenziato alcuni tratti costanti nella definizione degli accordi per l'apprendistato, a cominciare dall'individuazione degli attori, che erano essenzialmente tre: l'aspirante discepolo, il suo tutore e il maestro. La quantità delle testimonianze e il carattere ripetitivo delle formule adoperate dai notai nei patti intercorsi tra le parti consente di coglierne i principali aspetti caratterizzanti: la durata di tale esperienza, l'età dei giovani, la condotta che i discepoli dovevano tenere e gli impegni presi dal maestro, nonché le pene in cui sarebbero incorse le parti nel caso di inadempienze.

L'aspirante garzone veniva generalmente presentato presso la bottega dello scultore da un parente oppure da un tutore, una persona di fiducia della famiglia che al momento della stipula contrattuale si faceva garante della buona condotta del giovane – «lo servirà bene, e fedelmente come si conviene tanto in casa quanto fuori, non commetterà furto, ne permetterà o' consentirà che altri lo commetta»³⁸ –, e si impegnava a far fronte all'aspetto economico:³⁹ nel 1678 ad esempio Geronimo Arzeno, nel mettere a bottega il figlio tredicenne Gio. Batta presso lo scultore Domenico Saporito, si impegnava a pagare al maestro 160 lire genovesi, una parte della somma dovuta per il mantenimento del figlio;⁴⁰ in altri casi il pagamento previsto era in natura, spesso sotto forma di olio o di vino.

36. Luigi Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di "Nazione lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 1985.

37. Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova*, cit.

38. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8377, 3 agosto 1679.

39. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 266.

40. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8373, 7 gennaio 1678.

L'età degli allievi variava tra i nove e i sedici anni, anche se in alcune carte di *accartatio* sono indicati giovani con una età che arrivava sino ai venti e ai venticinque anni. In questi casi si trattava probabilmente di persone che avevano già acquisito i rudimenti dell'arte con una prima formazione presso un familiare oppure un altro artista, come precisato talvolta anche nella documentazione stessa, ma desideravano perfezionarsi sotto la direzione di un'altra guida. A confermare questa ipotesi sembra concorrere il fatto che solitamente questi giovani si impegnavano a restare con il titolare della bottega "solo" per due o tre anni, come accade nel caso di Stefano Gotturro – o Gotuzzo –, maggiore di venticinque anni: egli risulta accartato nel 1727, per tre anni, presso lo scultore Pietro Antonio Garvo,⁴¹ a fronte della consueta fase formativa che prevedeva una durata media di sei anni, che in alcuni casi è risultata essere di otto o nove.

Nel corso di questo arco temporale l'apprendista era a disposizione del capobottega e non poteva allontanarsi senza la sua autorizzazione: la sua partenza era consentita solo in caso di malattia o prevista a metà del percorso formativo per trascorrere una licenza di due mesi con la famiglia.

Per contro anche il titolare della bottega si assumeva degli obblighi di fronte al notaio: egli avrebbe infatti provveduto secondo gli accordi al vitto e all'alloggio del discepolo, oltre che alla sua educazione. Così nel 1676 lo scultore Gaspare d'Angelo promette a Francesco Gallo, garante alla stipula del contratto di apprendistato del tredicenne Giuseppe Gandolfo, di «Governarlo per sei anni [...] tanto sano quanto infermo purché la malattia non sia incurabile e non passi quindici giorni», e accenna anche al programma didattico a cui avrebbe sottoposto il garzone: «detto maestro Gaspare prometterà che detto Giuseppe designi un hora del giorno per anni due da cominciare a' Pasqua di Ressuretionne prossima».⁴²

41. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10649, 4 novembre 1727.

42. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8370bis, 6 ottobre 1676.

Certo le condizioni di vita di questi fanciulli non dovevano essere delle migliori, se in qualche caso alcuni apprendisti scappavano da questa realtà. È quanto decise di fare nel 1640 Pietro Passarino, dopo otto mesi di permanenza presso il laboratorio di Tomaso Orsolino; stessa decisione presero Carlo Ceresola, che dopo circa due anni trascorsi presso lo stesso maestro si allontanò nel 1643, e Domenico Molciano che interruppe la sua formazione nello studio di Orsolino, dal quale fuggì nel 1665.⁴³ La disciplina rigida entro l'officina orsoliniana è del resto testimoniata anche da Filippo Baldinucci, che nella vita di Ercole Ferrata riferisce delle percosse e degli stenti subiti dall'artista.

Dopo i primi anni di bottega, i giovani erano in grado di partecipare in maniera attiva al lavoro, consentendo al titolare di giovare della loro collaborazione, un aspetto che trova un riscontro nell'anagrafe degli scultori redatta nel 1630 in occasione della tassazione per la costruzione delle nuove mura cittadine.⁴⁴ Tale documento restituisce un quadro d'insieme delle botteghe che operavano in quel tempo in città, elencando i componenti di tali laboratori e precisandone il ruolo. Il più volte menzionato Tomaso Orsolino in quell'anno aveva presso la sua officina quattro collaboratori, tra i quali era compreso un *puer*, Carlo Farabosco, tassato per 2 lire. Uno dei laboratori con il maggior numero di maestranze è quello di Andrea Carlone (1565-1640), che poteva contare su quattro apprendisti e tre lavoranti. Il riscontro di come fossero impegnati i giovani emerge dalle parole di Gio. Tomaso Orsolino e di Francesco Traversa: i due scultori, consoli dell'Arte, nel 1665 asserivano che «quando un garzone è accartato qui in Genova con qualche maestro della nostra arte et ha qualche abilità, et hà imparato l'arte per tre' anni suole guadagnare al maestro soldi ventisei in ventiotto il giorno moneta di Genova corrente».⁴⁵

43. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8363, *Testes Summarii*, 24 settembre 1665; Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 268.

44. ASGe, Camera del Governo e Finanze 2605, 17 luglio 1630, n. 12; Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova*, cit., p. 270.

45. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8348, 2 maggio 1665.

A questa prassi, attestata dagli atti notarili, bisogna accostare un'analisi degli statuti compilati dall'Arte nel 1689, prontuario ufficiale della corporazione che guidava la condotta professionale degli associati; all'interno di tali precetti era infatti un nucleo di ben cinque capitoli che si occupava di regolamentare l'*accartatio*. Una tale attenzione dimostrata dall'Arte potrebbe avere avuto origine principalmente in due motivi: le tasse dovute per l'apprendistato e per la successiva immatricolazione dei garzoni procuravano un significativo introito per le sue casse; inoltre, attraverso questo momento formativo i giovani venivano educati a riconoscere la corporazione come referente della loro futura professione, fatto che li avrebbe indotti al rispetto delle norme predisposte.

Alla luce di quanto sopra affermato non può stupire che i capitoli dell'Arte si concentrino essenzialmente sugli aspetti organizzativi, scandendo le modalità e le tempistiche che i maestri erano tenuti a rispettare e, in caso di inadempienza, le sanzioni che sarebbero state loro comminate. Sembra di poter cogliere, in queste indicazioni così restrittive, un provvedimento teso a rimediare a un atteggiamento permissivo relativo a certe dinamiche che si erano instaurate e che avevano presumibilmente creato diverse irregolarità. A questo proposito, ancora nel 1715, a fronte del reiterarsi delle trasgressioni alle norme, nel corso di una riunione veniva indicato dai consoli un termine entro il quale i maestri avrebbero dovuto regolarizzare la presenza dei garzoni non *accartati*, in maniera «conforme vien prescritta da capitoli sotto la pena di £. 10 in 25 a loro arbitrio». ⁴⁶ I discepoli, secondo questi dettami, non potevano infatti restare più di quindici giorni entro lo spazio della bottega *senza carta*: la durata del percorso formativo, di almeno cinque anni, che essi andavano a incominciare, si calcolava dalla datazione della sottoscrizione dell'atto notarile. Ogni volta che il garzone si allontanava dalla casa del maestro senza la sua autorizzazione avrebbe dovuto pagare una penale, che dovevano versare anche quei maestri che alteravano i

46. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10624, 12 marzo 1715.

termini cronologici dell'*accartatio*. Infine, i garzoni che non avessero condotto a termine i loro anni di discepolato non potevano essere ascritti, nè esercitare quindi il mestiere di scultore o marmoraro. Nel caso in cui il maestro fosse morto, i consoli si sarebbero occupati di assegnare al giovane un'altra guida; così accadeva nel 1734 quando i consoli Domenico Aprile e Antonio Maria Gallo promettevano a Gerolamo Ansaldo di fargli concludere la formazione presso Michele Ferrari, poiché il maestro Ignazio Massetti era morto.⁴⁷ Anche in questo frangente si può osservare come i vertici della corporazione mantenessero una attività di coordinamento e di controllo nel campo della produzione scultorea in città a cui erano sottoposte le numerose maestranze attive.

L'ampio spazio dedicato all'apprendistato entro i capitoli dell'Arte sembra essere, come accennato, indice di una consuetudine attuata in città, che vedeva non solo alcuni dei maestri immatricolati disattendere le prescrizioni corporative, ma anche gli statuari genovesi, che operavano autonomamente rispetto alla corporazione. Il fatto che gli scultori genovesi si muovessero in piena libertà è provato dal fatto che esistano poche *accartatio* da loro stipulate nonostante accogliessero nei loro studi garzoni e diversi collaboratori. Tali carismatiche personalità inserirono la loro attività all'interno del contesto genovese in un particolare frangente storico, a ridosso della epidemia di peste che aveva colpito Genova tra il 1656 e il 1657, quando la Repubblica per poter "ripopolare" la schiera delle maestranze in terra genovese allentò il puntuale rispetto dei vincoli corporativi, favorendo così l'arrivo di maestri forestieri e il rientro di coloro che si erano allontanati, tra questi Filippo Parodi. Questo artista e i suoi collaboratori non presero mai in considerazione la possibilità di iscriversi all'Arte ed esercitarono la loro professione in piena libertà. Libertà che venne ribadita con una lettera indirizzata al Senato genovese, datata 1694, a firma di Giacomo Antonio Ponzanelli (1654-1735) e Domenico Parodi (1672-1742), dove i due

47. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10668, 3 dicembre 1734.

artisti definivano la scultura arte liberale e prendevano le distanze dai maestri dell'Arte, definiti «tagliamarmi di nazione lombarda», che volevano farli iscrivere nella loro associazione.⁴⁸

Il silenzio delle carte archivistiche sulla presenza dei garzoni nella bottega di questi statuari sembrerebbe attestare un rapporto tra maestri e discepoli non necessariamente formalizzato con accordi stipulati presso un notaio, come accadeva del resto anche nel contesto romano.⁴⁹ Infatti attraverso altre fonti si hanno informazioni sulle personalità che avevano compiuto la loro prima formazione presso l'*atelier* di Filippo Parodi: a titolo esemplificativo si citano Angelo de' Rossi,⁵⁰ Francesco Maria Biggi⁵¹ e il padovano Francesco Maratti.⁵²

Venanzio Belloni ha però reso noto l'unico contratto di *accartatio* emerso ad oggi dalle filze notarili genovesi riguardante lo statuario Filippo Parodi.⁵³ Secondo tale documento, nel maggio 1701, un anno prima di morire, Parodi accoglieva entro il suo studio il tredicenne Francesco Maria Sivori per educarlo nei successivi sei anni alla scultura, proponendo quindi le tempistiche indicate nei capitoli dell'*Arte de scultori, scalpellini e marmarari*. Domenico, figlio di Filippo, nel 1716 ufficializzava la presenza presso la sua bottega di un apprendista, Domenico Toschini, facendo propri alcuni aspetti delle

48. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10625, 15 dicembre 1715; Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova*, cit., p. 202-203; Bruno, *Scultura barocca genovese*, cit.

49. Renata Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998, p. 131-133; Cristiano Giometti, «Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento», *Ricerche di storia dell'arte*, 2010, 101, p. 38.

50. Helga Nora Franz-Duhme, «Angelo De Rossi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 39 (1991), s.v.

51. Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova*, cit., p. 217-220; *La scultura a Genova e in Liguria. Vol. 2. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, p. 280-281.

52. Claudio Gamba, «Francesco Maratti», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 49 (2007), s.v.

53. Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova*, cit., p. 173.

formule contrattuali dell'apprendistato dei maestri dell'Arte: il vitto e l'alloggio assicurati dal maestro, la buona condotta del giovane e il suo impegno a non allontanarsi dalla bottega senza licenza di Parodi. Queste indicazioni, tese a tutelare le parti in causa, sono analoghe a quelle riscontrate nei contratti siglati dalle maestranze lombarde; ma l'autonomia d'azione di Domenico Parodi, rispetto ai vincoli corporativi, è evidenziata anche dalla scelta di stringere un accordo con un forestiero⁵⁴ il quale desiderava perfezionarsi per tre anni «nella professione della scoltura» con un artista di chiara fama:⁵⁵ Toschini, maggiore di ventuno anni, doveva aver ricevuto una prima formazione da scultore a Carrara, sua città natale. Nel documento era inoltre precisato che il giovane «travaglierà, e opererà nella professione della scoltura in tutto, e per tutto secondo li ordini, e direzione di detto Parodi, à beneficio del quale anderanno tutti i lavori, che per il decorso di detto triennio farà». Da parte sua, l'artista genovese si impegnava a far seguire un programma educativo comprendente «ore solite per ciaschedun giorno di studio, per disegnare; modellare, e applicare à detta professione, con l'assistenza e ammaestramento di esso Parodi [...] d'insegnare sudetta professione [...] con amore, e diligenza come si conviene ad un diligente Maestro», secondo un *iter* didattico già in uso nella bottega del padre Filippo.

A Genova i giovani che avevano terminato l'apprendistato oppure un periodo di perfezionamento, come nel caso di Domenico Toschini, avevano tre possibilità: continuare a operare entro il laboratorio del maestro, provare a inserirsi nel sempre più competitivo e saturo contesto locale oppure trasferirsi in un'altra realtà.

Coloro che avessero condotto a termine con esito positivo la loro formazione istituzionale, secondo quanto stabilito dai capitoli corporativi, avrebbero ricevuto dal maestro la *buona licenza*, che comprendeva la consegna degli abiti da lavoro – solitamente un vestito, un grembiule e un paio di scarpe – e degli strumenti, «mezza

54. Bruno, «Social and Cultural Dynamics», cit.

55. ASGe, notaio Giacomo Maria Capello, na. 1244, 21 aprile 1716; *La scoltura a Genova e in Liguria*, cit., p. 293-294.

dozena de ferri, un mazolo, una frapina con una raspa»,⁵⁶ necessari per avviarsi nel mestiere appreso.⁵⁷ Seguiva l'iscrizione all'Arte per quelli che avessero voluto iniziare a esercitare la professione di scultore nell'ambito cittadino: essi dovevano quindi essere esaminati dai consoli e dai consiglieri dell'Arte «per conoscer se saranno idonei et esperti nell'arte»⁵⁸ e per scongiurare l'esercizio del mestiere da parte di maestranze impreparate.⁵⁹ Superato tale vaglio i giovani avrebbero ottenuto la fede, ossia *admittatur*, dal cancelliere della Camera dei Padri del Comune⁶⁰ e conseguentemente avrebbero potuto immatricolarsi presso il notaio dell'Arte. Naturalmente tali operazioni comportavano delle spese: il pagamento della *buona entrata* dovuta alla magistratura preposta alle arti e una somma per l'acquisto di una libra di cera bianca destinata alla processione del *Corpus Domini* e alla cappella della corporazione sita entro la chiesa di Santa Sabina, non più esistente.⁶¹

I maestri che decidevano di restare nel contesto cittadino, qualora non fossero riusciti ad aprire una loro attività, venivano nella maggior parte dei casi "fagocitati" dalle industrie officine lombarde, con funzione di semplici lavoranti o come maestranze specializzate, ed erano tenuti a iscriversi all'Arte, anche se talvolta tale prescrizione degli statuti era disattesa: nel 1715 in una riunione della corporazione si rilevava come Nicola Brunetti e Giovanni Vannucci lavorassero irregolarmente presso Gio. Batta Torre e Gio. Batta Stella senza essere immatricolati.⁶² Taluni trovavano occupazione negli *atelier* degli statuari genovesi senza emergere autonomamente come

56. Decri, «Vent'anni di vita dell'arte», cit., p. 36.

57. ASGe, notaio Giuseppe Celesia, na. 8377, 3 agosto 1679.

58. Capitolo 10 degli statuti del 1689. ASCGe, Padri del Comune, Arti, f. 472.

59. ASCG, Padri del Comune, Atti, f. 230, 14 gennaio 1689.

60. Capitolo 11 degli statuti del 1689. ASCGe, Padri del Comune, Arti, f. 472.

61. Venanzio Belloni, *Caroggi, crêuze e möntae. Documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genova, Emmebi, 1975, p. 159-160.

62. ASGe, notaio Paolo Francesco Bacigalupo, na. 10625, 9 novembre 1715; Bruno, *Scultura barocca genovese*, cit.

personalità artistiche distinte, si veda il caso di Francesco Maria Biggi, stretto collaboratore di Filippo Parodi e poi del figlio, di cui Ratti restituisce un succinto ritratto all'interno della biografia dedicata a Domenico Parodi.⁶³

Il controllo e le restrizioni molto serrate della corporazione degli scultori e il poco spazio d'azione lasciato nell'ambito genovese spinse i giovani più ambiziosi e abili a esordire o a operare in altri contesti, dove poter "crescere" artisticamente e magari aprire un proprio *atelier*, per non fare più ritorno in città. È questo il caso di Ercole Ferrata che, ultimata la settennale formazione presso la bottega genovese di Tomaso Orsolino, si trasferì a Napoli per poi portarsi a Roma. Allo stesso modo si comportarono due artisti talentuosi della seconda metà del Seicento genovese: Angelo de' Rossi (1671-1715), allievo di Filippo Parodi, che, trasferitosi a lavorare a Roma, si affermò artisticamente in quella città; stessa scelta fece Francesco Queirolo (1704-1762), allievo di Bernardo Schiaffino, il quale dopo una permanenza romana, concluse la sua attività a Napoli.

63. Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova, Ivone Gravier, 1769, p. 230; Mariangela Bruno, «Domenico Parodi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 81 (2014), s.v.

'Garzonetti' et 'Garzoni' dans les arts du verre italiens, XVI^e-XVIII^e siècle

CORINE MAITTE
(Université Paris Est, ACP)

Abstract

For several years now, apprenticeship has been the object of a critical rereading which more generally has modified our understanding of artisan trades. A reassessment of the processes, and above all the meaning, of apprenticeship has taken place, along with a necessary re-examination of the variety and variability of the status found within a trade, which did not always, indeed not even very often, correspond to the standard trilogy: apprentices, journeymen, masters. This article focuses on the specific situation of glassmaking, a field in which it is actually far from easy to identify precisely who were the «apprentices». The article shows that the division between *garzonetto/garzone* in glassmaking does not seem to correspond perfectly to that of apprentice/journeyman – itself often problematic – in other branches, since it would seem that it was not the *garzonetto* who was learning to blow but the *garzone*. The phase of *garzonetto* should thus be understood to be a prerequisite for entering the trade through a status of general handyman who was given shelter, but not necessarily paid individually.

1. Introduction

Depuis quelques années, l'apprentissage est soumis à la relecture critique qui a modifiée, de façon plus générale, notre compréhension des corps de métiers. Après la vague des thèses « révisionnistes » qui a revalorisé le rôle de ces institutions auparavant très largement condamnées comme rétrogrades et dépassées par les historiographies d'inspirations libérale et marxiste, une nouvelle série d'études a plus récemment remis en question à la fois leur structuration « canonique » et leurs rôles dans les mondes du travail d'ancien régime.¹

1. Il est impossible ici de citer toute la bibliographie concernant ce sujet ; voir notamment Jan Lucassen, Tine De Moor, Jan van Zanden, « The Return of the Guilds: Towards a Global History of the Guilds in Pre-Industrial Times », *International Review of Social History*, 2008, 53, Supplement S16 ; Stephan R. Epstein, Martin Prak (dir.), *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge

D'une part, on a souligné le fait, sous-estimé jusque là, que l'apprentissage des jeunes n'était pas qu'une affaire de métiers statués et qu'il se passait en partie en dehors, dans la famille, mais aussi par le biais de multiples autres institutions qui pouvaient prendre en charge l'apprentissage des garçons, et plus encore des filles.² D'autre part, le lien consubstantiel établi entre apprentissage corporatif et transmission de connaissances techniques a été, si ce n'est entièrement remis en cause, du moins profondément discuté et avec lui la thèse défendue par S. R. Epstein pour qui les corporations médiévales se sont développées de façon à fournir des savoir-faire transférables par l'apprentissage.³ Les jeunes dans les univers de travail ne sont pas forcément en situation d'apprentissage, mais tout simplement au travail;⁴ l'apprentissage ne semble jamais avoir été exclusif d'autres tâches qui en font aussi des travailleurs dont le statut se dégage d'ail-

University Press, 2008. Au contraire, la vision la plus critique est sans doute celle défendue par Ogilvie dans ses nombreux travaux, voir notamment Sheilagh Ogilvie, « Can We Rehabilitate the Guilds ? A Sceptical Re-Appraisal », *CWPE 0745*, Septembre, 2007. <http://www.econ.cam.ac.uk/research/repec/cam/pdf/cwpe0745.pdf>.

2. Anna Bellavitis, « Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle », *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 49-73 ; Monica Martinat, « Travail et apprentissage des femmes à Lyon au XVIII^e siècle », *Mefrim*, 2011, 123-1, p. 11-24.

3. En 1996, Alessandro Stella dénonçait lui le fait que « l'apprentissage comme chemin menant à la qualification, puis à la maîtrise et à l'inscription à la corporation, semble bien une fable grossière » (Alessandro Stella, « Travail, famille et maison : formes et raisons du placement dans les sociétés traditionnelles », *Médiévales*, 1996, 30, p. 40); voir Stephan R. Epstein, « Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological change in Preindustrial Europe », *Journal of Economic History*, 1998, 58, 3, p. 43.

4. Voir, par exemple, Franco Franceschi, « Les enfants au travail dans l'industrie textile florentine des XIV^e et XV^e siècles », *Médiévales*, 1996, 30, p. 69-82, pour l'emploi des enfants dans l'industrie florentine de la laine des XIV^e et XV^e siècles et Andrea Caracausi, « Beaten Children and Women's work in Early Modern Italy », *Past and Present*, 2014, 222, p. 95-128, pour la bonneterie, mais aussi Serge Chassagne, « L'enfant au travail dans les manufactures pendant la Révolution », in Marie-François Levy (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Orban, 1990, p. 97-103 et Serge Chassagne, « Le travail des enfants au XVIII^e et XIX^e siècles », in Egle Becchi, Dominique Julia (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident*, Paris, Seuil, 1998, 2, p. 224-270.

leurs toujours incomplètement de celui des domestiques attachés à la maison.⁵ La rémunération fréquente des apprentis est assurément un signe de ce statut ambigu⁶ au cours duquel l'apprentissage de la discipline compte tout autant, et sans doute plus, que celui des gestes techniques.⁷

Ce questionnement des modalités, mais surtout des significations de l'apprentissage, aujourd'hui repris dans de nombreux pays, se double du nécessaire réexamen de la multiplicité et de la variabilité des statuts à l'intérieur de corps de métier qui ne correspondent pas toujours, voire pas souvent, à la trilogie classique : apprentis, compagnons, maîtres. Comme l'a montré Philippe Bernardi à propos de la Provence, ce bel ordonnancement est plus une construction historiographique qu'une réalité des sources.⁸ Bernardi invite donc à être attentif au vocabulaire utilisé et aux diversités des réalités qu'il peut recouvrir. Le terme d'apprentissage, en particulier, « dissocie une première étape et implique une progression par degré qui n'apparaît pas dans le vocabulaire du XIV^e siècle » provençal qu'il étudie à la loupe.⁹ L'apparition et l'emploi de ce nouveau vocabulaire au XV^e siècle sont donc des signes importants, mais il ne s'impose pas de

5. Bert De Munck, Steven Kaplan, Hugo Soly (dir.), *Learning on the shop floor*, New York-Oxford, Bergham Books, 2007; Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500*, Londres, Longman, 1995; Marjatta Rahikainen, *Centuries of Child Labour: European Experiences from the Seventeenth to the Twentieth Century*, Aldershot, Routledge, 2004; Hugh Hindman (dir.), *The world of child labor : an historical and regional survey*, Londres, M.E. Sharpe, 2009.

6. Elle existe dès le Moyen Âge cf. Philippe Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen âge : essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, CNRS, 2009 et se poursuit bien au-delà.

7. De nombreux auteurs ont souligné cet aspect de Philippe Minard, *Typographes des Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 1989 à Caracausi, « Beaten Children and Women's work in Early Modern Italy », cit.

8. Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen âge*, cit. Sur la question de la domesticité, des éléments, mais surtout sur le statut des filles, dans Bellavitis, « Apprentisages masculins, apprentisages féminins à Venise au XVI^e siècle », cit. et Martinat, « Travail et apprentissage des femmes à Lyon au XVIII^e siècle », cit. par exemple.

9. Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen âge*, cit., p. 111.

manière exclusive, ni même majoritaire. Ce que Bernardi montre, c'est aussi la complexité des statuts et leur relative porosité : « des maîtres qui peuvent être aussi des serviteurs, des apprentis qui n'en deviennent que fin XV^e siècle, des valets tout à la fois manœuvres et ouvriers qualifiés, la hiérarchie classique, dit-il, est difficile à appliquer en Provence ». ¹⁰

Son travail est un appel à la comparaison, pour repérer les différences ou les ressemblances d'autres régions, notamment italiennes, avec le cas provençal. Lui-même note d'ailleurs qu'à Gênes, l'expression « *discipulus et famulus* » lie deux termes provenant de vocabulaires *a priori* différents. Mais, à relire les anciens travaux de Casarino sur l'apprentissage génois, on s'aperçoit que cette analyse du vocabulaire a été relativement négligée dans la grande enquête alors menée sur les plus de 6000 contrats recensés : Casarino utilise de façon indifférenciée les termes, sans chercher à en saisir les nuances, les variations, les significations potentiellement différentes, tellement il reste conditionné par l'idée de la structuration ternaire des corps de métier. ¹¹ Pourtant, les mots assurément ont un sens et Bernardi fait justement remarquer qu'à Florence, l'expression de « *discipulus ad salarium* » éclaire le statut ambiguë de ces jeunes qui apprennent sans doute, mais dont on utilise aussi la force de travail. ¹²

Est-ce que ces ambiguïtés ont cessé à l'époque moderne au profit d'une tripartition plus limpide et d'une phase d'apprentissage qui ne serait consacrée qu'à apprendre ? On peut en douter en voyant la multiplicité des situations décrites à Paris au XVII^e et XVIII^e siècle : Steve Kaplan a insisté sur le caractère tout à fait ambigu des *al-*

10. Ivi, p. 134.

11. Giacomo Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo. Profilo e itinerario quantitativo della ricerca* (Quaderni del Centro di Studio sulla Storia della Tecnica del CNR), Gênes, 1988.

12. Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen âge*, cit. p. 140 ; Luciano Marcello, « Andare a bottega. Adolescenza e apprendistato nelle arti (sec. XVI-XVII) », in Ottavia Niccoli (dir.), *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'età Moderna*, Florence, Ponte alle Grazie, 1993, p. 231-251.

loués qui apprennent en même temps qu'ils servent, tout en étant soumis à un statut qui ne les intègre jamais à part entière dans le métier.¹³ Depuis son étude, de multiples recherches ont contribué à complexifier la vision de l'apprentissage et ont insisté sur les enjeux autres que formatifs d'une phase où les jeunes sont aussi en situation de travail, dans un statut qui reste longtemps ambigu et dont l'ambiguïté croît même parfois au cours de la période.¹⁴ D'ailleurs, les apprentis eux-mêmes ne cessent de se lamenter de leur état et ce jusqu'à la disparition de l'apprentissage corporatif : leurs plaintes constantes insistent sur le fait qu'ils n'apprennent rien et qu'on les traite comme des domestiques aptes aux tâches les plus diverses, y compris et parfois surtout, aux tâches ménagères.¹⁵ S'il y a un aspect de lamentations rhétoriques dans ces textes, il faut aussi les analyser sérieusement pour tenter de retrouver la pluralité des tâches et des fonctions d'« apprentis » dont les caractéristiques sont sans doute aussi variables que les contrats et les pratiques qui les lient à leur maître.

Dans le domaine du verre, il n'est en fait pas si facile que cela d'identifier qui sont précisément les « apprentis ». Cette difficulté se manifeste dans la présence relativement inhabituelle d'un vocabulaire double : *garzone* et *garzonetto*, deux figures dont il faut d'abord comprendre la place dans un processus productif complexe, mettant en jeu le travail collectif d'une équipe structurée par la présence du four et dominée par la figure des maîtres souffleurs. Cette difficulté est redoublée par celle, encore plus grande, de comprendre quand et comment se font les apprentissages techniques indispensables au

13. Steven Kaplan, « L'apprentissage au XVIII^e siècle : le cas de Paris », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1993, 40 (3), p. 436-479.

14. Reinhold Reith, « Apprentices in the German and Austrian Crafts in Early Modern Times : Apprentices as Wage Earners ? », in De Munck, Kaplan, Soly (dir.), *Learning on the shop floor*, cit., p. 179-199 ; Bert De Munck, « Construction and reproduction. The Training and Skills of Antwerp Cabinetmakers in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », *ivi*, p. 85-110.

15. Voir par exemple Minard, *Typographes des Lumières*, cit., p. 77-81 et p. 271-278, « Les misères de apprenti imprimeur ».

bon fonctionnement d'un four verrier. Les centres étudiés sont Murano et Altare, deux « communautés verrières » d'une très inégale importance certes, mais qui permettent de saisir le degré d'institutionnalisation relativement faible de l'apprentissage dans les réglementations des corps de métiers : si cette saisie par la règle est certes très insuffisante, on verra que les –rares– contrats notariés ne sont pas forcément très loquaces non plus sur des pratiques qui restent à la fois informelles et infra-réglementaires.¹⁶

2. Le travail des verriers autour du four : les maîtres et les autres

2.1. La multiplicité des tâches

Rappelons tout d'abord une évidence : les fours sont des installations bien identifiables, à défaut d'être d'une taille forcément remarquable ; ils nécessitent un travail collectif qui, pendant la « saison » où le feu est allumé, ne s'arrête pas. C'est bien sûr là une spécificité des arts du feu, liée aux coûts et à la difficulté de la montée en température des édifices anciens.¹⁷ Si l'imaginaire focalise l'attention sur les maîtres verriers souffleurs, les représentations des fours ne montrent pourtant presque jamais le souffleur seul : depuis les dessins médiévaux jusqu'à l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, les maîtres verriers sont entourés d'autres personnes tout aussi indis-

16. Malgré la richesse des sources vénitienes, il existe relativement peu d'études sur le sujet comme le notait Bellavitis, « Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle », cit. Le projet *Garzoni* vient donc combler une lacune de longue durée à Venise, même si d'autres études ponctuelles ont été menées depuis, notamment celle de Caracausi. Sur les corps de métiers à Venise d'une façon très générale, voir Richard Mackenney, *Tradesmen and Traders. The World of the Guilds in Venice and Europe, c. 1250 – c. 1650*, Londres-Sidney, Croom Helm, 1987. Sur le verre à Venise, Francesca Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Rome, Donzelli, 2000 et sur Altare, Guido Malandra, *I vetrai di Altare*, Savone, Cassa di Risparmio, 1983 ; Corine Maitte, *Les chemins de verre. Les migrations des verriers d'Altare et de Venise, XVI^e-XIX^e siècles*, Rennes, PUR, 2009.

17. La saison peut être fort variable cf. Corine Maitte, « Le temps de travail dans les verreries anciennes », *Genèses*, 2011, 85, p. 27-49.

pensables au bon fonctionnement du travail : depuis les femmes qui cassent le verre usé destiné à être refondu (fig. 1) jusqu'aux commis

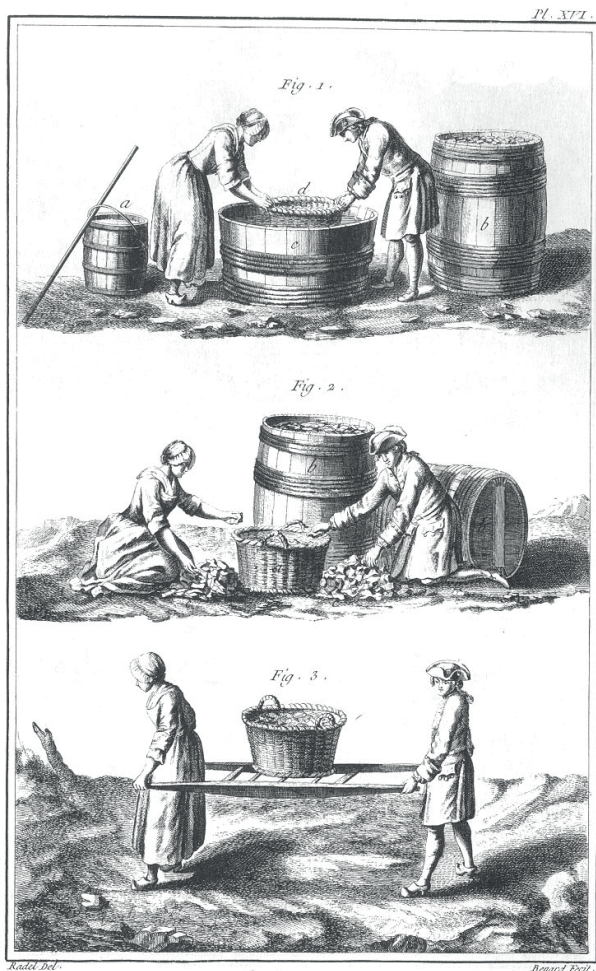


Fig. 1. Verrerie en bois (*Encyclopédie Diderot-d'Alembert*), planches.
Ouvriers occupés à choisir le verre cassé.

qui transportent les caisses ou paniers de verre (fig. 2), en passant par les aides divers qui assistent les maître dans leurs gestes, portent

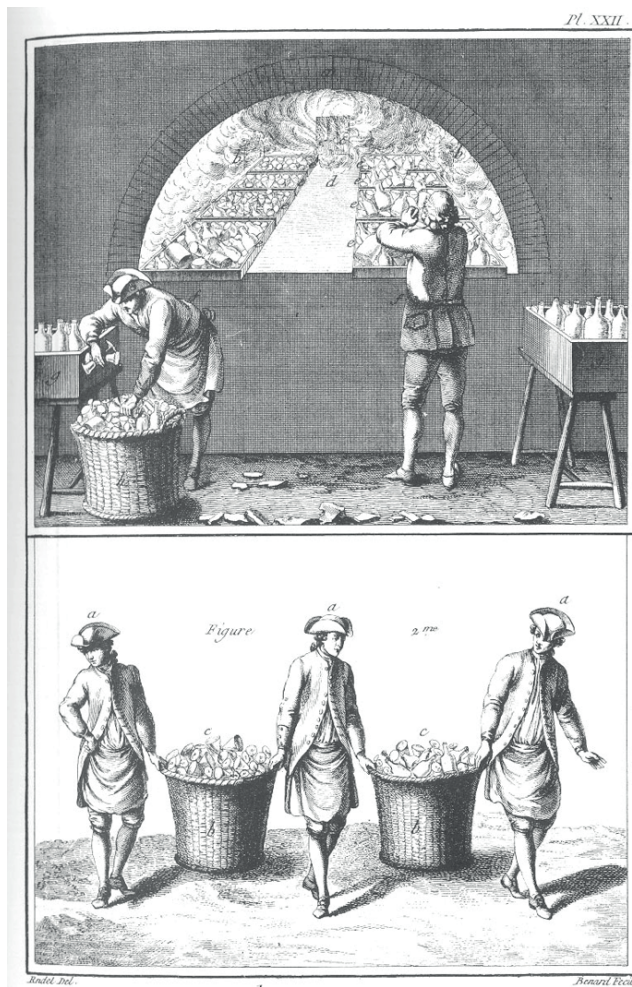


Fig. 2. Verrerie en bois (*Encyclopédie Diderot-d'Alembert*), planches.
Débouchés de l'arche pour recuire les marchandises
où les commis les reçoivent & reprennent en compte.

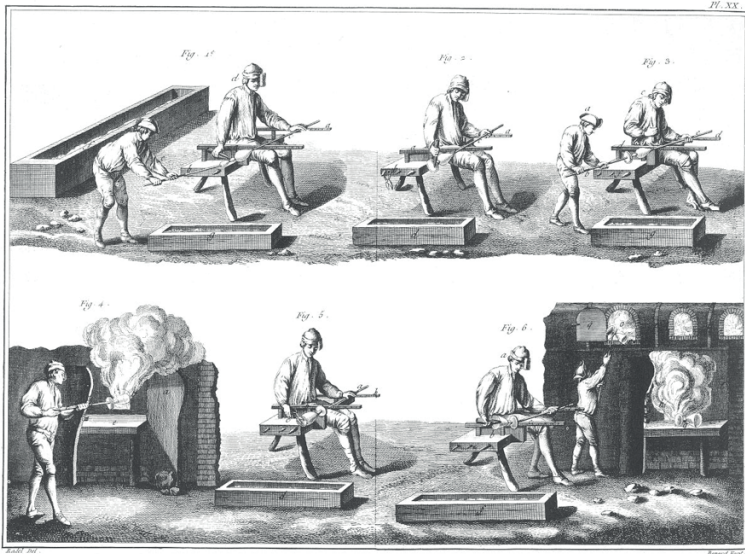


Fig. 3. Verrerie en bois (*Encyclopédie Diderot-d'Alembert*), planches.

(1) Maître coupant la patte du verre adaptée au bouton en mouillant la pince avec de la salive, & l'appuyant sur le verre chaud, & donnant ensuite avec le haut de la pince un coup sec pour en séparer la canne du grand garçon. (...)

(3) Petit garçon posant le pontis sous la patte du verre. (...)

(6) Petit garçon mettant le verre sur la ferrace dans l'arche avec la fourchette.

les verres au four de recuit, les en sortent (fig. 3), sans compter ceux qui fendent le bois, le rangent, alimentent le four et veillent à la fusion de la matière. D'ailleurs, si l'on regarde attentivement l'une des illustrations du grand ouvrage d'Agricola qui décrit par le menu le fonctionnement des fours du XVI^e siècle (fig. 4), on voit figurer ceux qui travaillent bien entendu, mais aussi ceux qui cassent et ceux qui passent, dont une femme tenant son enfant dans les bras. Certes, certaines planches de l'Encyclopédie abstraient la figure du souffleur de toute « perturbation » extérieure, mais il faut y voir là plutôt un choix du dessinateur qu'une évolution dans la réalité de l'atelier. D'ailleurs, dans une figure successive, image et légende distinguent bien le grand garçon du petit garçon (fig. 3).



Fig. 4. Illustration du livre d'Agricola,
De re metalica, 1556.

De fait, la constitution des équipes de travail des verriers venus du petit village d'Altare en Ligurie montre bien à la fois l'ampleur de la main-d'œuvre nécessaire, ainsi que la diversité des qualités et des qualifications :¹⁸ chacun des maîtres est assisté d'au moins un aide, les tiseurs alimentent le four en bois et veillent au maintien de la chaleur ; les conceurs préparent la matière...

Dans les règlements de la corporation vénitienne du XVIII^e siècle, ces deux derniers types d'ouvriers sont qualifiés d'*operari*, *furlani* : ils peuvent être étrangers à Murano, et le sont souvent. Il est en tous cas spécifié qu'ils « ne peuvent avoir aucune part dans aucun travail qui revient de droit aux *maestranze* ». ¹⁹ Leurs travaux sont tous « manuels et ils doivent être subordonnés au conceurs car ainsi s'appellent leurs chefs ». ²⁰ Cela n'empêche pas une grande diversité des attributions, au-delà du rôle général qui leur est dévolu : par exemple, « il leur convient de faire la pâte du verre et de la lier aux couleurs ». ²¹ La diversité de leurs tâches peut être perçue au travers des dénominations qui apparaissent furtivement dans le règlement de l'art : « *serrabocche*, *calchereri*, *pestrineri*, *tiradori*, *tagliadori di canna*, *uomini da forcella*, *da gerro e garzoni da fuoco* ». ²² Il faut surtout souligner ici que l'on ignore tout des modalités d'apprentissage de ces fonctions subalternes certes, mais non moins essentielles.

On en sait à vrai dire à peine plus sur l'apprentissage des maîtres verriers, c'est-à-dire de ceux qui soufflent le verre et sont au cœur, symbolique tout autant que réel, du travail. Ce que l'on sait et que l'on voit très clairement à la fois dans les représentations et dans les textes, c'est que chaque maître a un ou plusieurs aides, plus ou moins jeunes, appelés garçons.

18. Archivio di Stato di Torino (dorénavant AST), *Materie economiche, commercio*, IV M.13, 1764.

19. Luigi Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, Venise, Arsenale Editrice, 1990, 3, p. 233-287 ; toutes les traductions sont de mon fait ; ici III partie, article LXXXVIII, p. 279.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

2.2. Qui sont les 'garzoni' de l'Art du verre ?

Pour comprendre la diversité des emplois de la main-d'œuvre verrière, on peut se tourner vers les deux fascicules du Podestà de Murano contenant l'enregistrement, obligatoire à partir de 1638, des accords de travail entre les patrons de four et la main-d'œuvre pour la saison à venir. Ces registres ont déjà été étudiés par Luigi Zecchin²³ et surtout par Francesca Trivellato qui en a fait la base de son bel article sur la distribution des salaires dans la corporation vénitienne.²⁴ Comme elle le rappelle, il s'agit là d'une masse impressionnante d'enregistrements –1208 contrats– même si beaucoup n'ont malgré tout sans doute pas été enregistrés ou tout au moins conservés.²⁵ Le scribe note les conditions essentielles des accords et non l'intégralité de ceux-ci, ce qui explique que l'on trouve de façon récurrente la formule : « selon les pactes, les modes et les conditions comme dans celui-ci », sous-entendu le contrat notarié ou privé conclu entre les deux parties dont il ne reste cependant nulle trace.²⁶

Francesca Trivellato a classé la main-d'œuvre en « maîtres, compagnons et qualification inconnue » pour les besoins de sa démonstration. Cependant la source présente bien plus de nuances. Il y a certes des maîtres, nommés comme tels et généralement spécialisés dans un des grands secteurs de la production –verrière de cristal, commune, verre plat, baguettes de verre etc., des hommes qui s'engagent à travailler sans que leur statut soit spécifié, mais encore des *sotto fanti*, des tiseurs, des concepteurs, des facteurs de boutique et des garçons dont pas mal, d'ailleurs, s'engagent sans aucun parent ou

23. Luigi Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, Venise, Arsenale Editrice, 1989, 2.

24. Francesca Trivellato, « Salaires et justice dans les corporations vénitienes au XVIIe siècle : le cas des manufactures de verre », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 54e année, 1999, 1, p. 245-273.

25. Chancellerie du podestà de Murano entre 1638 et 1696 et Archivio di Stato di Venezia (dorénavant ASV), *Arti*, b. 726 (1638-1660), *Podestà di Murano*, b. 232, 1661 pour tout ce qui suit.

26. *Ibid.*, « con patti, modi e condizioni come in esso ». Francesca Trivellato, qui a dépouillé les registres notariés, n'en a retrouvé qu'un seul !

tuteur, ce qui laisse présumer qu'ils sont majeurs. Certains enregistrements donnent des précisions supplémentaires de ce qu'ils doivent faire. Ainsi le 23 février 1661, Nunego quondam Paulo Lavoreto s'accorde avec le ser Zuanne Berengo « pour travailler à son four comme garçon, à servir en verre comme en cristal et à travailler également au *scaggio* pour l'année qui commencera le premier octobre 1662 jusque juillet 1663 ». ²⁷ Il existe aussi des « *garzoni sotto fanti* » ²⁸ dont il est bien difficile de savoir s'ils correspondent à une figure spécifique et effectuent un travail différent des *sotto fanti*.

Qui sont donc les *garzoni* ? Des hommes à l'âge indéfini, certains mineurs mais d'autres pas, d'une qualification incertaine, en tous cas peu précisée, qui s'engagent pour une saison annuelle en échange d'un salaire lui aussi très variable, en contrepartie d'un « faire » dont ces textes ne disent rien. En somme, c'est une place subordonnée aux maîtres dans le processus productif, pas un âge, ni un apprentissage.

Quelle trace ou définition en trouve-t-on dans les capitulaires de l'art du verre ? En 1271, il y est question de *discipulus, lavorante, operarios* : pas trace, à proprement parler, de *garzoni*. ²⁹ En 1766, le texte dévoile une opposition binaire reconnue depuis des siècles entre les patrons/*maestranze* qui siègent dans des collèges différents. ³⁰ Mais parmi les *maestranze*, on distingue les *capo-maestranza* qui le sont depuis plus de dix ans et qui peuvent seuls être élus (art XLI) ; la main-d'œuvre est donc composée de *capi-maestranze, maestri, garzoni e garzonetti* (lesquels doivent être inscrits dans un livre à part –art. XIV, II partie–), *furlan, operari accordati* qui tous ensemble forment une *muta* (art XCI). L'article XXVIII, II partie précise que les « garçons ne doivent pas occuper les postes des *maestranze* ». ³¹ Quant aux

27. Ivi, 23 février 1661.

28. Ivi, 30 juin 1667.

29. Giovanni Monticcolo, *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia*, Rome, Forzani e c. tip. del Senato, 1905, 2 (1).

30. Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit.

31. *Ibid.*

maîtres, « ils devront faire les preuves habituelles, selon ce qui est prescrit, et ils devront avoir exercé comme *garçon* et *petit garçon* ». ³² Notons que le terme de compagnon, vulgarisé par l'historiographie, n'est ici utilisé que pour désigner le *compagni dei gastaldi*, une figure qui n'a donc pas directement à voir avec le processus de production lui-même.

Cette signification de *garzone* semble identique à Altare puisque le règlement de 1682 spécifie que les consuls de l'art doivent tenir registre des « patrons de four, des maîtres gros de cristal, et des maîtres souffleurs (*buffadori*), des conceurs, garçons, apprentis, avec la distinction des fonction de chacun d'entre eux et du lieu où il se trouve d'année en année à travailler ». ³³ On retrouve également ces termes en français où « garçons » ou « grands garçons » désignent les aides des maîtres verriers. C'est par exemple ainsi qu'ils sont nommés dans les contrats d'embauche liégeois du XVII^e siècle. ³⁴ Si l'on saisit mal le moment d'apparition de cette terminologie dans le langage verrier, il est manifeste qu'il est désormais généralisé et trans-territorial au XVII^e et XVIII^e siècle puisqu'on le retrouve aussi dans le Nord de la France. ³⁵

Les « garçons » ou « grands garçons » n'apparaissent pas comme des apprentis. Certains maîtres peuvent d'ailleurs à l'occasion être employés pour cette fonction : c'est ce que précisent certains contrats liégeois du XVII^e siècle, sans doute pour éviter d'avoir à payer sans rien faire cette main-d'œuvre chèrement rémunérée. ³⁶

32. Ivi, p. 251.

33. Malandra, *I vetrai di Altare*, cit.

34. Jean Yernaux, *Contrats de travail liégeois au XVIIe siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1941.

35. Stéphane Palaude, « La difficile gestion des ressources humaines autour d'un four de verrerie à la fin de l'Ancien Régime en France », ANR-Emereno, Louvain-la-Neuve, 2009, note que dans la verrerie de Saint-Cloud en 1783, on distingue le maître (rémunéré 71 livres), son grand-garçon (33 livres) et le dernier aide (15 livres), souvent appelé *gamin*.

36. Yernaux, *Contrats de travail liégeois au XVIIe siècle*, cit., n° 559, 279 : François de Coliny, maître verrier est engagé pour cinq ans ; s'il chôme pendant plus de trois

Mais certains sont *garzoni* ou « garçons », « grands garçons » toute leur vie, comme d'autres restent compagnons : qui sont ces éternels *garzoni* ?³⁷ Les moins doués ? Ceux qui n'ont pas réussi l'apprentissage ? Ceux dont l'apprentissage a été limité à certaines phases ? Ou, plus sûrement, ceux qui n'ont pas les ressources financières et familiales pour « passer » les examens ? Selon ce schéma en tous cas, les *garzoni* seraient les équivalents dans le secteur verrier des compagnons et les *garzonetti* des apprentis. C'est d'ailleurs ce que précise le capitulaire vénitien de 1766 :

Deux sont les grades par lesquels doivent passer les élèves de l'Art avant de pouvoir être *capo-maestranza*. Le premier de *petit garçon* et l'autre de *garçon*, le nom de *petit garçon* équivalent dans cet art à celui de *garçon* qui est en usage dans tous les autres arts, et le nom de *garçon* à celui de *lavoranti*.³⁸

Mais en étudiant les temps et les modalités d'apprentissage, nous allons voir que tout n'est pas si simple...

3. L'apprentissage verrier, une nébuleuse difficile à saisir

Comment se fait l'apprentissage, à quel âge, sous quelles conditions, pendant combien de temps, pour apprendre quoi ? En l'état de nos connaissances, il n'est pas facile de répondre à ces questions basiques. Les textes normatifs sont peu bavards, témoins de pratiques infra-réglementaires qui ne sont malheureusement que fort peu documentées dans les contrats notariés au nombre très limité. Il y a donc beaucoup à attendre des résultats du projet *Garzoni*.

mois, les patrons doivent le payer 30 patars par jour, mais « il debverat, pendant qu'il vacquerat, servir un maistre vénitien travaillant au christal » (Archives d'État de Liège (dorénavant AEL), *notaire Pauwea*, 1655, f.° 22). La même chose est également relevée par Palaude, « La difficile gestion des ressources humaines autour d'un four de verrerie à la fin de l'Ancien Régime en France », cit.

37. Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, cit., p. 32 note également qu'à Gênes, le terme de « juvenes » peut-être « une condition socio-professionnelle » car certains ont derrière eux des dizaines d'année de service en tant que tels ; cela peut aussi être une condition transitoire après ou avant l'apprentissage.

38. Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit., p. 251.

Contentons nous ici de faire le point sur les règles institutionnelles et sur les informations glanées dans les quelques contrats notariés retrouvés.

3.1. Les règles institutionnelles de transmission du métier³⁹

La compétence technique des différents artisans ou maîtres verriers les place dans la vaste catégorie des métiers qualifiés. En ce sens, l'acquisition et la transmission de la qualification sont des moments essentiels dans la formation des jeunes et dans la perpétuation de l'excellence technique. On a longtemps supposé que les corporations avaient pour vocation de régler ce problème. En fait, les règlements corporatifs de Venise comme d'Altare sont relativement peu disert sur les modes et les temps de la transmission du métier.

À Venise

Le premier « capitulaire » de la corporation verrière vénitienne, rédigé en 1271, comprend 46 articles : les apprentis y apparaissent sous le terme de *discipulus*, on l'a dit. Mais on sait très peu sur eux. Il faut attendre la réorganisation de l'Art en 1441 – 63 articles – pour voir apparaître quelques prescriptions complémentaires : dans celui-ci, on trouve des articles concernant l'inscription à l'Art – il faut avoir 14 ans et avoir prêté serment (chap. 30) –, les droits à payer – 5 petits sous pour les apprentis et les disciples (chap. 27) – et la promotion au statut de maître : si le texte indique qu'il faut subir un examen devant les responsables de la communauté (*gastaldo e ufficiali dell'arte*) et payer une taxe de deux gros sous (chap. 27 e 28), la nature des épreuves n'est cependant pas précisée. Rien n'est dit surtout sur le temps d'apprentissage, et encore moins sur qui doit apprendre quoi.

39. Je me permets de renvoyer ici à Corine Maitte, « Transmettre l'art et les secrets du verre à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècle », in Anna Bellavitis, Isabelle Chabot (dir.), *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau monde, XII^e-XIX^e siècle)*, Rome, Collection de l'EFR, 2011, 447, p. 367-383.

Qu'ajoutent les règlements successifs ? Celui de 1544 accroît le rôle des *maestranze* dans les examens, mais toujours rien n'est précisé sur le temps d'apprentissage. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle qu'une réglementation du temps de *garzonetto* est stipulée : selon le règlement de 1731, les apprentis, qui doivent être Muranais, ne peuvent être admis à l'examen qu'après six ans, sauf permission contraire du Conseil des Dix. Ce temps est allongé à dix ans en 1745, date à laquelle l'on précise également que les jeunes garçons devront avoir au minimum dix ans lors de leur admission comme *garzonetti* (contre les 14 ans de 1441). La durée du *garzonetto* semble revenir à 5 ans en 1766 (art. L.) puisque c'est le temps nécessaire pour le passage de *garzonetto* à *garzone*. Il sera donc tout à fait intéressant de voir en quoi les règles instaurées correspondent ou non aux contrats enregistrés dans la *Giustizia Vecchia*. À bien y regarder cependant, la réglementation du temps d'apprentissage résulte davantage, comme cela a été souligné dans d'autres métiers, d'enjeux concernant le marché du travail que d'impératifs liés aux temps de l'apprentissage technique.⁴⁰

Qu'apprend-on en tous cas en creux du règlement de 1766 sur les pratiques du *garzonetto* ? Un ensemble d'éléments tout à fait intéressants qui remettent en question les idées toutes faites sur l'apprentissage et demandent, là encore, à être mis en regard des pratiques.

En premier lieu, le temps du *garzonetto* n'est pas continu : d'une part, parce que, bien sûr, il ne s'effectue que pendant la durée de la saison, laquelle va du premier octobre à fin juillet... que font les *garzonetti* le reste du temps ? Chez qui vivent-ils ? Ces questions sont sans réponse. D'autre part, tous les *garzonetti* ne sont pas engagés tous les ans. C'est ce qui est dit très clairement à l'article XLVI du règlement de 1766 : « comme les *garzonetti* ne sont pas tous employés tous les ans, ainsi sera maintenue la liberté de choix des patrons de four ».⁴¹ L'article LV répète que « les patrons de four

40. Nombreux exemples dans De Munck, Kaplan, Soly (dir.), *Learning on the shop floor*, cit.

41. Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit., p. 251.

ne furent jamais par le passé contraints de garder malgré eux ces dits *garzonetti*... ». ⁴² Cela signifie donc concrètement qu'il faut cinq « années » – il faut comprendre en fait « saisons » – d'emploi effectif, mais pas forcément continu, pour pouvoir passer *garzone*.

En second lieu, le nombre et l'origine des *garzonetti* sont restés longtemps indéfinis, comme le confirme l'article XLV : « il y a eu par le passé une entière liberté de tous les Patrons de recevoir au service des fours le nombre de *garzonetti* qu'ils voulaient et de toutes les origines ». ⁴³ C'est ce dernier point qui fait l'objet de restrictions progressives, obligeant les nouveaux *garzonetti* à être Muranais et les patrons à ne pas en engager plus qu'un dans les « fours de six pots et six pots et plus dans lesquels on travaille *a scagno* ». ⁴⁴

Troisièmement, ces *garzonetti* ne sont pas, ou ne devraient pas être engagés dans tous les types de four car, comme le dit l'article XLVII : « les fours de plaques et de *quari* ne pouvant jamais avoir besoin d'aucun *garzonetto*, non plus que ceux de six pots et de moins de six pots dans lesquels on ne travaille pas *a scagno*, les *garzonetti* actuels ne peuvent y être employés ». ⁴⁵

La lecture de ce règlement introduit des questions supplémentaires, notamment celle, fondamentale, du bien-fondé de l'identification entre *garzonetto* et apprenti. En effet, contrairement à ce que laissait penser la citation faite plus haut, les *garzoni* apparaissent être dans une situation assez différente de ce que sont les *lavoranti* ou compagnons ailleurs : ce sont bien sûr eux qui passent les examens pour devenir maîtres – au terme donc d'un minimum de neuf ans d'exercice réel, soit désormais cinq comme *garzonetti* et quatre comme *garzoni* ; mais le texte suggère également que c'est en fait à eux que l'on apprend le métier (au moins dans les fours de *quari* et *lastre*, comme ceux de *soffiadi* – verre creux –, car il n'y a pas de

42. Ivi, p. 252.

43. Ivi, p. 251.

44. Art. XLVIII ; idem pour les *soffiadi* art. LXX, ivi, p. 255.

45. Ivi, p. 251. Cet article indique également une incertitude des experts quant aux fours de grands miroirs et renvoie la décision à une date ultérieure.

garzoni dans les *fours de canna* (art. LXXII). Ainsi, explique l'article LX :

Les dits *garzoni* devront être assistés parce qu'ils doivent apprendre l'art ; le patron du four comme les *maestranze* qui y servent seront obligés de l'instruire dans les travaux de la profession qui s'exercent dans ce four en lui donnant la façon et la manière pour faire un travail et pas plus... avec ordre à ceux du secteur de surveiller.⁴⁶

L'Article suivant (LXI) interdit *a contrario* que les *garzoni* prennent la place des maîtres et indique que « le seul travail que l'on peut et que l'on doit donner au *garzone*, il faut lui donner sur la fin de la *muta*⁴⁷ et jamais au milieu de celle-ci ». ⁴⁸ On comprend donc bien que les « garçons » qui aident le maître dans chacun de ses gestes sont ceux aussi qui apprennent à souffler, pendant un temps réduit à la fin des six heures de travail de l'équipe. Mais ils peuvent exercer, et apprendre, dans des fours différents chaque saison, comme le montrent les contrats analysés plus hauts.⁴⁹ Pour qu'ils puissent ensuite passer les examens, il faut ne faut pas seulement qu'ils aient accompli la durée fixée comme *garzonetti* et *garzoni*, mais aussi que le nombre des maîtres surnuméraires ne soit pas supérieur à 25 (art LXIV).⁵⁰ Le droit de passage est alors d'abord réservé aux plus anciens (art. LXVI), la nature exacte des examens étant de plus en plus précisée.⁵¹ L'élément le plus important à souligner est que le fait qu'ils apprennent n'est pas en contradiction avec le fait qu'ils servent, travaillent et soient rémunérés de façon hebdomadaire (art.

46. Ivi, p. 253.

47. La *muta* désigne le roulement de six heures d'une équipe.

48. Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit., p. 253.

49. Casarino, « Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo », cit. p. 19, notait également que les apprentis changeaient en fait souvent de boutique.

50. Les maîtres surnuméraires sont les maîtres qui ne trouvent pas à s'employer dans les fours (qui sont donc au chômage dirait-on aujourd'hui) et qui sont pris en charge par le métier, recevant une compensation minimum selon une pratique mise en place dans la seconde moitié du XVII^e siècle cf. Trivellato, *Fondamenta dei vetrai*, cit.

51. Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit., p. 108-114.

LXX). Inversement, il n'est pas question de la rémunération des *garzonetti* dans ce règlement, alors même qu'ils semblent apprendre bien peu de choses et travailler toute la journée à des tâches subalternes.

Au total donc, beaucoup de choses restent à expliquer : comment passe-t-on du statut de *discipuli* du premier capitulaire à celui de *garzonetto/garzone* de l'époque moderne ? Cela n'est pas encore très clair. Dans les enregistrements d'accords conservés par le Podestà⁵², on ne semble trouver que des *garzoni* et pas de *garzonetti*. Comme nous l'avons souligné, il n'est pas non plus certain que le temps du *garzonetto* soit celui de l'apprentissage technique, en tous cas, il ne semble pas être celui de l'apprentissage du soufflage, élément essentiel pour pouvoir ensuite prétendre passer les épreuves amenant à la qualification de maître verrier. Les durées relativement précises d'exercice en tant que *garzonetto* puis *garzone*, instaurées au XVIII^e siècle, correspondent à une volonté nouvelle de codifier des pratiques très largement discordantes, comme le reconnaît le règlement de 1766.⁵³ Tout cela renvoie à l'utilisation importante de main-d'œuvre infantile dans les ateliers, que l'on retrouve au XIX^e siècle, nous en reparlerons : cette main-d'œuvre travaille d'abord et n'apprend que très secondairement.

À Altare : un encadrement corporatif minimal de la transmission

Les premiers statuts connus de la corporation d'Altare ont été approuvés par le Duc de Montferrat en 1495. Dans ce texte très bref de neuf articles, aucun ne concerne la transmission du métier, l'apprentissage, ni même les statuts professionnels et les passages de

52. ASV, *Podestà di Murano*, 242 cité plus haut.

53. Il indique qu'auparavant, la pratique n'était pas à l'enregistrement des *garzoni* et *garzonetti*, art. XXIII, III partie, Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano*, cit. p. 269, ce qui est en partie contradictoire avec ce que nous avons relevé dans ASV, *Podestà di Murano*, 242, qui ne semble pas comporter de contrats de *garzonetto*, mais de nombreux *garzoni*.

l'un à l'autre.⁵⁴ Ce n'est manifestement pas la préoccupation majeure de ceux qui rédigent ces statuts, presque entièrement dédiés à fonder une communauté : on est dans le cas d'une corporation de secteur, comme on en trouve aussi de nombreuses dans le domaine de la laine en Italie, qui ne régleme pas du tout ces questions de transmission du métier à l'intérieur du groupe. Tout juste peut-on déduire d'un article qu'une durée de quatre ans de tissage est imposée aux étrangers à la communauté avant d'être pleinement intégrés dans l'art, avant de l'apprendre ?

Cette absence de toute réglementation institutionnelle de l'apprentissage perdure dans le règlement de 1593. En 1682, il est précisé que

Ceux qui ayant les conditions susdites, voudront entreprendre l'art susdit et qui auront dépassé l'âge de douze ans, devront d'abord servir quatre ans en qualité de tiseur, et puis quatre autre années à apprendre l'art, et il ne sera licite à personne de l'enseigner sinon aux formes et conditions susdites.⁵⁵

On trouve donc un laps de temps assez similaire à celui de Venise – 8 ans – avant de pouvoir passer maître, selon des modalités ici totalement inconnues. Pour cela, il faut aussi avoir effectué quatre années en position subalterne comme tiseur, un temps pendant lequel les apprentissages essentiels ne sont pas de mise. Peut-on apprendre autre chose de la lecture des documents notariés ?

3.2. L'apport limité des contrats notariés

Si Francesca Trivellato n'a retrouvé qu'un contrat d'engagement à Venise, il en reste un nombre également assez réduit à Altare. La plupart datent de la fin XVI^e siècle, à un moment de migration particulièrement intense des équipes verrières et de relativement bonne conservation des actes notariés.⁵⁶ La plupart de ces contrats pré-

54. Maitte, *Les chemins de verre*, cit.

55. Malandra, *I vetrai di Altare*, cit. L'article est repris dans le règlement de 1732.

56. *Ibid.*

voient en fait la migration des jeunes. Cela n'a rien d'exceptionnel et l'on retrouve par exemple assez souvent à Gênes l'indication que les apprentis doivent suivre leurs maîtres, où qu'ils aillent.⁵⁷ C'est aussi sûrement pour cette raison que les contrats ont été mis par écrit à Altare, alors même que le règlement de l'art indique que les conventions orales devant témoins, sans doute la pratique la plus courante, font foi. Le faible nombre de contrats retrouvés – une dizaine – témoigne sans doute en premier lieu du fait que les accords de travail comme d'apprentissage restent principalement privés et oraux, domaine par excellence des règles tacites qu'auraient seules pu nous révéler les archives hélas disparues du tribunal de l'art.⁵⁸

En tous cas, les contrats « d'apprentissage » écrits ne diffèrent pas vraiment des contrats de travail mis par écrit devant notaire.⁵⁹ On ne connaît pas forcément le statut de celui qui engage : est-il patron de four ? Maître ? Dans quelle spécialité ? Rien de tout cela n'est parfois précisé. Trois exemples peuvent nous servir à saisir toute la complexité de l'interprétation de ces textes. Le premier est le contrat par lequel, en 1590, Bernardus Orechini, originaire de Carcare, mais habitant Altare, place pour cinq ans son fils Battista, âgé de 14 ans, auprès de Lazzero Buzzone habitant Alessandria et représenté à Altare par Francesco Massari.⁶⁰ La première tentation est d'y voir un contrat d'apprentissage, mais en est-ce vraiment un ? Le jeune est payé (la somme non négligeable de quinze écus d'or, pour toute la durée du contrat sans doute), il doit prêter son œuvre. Rien n'est dit sur l'enseignement éventuel : en gros, seul l'âge et la durée

57. Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, cit., p. 74 et suivantes.

58. C'est au contraire ce qu'a pu faire Andrea Caracausi en analysant les procès de l'Art de la laine de Padoue cf. Andrea Caracausi, « The price of an apprentice : contracts and trials in the woollen industry in sixteenth century Italy », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 2016, 128-1, mis en ligne le 03 mars 2016, consulté le 16 janvier 2017. URL : <http://mefrim.revues.org/2476> ; DOI : 10.4000/mefrim.2476.

59. Malandra, *I vetrai di Altare*, cit., p. 78.

60. Archivio di Stato di Savona (dorénavant ASS), *Notarile antico, Pannello*, 1590.

ont jusqu'à présent poussé à y reconnaître un contrat apprentissage. Mais n'est-ce pas tirer le texte vers ce qu'il n'est pas ? Le second est également stipulé en 1590 : Antonio Bormiolo q Gasparre d'Altare place son frère Giuseppe avec Ambrogio Bormiolo, procureur de Giuseppe q Alexandro Bormiolo et de Iacopo (et autres) Saroldi, présentement à Lyon ; le contrat engage les parties pour quatre ans⁶¹. Cette fois, il est indiqué que Ambrogio devra, non seulement tenir Antonio en son domicile, le vêtir (*more solito garzonos*, mais le terme est barré), le nourrir, mais aussi lui enseigner l'art du verre ; il lui versera en outre à la fin des quatre ans quatre écus d'or (soit bien moins que les quinze du contrat précédent) ; le temps éventuellement perdu sera récupéré en fin de contrat. Cette fois l'enseignement est bien précisé, mais le travail aussi. Le terme barré de *garzonos* peut faire penser qu'il s'agit là d'un « grand garçon » et non d'un petit. Le troisième exemple est celui par lequel Bernardina, veuve de Francesco Marrazani, place, en 1592, son fils auprès de Michele Marino d'Altare, habitant alors à Vercelli.⁶² Le contrat prévoit un engagement de six ans pendant lequel Michele promet d'enseigner l'art du verre à Francesco et de lui donner, en plus du vivre et du vêtement, deux écus d'or « *pro sua mercede et salario* ». Tous sont donc, en plus d'être vêtus et logés, payés : ils travaillent et on leur enseigne ; le temps (entre trois et six ans) et la rétribution sont néanmoins très variables (de 3 écus d'or par an à 1/3 d'écus par an), sans que l'on sache pourquoi. Parce que certains ne font que travailler sans qu'on leur enseigne ? L'hypothèse est sans réponse.

Reste à signaler la similitude entre le cas des « étrangers » à Altare, ceux qui ne seraient pas nés dans la communauté, et les « apprentis ». Les statuts prévoient qu'un étranger puisse apprendre l'art, en prêtant serment de fidélité aux consuls de l'Art et en versant une caution : c'est ce qui arrive aussi pour certains « apprentis ». Ainsi, Giovanni Maria Ferrari passe contrat, avec l'accord de son

61. Ivi, 15 octobre 1590.

62. Ivi, 19 septembre 1592.

père, avec Giacomo Sappa et des membres de la famille Saroldi pour « apprendre et exercer l'art du verre » : les consuls donnent leur approbation ; la garantie est prise sur les biens familiaux, la mère doit notamment intervenir pour renoncer à sa primauté dotale. Mais ici, ni le temps, ni l'éventuelle rétribution ne semblent précisés.⁶³

Conclusion

Au total, la bi-partition *garzonetto/garzone* dans l'art du verre ne semble pas recouvrir parfaitement celle, elle-même bien souvent problématique, d'apprenti/compagnon des autres secteurs car il semble bien que ce n'est pas le *garzonetto* qui apprend à souffler, mais le *garzone*. Il faudrait alors comprendre la phase de *garzonetto* comme un préalable d'entrée dans le métier par le biais d'un statut d'aide à tout faire, logé, mais pas forcément rémunéré : le projet *Garzoni* devrait permettre d'en dire plus. C'est en tous cas ce que l'on trouve aussi dans d'autres métiers. Casarino notait déjà que la documentation laissait supposer « l'existence probable d'un travail des mineurs effectué en dehors de la famille, qui précède le *garzonato* véritable ». ⁶⁴ Plus récemment, Reinhold Reith a évoqué toutes sortes de dénominations du travail infantile antérieur à l'apprentissage, notamment dans les domaines des forges, de la construction, de l'imprimerie, du tissage...⁶⁵

La longueur de ces phases, le passage de l'une à l'autre n'a été que très partiellement codifiée par les capitulaires vénitiens du XVIII^e

63. Ivi, 10 novembre 1589.

64. Casarino, « Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo », cit., p. 10.

65. Reith, « Apprentices in the German and Austrian Crafts in Early Modern Times », cit., p. 191-192. D'ailleurs Minard, *Typographes des Lumières*, cit., p. 78 fait aussi remarquer que l'apprentissage des imprimeurs est lui-même divisé en deux phases, la première étant celle d'aide à tout faire ; Caracausi, « The price of an apprentice », cit., note lui que les maîtres ont souvent une connaissance préalable à la signature des contrats des capacités des jeunes qu'ils prennent comme apprentis. Voir aussi, sur l'ambiguïté en ce qui concerne les jeunes femmes, Simona Laudani, « Apprenties ou jeunes salariées? », *Histoire urbaine*, 2006, 15, 1, p. 13-25.

siècle. À Altare, c'est paradoxalement au début du XIX^e siècle que la question d'une réglementation de l'apprentissage est soulevée et qu'un véritable parcours de formation est proposé, notamment dans le nouveau projet de règlement de l'Art du verre rédigé en 1824, suite à la suppression de la corporation en 1823. Le huitième article de ce projet, qui vise en quelque sorte à ressusciter la corporation défunte, prévoit que :

Quiconque voudra dorénavant exercer l'Art du verre devra faire un cours d'apprentissage de trois ans dans les fabriques d'Altare ou dans les autres de l'Etat, ou à l'étranger, dans lesquelles seront admises les *maestranze* légalement reconnues [...].⁶⁶

Le projet reste néanmoins lettre morte, étant donnée l'ampleur des oppositions. La réglementation de l'apprentissage fait partie des matières litigieuses. Tous les opposants insistent sur le fait qu'il doit continuer à se faire au gré des circonstances et de la volonté du directeur de la fabrique car l'apprenti fait toujours de la casse.⁶⁷ Autant dire que l'apprentissage nécessite souplesse et adaptation aux cas particuliers et qu'on ne peut préétablir les compétences de chacun et les nécessités de la fabrique. Autant dire également que la transmission du métier est assurée par des règles informelles, dont les patrons de four sont les vecteurs et les garants.⁶⁸

66. AST, *Materie economiche*, IV, II addizione, M. 28.

67. *Ibid.*

68. L'emploi massif des jeunes continue dans les verreries au XIX^e et XX^e siècle : on trouve notamment une dénonciation de ce « nouvel esclavage » des petits Italiens en France par Paulucci di Calboli, *Lacrime e sorrisi dell'emigrazione italiana*, Milan, Mondadori, 1996. Je n'ai malheureusement pas la place de développer ici.

L'éducation pratique des ingénieurs au XVIIe siècle : savoirs, apprentissage et expérience

MICHÈLE VIROL
(GRHis, Université de Rouen Normandie)

Abstract

During the Renaissance and the early modern period, the work of the engineers was increasingly recognised as essential for the cities, the princes and the states, as they were expert in fortifications and war techniques. Their mathematical knowledge and their skill in the mastery of nature gave them a growing respectability in the field of mechanical arts. The newly established Corps of engineers in many European states organized specific formations, namely based on mathematics, but observation, practise and also the fact of being born in a family of technicians, were, in the opinion of the contemporaries, the best education to the profession. Observation and imitation were certainly the fundament of any apprenticeship, but, during the early modern period, the frequency of wars became an obstacle to the completion of the education of the engineers and many of them died on the battle field.

Je voudrais d'abord rappeler l'apparition des ingénieurs modernes dans l'Italie de la Renaissance au service des princes guerriers, protecteurs des mathématiques, comme l'atteste un caisson d'un plafond du Palazzo Vecchio de Florence, sur un bois peint de Giorgio Vasari représentant Côme Ier étudiant le plan de fortification de Sienne le compas à la main. Le nouvel art militaire tel qu'il se développe à la fin du XVe siècle nécessite un recours constant à la géométrie et à l'arithmétique, pour la mise en ordre de bataille de troupes de plus en plus nombreuses, pour la balistique, pour les sièges mais surtout pour fortifier les places. Les bibliothèques scientifiques des princes italiens, l'édition de textes antiques ou récents, leurs collections de maquettes de machines (grues pour construire des ponts au dessus des fleuves, engins de levage etc.) et d'instruments de mesure (compas, horloges solaires etc.) attestent de l'importance et de la protection des mathématiciens.¹

1. Bertrand Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris-Seuil, Coll. Points Sciences,

Les princes ont aussi besoin d'ingénieurs militaires. Ce sont en général au XVI^e siècle des vétérans de nombreuses guerres dont les carrières s'inscrivent sous le signe de la mobilité. Ainsi, le Capitaine Jacopo Fusto Castriotto (1510-1563), commence par entrer au service du Duc d'Urbino puis sert le Vice-roi de Naples, construit des forteresses pour la Curie pontificale, passe enfin au service de Henri II de France et devient même Surintendant des fortifications du royaume.²

Les ingénieurs militaires, dans le cadre d'un marché professionnel limité, défendaient jalousement leur statut et n'avaient souvent que mépris pour les « docteurs » civils n'ayant pas connu le feu, même si les fonctions de chef de chantier, de capitaine, d'architecte et de maître artilleur avaient souvent tendance à se confondre, la maîtrise des mathématiques demeurant le dénominateur commun.

Progressivement, le nombre des ingénieurs augmente en Europe, les hommes des métiers de la construction, de l'hydraulique, des armes à feu cherchant à évincer les Italiens et à se faire reconnaître par les autorités de leur pays. Les fortifications bastionnées qui deviennent le modèle de la modernité en matière de défense et qui sont bâties sur des sols rocheux solides sont par exemple fortement critiquées par les Flamands rompus à des constructions plus légères sur des sols humides qui nécessitent drainage et fondations de bois. Ils dénoncent le coût des travaux proposés par les Italiens et leur inadaptation aux conditions locales.

S'organisent alors en Europe dès la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, un corps de jeunes architectes spécialisés dans la fortification dont quelques noms nous sont connus par leurs réalisations, leurs écrits ou leur emploi dans divers pays, comme Errard de Bar le Duc, mathématicien et ingénieur de la principauté protestante de Sedan.

1964 ; *Id.*, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1978; Maurice Daumas (dir.), *Histoire générale des techniques*, Paris, PUF, 1965, tome II ; Carlo Promis, *Dell'arte dell'ingegnere e dell'artiglieria in Italia dalla sua origine fino al Principio del XVI secolo*, Turin, Chirio e Mina, 1841.

2. Voir les éléments biographiques dans Girolamo Maggi, Giacomo Castriotto, *Della fortificazione delle città*, Venise, Camillo Borgominiero, 1564.

Il faut donc aborder en premier lieu, l'émergence de la spécificité de l'ingénieur au XVIIe siècle et ce qui le rend indispensable, avant de présenter la formation qu'il devrait recevoir par rapport aux compétences attendues pour terminer par la pratique et l'apprentissage des situations singulières.

2. La reconnaissance de l'ingénieur au XVIIe siècle

Les ingénieurs, ceux qui étymologiquement ont de l'ingenium (génie),³ qui savent tel Léonard de Vinci donner des illusions par la maîtrise des artifices grâce à l'emploi de machines pour les fêtes, assurer la supériorité militaire par les machines à feu (canons, bombardes), construire des écluses, canaliser les cours d'eau, ont obtenu une reconnaissance sociale par la valorisation des arts mécaniques.⁴ En effet, le travail de l'architecte ou celui de l'ingénieur, par sa matérialité, relevait des arts mécaniques et à ce titre pouvait être méprisé. De fait, de nombreuses passerelles permettaient aux ingénieurs militaires d'accé-

3. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans son édition de 1694, est le seul à renvoyer à l'étymologie du mot : « Ingénieur Celuy qui invente, qui trace, qui conduit des travaux & des ouvrages pour l'attaque, ou pour la defense des places », le *Dictionnaire des arts et des sciences* de Thomas Corneille, 1694 ne proposant qu'une entrée à « Engin » : « vient d'Ingenium, parce qu'il faut avoir de l'esprit pour inventer les machines qui augmentent les forces mouvantes », référence à l'étymologie du mot et donc à l'ingénieur inventeur.

4. Guidobaldo Dal Monte mathématicien et marquis écrivait « Mais puisque ce mot « mécanique » ne sera pas forcément entendue par chacun dans sa vraie signification, et puisque l'on trouve certains individus qui estiment qu'il s'agit là d'une injure, ayant entendu qualifier dans bien des parties d'Italie quelqu'un de Mécanique par mépris ou par vilénie, et ayant découvert que certains prenaient la mouche pour avoir été traités d'Ingénieurs, il ne sera peut-être pas hors de propos de rappeler que Mécanique est un vocable très honorable, et de démontrer que selon Plutarque, il s'agit là d'un métier pertinent pour la guerre et convenant fort bien à des hommes de haute lignée qui savent, de leur main et par leur commandement, exécuter ou faire exécuter des œuvres merveilleuses et de singulière utilité » (Guidobaldo Dal Monte, *Le Meccaniche dell'Illustrissimo Sig. Guido Ubaldo de' Marchesi del Monte, tradotto in volgare dal Sig. Filippo Pigafetta*, Venise, Evangelista Deuchino, 1581).

der à des positions d'autorité et de prestige. La plupart du temps, ils devenaient capitaines de troupes de plusieurs centaines d'hommes, ils pouvaient également devenir secrétaires d'un Grand, ou précepteurs de ses enfants (et à ce titre intégrés à la familia princière) et même parfois philosophes de cour, comme Benedetti à la Cour de Savoie en 1567. De plus, comme les aristocrates eux-mêmes devenaient mathématiciens occasionnels, l'aura des professionnels était valorisée.

L'ingénieur est aussi confronté au développement de la pensée scientifique, le savant et le technicien étant de moins en moins confondus dans la même personne comme avaient pu l'être Galilée, fontainier des princes de Florence ou Simon Stevin, grand mathématicien qui asséchait des marais en Hollande. En France, la création de l'Académie des sciences (1666) a fait des savants les auxiliaires de la politique royale, pour l'utilité attendue de leurs travaux. L'ingénieur, en échange de sa propre légitimité, contribue à accroître le pouvoir royal en lui donnant la capacité de mettre de l'ordre dans la nature et d'innover.

Le domaine premier de l'exercice des compétences des ingénieurs militaires au XVII^e siècle est la poliorcétique, cet art de prendre les villes qui est devenu la forme dominante de la guerre.

2.1. Les savoirs multiples des ingénieurs

L'ingénieur, capable de construire les ouvrages défensifs des places, de bâtir des citadelles, des écluses et des ponts, et d'inventer des machines au service de la guerre de siège est non seulement le concepteur, mais également l'agent du commanditaire des travaux, auquel il doit adresser des comptes-rendus de l'avancement des travaux en cours et des mémoires des dépenses effectuées. L'ingénieur doit être capable de maîtriser des contenus de significations différentes en fonction des opérations qu'il doit mener. Ainsi en France, pour la conception de l'ouvrage (c'est le projet), il doit dessiner des plans et rédiger une lettre explicative ainsi qu'un mémoire en trois parties, comprenant :

1. La description de la situation de la place et de ses fortifications.
2. Les constructions à réaliser ou les réparations projetées avec le montant des dépenses.
3. Un exposé sur les propriétés de la place quand les travaux seront terminés.

La codification des projets est réelle et les ingénieurs apprennent à observer et à rendre compte non seulement des constructions ou travaux prévus, mais aussi de l'environnement topographique, économique et humain. Ils sont entraînés à rédiger des descriptions pour leur service. L'observation, base de la reconnaissance, est essentielle pour préparer une campagne mais aussi pour choisir un site. Les cartes qu'ils réalisent doivent porter des informations précises sur les lieux, les paysages, les objets et les toponymes qu'ils obtiennent des habitants du pays. Pour réaliser le devis, deuxième partie de leur travail, les ingénieurs doivent maîtriser le calcul du rapport entre dépense supplémentaire et avantage compensatoire, comparer les effets et justifier clairement la solution proposée.

Pour comprendre les enjeux de leur formation, par apprentissage ou dans les écoles, il faut préciser les connaissances attendues et les savoir-faire espérés. Rappelons que jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les sources sont lacunaires sur le sujet. Les ingénieurs sont souvent des militaires et rares sont les textes qui fournissent des détails sur leur formation alors que leurs qualités de bravoure, d'endurance et de fidélité sont exaltées. Quelques mémoires, recueils de souvenirs d'officiers, peuvent exprimer une réflexion sur la formation qui serait nécessaire à un ingénieur. Catherine Bousquet-Bressolier a étudié de tels mémoires, notamment celui de Gaspard de Saulx, seigneur de Tavanès, et elle conclut qu'ils insistent sur la nécessité de la formation pratique, après l'acquisition de connaissances notamment dans le domaine des mathématiques appliquées, ce que les R.P. jésuites, dans leur enseignement, nomment les mathématiques mêlées.⁵

5. Catherine Bousquet-Bressolier, « Etudes et formation des ingénieurs sous Vauban », *Comité Français de Cartographie*, 2008, 195, p. 15-23.

2.2. L'exigence d'une maîtrise des mathématiques mêlées ou mathématiques mixtes (Francis Bacon)

La science mathématique est devenue moins exclusivement théorique, au cours du XVI^e siècle, sous l'influence des ingénieurs qui exploraient les mathématiques mixtes ou mêlées selon l'expression de Francis Bacon. Le service de l'État contraignait à entendre le mot dans une acception large où l'on faisait entrer aussi bien la musique et l'astronomie que la géodésie, la mécanique, la statique, l'optique, la navigation et bien d'autres disciplines. L'un des premiers usages des mathématiques concernait par exemple la balistique. Le but avoué était au XVI^e siècle bien sûr l'efficacité des canons de tel ou tel chef de guerre mais aussi parfois la confiscation par ce dernier du savoir des artilleurs. L'ingénieur devait remettre des tables entre les mains du Prince, dont l'autorité dépendait étroitement de l'excellence militaire. Des tables servaient à donner au Prince la maîtrise de l'arithmétique des ordres de bataille grâce à l'extraction des racines carrées. Mais pour résoudre les problèmes de topologie et de fortification, une bonne connaissance de la géométrie euclidienne s'avérait utile, qu'il s'agisse de calculer des distances, donner l'inclinaison des escarpes et contre-escarpes ou d'optimiser les angles d'un bastion. Pneumatique, hydraulique et même cryptographie permettaient également de trouver des applications aux mathématiques, et ce pour la plus grande gloire des Princes. Les techniques hydrauliques étaient utilisées pour la décoration des palais et des villas et pour leurs jardins, affirmant la puissance princière : portes à ouverture hydraulique, fontaines chantantes ou musicales, automates etc. Dans la villa de Pratolino, le visiteur Montaigne fut très impressionné par les jeux d'eau que les ingénieurs de Ferdinand de Médicis avaient su mettre en place.

Les ingénieurs avaient à résoudre sur des scènes particulières, des problèmes concrets et les mathématiques avaient désormais pour rôle de vaincre « l'universelle contrariété » du monde en imposant leurs ruses au réel. Dans le même temps, les ingénieurs militaires, à la recherche d'emplois toujours rares, durent promettre à leurs patrons éventuels de

leur livrer des secrets. Néanmoins l'exigence minimale pour un ingénieur est la connaissance de l'arithmétique, de la géométrie et du dessin.

3. L'acquisition des connaissances mathématiques

L'enseignement des mathématiques et de leurs applications était assuré dans les universités italiennes ou auprès de mathématiciens réputés.

3.1. Les lieux d'enseignement

Dans les Provinces-Unies calvinistes, émancipées de la domination espagnole, Maurice de Nassau a fondé l'école d'arpentage dite *Duytsche mathématique* à Leyde en 1593. Le cursus des études y a été organisé en 1602 par le mathématicien et ingénieur Simon Stevin et jusqu'à la fin du XVIIe siècle des générations d'élèves de l'Europe du Nord y ont été formées. Certains d'entre eux sont devenus ingénieurs comme le Brandebourgeois Mathias Dögen qui a été ingénieur dans la marine hollandaise avant de travailler aux fortifications de Berlin.

Les ingénieurs peuvent aussi fréquenter des lieux d'enseignement comme l'université de Pont-à-Mousson, dans le duché de Lorraine, où les mathématiques et parfois l'ingénierie sont enseignées depuis 1611 par les Pères jésuites ou encore l'académie de mathématiques de Bruxelles créée au début du XVIIe siècle.

Prenons le cas français, pays qui a concentré à la fin du XVIIe siècle le plus grand nombre d'ingénieurs.

Au préalable, il est nécessaire de préciser l'origine sociale des ingénieurs dans une société fortement hiérarchisée. Elle n'est pas toujours connue malgré l'énorme travail que représente le *Dictionnaire des ingénieurs militaires (1691-1791)* d'Anne Blanchard.⁶ Cette étude menée à partir des brevets d'ingénieurs (ce qui veut dire que nombre

6. Anne Blanchard, *Les ingénieurs du Roy de Louis XIV à Louis XVI. Étude du corps des fortifications*, Montpellier, Université de Montpellier, 1979 ; *Ead.*, *Dictionnaire des ingénieurs militaires*, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1981.

d'entre eux ne sont pas répertoriés) a permis de recenser en 1689, 164 ingénieurs en titre pour la Guerre dans le département de Louvois et 112 à la Marine. On observe que pour la Guerre, 64% des ingénieurs sont issus de la noblesse (noblesse plutôt de fraîche date) et 36 % de la bourgeoisie, fils d'architectes, d'échevins ou de consuls. Pour le département de Colbert, la Marine, un tiers d'entre eux est d'origine noble, et deux tiers d'origine bourgeoise. La noblesse n'a donc pas boudé ce corps qualifié de technique car ses fils mènent parallèlement une carrière militaire. Certains suivent la formation et l'enseignement dans le cadre de la création de neuf compagnies de cadets pour accueillir les jeunes nobles (de 18 à 25 ans), en 1682.⁷ D'autres ont reçu leur formation dans le cadre du préceptorat ou ont suivi l'enseignement donné dans les écoles ouvertes dans les villes ou dans les congrégations enseignantes,⁸ ou dans des collèges. Mais, dans ce dernier lieu, l'enseignement des mathématiques est réduit. Colbert d'ailleurs s'en inquiète lorsqu'il écrit en 1667 que les collèges de latin, ne sont « bons qu'à former des robins ou de mauvais prêtres », et que l'on y apprend fort peu de choses utiles au « commerce de la vie ».⁹ Les classes de mathématiques ne sont données que dans les « collèges de plein exercice » qui sont peu nombreux. Ce sont essentiellement les collèges de Jésuites qui apportent cette formation. Le père de Dainville note qu'en 1627, sur les 12 565 élèves instruits dans les quatorze collèges de la Province jésuite de Paris, 873 (7%) sont dans les classes supérieures et 64 seulement (0,5%) étudient les mathématiques qui ne sont pro-

7. Le succès des neuf compagnies installées à Besançon, Brisach, Cambrai, Charlemont, Longwy, Metz, Strasbourg, Tournai, Valenciennes est réel : environ 7000 cadets sont accueillis dans les années 1688-1690, pour une formation qui dure de deux à trois ans. Voir Léon-Clément Hennet, *Les Compagnies de cadets-gentils-hommes et les écoles militaires*, Paris, Baudoin, 1889.

8. Rappelons que 17 congrégations enseignantes sur les 33 existantes en France à la fin du XVIIe siècle ont été créées sous le règne de Louis XIV. Jésuites, oratoriens, doctrinaires, minimes, chanoines réformés, séculiers se partagent la population d'élèves (René et Suzanne Pillorget, *France baroque, France classique*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 265-267).

9. Bousquet-Bressolier, « Etudes et formation des ingénieurs sous Vauban », cit.

fessées que dans deux collèges, Clermont et La Flèche. Mais dans la deuxième moitié du siècle, les collèges jésuites se développent et en 1700, la Province jésuite de France comptera 88 collèges dont 80 enseigneront les mathématiques dont le célèbre collège de Clermont à Paris fréquenté par les fils des princes du sang et tous les grands noms de l'armorial de France.¹⁰ Ces chiffres montrent un réel essor de l'accès aux études longues, et le développement des mathématiques.

Cependant Louis XIV conçoit comme une nécessité l'enseignement des mathématiques aux gentilshommes : il l'instaure dans les écoles royales et crée des chaires de mathématiques pour parfaire l'éducation des cadets, des gardes de la marine ou des pages. Chez les jésuites, la *Ratio studiorum* prévoit l'enseignement des mathématiques en deuxième année de philosophie, avec la possibilité pour les étudiants les plus aptes de s'exercer par des leçons privées. À côté des mathématiques pures (algèbre et géométrie), est enseignée la *mathematica mixta*, les mathématiques mêlées, nous dirions aujourd'hui appliquées : fortifications, architecture, optique, perspective, mécanique, hydraulique, musique, géographie, astronomie, chronologie.¹¹

Les matières enseignées sont orientées vers l'art de la guerre. Des notes prises de 1636 à 1638 au collège de Clermont par un élève du père Bourdin, Paul Lemerrier, dévoilent une pédagogie très moderne qui utilise l'image. Le cours dicté comprend des dessins exécutés par l'élève à la sanguine, et des feuillets que le père Bourdin a gravés lui-même et fait imprimer. Il les distribue pour alléger la dictée du cours. Le père Bourdin dispose ainsi d'un corpus d'illustrations à partir desquelles il peut composer un cours imprimé.¹²

Ces jésuites, professeurs de mathématiques, effectuent aussi des travaux civils et de cartographie. Citons par exemple le père Bonfa

10. François de Dainville, « Collèges et fréquentation scolaire au dix-septième siècle », *Population*, 1957, 12, 3, p. 467-494.

11. *Id.*, « L'enseignement des mathématiques dans les collèges jésuites de France du seizième au dix huitième siècle », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1954, 7, p. 6-21, 109-123.

12. Bousquet-Bressolier, « Etudes et formation des ingénieurs sous Vauban », cit.

qui a dressé en 1696 les cartes du Comtat, le père de Lambilly celle de l'évêché de Nantes en 1695 et le père Mourgues, nommé inspecteur du canal des Deux Mers. L'expérience pratique sur laquelle reposent leurs enseignements en fait la supériorité. Parfois, comme le Père Cosamender, un jésuite peut dessiner et être architecte d'une fortification telle la forteresse d'Elvas au Portugal, conçue selon le modèle hollandais (1640-1660).

Les jésuites vont aussi contribuer, comme les autres auteurs d'ouvrages imprimés, à la formation théorique des ingénieurs.

3.2. La lecture des ouvrages imprimés

La librairie joue un rôle important, si l'on en juge par le nombre d'ouvrages parus de 1661 à 1715. La bibliographie de Klaus Jordan (probablement non exhaustive pour les éditions françaises) recense plus de cinq cents ouvrages imprimés, réimprimés, contrefaits, en français ou en d'autres langues.¹³ Une telle production signifie qu'il y a une forte demande. Le phénomène est international, la littérature militaire faisant le tour de l'Europe.

Pour comprendre leur place dans l'apprentissage des connaissances, il faut considérer le rôle joué par les dessins, images associées au texte qui sont un des ressorts pédagogiques de l'enseignement des jésuites. Jusqu'aux années 1640, les ouvrages de mathématiques et de fortification ainsi que les ouvrages militaires en général emploient des illustrations sur bois incluses dans le texte, mais bientôt apparaissent aussi des planches gravées. Pour en alléger le prix, ce sont souvent des planches dépliantes insérées dans le texte et donc imprimées à part, mais dans le dernier tiers du XVIIe siècle, on voit aussi fleurir de très jolis livres où le texte est mis sur la page en regard de l'image, qui sert à la compréhension du texte.

Une telle utilisation de l'image apparaît à la fin du XVIe siècle et se développe dans les écrits religieux de jésuites comme support des

13. Klaus Jordan, *Bibliographie zur Geschichte des Festungsbaues von den Anfängen bis 1914*, Marbourg, Deutschen Gesellschaft für Festungsforschung, 2003.

Exercices spirituels. Ils publient des emblemata, livres où l'image est faite pour piquer l'esprit et conduire la réflexion du lecteur guidé dans l'image, généralement curieuse, par des lettres de renvoi au texte.¹⁴ Les jésuites, maîtres de cette littérature et de cette pédagogie, en appliquent les principes à l'enseignement des sciences. C'est le cas du père Bourdin cité plus haut qui a composé plusieurs autres traités selon ce principe : *Le dessein ou la perspective militaire* (1655), *L'architecture militaire ou l'art de fortifier les places régulières et irrégulières* (1655).

Ainsi, voit-on des ouvrages militaires et des géométries pratiques composés sur ce modèle dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Ce sont de jolis livres, attrayants, d'un format commode (in-12 ou in-8°) et d'un prix abordable. Ils visent à inculquer les rudiments de géométrie descriptive et de leurs applications au tracé des fortifications, au levé de plan et au tracé de cartes. Dans ces nouvelles géométries pratiques, l'image est mise en scène : le prototype en est *La pratique de la géométrie sur le papier et sur le terrain* de Sébastien Le Clerc (1ère éd., 1669), où les propositions de géométrie voisinent avec des scènes de la vie quotidienne, sans rapport avec le sujet traité.¹⁵

Les traités de fortifications changent eux aussi de forme. L'ordre de ce qui doit être connu et appris est invariable : éléments de géomé-

14. Catherine Bousquet-Bressolier, « Pédagogie de l'image jésuite : de l'image emblématique spirituelle aux Emblemata mathématiques », in Catherine Bousquet-Bressolier (dir.), *François de Dainville (1909-1971), pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*, Paris, École nationale des chartes, Coll. Études et rencontres, 2004, 15, p.143-166.

15. Un auteur fait référence jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, celui de Jacques Ozanam (1640-1717). Ses nombreux ouvrages : *La Gnomonique* (1ère rééd. 1673), *La Méthode de lever les plans et les cartes de terre et de mer* (1ère rééd. 1693), les *Récréations mathématiques et physiques* (1ère rééd. 1694), le *Cours de mathématique, qui comprend toutes les parties les plus utiles & les plus nécessaires à un homme de guerre*, en cinq volumes (1ère rééd. 1693), la *Méthode facile pour arpenter ou mesurer toutes sortes de superficies* (1ère rééd. 1699), la *Fortification régulière et irrégulière* (1711), la *Perspective théorique et pratique* (1711), son augmentation des *Elemens d'Euclide* du R. P. Dechalles, embrassent toutes les parties de ces « mathématiques mêlées » si nécessaires aux ingénieurs, en particulier pour le levé de terrain.

trie, définitions des différentes parties de la fortification, maximes, systèmes des grands anciens et des modernes et leur discussion. La métrique d'un poème ou des astuces mnémotechniques permettent au novice de mémoriser l'indispensable.

L'ingénieur doit aussi savoir s'adapter au terrain et aux conditions spécifiques, ce qui ne s'apprend pas dans les livres, mais est affaire d'expérience. Vauban veut transmettre la manière de dessiner rapidement une carte cavalière, afin de transmettre des informations utiles dans une situation d'urgence : « Comme cette matière est nécessaire, j'enseignerai ici à la faire cavalièrement et sans beaucoup de peine. [...] En une journée de tems on peut expédier une carte de cette façon, qui servira autant qu'une plus juste qui ne pourrait être faite comme il faut en huit jours ». ¹⁶ Les ingénieurs travaillent souvent dans des conditions de guerre imminente ou déclarée, ce qui signifie qu'ils doivent savoir mobiliser promptement et efficacement leur savoir faire.

Vauban écrit en 1693 à Le Peletier de Souzy, directeur des fortifications, que les ingénieurs des tranchées n'ont besoin que d'une formation sur le champ de bataille :

Mais un bon bâtisseur ne se fait qu'en quinze ans d'application, encore faut il qu'il soit employé à diverses choses et qu'il soit homme de grande application. Nous en avons présentement une assez bonne quantité qui sont propres aux sièges, mais très peu qui entendent bien le bâtiment, et encore moins de ceux qui entendent l'un et l'autre. ¹⁷

Vauban conclut que la perfection du métier est de « se rendre intelligent dans les ouvrages et dans les sièges et à être bon officier d'infanterie ». Les ingénieurs des places sont pour lui des hommes complets et recherchés. Aussi, lors de la création du Département des fortifications en France en juillet 1691, défend-il à la fois la mise en place d'un examen d'entrée qu'il organise lui-même et un noviciat de deux années auprès d'un ingénieur en poste. Il insiste sur les

16. Archives Nationales, *Fonds privé Rosanbo, Mémoire pour servir d'instruction dans la conduite des sièges*, microfilm 155 MI 4, p. 47.

17. *Lettre de Vauban à Le Peletier de Souzy, 17 février 1693*, Nice, Rochas d'Aiglun, 1972, II, p. 379-380.

connaissances attendues et évaluées lors de l'examen : la géométrie et le toisé, mais aussi ce qu'il appelle les « mathématiques plus nécessaires », la trigonométrie, les mécaniques, l'arithmétique, la géographie, l'architecture civile et même le dessin. Il confie l'examen à des mathématiciens de l'Académie des sciences, François Chevallier puis Joseph Sauveur à partir de 1702.¹⁸ Les conséquences de la guerre qui débute en 1701, à savoir la forte mortalité des ingénieurs et la nécessité en temps de guerre de leur remplacement empêcheront la tenue régulière de cet examen qui préfigure celui des écoles d'ingénieurs qui verront le jour à partir des années 1740.

Vauban insiste, dans *le Directeur général des fortifications*, ouvrage publié clandestinement à La Haye en 1685, sur la nécessité, après l'examen, d'un noviciat de deux années minimum, au terme duquel les ingénieurs seront de nouveau interrogés sur la théorie et la pratique. Il veut imposer que « le mérite seul et la capacité des gens leur attirent des emplois ». Il s'agit d'un véritable apprentissage.

4. L'apprentissage

Comme pour les métiers mécaniques, l'apprentissage doit s'accomplir aux côtés d'un autre ingénieur, par l'observation. Il faut apprendre à regarder, à reproduire, enfin à s'adapter aux circonstances après un examen minutieux des différents paramètres (position géographique, nature des sols, climat, matériaux disponibles, etc). On comprend alors pourquoi le marquis de Louvois et Jean-Baptiste Colbert, responsables respectivement des ingénieurs militaires et des ingénieurs de la marine, puis Michel Le Peletier de Souzy, directeur des fortifications, préfèrent recruter comme ingénieurs des fils de maîtres maçons

18. François Chevallier, mathématicien formé à la fortification par Vauban, entre à l'Académie des sciences en 1699 ; il enseigne au Collège de France puis devient maître de mathématiques du futur Louis XV (Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989, p. 74-75). Son beau-père Joseph Sauveur (1653-1716), maître de mathématiques et de fortification de Henri-Jules de Bourbon, fils du Grand Condé puis des ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry en 1686, entre à l'Académie des sciences en 1696 et devient examinateur des ingénieurs à partir de 1702.

et d'architectes qui ont acquis les bases du métier et les savoir-faire « sous les yeux de leur père » et qui ont ainsi une compétence pratique les rendant capables de déjouer les ruses des entrepreneurs et des terrassiers, notamment par leur connaissance du toisé.

Vauban s'inspire du noviciat imposé par Colbert pour les ingénieurs de la Marine et propose que le noviciat des ingénieurs militaires se fasse dans les places où il y a de « grands ouvrages », ce qui permettra de jauger la « portée de leur esprit, leur application et les progrès qu'ils y feront ». Comme Colbert pour la Marine, il décide de créer des postes d'inspecteurs des travaux dans les places, postes réservés aux novices. Le noviciat assure la promotion des novices qui pourront devenir ingénieurs en second ou, s'ils ne sont pas aptes, être employés dans l'infanterie. Le métier d'ingénieur s'apprend donc par imitation.

Un bon ingénieur « au poil et à la plume », selon l'expression de Vauban, est rare. Celui qui sait dessiner une fortification en entier ou décider des réparations nécessaires, doit aussi faire le devis des travaux, donc estimer les matières premières nécessaires, nature et nombre et la main d'œuvre à employer. Il doit connaître les matériaux, par exemple la pierre locale ou la brique et dans ce cas, évaluer la quantité de briques à commander pour telle longueur et hauteur de murs, idem pour la charpente, les tuyauteries, canalisations, citernes, etc. Il doit maîtriser les toisés, estimer le marché. Il devra aussi, quand le marché public sera passé, travailler avec les différents corps de métiers, les commander et surveiller les travaux.

Un ingénieur doit donc connaître les outils et le vocabulaire des corps de métiers. Rappelons que Jean-Baptiste Colbert a ordonné à son fils, le marquis de Seignelay, futur secrétaire d'Etat à la Marine, de se former à ses futures fonctions en allant dans les arsenaux, en observant les différents métiers, en notant sur un carnet tout ce qu'il voyait mais aussi en comptant jusqu'à la moindre pièce nécessaire à la construction d'un navire.¹⁹

19. Jacob Soll, *The Information Master*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.

L'adaptabilité aux diverses situations est une autre qualité indispensable à un bon ingénieur. Jean-Anténor Hue de Caligny, consulté par Michel Le Peletier, directeur des fortifications, sur « le relâchement de la plupart des ingénieurs et à quoi il en attribuait la cause », lui adresse en 1706 un mémoire sur la manière de former les ingénieurs. Il critique un recrutement trop centré sur le savoir mathématique au détriment des qualités propres à l'ingénieur :

Permettez-moi de vous dire ...qu'il n'est pas vrai comme on croit communément que les mathématiques soient le fondement de notre métier, elles n'en sont que la clé, dont il n'y a que le bon esprit qui puisse se servir; le bon esprit avec une certaine élévation d'entendement en est le véritable fondement, et cela est si vrai que nous avons vu feu M. de la Londe et feu M. Richer grands mathématiciens et gens appliqués être fort mauvais ingénieurs. Je conclus donc, Monsieur, qu'un homme de très petit génie et nullement propre à notre métier, peut en très peu de temps apprendre assez de mathématiques et de dessin pour être reçu par l'examineur et ainsi le voilà reçu ingénieur sans talent, et, par conséquent en possession d'un emploi quoiqu'il n'y soit point propre, tant qu'il ne malversera pas.²⁰

Les deux hommes cités ici comme piètres ingénieurs se sont signalés par leurs travaux mathématiques. M. de La Londe, auteur d'une *Arithmétique des ingénieurs*²¹ contenant le calcul des toisés de la maçonnerie, des terres et de la charpente, a été ingénieur pendant vingt ans avant d'être tué au siège de Philipsbourg en 1688, et Jean Richer qui n'a pas su se faire obéir de ses subordonnés lors des travaux de Dunkerque dont il était chargé, est membre de l'Académie des Sciences et auteur de remarquables observations sur les longitudes à Cayenne.

Un ingénieur doit avoir « un bon esprit et une élévation d'entendement » pour intervenir dans tous les cas où la nécessité d'un contrôle financier ou politique, se combine avec l'obligation d'in-

20. Hue de Caligny, « Mémoire des principales choses que l'ingénieur en chef d'une place doit observer », in Gal Favé, *Mémoires militaires de Vauban et des ingénieurs*, Paris, 1854.

21. M. de la Londe, *L'Arithmétique Des Ingenieurs Contenant Le Calcul des Toisez, de la Maçonnerie, des Terres, & de la Charpente*, Paris, Veuve de Denys Nion, 1689.

venter des solutions techniques particulières, sinon inédites, voire d'innover.²² Il doit faciliter les décisions en opérant des choix justifiés selon un double impératif : anticiper et optimiser. Le souci d'optimisation tient compte des conditions générales politiques, financières, internationales, etc. L'ingénieur est donc progressivement conduit à chercher les informations les plus précises possibles concernant les différents paramètres qui sont susceptibles de modifier l'objet sur lequel il travaille. Ainsi les ingénieurs peuvent livrer des descriptions de pays et des cartes, faire des dénombrements sur le modèle du formulaire de Vauban (1686) et contribuer à donner au secrétariat à la guerre et au commissaire général des fortifications des connaissances chiffrées sur le royaume.

L'ingénieur militaire doit savoir dessiner une ville, un camp, une forteresse de campagne, une place-forte. Il doit juger des distances, mais aussi être capable de les reporter sur les dessins, notamment au moyen du compas.

Pouvait-on acquérir dans les livres ce regard qui fonde les qualités de l'ingénieur et qu'il doit mettre en pratique quand il est sur le terrain? Le succès remporté par les *Travaux de Mars* d'Alain Manesson-Mallet²³ ne viendrait-il pas de la manière dont ce pédagogue utilise l'image pour le plaisir de l'œil, voire pour son «éducation»? Il ne s'agit pas du même type d'apprentissage que celui des savoir-faire, comme l'éducation de la main. L'éducation de l'œil, qui donne à l'ingénieur son

22. Hélène Verin, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.

23. Allain Manesson Mallet, (1630-1706) mathématicien, géographe, cartographe, ingénieur militaire, dessinateur et architecte français a servi comme mousquetaire des gardes du roi de France puis comme ingénieur du roi du Portugal Alphonse VI de 1663 à 1668. A son retour à Paris, il est nommé maître de mathématiques des pages de la petite écurie. Il publie *Les travaux de Mars, ou la fortification nouvelle*, Paris, Jean Hénault & Claude Garbin, 1671-1672 puis *Les travaux de Mars, ou l'art de la guerre*, Paris, Denis Thierry, 1684-1685. Il a été traduit en allemand (1672 puis 1687), hollandais (1684-1685 puis 1696) et en russe (1713). Cf. Émilie d'Orgeix, « Alain Manesson Mallet (1630-1706) : portrait d'un ingénieur dans le sillage de Vauban », in *Bulletin du comité français de cartographie*, 2008, 195, p. 64-74.

indispensable perspicacité, peut aussi s'acquérir sous les yeux d'un parent ou d'un ingénieur d'expérience, si ce dernier est capable d'apprendre au jeune homme à observer, à analyser, à comprendre.

Le don d'observation se travaille, et les jésuites étant passés maîtres en ce domaine, les futurs ingénieurs qui ont suivi leur formation ont pu l'acquérir et le perfectionner par l'apprentissage. Avec ce bagage intellectuel, les ingénieurs ne sont plus seulement des théoriciens habiles sur le papier, ils deviennent des praticiens, améliorant eux-mêmes leurs pratiques.

Ils sont devenus de véritables architectes de la construction des places, des villes, des routes, des canaux et des machines.²⁴

5. Conclusion

Les ingénieurs qui ont trouvé une reconnaissance auprès des princes dès le début de la période moderne, par leurs connaissances mathématiques et leur génie qui leur permettent de maîtriser les obstacles naturels, ont réussi à s'émanciper du monde des ateliers et à valoriser les arts mécaniques. Leur polyvalence les a rendus indispensables aux armées, aux villes et aux princes. Des corps d'ingénieurs ont été constitués dans les pays européens avec des formations spécifiques. Cependant tous ont dû maîtriser les mathématiques appliquées et ont largement profité des savoirs pédagogiques des collègues jésuites et des écoles spécialisées. La formation de l'œil est aussi essentielle et le jeu pédagogique reliant image et texte a été important. Observation et imitation sont les bases de l'apprentissage, mais la mise en situation est souvent trop rapide en raison du grand nombre des guerres et du besoin en ingénieurs militaires dont la mortalité est élevée.

Ce qui signifie que leur formation de facto est trop réduite.

24. Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988 ; *Id.*, *L'invention de l'ingénieur moderne*, Paris, École des Ponts et Chaussées, 1992.

A View on Venetian Apprenticeship from the *Garzoni* Database

GIOVANNI COLAVIZZA

(Digital Humanities Laboratory, École Polytechnique Fédérale de Lausanne)

Abstract

A sample of contracts of apprenticeship from three periods in the history of early modern Venice is analysed, as recorded in the archive of the *Giustizia Vecchia*, a venetian magistracy. The periods are the end of the 16th century, the 1620s and the 1650s. A set of findings is discussed. First, the variety of professions represented in the dataset reduces over time, as the proportion of venetian apprentices increases, in accordance with previous literature highlighting the decline of the venetian economy during the 17th century. Secondly, apprenticeships are found to be divided into two broad groups: those who stipulated a payment to be given by the master to the apprentice (circa 80%), and those who did not. The first group is suggested to represent contracts used in part, sometimes exclusively, to hire cheap workforce as well as to provide training. Lastly, professional profiles are introduced, as a combination of statistics which provide evidence of three typologies of professions with respect to apprenticeship market dynamics.¹

1. Introduction

In the context of the debate on guilds and their economic and social role, two quite opposite views have been proposed. S. R. Epstein casts a benign view on guilds, as essentially devoted to the transfer of skills through apprenticeship and to the guarantee of contracts for both parties involved.² S. Ogilvie instead depicts guilds as closed groups of self-interested masters, whose aim was the endogenous redistribution of wealth. As such, guilds for the most part indulged in providing preferential access to relatives, neglecting open access to training for outsiders, essentially disregard-

1. This paper is a preliminary result of the *Garzoni* (GAWS) project, which will extensively study venetian apprenticeship in the coming years. See <http://irhis.hypotheses.org/12296> and <http://garzoni.hypotheses.org/>.

2. Stephen R. Epstein, «Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe», *The Journal of Economic History*, 1998, 58 (3), p. 684.

ing their alleged social role as providers of skill transmission and security for young people.³ Both authors at least agree on the need for further quantitative and regional investigations as a means to inform this currently polarized debate.⁴

The last take on Venice in this respect is that of MacKenney, who suggested that in the city of Saint Mark, «[...] an apprenticeship maintained the traditional standards of production of the trade and protected a considerable number of young people from poverty».⁵ At the same time, «there is no evidence that the family operated as a power base for its members within the corporation» except for some specific guilds, and only during the 18th century.⁶

The lively debate on guilds therefore cannot but be informed by a more thorough and comparative view on apprenticeship, an institution of crucial importance within the mechanics of society for reasons of welfare, labour, transmission of skills and knowledge, and more general economic dynamics. Yet apprenticeship is also a gateway for several other enquiries spanning from social and gender history to the history of art.

Venetian apprenticeship has never been systematically studied.⁷ It is the purpose of the *GAWS* project to amend this gap in our knowledge, by the creation and systematic study of a series of contracts of apprenticeship for several crafts, registered in documentation currently held at the State Archive of Venice.

3. Sheilagh Ogilvie, «The Economics of Guilds», *The Journal of Economic Perspectives*, 2014, 28 (4), p. 181-183.

4. Stephen R. Epstein, «Craft guilds in the pre-modern economy: a discussion», *Economic History Review*, 2008, 61 (1), p. 155 and Sheilagh Ogilvie, «Rehabilitating the guilds: a reply», *Economic History Review*, 2008, 61 (1), p. 181.

5. Richard MacKenney, «The Guilds of Venice: State and Society in the Longue Duree», *Studi Veneziani*, 1997, XXXIV, p. 39.

6. Ivi, p. 41-42.

7. Anna Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVIe siècle», *Histoire urbaine*, 2006, 15 (1), p. 49-73.

The goal of this paper is to present an analysis of a sample of contracts from different periods in venetian history, with the aim of sketching a first view of the apprenticeship in Venice from a strictly macroscopic perspective, something rarely attempted before in the context of the history of the Republic. Some questions to pose and address include: which were the basic feats of venetian apprenticeships, and how do they compare to other examples in Europe? Can apprenticeship contracts provide some cues of the state of the venetian economy in general? Do such cues accord with previous literature or not? What was the use of the apprenticeship as an economic relation, and how did it develop over time? Were apprentices in Venice viewed as a cheap source of generic labour, or were they effectively trained to become journeymen, masters and members of a guild, thus providing a relevant social role such is that of skill and knowledge transmission?

Venice seems to differ from other well-known examples (e.g. England), as the apprenticeship appears to be a bi-faceted instrument used both as a source of labour and as a gateway to entry in a profession, with characteristic traits for each profession persisting over time in this regard. The future study of such tension, and its relative stability through time, could provide in due course an important contribution to the debate on guilds and the economics of knowledge in early modern Europe. Some of these insights are anticipated in what follows.

After a brief description of the evidence used and its acquisition into a database, a section of descriptive statistics highlights the essential traits of venetian contracts of apprenticeship. Next, a closer look at salaries and their components allows to delve into some fundamentals of venetian apprenticeship over the periods under consideration. The notion of *professional profiles* is finally introduced, in order to understand how apprenticeships were used in different crafts.

2. Data Acquisition

The documentary series of the *Accordi dei Garzoni* is the product of the systematic registration of contracts of apprenticeship at the *Giustizia Vecchia*, a venetian magistracy. The *Giustizia Vecchia* was in charge for registering apprenticeship contracts from most of the regulated professions in Venice, with some notable exceptions (e.g. silk workers). Regulation enforcing the registration of contracts was put in place during the 13th and 14th centuries, in order to provide a guarantee for both parties involved, especially apprentices. The outcome is a dense series of contracts, surviving for the best part integrally from the year 1575 until 1772.⁸

The typical contract of apprenticeship registers the following components: the mentions of the apprentice (always one per contract), the master (rarely more than one) and the guarantor (sometimes absent, sometimes more than one) in terms of a variable set of information, comprising name, surname, patronymic, profession, gender, etc. Two fields are specified almost exclusively for apprentices: age and geographical origins. The last two components are the financial and temporal details of the contract: the payment (if due, usually by the master) and other agreements (such as who provided for clothing, accommodation, etc. for the apprentice), the length of the contract, and whether the contract was interrupted in advance (e.g. due to the premature departure of the apprentice).

The pre-study phase for the *Garzoni* project spanned the whole year 2014. Its aim was to populate the database with a set of samples of contracts from different periods, considering all contracts from a subset of the professions recorded by *Giustizia Vecchia*.⁹

8. For more details see Vittorio Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», in *Atti del regio Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1929, LXXXVIII (II), p. 61-75 and Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins», cit.

9. The full list of the 204 professions and specializations considered for the pre-study is available upon request. The selection has been made by considering or exclu-

A data-entry interface has been developed using an instance of a Semantic Media Wiki, which allows fast deployment speed at the price of customizability.¹⁰ A total of 11563 contracts have been recorded into the database, all sampled from State Archive of Venice, *Giustizia Vecchia*, *Accordi dei Garzoni*, registers 151 to 177. Of these contracts, a final subset of 3687 double-blind-checked contracts is retained for the present study: the full contents of registers 152, 153, 157, 158, 163, 164, 169, 170, for the selected crafts.

Due to the goals of the pre-study, which were exploratory, contracts pertain to different *sample periods*, as can be seen from Figure 1. This sample can be considered to be representative of three important periods in venetian history: 1549 contracts from the late 16th century (before 1600 and after the plague of the year 1576), 982 contracts from the 20s of the 17th century (before the plague of the years 1630-31), and 1156 contracts from the middle years of the War of Candia (1650 to 1660).

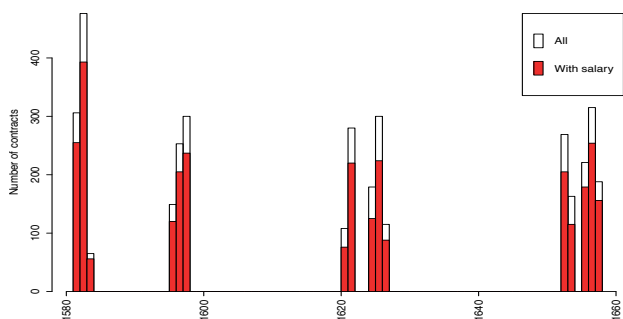


Fig. 1. Number of contracts per year, and proportion of contracts with a payment given by the master to the apprentice.

ding entire activity sectors, for example all professions within or related to the 'book industry' are included, and all professions in the textile sector are excluded.

10. <http://semantic-mediawiki.org/>.

3. Descriptive Statistics

A first overview of the dataset must start from the distributions of professions, in order to understand the variety of venetian economic activities. The sample presents 178 unique professions, several being compositions of specializations (such as “Stampador, Componer” or “Far manacordi, Suonador di manacordi”). The first 20 professions by number of contracts cover roughly 81% of the total contracts, producing a fat tail in the distribution and highlighting a variety of activities, as shown in Figure 2. The three sample periods, taken individually, offer some insights into the dynamics of venetian economy, as per Figure 3 and Figure 4. The trend presents a reduction in the number of represented professions (111 for period 1, 94 for period 2 and 75 for period 3) and a reduction in size of the right tail of the resulting distributions (if we need 20 professions to gather 80% of registered apprenticeship contracts during period 1, we need 16 and 14 during periods 2 and 3 respectively). Essentially, the same number of apprentices were directed towards fewer professions in variety, and at the same time fewer professions were getting the lion's share of fresh recruits.

It is also worth noting that the economy appears to become increasingly specialized towards specific luxury areas (mirrors, gold products), whilst the relative reduction in importance of some general activities (carpenters, general retail sellers) over period 3 might also be caused by the lasting effects of the plague. Some well-known trends in venetian economy are confirmed by apprenticeships too, such as the virtual disappearance of the press industry during the 17th century.¹¹ To be sure, these preliminary considerations will be re-examined in light of the integration of all professions into the database and an extensive survey of other sources.

11. Mario Infelise, «La crise de la librairie vénitienne, 1620-1650», in Barbier, Frédéric et al. (eds.), *Le livre et l'historien: études offertes en l'honneur du professeur Henri Jean-Martin*, Geneva, Droz, 1997, p. 343-352.

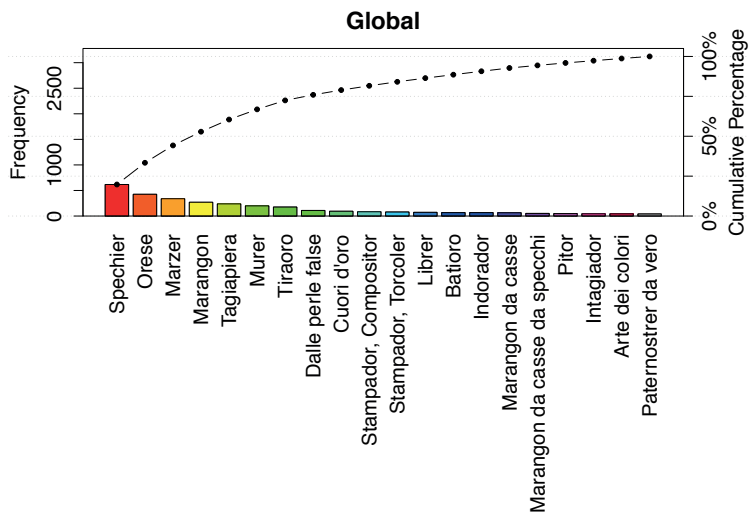


Figure 2. Number of contracts for the 20 most represented professions over the whole sample.

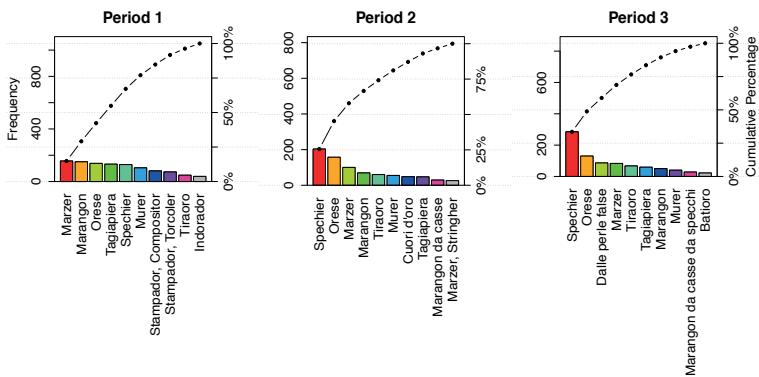


Figure 3. Number of contracts for the 10 most represented professions over the three sample periods.

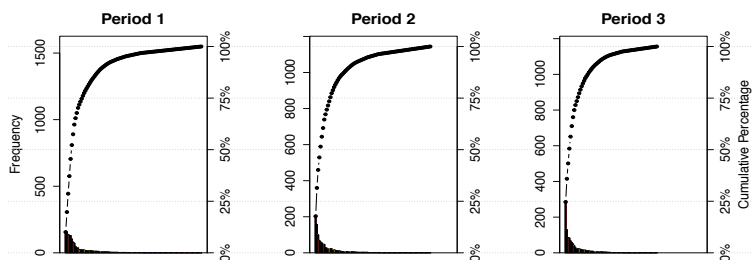


Figure 4. Number of contracts for all professions over the three sample periods. Note the reduction of the distribution tail over periods, in terms of both its length (variety of professions) and ‘fatness’ (concentration of contracts into few professions).

Another perspective is given by a first sample of summary statistics, to be compared over time, in Table 1.

| Statistic | Overall | Period 1 | Period 2 | Period 3 |
|--|---------|----------|----------|----------|
| Average age of apprentices (below 25 y.o.) | 14.3 | 14.25 | 14.4 | 14.31 |
| Average length of contracts (in years) | 5.09 | 5.15 | 5.15 | 4.96 |
| Average end of the contract age (below 25 y.o.) | 19.46 | 19.43 | 19.57 | 19.39 |
| Average annual salaries (in venetian ducats) | 5.7 | 5.4 | 5.2 | 6.6 |
| Known orphans by father among apprentices | 36% | 39% | 38% | 32% |
| Apprentices declared as fled | 11% | 15% | 10% | 5.8% |
| Venetian apprentices <i>loose</i> (see note 14) | 44% | 34% | 46% | 56% |
| Venetian apprentices <i>strict</i> (see note 14) | 11% | 8.5% | 4% | 22% |
| Contracts with a payment by the master | 79% | 82% | 75% | 79% |

Table 1. Summary statistics overall and for the three sample periods, y.o. stands for years old.

The average age of apprentices, calculated removing a small number of particularly old outliers,¹² is substantially stable over time at just above 14 years. This element, as well as the average length of contracts and age of apprentices at the end of their contract has been previously analysed.¹³

The last statistic in Table 1 is possibly the most important one: overall 8 out of 10 contracts of apprenticeship stipulated that the master was supposed to give a payment to the apprentice, for the most part to be paid in a single instalment probably at the end of the contract, and in venetian ducats (with a negligible amount of exceptions). We see here a first bifurcation, which will be further explored in what follows, between apprentices that were paid, and apprentices that worked for free or were paying their master in turn.

Another element to note is that the proportion of apprentices¹⁴ from Venice consistently rose over time, and to the opposite the proportion of apprentices declared as fled during their contract lowers. The reduction in professional variety, as well as the rise of the venetian component among apprentices, might both be consistent with previous work remarking how the venetian economy became increasingly introvert during the 17th century.¹⁵

Apprenticeships were, for the most part, successfully brought to an end. Only circa 11% of apprentices was denounced as fled before the contract was over; a proportion that, even if added to a lower but

12. A marginal phenomenon, further illustrated in Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», cit., p. 64. The mean statistic is calculated only considering apprentices below 25 years old at the beginning of their contract.

13. Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins», cit., p. 56.

14. Venetian apprentices strict only considers apprentices explicitly mentioned as venetian, whilst loose also considers as venetians all apprentices for which the geographical origins are not specified, as previously suggested by Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins», cit., e.g. p. 61. In the discussion, the loose version is considered as it seems by far the most reasonable.

15. Paola Lanaro, «Corporations et confréries : les étrangers et la marché du travail à Venise (XVe-XVIIIe siècles)», *Histoire urbaine*, 2008, 21 (1), p. 32.

similar proportion of contracts ended by mutual agreement,¹⁶ is quite low compared to other European settings. Venetians were less likely to flee, maybe being more guaranteed and well treated by their masters, and with more vested interest for integration into the city life.

It is also worth mentioning that 2 out of 5 apprentices were orphans by father, a strong hint at the social role of apprenticeships as a safety net for young children.¹⁷

Lastly, in the corpus there are at the moment only 4 female apprentices, but 32 female masters and 192 contracts with at least one woman as guarantor. Indeed, the *Garzoni* database will allow to study the professional activity of women in some detail, yet here the reduced sample and the fact that the sectors deemed traditionally most important for women (notably, textile) are for now missing, prevent further analysis.

To summarize it can then be argued, albeit from preliminary evidence, that the venetian apprenticeship market became gradually more introvert over time, with a rising component of venetians by origin, who brought more stability (fewer early interruptions), without substantial modifications into other statistics such as age and length of contract. The apprenticeship market therefore seems to confirm the increasingly more introvert tendency of the economy of Venice during the 17th century, either directly or via changes in guild regulation or their record-keeping practices. We now take a closer look at wages, the payments given by masters to apprentices.

4. A Preliminary Analysis on the Determinants of Payments to Apprentices

Wages are crucial in our understanding of apprenticeship as an economic institution: were apprentices a source of cheap and generic labour or were they getting training, or a bit of both? What

16. MacKenney, «The Guilds of Venice: State and Society in the Longue Durée», cit., p. 37-38.

17. Ivi, p. 39.

elements in the contracts concur to determine the payments given to apprentices? How do they change over time?

The overall trend of wages¹⁸ paid by the masters in Figure 5, confirms a previously found general rise of the value of labour following the plague of the 1630-31,¹⁹ and also in the years of the War of Candia. Yet the question to be asked here is: who was paying whom and why?

The proportion of contracts with some kind of payment in money given by the master to the apprentice, is substantially equal across sample periods (Figure 1). Only a minor 4% of contracts entailed a payment given instead from someone (apprentice or guarantor)



Figure 5. Overall trends of average annual payments (in venetian ducats) given by masters to apprentices.

18. In the absence of further specifications, I will from now on refer to wages as the share of payments given by the master to the apprentice in money, using whatever periodization.

19. Luciano Pezzolo, *Il fisco dei veneziani*, Verona, Cierre, 2003, p. 198.

to the master. The rest, 17% of contracts, had no specification of a payment in money (Table 2). Similarly, the proportion of wages to be paid in one instalment over wages paid at regular intervals is very high and stable over time (average of 87%). Furthermore, of these, almost all wages were paid annually (11.5%, Tables 3 and 4).

Other factors related to these compensations, and possibly impacting them are the contractual conditions related to the lodging, providing personal care, clothes and expenses of the apprentices. Table 5 presents the highly positive correlations that can be found when some components of the contracts are considered. As it can be seen, 3 out of 4 components are part of the provisions of the master to the apprentice, whilst for the most part it was on the apprentice to provide for his/her clothes. In summary, not only most of the contracts provided a payment in a final instalment to the apprentice, but also demanded to the master to provide for lodging, personal care and generic expenses.

| Variable (1/0) | Accommodation by master | Personal care by master | Clothes by master | Generic expenses by master |
|----------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------|----------------------------|
| Accommodation by master | 1 | 0.872 | 0.226 | 0.926 |
| Personal care by master | 0.87 | 1 | 0.179 | 0.826 |
| Clothes by master | 0.226 | 0.179 | 1 | 0.195 |
| Generic expenses by master | 0.926 | 0.826 | 0.195 | 1 |

Table 2. Correlation matrix of some components of the contracts (all reported statistics have a p-value at 0.01 significance, only contracts with a payment given by the master are considered).

The working hypothesis of this section is the following one: apprenticeships broadly belonged to two groups. On the one hand, most contracts, especially the ones with a payment given annually, and possibly also those paid in a final instalment, are primarily, even if not exclusively, labour contracts.²⁰ Another group is that of apprenticeships who were not paid or were supposed to pay their master in turn, who might be considered as contracts for apprentices mostly getting trained and possibly a preferential access to the craft. To be sure, a mixed view is the most reasonable:²¹ apprentices pertaining to both groups were likely receiving some training and were also performing some generic work, the difference is not to be intended as one of absolute, but relative degree.

| Statistic | Overall | Period 1 | Period 2 | Period 3 |
|------------------------------------|----------------|---------------|----------------|-----------------|
| Paid by master | 79% | 82% | 75% | 79% |
| Paid by someone else to the master | 4% | 3.2% | 5% | 4% |
| No payment in money | 17% | 14.8% | 20% | 17% |
| Totals | 100% (3687) | 42% (1549) | 26.5% (982) | 31.5% (1156) |

Table 3. Who gets a payment and who pays for it.

20. A possible practice already highlighted in Manuela Martini, Anna Bellavitis, «Households economies, social norms and practices of unpaid market work in Europe from the sixteenth century to the present», *The History of the Family*, 2014, 19 (3), p. 276.

21. Close to what has been proposed by P. Wallis for London (Patrick Wallis, «Apprenticeship and Training in Premodern England», *Journal of Economic History*, 2007, 68 (3), p. 7 and 24): a mixed model accounting for work and training in parallel, in order to minimize the risk for both parties involved, in the absence of extra-market contract enforcement. The venetian case is quite different at its core, especially since the high retention rate and incentives given to apprentices in the form of a payment, as well as a probably higher state enforcement, do not justify the need for a strictly parallel mode of apprenticeship. My remark here is of simple common sense: apprentices were likely to do a lot of things at the same time, but still two broad groups of contracts, one oriented towards labour and the other towards training are justifiable by evidence.

| Statistic | Overall | Period 1 | Period 2 | Period 3 |
|---|----------------|---------------|--------------|--------------|
| Payments given at the end of the contract | 86.7% | 87% | 84% | 88% |
| Corresponding average annual payment | 5 | 4.4 | 4.9 | 6 |
| Payments given annually | 11.5% | 9.5% | 15.7% | 11% |
| Corresponding average annual payment | 9.4 | 10.5 | 6.6 | 11.1 |
| Incremental payments given annually | 4.8% | 6.1% | 3.4% | 4.1% |
| Corresponding average annual payment | 10.9 | 10.5 | 6.9 | 14.4 |
| Totals | 100% (2908) | 43% (1266) | 25% (733) | 31% (909) |

Table 4. Periodization analysis for payments by masters to apprentices.

Average wages paid annually, especially so if incrementally, are considerably higher than those paid on one instalment, providing more evidence for the added value of apprentices to their masters. We are left wondering what kind of so valuable training they were getting to require such incentives to stay into apprenticeship: a future enquiry on these contracts, and the professions where they were most in use, might provide further cues.

In order to verify the given hypothesis, it is worth considering the positioning of venetians into the individuated remuneration groups. As can be seen from Table 5, a considerable and rising proportion of apprentices without a given payment were venetians, more than the relative proportion of venetians overall. For example, if 17% of contracts overall were without payment, 10.6% of these were venetians (thus the 62.35%, albeit overall venetians were just the 44% of the total apprentices). It can therefore be concluded that venetians had a preference for contracts of group 2, likely to lead to more rapid training and professional advancement, which seems reasonable.

| Statistic | Overall | Period 1 | Period 2 | Period 3 |
|--|--------------------|-------------------|--------------------|-------------------|
| Venetians with single-instalment payment | 27% | 21% | 26% | 35.5% |
| Corresponding average payment | 5.4 | 4.4 | 5.2 | 6.4 |
| Venetians with annual-instalment payment | 5.9% | 4.4% | 7.9% | 6.2% |
| Corresponding average payment | 8.9 | 10 | 5.9 | 11 |
| Venetians with incremental payment | 2.4% | 2.8% | 1.6% | 2.3% |
| Corresponding average payment | 9.6 | 8.3 | 6 | 13.9 |
| Venetians with no payment from master | 10.6% | 7.5% | 11.6% | 13.8% |
| Venetians overall | 44% (1630/3687) | 34% (536/1549) | 45.6% (448/982) | 56% (648/1156) |

Table 5. Venetians and their remuneration groups.

A final regression analysis is useful in providing insights on the factors most relevant to determine wages, also over time. A set of variables are taken as independent and regressed against the average annual payment (see Appendix for results).

The positive strong correlation of the age of the apprentice on its payment is another indicator of apprentices being used as generic labour force. It is important to consider this evidence in comparison with the estimate of apprentices who switched masters. More than 97% of apprentices never had more than one master in our dataset: the practice of swapping masters and/or professions was apparently not common, at least for what we know now.²² Therefore, the pre-

22. These results rely on record linkage, which is the process of solving multiple references to the same person, as for example the same master being mentioned in

mium of age on payment can hardly be considered as entailing previously developed skills in the same craft, but as a natural increase in the physical fitness of apprentices as generic providers of labour in the workshop. To be sure, in specific cases, previous undocumented experience into the craft, as well as a personal relationship between the master and the family of the apprentice might also explain this phenomenon, as discussed by Andrea Caracausi.²³

We should turn for comparison to what has been shown for London, where rising premiums paid to masters were linked with younger apprentices, deemed less productive,²⁴ and lower premiums were due by apprentices with previous «exposure to the occupation».²⁵ Indeed, a «London apprenticeship was costly, long, and unstable. Youths entered much longer terms of service than their peers on the continent». These traits were substantiated by a minimum length of 7 years, the practice of paying the master to enter apprenticeship, and the high likelihood of interruption before completion.²⁶

In Venice, on the contrary, contracts were shorter, apprentices younger and for the most part receiving a payment, contracts were quite stable. Wages paid by masters generally increased if the apprentice was older at the beginning of a contract, even without previous known experience in the craft. Other notable elements, which con-

several contracts. Work on record linkage for the Garzoni database is still ongoing, see G. Colavizza, M. Ehrmann, Y. Rochat, *A Method for Record Linkage with Sparse Historical Data*, Digital Humanities Conference, 2016.

23. Andrea Caracausi, «The price of an apprentice: contracts and trials in the woolen industry in sixteenth century Italy», *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 2016, 128-1. URL: <http://mefrim.revues.org/2476>.

24. Patrick Wallis, Cliff Webb, Chris Minns, «Leaving Home and Entering Service: The Age of Apprenticeship in Early Modern London», *Continuity and Change*, 2010, 25 (3), p. 400.

25. Chris Minns, Patrick Wallis, «The price of human capital in a pre-industrial economy: Premiums and apprenticeship contracts in 18th century England», *Explorations in Economic History*, 2013, 50, p. 347.

26. Chris Minns, Patrick Wallis, «Rules and reality: quantifying the practice of apprenticeship in early modern England», *Economic History Review*, 2012, 65 (2), p. 792.

firm the working hypothesis, are a negative correlation of payments with the length of contracts (shorter contracts entailed higher payments) and, as previously noted, the positive impact of incremental wages and the negative impact of a single, end-of-contract payment agreement in this respect.

In summary, several findings confirm a preliminary hypothesis which states that venetian contracts of apprenticeship were used for two distinct purposes in varying degrees: to hire generic workforce and as a means to provide professional training to apprentices. Contracts in one group were numerically more consistent (about 80%), entailed a payment paid by the master to the apprentice either as a final payment or in regular instalments, as well as further securities, and also show a payment bonus paid to previously untrained but older apprentices. As a consequence, early contract interruptions were low, and swaps of masters or profession very rare. On the other hand, a group of contracts with no payment, or a compensation to be paid to the master, but a proportionally higher presence of venetians was likely to provide for more systematic training to youths. This is for example the case of Pietro Mistan, enrolling in April 1622 to become an apothecary, and willing to pay decreasing amounts of money every year to his master Giacomo Picini, as he was supposed to improve, and thus become more of use to his master over time. His first year was to be devoted to «andar il prima anno a scola a imparar litera».²⁷ Similarly, the few contracts with a payment not paid by the master (thus paid by the apprentice, his relatives or some third party; 3% in our sample), considerably higher than average, are concentrated for the most part in some specific professions (3 out of 4 are 'merzeri', 'oresi' or 'tiraoro') and clearly point to possible individual paths of integration into the profession. Such outliers, whose presence is well known, await systematic study.²⁸

27. «Go to school to learn how to read and write during the first year [of apprenticeship]». ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni*, b. 118, r. 163, c. 96v.

28. Anna Bellavitis, «Gender and Apprenticeship in Early Modern Western Europe: some considerations», in G. Jacobsen, H. Wunder (eds.), *East meets West*:

It has been suggested that, during the 18th century, printers and maybe other guilds or individuals used apprenticeships as sources of labour in order to overcome periods of crisis and find new margins of competitiveness in a now wider world.²⁹ Such practice, that has been considered as a late development of a restructuring venetian economy, or an expedient proper just to some sectors, might instead have been a constituent component of venetian apprenticeships, in a sort of duality giving flexibility and stability to the institution as a whole.

5. Investigating the Market of Apprentices: Professional Profiles

It is now time to bring back professions into the equation, in order to further characterize the large share of contracts with a payment paid by the master to the apprentice, which are considered to some extent contracts to hire young labour force. Professions can be divided in at least three distinct *profiles* according to the distributions of three statistics: the age at enrolment, the average annual payment, and the length of contracts. This reduced number of profiles is a possible systematic pattern into the well-known great variety of factors which affected the remuneration of apprentices and masters alike.³⁰

The overall average age at enrolment is found to be at 14.5 years; the average length of contracts is 5.08 years; and the average annual payment given by masters (calculated excluding 49 outliers with an annual payment above 30 ducats) is 5.09 ducats (over 2994 contracts).

These averages are rarely to be found in any profession, but instead aggregate quite different distributions. There are three professional profiles which can be identified in the dataset:

a gendered view of legal tradition, Conference of the International Research Network "Gender differences in the history of European legal cultures", Budapest, 10-12 March 2011, Kiel, Solivagus-Verlag, 2014, p. 212-213.

29. «[...] la riduzione dei lavoranti e garzoni a forza lavoro con scarse prospettive di promozione permisero alla stampa e all'editoria veneziana di vivere una favorevole stagione tra Sei e Settecento, pur nel quadro di un sistema corporativo formalmente rigido». Pezzolo, *Il fisco dei veneziani*, cit. p. 177.

30. Martini, Bellavitis, «Households economies, social norms and practices of unpaid market work in Europe from the sixteenth century to the present», cit., p. 276.

Profile 1: lower than average age at enrolment, lower than average payment and longer than average length of contracts. Examples are typesetters in Figure 6, goldsmiths in Figure 7 and carpenters in Figure 8.

Profile 2: higher than average age at enrolment, higher payment and shorter contracts. Examples are the apprentices at the press in Figure 6, and mirror makers in Figure 7.

Profile 3: lastly, young apprentices with long contracts, but a higher than average payment, as is the case for stonecutters in Figure 8.

Profiles are listed in order of estimated frequency. It must be noted that profiles can be considered only for professions with a reasonable number of contracts in the dataset, and are also not useful for professions with a very low number of contracts with a payment paid by the master. The example of 'pictori' (painters) is remarkable, in that a limited but stable number of apprentices over time (49 in total) are rarely paid by their masters to undergo their training; sometimes, instead, masters are to be paid in turn. Such professions or isolated cases clearly demand dedicated study.

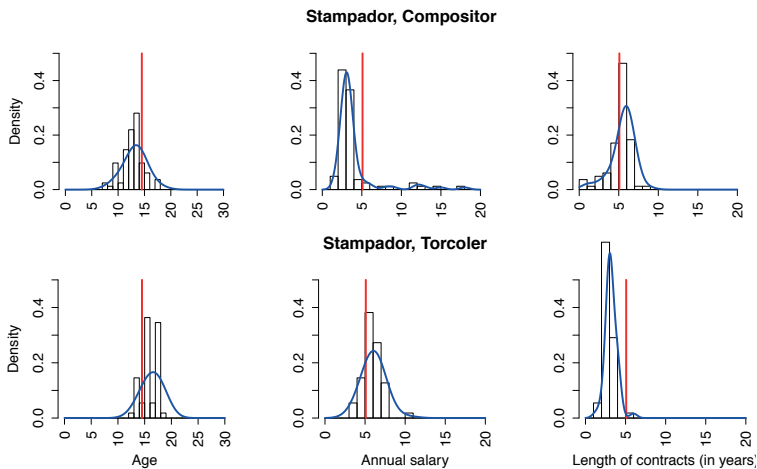


Fig. 6. Professional profiles of printers at the press (either press or inker, below) and typesetters (above). In red the overall mean for each statistic over the whole corpus.

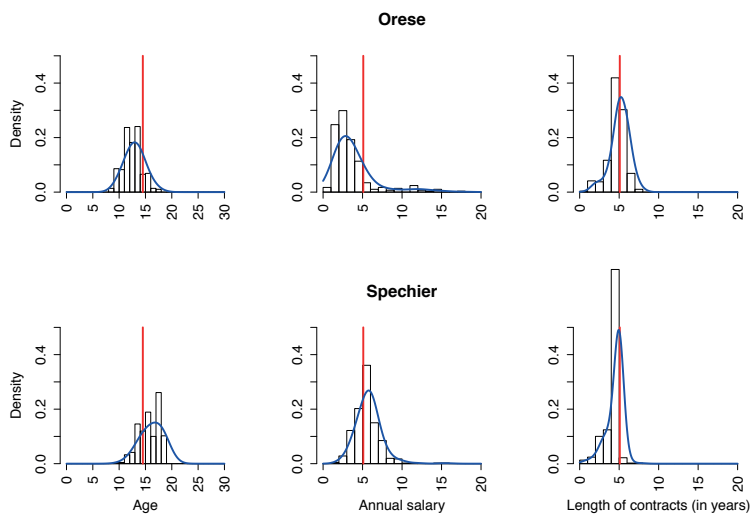


Fig. 7. Professional profiles of goldsmiths (above) and mirror makers (below). In red the overall mean for each statistic over the whole corpus.

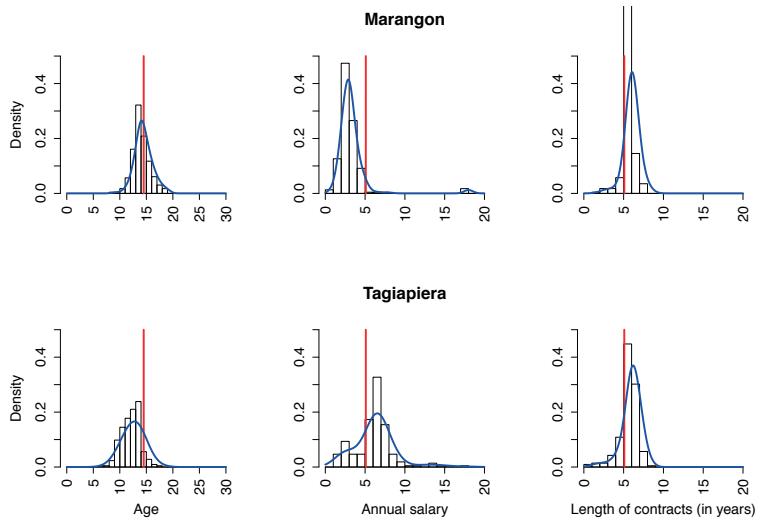


Fig. 8. Professional profiles of carpenters (above) and stonecutters (below). In red the overall mean for each statistic over the whole corpus.

A further remarkable trait of professional profiles is their stability over time. Figures 9 and 10 show profiles for carpenters and mirror makers respectively, over the three sample periods under consideration. Profiles do not fundamentally change in the peaks of their distribution, albeit they change in variance: carpenters tend to show a slight switch from profile 1 to profile 2 during periods 2 and 3, mirror makers stabilize in a weak form of profile 2.

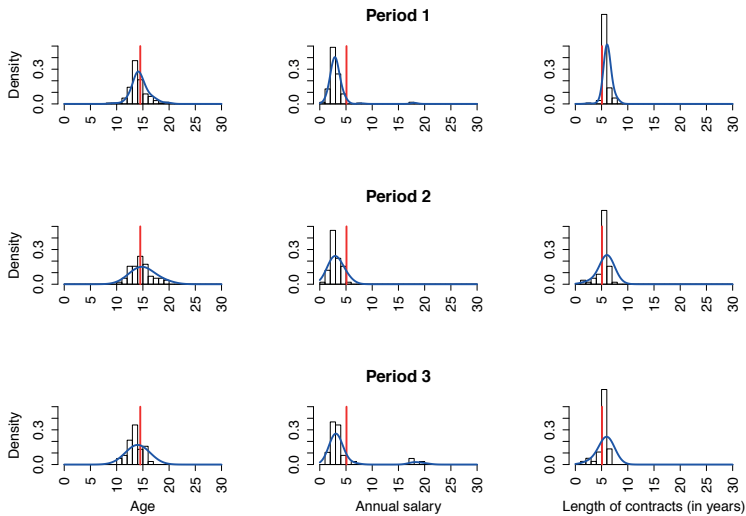


Fig. 9. Professional profiles of carpenters over the three periods. In red the overall mean for each statistic over the whole corpus.

Profiles help reduce the number of variables which characterize apprentices for different professions, and at the same time rise new questions on the inner workings of apprenticeships for different professions, as market dynamics come back into the picture. Profiles of type 1 indicate professions with a preference for young and cheap apprentices, who could work for longer. Profile 2 groups professions with a need for older apprentices,

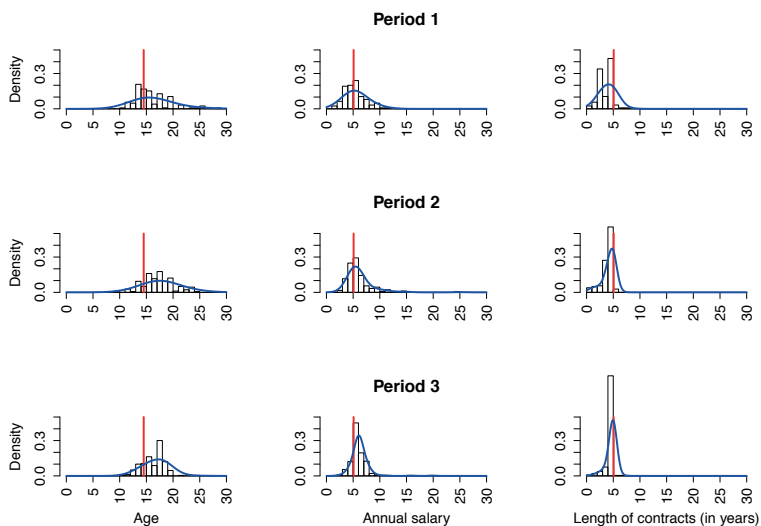


Fig. 10. Professional profiles of mirror makers over the three periods. In red the overall mean for each statistic over the whole corpus.

who had to be paid more accordingly. Lastly, profile 3 might gather apprentices to professions with a preference for early hiring, but for particularly demanding works, which meant extra compensation had to be provided for (yet not always, such in the case of stonecutters). Professional profiles seem to be explained by market dynamics and the specific needs of different crafts. They also might confirm how, despite the general hypothesis of apprentices as being a source of cheap labour more than youths to be trained, different professions entailed varied, more or less demanding tasks from their recruits.

Venetian apprenticeships were used by contemporaries in different ways, and were also subject to market dynamics. Different professions had different needs from their apprentices, which were accommodated at least in part by the market, and resulted in characteristic professional profiles with strong stability over time.

6. Conclusions and Future Work

This paper presents a first framing of venetian apprenticeship. First, contracts of apprenticeships are shown to be a partial proxy for the dynamics of the venetian economy, as they too highlight its tendency for introversion over the 17th century. Apprenticeship wages are then analysed, evidencing a possible duality in degree between contracts with and without a payment being given to the apprentice by the master. Evidence supports the claim that the first group of contracts was also used to hire cheap workforce receiving reduced training or fewer chances to join the craft, whilst the second group instead is composed of apprentices receiving more systematic training. Lastly, professional profiles are introduced, as a means to further explore market dynamics for apprenticeships in different professions.

One remarkable limitation of the present work is the virtual absence of apprentices' geographical origins into the account, except for venetians and the rest. The preliminary stage of the project disallowed the use of this yet to normalize information. It will be, of course, of the outmost importance into a future investigation, and might further specify the mechanics of professional profiles alongside trends already discussed here. Another important subject barely touched upon here is gender. There are several cases of females among apprentices, masters and even more guarantors, even not having yet considered traditional female sectors of activity (e.g. the textile sector wasn't included in the pre-study). Lastly, but not exclusively, social professional and family networks resulting from this specific view on the society of Venice that contacts of apprenticeship provide, should yield further insights into the inner workings of venetian apprenticeships.

A proper investigation of the nature of apprentices will therefore require further work, yet it seems the complexity of the picture can hardly be oversimplified. Venetian apprenticeship therefore is a multifaceted institution, bent to the needs of professions and individuals, yet with remarkable stability through time.

Acknowledgements

The author would like to thank the *GAWS* team for their work, in alphabetical order: Davide Drago, Andrea Erbosio, Marianna Volpin and Francesca Zugno. Thanks also to, in alphabetical order: Anna Bellavitis, Paola Benussi, Andrea Caracausi, Riccardo Cella, Monica Del Rio, Mario Infelise, Claudio Lorenzini and Valentina Sapienza for helpful discussions.

Appendix

OLS regression on Annual payment overall (1) and for the three sample periods (2), (3), (4).

| <i>Dependent variable:</i> | | | | |
|---------------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| Average annual payment | | | | |
| | (1) | (2) | (3) | (4) |
| Venetian (yes = 1) | -0.018 (0.202) | -0.262 (0.302) | -0.177 (0.359) | 0.361 (0.380) |
| Year | 0.013 ^{***} (0.003) | 0.008 (0.019) | -0.071 (0.067) | -0.114 (0.096) |
| Length of contract | -1.349 ^{***} (0.072) | -1.072 ^{***} (0.102) | -1.078 ^{***} (0.127) | -2.002 ^{***} (0.155) |
| Age of apprentice | 0.307 ^{***} (0.037) | 0.439 ^{***} (0.058) | 0.255 ^{***} (0.057) | 0.254 ^{***} (0.076) |
| Father (not alive = 1) | -0.046 (0.187) | -0.209 (0.279) | 0.247 (0.305) | -0.152 (0.372) |
| Accommodation (paid by master = 1) | 0.050 (0.641) | 0.188 (1.212) | 5.241 ^{***} (1.299) | -2.188 ^{**} (1.107) |
| Personal care (paid by master = 1) | -0.813 ^{**} (0.393) | -1.727 (1.403) | -2.832 ^{***} (0.966) | -0.580 (0.501) |
| Clothes (paid by master = 1) | -0.044 (0.207) | -0.154 (0.325) | 1.125 ^{**} (0.490) | -0.593 (0.370) |

GARZONI.
APPRENDISTATO E FORMAZIONE TRA VENEZIA E L'EUROPA IN ETÀ MODERNA

| | | | | |
|--|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| Generic expenses (paid by master = 1) | -1.286 ^{***} (0.579) | -0.465 (1.056) | -4.604 ^{***} (1.065) | 0.577 (0.992) |
| Female guarantor (present = 1) | -0.393 (0.405) | -0.135 (0.559) | -0.405 (0.672) | -0.217 (0.951) |
| Periodization of payments (one final instalment = 1) | -3.328 ^{***} (0.334) | -6.790 ^{***} (0.675) | -1.648 ^{***} (0.429) | -3.133 ^{***} (0.643) |
| Incremental payments (yes = 1) | 4.306 ^{***} (0.413) | 4.350 ^{***} (0.573) | 1.732 ^{**} (0.763) | 5.684 ^{***} (0.870) |
| Constant | 4.350 ^{***} (0.573) | -1.273 (30.938) | 124.713 (108.372) | 205.320 (158.152) |
| Observations | 2,760 | 1,212 | 721 | 827 |
| R ² | 0.302 | 0.340 | 0.273 | 0.347 |
| Adjusted R ² | 0.299 | 0.333 | 0.261 | 0.337 |
| Residual Std. Error | 4.488 (df = 2747) | 4.510 (df = 1199) | 3.684 (df = 708) | 4.767 (df = 814) |

Note: *p**p***p<0.01

Il garzonato nella stampa a Venezia tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento

DAVIDE DRAGO
(Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract

This essay will analyse the contracts of apprenticeship concerning the printing art recorded during the first phase of “Progetto Garzoni”. Overall collected data are about 11.500 contracts on 55.000 recorded in the series “Accordi con i garzoni”, and they represent a good starting point to understand the potentiality and the incentives that the collection and the study of these data can represent. To the registration and the analysis of data it is necessary to add a comparison and an in-depth examination using bibliographic sources and complementary archival series to have a total picture of how, between the end of the 16th century and the first half of the 17th century, the institute of apprenticeship dealt with the art of printers. During the first phase of the project, except some documentary gaps, the contracts of periods are totally recorded: 1582-1584, 1591-1592, 1596-1598, 1621-1632 e 1644-1658. These data represent a good case study; it goes from the most flourishing period for the Venetian print, to the crisis, until the slow recovery. In total, on the 11.500 records, they are recorded 256 contracts of apprenticeship of *Librevi* and about 470 contracts concerning various printing trades.

1. La crisi della stampa a Venezia

Verso la fine del Quattrocento erano attive a Venezia quasi 200 stamperie. La produzione viveva all'epoca una delle sue stagioni più fiorenti; basti pensare che l'editore Aldo Manuzio tra il 1494 e il 1515 aveva stampato 157 titoli, con una tiratura molto elevata. Eppure questa nuova Arte cominciò ad esistere, istituzionalmente parlando, soltanto il 18 settembre 1469, giorno in cui il Senato riconobbe a Giovanni da Spira di averla ufficialmente introdotta. Se in effetti si ammetteva l'esistenza del mestiere, la stampa non si era mai costituita in Arte.¹ La mariegola dell'Arte dei librai e degli stampatori fu ratificata soltanto il 14 maggio 1567.²

1. Horatio Brown, *The Venetian Printing Press*, New York, Gérard Th. van Heusden, 1891, p. 243-248.

2. Le mariegole sono gli statuti delle Arti e delle Scuole di Venezia. Per la descrizione

Le edizioni pubblicate a Venezia tra il Quattrocento e il Cinquecento rappresentavano quasi la metà dell'intera produzione libraria italiana. Si considera, infatti, la metà del Cinquecento come il momento di massimo splendore della produzione tipografica veneziana.

Ma già tra il XVI e il XVII secolo la stampa veneziana viveva la sua parabola discendente. L'inizio del lento declino si situava dopo la prima metà del XVI secolo. Le ragioni di tale grave ridimensionamento della tipografia veneziana vengono indicate tradizionalmente nell'attività repressiva della Controriforma e in particolare, nell'azione della congregazione dell'Indice. Anche se la crisi della tipografia veneziana non era dovuta soltanto all'imperversare degli Indici, pare innegabile che gli effetti di questa morsa siano stati di un certo peso.

Tra il 1560 e il 1580 il proliferare di divieti, la situazione di incertezza giuridica e morale determinata dalla formulazione spesso tecnicamente imprecisa delle disposizioni, il moltiplicarsi dei processi, sequestri e roghi di partite di libri spesso imponenti, hanno reso sempre più rischioso il mestiere di libraio.

Il 1578 segnava una ripresa dell'impegno dell'Arte della stampa per cercare di palliare alle difficoltà insorte, ma soltanto dal 1580 i suoi registri consentirono di seguire un'attività costante nel tempo. Così, da quel momento, la sua funzione più delicata diventò quella normativa e la legislazione sulla stampa passò anch'essa attraverso l'Arte, l'accettazione e il ballottaggio da parte del capitolo generale che, almeno formalmente, discuteva le leggi regolanti il lavoro, talvolta ne prendeva atto e, ben al di là del semplice compito fiscale, le avallava.³

ne della Mariogola degli stampatori e dei librsi si veda Brown, *The Venetian Printing Press*, cit., p. 243-248.

3. Sempre sotto la sorveglianza dei Provveditori di Comun. Del resto, è significativo per esempio che della riforma del 1603 voluta dal Senato negli Atti non vi sia traccia, anche se dobbiamo riconoscere che essa portava a compimento in modo organico provvedimenti presi prima. Ritroviamo qui il problema del controllo del-

Il capitolo generale dell'Arte veniva convocato una volta all'anno, normalmente per il rinnovo delle cariche. Il numero dei partecipanti era molto variabile e poteva contare da un minimo di trenta a un centinaio di persone; tale variabilità era dovuta principalmente all'importanza dell'argomento trattato. La partecipazione al capitolo era concessa ai soli matricolati dietro pagamento della luminaria; a loro soltanto era consentito di congregarsi e votare e, dunque, aver voce in capitolo. Emblematico in tal senso fu il caso di un certo «Rocco libraro alla gondola», che aveva chiesto di «esser fatto essente delle tanse, per esser povero, et cargo de' figliuoli». Ebbene, gli fu concesso anche di «essercitar il suo banchetto per sustentarsi», a condizione però «che non venghi a' capitolo».⁴ Non tutti i priori furono rigorosi su questo punto: tuttavia, troviamo negli atti elenchi via via aggiornati di matricolati morosi cui era appunto impedito l'accesso al capitolo.

L'Arte si configurava, dunque, come uno dei momenti di democrazia diretta tipici della vita veneziana, come uno spazio nel quale il potere decisionale non era certo senza limiti, ogni attività richiedeva un preventivo assenso ed un controllo finale da parte dei Provveditori di Comun, che talora finivano per scavalcarla,⁵ ma proprio nel confronto con i Provveditori era possibile esprimere giudizi ed avanzare precise richieste.⁶ Dai verbali dell'Arte emerge infatti tutta la complessità della legislazione veneziana in materia di stampa e, per l'importanza dei temi tratta-

la qualità della carta, come dei caratteri, l'obbligo di consegnare un esemplare di ogni testo, cui si aggiunge il vincolo di un'errata corrige. Infine, i privilegi, che pure vennero variati, furono delegati all'Università

4. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), Arti, b. 163, *Atti I*, c. 78r.

5. L'Arte era molto vincolata: si pensi al fatto che il priore era limitato persino nella convocazione del capitolo. Illuminante al riguardo la vicenda della riforma del 1626. Esistono casi nei quali i provveditori scavalcano l'Arte, per esempio per le matricolazioni (Ivi, II, c. 40r).

6. L'Arte dibatte sempre problemi molto concreti, siano essi il commercio delle carte con il Levante, l'esportazione delle «lettere zittate», la concorrenza di librai ebrei o di quelli romani.

ti, si intuiva la vivacità delle sedute, in cui non di rado si usavano parole ingiuriose contro il priore o la banca: «buffoni, andate a governar delle pegore!», *clamavano taluni durante le riunioni*.⁷ Gli insulti, talora taciuti quasi con pudore, in molti casi venivano registrati con gusto, ma 'parlare arrogantemente' era motivo sufficiente perché «ad esempio de gli altri, anche chi ricopriva cariche importanti in seno all'Arte venisse sospeso dalla sua funzione». ⁸ Questo perché essa, ben al di là del suo compito fiscale, rispondeva alla necessità, ineliminabile dalla metà del secolo in avanti, di regolamentare l'attività di un settore delicatissimo, che aveva indotto la Repubblica a imboccare la strada di interventi legislativi sempre più precisi. Fu proprio questa la molla che obbligò l'Arte a intervenire direttamente: la sua azione propositiva riguardò principalmente, oltre alle già citate norme sulle matricolazioni, anche le disposizioni circa i permessi di stampa, prese nei primi anni di attività e rimaste praticamente inalterate nel tempo. Nel giugno del 1578, veniva stabilito un privilegio di anni cinque continui per i titoli stampati in laguna per la prima volta.⁹ Seguiva, nel maggio del 1580, un'analogha disposizione per le opere stampate precedentemente a Venezia, ma «già dieci anni tralasciate». ¹⁰ Nello stesso mese, fu deciso che «chi avesse fatto stampare, o stampato un'opera nuova non più stampata, o posta in luce in questa città, né altrove, avrebbe visti tutelati i suoi diritti per anni dieci continui». ¹¹

Negli stessi anni emerse la preoccupazione, ricollegabile anch'essa in qualche modo alla censura, di distinguere nell'Arte le diverse competenze tecniche degli operatori del settore.

7. Ivi, II, c. 59r.

8. Ivi, I, c. 67v. Viene «cassato» il sindaco Somasco, ma questi episodi sono assai frequenti. Le censure sono previste dal cap. 18 dell'Arte.

9. Ivi, I, c. 11r.

10. Ivi, I, c. 13r.

11. Ivi, I, c. 13v. Queste norme furono riviste nel 1603 e i privilegi divennero allora ventennali, decennali e quinquennali rispettivamente.

Una volta imboccata la strada dei divieti, l'Arte dovette poi imparare quanto fosse difficile percorrerla e, sin dall'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, il vero problema divenne quello di far osservare i suoi stessi capitoli. Sembra, infatti, che essa fosse del tutto incapace di sbarrare concretamente l'accesso al mercato del lavoro tipografico ai non matricolati. Erano rari i casi in cui i lavoranti non venivano accettati nell'Arte, come accadde ad esempio a Giovanni Battista Bontadini stampatore, licenziato et non adnesso.¹² Bastava per lo più un buon biglietto da visita per essere ammessi all'Arte, come capitò a Nicolò Misserini, che cercò di essere matricolato come stampador, nonostante fosse stato garzone soltanto per tre anni e avesse servito come lavorante per altri cinque.¹³ A far fede dell'impegno dello stampatore si presentò Donato Nicolini, allora Priore dell'Arte.

Il lavoro più difficile per l'Arte era il controllo del flusso di lavoranti che raggiungevano la città di Venezia; anche qui, nella maggior parte dei casi, bastava una buona presentazione perché fossero ammessi all'Arte.¹⁴

12. Ivi, I, c. 65v: «[...] si presenta asserendo esser stato garzone per anni cinque, et più, con il quondam Messer Francesco Sansovino scritto alla giustizia vecchia, et haver anco servito per lavorante in diverse stamperie per più di tre anni, et havuta relatione dalli sodetti periti di stampatori di haver quello esaminato, et non haverlo ritrovato ne idoneo, ne sufficiente, per il che dalla Banca fu licenziato et non adnesso».

13. Ivi, I, c. 66r: «Compare ut ante, Ser Nicolò Misserini stampador, et ricercò esser matricolato per stampador, asserendo esser stato solamente garzone per anni tre, et haver servito per anni cinque, et più per lavorante de stamparia. Et dissio fece fede messer Donato Nicolini al presente Prior. Et havuta relatione delli oltrascritti periti di stamperia haverlo esaminato et quello haver trovato idoneo. Però landerà parte che detto ser Nicolò Miserini sia adnesso et matricolato per stampador pagando per ben intrada ducati dieci per non esser stato garzone anni cinque».

14. Ivi, III, c. 58r: «Comparsè Messer Nicolo Tolin et dise che era ligador ma che haveria portato la sua servitù, et che saria intrato per forestier per non haver la fede della Giustizia Vecchia. Comparsè Messer Giulio Donadei, et disse che non haveva fede della Giustizia Vecchia ma che saria intrato per forestier con pagar ducati 10 et averia faro far fede dela servitù. Comparsè Messer Nicolo soto il Portego di

Come emerge dagli atti, i problemi sembrano in parte mutare nel corso del secolo: da quelli riguardanti la pratica del mestiere a opera dei non iscritti all'Arte, al problema della vendita, anch'essa illegale, di opere durante i giorni festivi. Si trattava di piccoli commerci, di banchetti di libri, che tuttavia contravvenivano alle disposizioni di vendita della Giustizia Vecchia. Per prima cosa, si stabilì quali partite di libri dovessero essere confiscate. Fu però concessa qualche deroga a questa pratica, avvertita come una forma di concorrenza sleale e fu data al Priore la «facoltà di poter concedere licentia a qualche povero matricolato nell'arte».¹⁵

Nonostante la crisi negli ultimi anni del Cinquecento e nei primi del Seicento, l'industria tipografica a Venezia era ancora una delle attività economiche di maggiore rilievo nella città. Anche se il numero dei torchi era diminuito fino a settanta nel 1588 e a una quarantina nel 1596, essa dava lavoro a quattrocento o cinquecento persone.¹⁶ Con almeno trentaquattro torchi attivi ancora nel 1598, la stampa veneziana immetteva sul mercato italiano ed europeo una quantità di opere ben superiore a quella prodotta da ogni altra città italiana.

Ma un evento terribile la mise, sia pur temporaneamente, in ginocchio: la peste del 1630. In mezzo alla morte e al dolore, non si stampò praticamente nulla. L'Università degli stampatori non si riunì più: dal 17 febbraio 1630 alla metà del 1632 non vi fu alcuna registrazione nel libro degli atti dell'Arte. È solo nell'agosto dello stesso anno che i superstiti, usciti dall'incubo dell'epidemia,

Rialto, et disse che non aveva comodità di danari, et che li fuse dato un pocho di tempo che averia trovato soldi et che saria intrato in schuola con pagar ducati 10. Compare Messer Zuane Paciencia vende al ponte della palgia, et dise di non have nisun requisito per poter intrar in deta arte, et li fu deto che dovesse desister per che vende conza li ordeni della nostra Mariiegola et fu licenziato».

15. Ivi, b. 164, *Atti*, V, c. 15r.

16. Leonardo Donà nel 1596 stima che stampatori e librai, includendo ovviamente anche lavoranti e garzoni, costituiscono «un ordine di quattro o cinquecento huomeni laici» in ASVe, *Collegio, Esposizioni Roma*, reg. 6, c. 123r-v. La cifra di 34 torchi è segnalata in ASVe, *Collegio*, filza 11, c. 22.

si ritrovarono per fare il punto della situazione e proporre alcuni rimedi.

Questi anni di stallo portarono di riflesso al proliferare di stamperie e librerie non autorizzate.¹⁷

Fu Andrea Zuliani come Priore dell'Università de Librari et stampatori che comprese pienamente quali erano i problemi dell'Arte. Per Zuliani quella degli stampatori era l'Arte che stava risentendo maggiormente del periodo generale di crisi. Tanti erano i matricolati, ma molti lavoratori si immatricolavano soltanto per avere l'autorizzazione a vendere libri in banchetti improvvisati e non per avviare un'attività di stampa. Aumentavano i venditori di libri, ma diminuivano le famiglie di stampatori e i torchi presenti nelle loro botteghe.¹⁸

17. ASVe, *Arti*, b. 163, *Atti*, III, cc. 108v-109r: «Havendo visto et considerato io Giovanni Antonio Giuliani Priore di questo anno 1638 dell'Università de stampatori, e librari, il grande abuso e disordine in sin hora scorto, à danno gravissimo de gli fratelli della nostra Università matricolati, et ad ignominia grave delle parti della nostra matricola, circa l'aprir botteghe si di stamparia come di libreria, et in somma nel vendersi carta stampata ad ogni uno che non è matricolato nella nostra Università, mi ha parso bene per sollevamento dè nostri fratelli e per esecuzione delle nostre parti, in materia di buon governo della arte nostra sottoposta al servizio et aggravio de galeotti per il nostro principe, come è giusto et honesto, di stampar queste poche righe con il soprascritto stampato segno, acciochè ogni uno matricolato dell'università nostra lo tenga affresso di se con il mano propria, del sudetto Priore, per intelligenza de egli ministri, che faranno l'esecuzione contro gli inobedienti alle nostre parti et a qualli si sia che vi si mostrerà il presente mandato».

18. Ivi, b. 164, *Atti*, V, cc. 8r-v, 9r: «Non vi è Arte alcuna, Illustrissimi et Eccellentissimi Signori, che sia in questi tempi più infelice di quella dè libri, e delle stampe. Fanno assai numero li matricolati in questa arte, ma sono si può dir poco meno che tutti poverissimi: la maggior parte erano lavoratori di stamperie, ma per che queste sono ridotte à pochissime facende, li lavoratori non havendo incontro di lavorare, si fanno matricolare nell'arte; il che si fa con soli ducati 5 per una volta tanto, et si danno à far i librari con 40, 50 pezzi di libri, chi sopra Banchetti, su le Piazze, chi sopra le Botteghe serrate in varij luoghi, e chi con ceste camminando per la città, e di tali sorti sono il più delli matricolati, il che anzi pregiudica al decoro dè libri, e dannifica l'arte medesima. Già qualche tempo fiorivano le lettere; hora son poco esercitate: pochi compongono, e pochissimi stampano; oltre che le spese son si eccessive, e lo spazio de libri si poco, che non vi è nella penuria dè tempi correnti

Fondamentale per contrastare abusi di ogni tipo, era dunque definire per bene l'organizzazione del lavoro all'interno della bottega. Quanti dovevano essere i garzoni, i lavoranti e quali compiti ognuno dovesse svolgere.

L'atto pubblicato dal Magistrato della Giustizia Vecchia nel 1572 descriveva bene le regole da rispettare all'interno della bottega. Un maestro poteva tenere due garzoni, uno come stampator e uno come librer; se per qualche motivo ve ne erano in eccedenza, essi dovevano essere "prestati" sotto pagamento di una somma a un altro maestro. Ogni contratto ed eventuali modifiche dovevano essere registrate presso l'ufficio della Giustizia Vecchia. Il garzone doveva lavorare in bottega per cinque anni, cessati i quali avrebbe svolto ulteriori tre anni come lavorante. Alla fine di questi otto anni, con la fede firmata dal suo maestro, poteva presentarsi al Collegio dell'Arte per sostenere l'esame.¹⁹

chi possa applicarsi à stampe, ò ristampe di volumi di qualche rilievo; non potendo tenere capitali morti, come viene d'esser necessario. Le case fiorite dè Giunti, Minnerini, et altre opulenti sono estinte, l'altre rimaste sono tutte indebolite. V'erano già tempo in circa 125, o 130 torchi di stampa; al presente ve ne sono à pena 20 in tutta l'arte. Adesso si stampa in ogni luoco, dove già l'arte della stampa era tutta in Venetia».

19. Ivi, b. 166, *Atti*, VII, cc. 4v, 5r-v: «L'anderà parte che manda il signor Prior è Banca che ogni matricolato che havesse negotio di librariol e stamparia non possi venir altri che due soli garzoni descritti et accordati al Magistrato Illustrissimo della Giustizia Vecchia per anni cinque continui giusto la parte 1572 in tal materia restando incaricati tutti li matricolati che al presente si ritrovano haver garzoni debbano nel riunire di giorni quidenci haver presentato in mano al nostro prior il boletino dell'accordo fatto al Magistrato Illustrissimo della Giustizia Vecchia per esser quelli registrati in un libro tenuto à tal effetto è così parimente di tempo in tempo tutti quelli che venivano accordati novamente dovevano esser quelli registrati come sopra perche intendiamo et è nostra intentione che ogni librer e stampador che havea libreria e stamparia come gia si è detto qui sopra possi tenir due soli garzoni cioè uno per librer et l'altro per stampador è non più, ne possi cadaun librer o stampador matricolato imprestar ad un altro librer o stampador garzon che fosse stato accordato da uno di essi librerì o stampadori ma debba questo esser al solo servizio di chi lo haverà accordato cascando in pena à chi contrafara à detto, parte di ducati cinquanta quali sarà divisi in tre parti una al denontiante, l'altra al Magi-

Un ingente numero di stampatori faceva ricorso all'Arte per esporre le problematiche relative all'esercizio del proprio mestiere. La denuncia più cogente prendeva le mosse dalla triste constatazione che l'Arte si avvaleva ormai di «operatori di nessuna qualità per esser morti parte et le restanti ridotti altrove, et li più a Milano», dimenticando le numerose disposizioni contro l'emigrazione. Bisognava quindi richiamarli e altresì «alletter gli esteri, con qualche essentione e premio», per esempio perdonando gli «operarii bandi-

strato et Eccellenti delli Signori Provveditori di Comun e l'altra parte al Università nostra de librer e stampatori. Si dichiara pero accio non resti tanto agravati quelli che tengono garzon, li sii concesso di pigliarne un altro garzone se mesi in anzi che fornisca l'altro garzone che al presente havessero in bottega ò in stamperia è così di tempo in tempo accio che quelli garzoni che sub intreranno siano desgregati prima che fornisca l'antecessor di chi doverà subintrare garzone. È per intelligenza di cadauno sii la presente stampata et mandata à tutti li matricolati è sia pubblicata ogni anno una volta in Capitolo Generale quando si farà Banca nova, et ogni prior che di tempo in tempo succederà sii obbligato di registrar detta publicatione, è non facendolo caschi in pena di ducati dieci aplicati alla nostra università è detta pena li sii levata in remissibilmente delli Sindici et non facendo sii li detto Sindici obbligati a pagar del suo. È più quando detti garzoni haverà fornito il suo tempo di garzone, giusto come sopra, star deba anni tre per lavorante giusto la parte 1572 in tal materia e volendo esser descritti nella nostra università per capi maestri, visto che se haverà la fede dei suoi Patroni di haver servito cinque anni continui per garzone e tre per lavorante in conformità di quanto si è detto di sopra. Il prior è Sindici che à quel tempo si atovera doverà eleger due periti per esaminarli di nuovi alla Banca in conformità delle nostre parti è essendo librer si doveva farlo esaminar da due librerii essendo stampador sarà esaminato da due stampadori e se li farà far la prova in scola nostra overo in qualche bottega di stamperia dove più parerà meglio al Prior e Sindici che di tempo in tempo succederà a quel prova doveva esser assistenti li due periti a ciò che detta prova non fosse fatta da altri invece di quello nova ritrarvi la nostra Università è la suddetta prova sarà in potestà di detti periti ordinarli che se sto doveva componer è composto che sarà la forma doveva esser letta in piombo dal medesimo lavoratore è messa in ordine conforme si deve et farne una stampa acio con prifacilità si veda il suo operar, li sudetti periti poi doveva quella presentar alla Banca è attestar con suo giuramento di esser quella stata fatta dal detto lavorante et esser quello sufficiente per esercitar l'arte nostra in conformità della parte presa nell'Eccellentissimo Consiglio di Pregadi 1605 in tal proposito è dopo inteso delli periti l'attestato sarà messo alla ballottatione passando la metà è sarà descritto nel libro de maricolati».

ti et in disgratia». Altro tema rilevante riguardava la mancanza di carta: «non potersi haver carta da stampa di nessuna sorte, perché la fabbricavano solo per mandar fuori dallo Stato e per Milano in particolar». Il rimedio suggerito fu che su cento colli, venticinque si facciano «per stampare per servitio dello stato». L'ultimo aspetto riguardava «la difficoltà del poter haver caratteri» necessari per la stampa. Secondo lo storico Mario Infelise, la crisi della produzione di carta era un tema reale, al contrario, lo spostamento degli operai da una città all'altra era una realtà con cui l'Arte si confrontava da sempre. Nella seconda metà del secolo, come ha rilevato lo stesso Infelise, si cominciarono poi a porre le basi per la grande ripresa settecentesca: «Il punto di forza trainante furono i libri liturgici, richiesti in tutto il mondo ispanico, compresa l'America latina, e nell'intera Europa cattolica e ortodossa».²⁰

2. L'organizzazione del lavoro e l'apprendistato

La forma più tipica della produzione libraria, secondo Martin Lowry,²¹ era costituita da due soggetti principali: un finanziatore, con funzioni di editore e un tipografo che metteva a disposizione il suo lavoro e le sue competenze. Quando questi due ruoli erano distinti, l'editore naturalmente la faceva da padrone. Lo stampatore, in altre parole, rimaneva poco più che un tecnico per il quale la società risultava essere appunto il mezzo con cui cercare di emergere dalla massa dei tanti che tentavano l'avventura della stampa. Molto spesso, egli appariva del tutto condizionato finanziariamente dall'editore che, non di rado, approfittava delle sue difficoltà per sottrargli gli stessi mezzi di produzione.²²

La situazione cambiava notevolmente se chi eseguiva materialmente la stampa era anche proprietario dei torchi o addirittura ne era

20. Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, F. Angeli, 1989, p. 15.

21. Martin Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il Veltrò, 1984, p. 20-27.

22. Ivi, p. 20-27. Lowry studia il funzionamento delle botteghe degli stampatori, in particolar modo quella di Aldo Manuzio.

egli stesso un finanziatore. Altro dato evidente nell'organizzazione veneziana era la tendenza marcatissima a creare strutture produttive a carattere familiare.

I contratti registrati presso la *Giustizia Vecchia* e oggi conservati nella serie archivistica *Accordi dei garzoni*, rispecchiano in effetti le caratteristiche già messe in evidenza. Nonostante la puntuale e precisa legislazione in materia, erano molti i casi in cui un maestro teneva nella propria bottega più di due garzoni, o in cui la durata dei contratti risultava essere minore rispetto a quanto imposto dall'Arte.

All'interno della bottega dello stampatore vi erano varie figure professionali come il *compositor alla stampa* o *componitore*, che si occupava di assemblare e acconciare i caratteri per la stampa. Il *gittador* di caratteri da stampa che foggiava i caratteri, incideva e formava la matrice, il *ligador* e l'*indorador di libri* a cui spettavano rispettivamente le rilegature e le dorature delle copertine in legno dei volumi. Queste diverse competenze professionali potevano essere svolte da diversi maestri o anche da uno soltanto. Nella maggior parte dei casi, il maestro stampatore si occupava di tutte le fasi della stampa. Sono poche le botteghe in cui il maestro svolgeva soltanto lavori di *gittador* o *compositor*.

Analizzando i dati della prima fase di spoglio del «Progetto Garzoni» condotto nel corso del periodo ottobre 2013-ottobre 2014, e che ha interessato in particolare gli anni 1582-1584, 1591-1592, 1596-1598, 1621-1632 e 1644-1658, vari sono gli aspetti interessanti che abbiamo potuto riscontrare, soprattutto inerenti alla corrispondenza tra il numero di maestri e i garzoni, la provenienza di questi ultimi, la durata e la fine anticipata degli accordi.

Anzitutto, emerge che nella quasi totalità delle botteghe, era il maestro ad occuparsi di tutte le fasi della stampa, dalla preparazione dei caratteri fino alla legatura del libro. Infatti, sono pochi i contratti di *compositor*, *gittador*, *ligador* e *indorador*.

Sono stati rinvenuti soltanto nove contratti in cui il maestro era un *compositor* e il garzone si iscriveva all'arte del *compositor alla*

stampa, spia del fatto che queste botteghe erano di fatto specializzate prevalentemente, se non esclusivamente, nella composizione. Di essi quattro contratti avevano una durata di cinque anni e tutti gli altri variavano dai sei agli otto anni. I garzoni e i maestri erano tutti uomini e quattro provenivano da fuori Venezia: due bresciani, un friulano e un milanese. A tutti i garzoni venivano pagate le spese correnti e offerto l'alloggio, mentre il salario per alcuni di loro era corrisposto annualmente e ammontava solitamente a cinque ducati; per altri veniva interamente pagato alla fine del contratto e non superava i ventiquattro ducati.²³

I garzoni iscritti alla Giustizia Vecchia per imparare il mestiere del *gittador* erano in tutto ventuno e i maestri che si occupavano esclusivamente di questa specializzazione erano tre: Zuanne Calzer, Marco Felipi e Anzolo Mazzolino. Dieci dei loro garzoni erano veneziani, quattro trentini, uno piemontese, due bresciani, un friulano, un milanese e uno proveniente da Zara. Anche in questo caso, le condizioni contrattuali riscontrate sono variabili, sia in termini di durata (da uno a dieci anni) che di salario (dai tre ai trenta ducati). Ciò che rimaneva a beneficio di tutti i garzoni sono le spese correnti pagate dal maestro e l'alloggio sempre offerto.²⁴

I contratti di *ligador di libri* sono soltanto tre: il primo risale al 15 luglio 1583, e vede come protagonisti «Giacomo de Zuane di Asolo, di anni 11» e il maestro Francesco di Zuane di Milani. La durata dell'accordo è fissata a cinque anni. Il garzone non riceveva nessun salario, ma vive presso il maestro che gli fa anche le spese.²⁵ Il secondo è datato 16 giugno 1598 e riguarda il bergamasco Giacomo di Battista Rota, di anni 12, garzone presso Paolo Grani per anni sei. In questo caso il salario è garantito che versa al giovane la somma di ducati venti per gli ultimi tre anni

23. Dati ricavati dallo spoglio di ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112-113, 116-117, 123.

24. Ivi, b. 112-113, 116.

25. Ivi, b. 113, reg. 153-I, c. 16v (5 luglio 1583).

di lavoro soltanto per gli ultimi tre anni di lavoro.²⁶ L'ultimo contratto, del 7 settembre 1626, attesta del garzonato di Giovanni Battista Ninfa, di anni 17, presso Battista Carè «dalli canoni», per un anno. Le condizioni di questo accordo differiscono rispetto alle precedenti: il maestro avrebbe garantito soltanto il «disnar» per il garzone, a patto che quest'ultimo gli avesse versato sei ducati.²⁷

Nei cinque periodi analizzati è stato rintracciato soltanto un contratto di *indorador di libri*, risalente al 5 novembre 1592, in cui «Cristofollo de Agnolo di Venezia di anni 14» si accorda con il maestro Zuane Garzoni per anni tre. Questi garantisce al giovane le spese correnti, gli dà un paio di scarpe e un salario di 12 ducati per l'intero periodo. Il contratto viene tuttavia annullato il 31 ottobre 1594.²⁸

Già dall'analisi di questo campione emerge come non ci sia un allineamento rispetto a quanto imposto dall'Arte per quanto riguarda, ad esempio, la durata dei contratti di garzonato. Variabile appariva anche l'ammontare del salario che i maestri decidevano di attribuire ai singoli garzoni.

Il campione più consistente è rappresentato, come si è già accennato, dai contratti di garzonato degli *stampador*.

Per quanto riguarda il numero di garzoni, nel periodo 1582-1584, constatiamo la presenza di più di due garzoni accolti in bottega presso lo stesso maestro. Nello specifico Giovan Battista Guerra aveva otto garzoni, Gasparo Bindoni nove, la famiglia Grifo (Cristofolo e Alissandro) nove, Nicolò Moretti ne teneva anche lui in bottega sei. Nel periodo 1591-1592, il rapporto maestro-garzoni sembra invece rispettare le regole dell'Arte. Infatti, Zuane Alberti, Zuane Antonio Bertan, Cristofollo Grifo, Andrea Muschio avevano in bottega due garzoni ciascuno, e gli altri maestri uno soltanto, ad eccezione di Nicolò Moretti che ne teneva ancora in bottega tre.

26. Ivi, b. 115, reg. 158, c. 128v (6 giugno 1598).

27. Ivi, b. 118, reg. 164, c. 199v (7 settembre 1626).

28. Ivi, b. 114, reg. 155, c. 103v (5 novembre 1592).

Tra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento, si registrò un drastico calo del numero di garzoni (Grafico 1). Si passò da centosedici garzoni concentrati in un solo biennio a ventuno garzoni in quattordici anni. Questi numeri confermano, dunque, la parabola discendente che andava dal periodo ancora florido 1580-1600 fino alla grande peste del 1630.²⁹

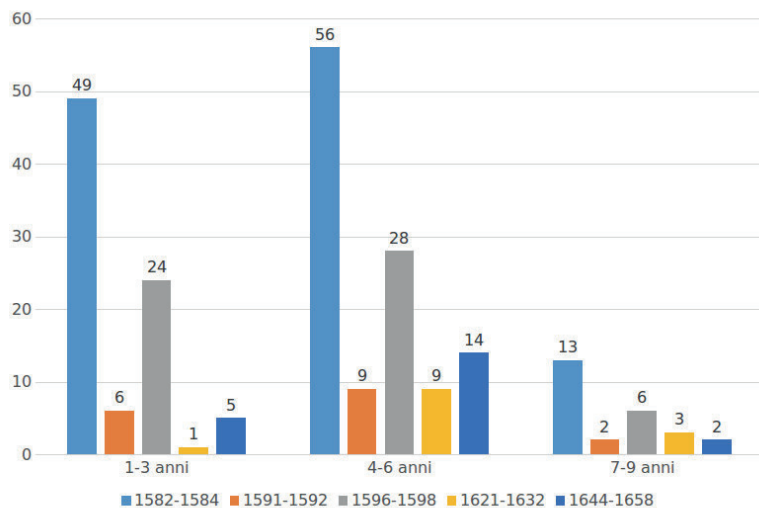


Grafico 1. Numero contratti. Rapporto maestri-garzoni.

Nei diagrammi a torta del Grafico 2, viene analizzata l'età dei garzoni. La fetta maggiore è rappresentata dai due blocchi 11-14 e 15-18 anni. La legislazione dell'Arte non prevedeva peraltro vincoli di età.

29. I dati sono raccolti nel database "Accordi dei garzoni", banca dati del progetto *Garzoni. Apprenticeship, Work and Society* sullo studio dell'apprendistato a Venezia in età moderna è cofinanziato dall'ANR (Agence Nationale de Recherche) e dal FNS (Fonds National Suisse) ed è frutto della collaborazione tra l'Université de Lille (prof.ssa Valentina Sapienza), l'Université de Rouen (prof.ssa Anna Bellavitis) e l'EPFL de Lausanne (prof. Frederic Kaplan); vedi <http://garzoni.hypotheses.org/>.

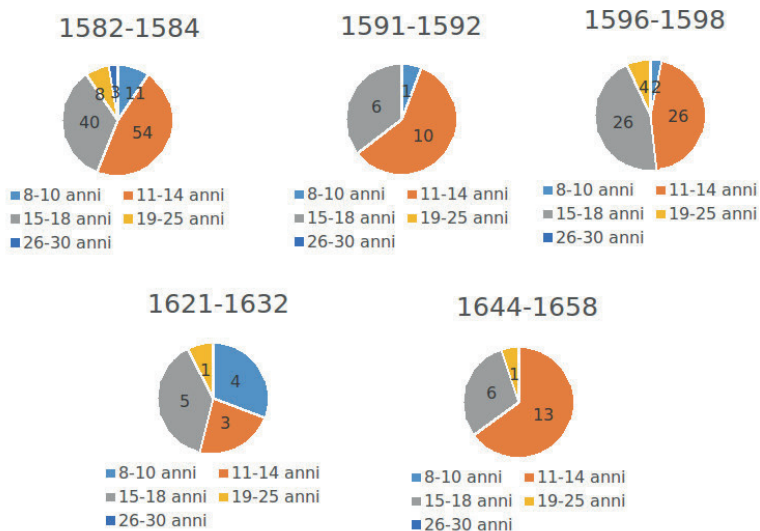


Grafico 2. Età dei garzoni.

La maggior parte dei garzoni era di origine veneziana, anche se molte famiglie di stampatori provenivano dal territorio veneto. Alcuni garzoni arrivavano da fuori regione e rispetto agli altri mestieri la presenza di apprendisti stranieri è piuttosto limitata, specie a partire dalla fine del XVI secolo. Tra il 1582 e il 1584, su centosedici garzoni quattordici provenivano da altre regioni o città italiane (un trentino, un genovese, cinque friulani, cinque milanesi, due bresciani e un piacentino), mentre ventisei erano stranieri; tra essi si riscontra una grande prevalenza di svizzeri (venticinque in tutto) e uno soltanto originario di Zara. Nel periodo 1591-1592 vi erano: un garzone bolognese, uno bresciano, due trentini, tre friulani e nessun garzone straniero. Tra il 1596 e il 1598 i garzoni provenienti da altre regioni erano undici: cinque bresciani, tre friulani, due da Trento, uno da Bergamo e uno soltanto era straniero, francese per la precisione. Nei restanti due periodi, il numero di garzoni origi-

nari di altri territori era estremamente esiguo e del tutto assenti gli stranieri: un bresciano nel periodo 1621-1632 e un altro di origine bresciana per gli anni 1644-1658. Emerge quindi, che alla fine del Cinquecento, il numero di stranieri si era ridotto drasticamente per non dire che era del tutto scomparso.

A poco servirono invece le disposizioni dell'Arte circa la durata dell'apprendistato (Grafico 3). La prassi riscontrata nei contratti di garzonato della Giustizia Vecchia dimostra infatti che i canonici cinque anni di garzonato non furono da tutti i maestri rispettati.

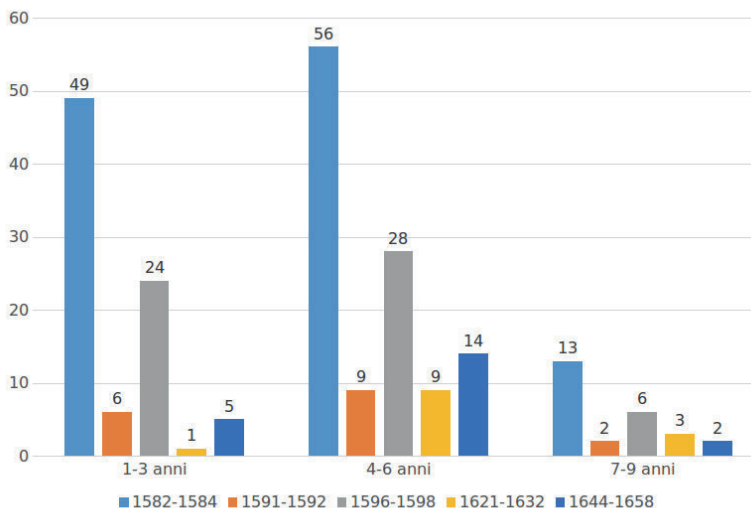


Grafico 3. Durata dei contratti.

Molti contratti duravano tre o addirittura un anno soltanto; di contro, alcuni di essi avevano una durata di sette o otto anni. Questo è un dato molto importante per cui possiamo dedurre che, nonostante la regola fissata dalla corporazione, l'ufficio della Giustizia Vecchia registrava e dunque approvava ugualmente contratti di diversa durata.

Nei cinque periodi analizzati sono quasi inesistenti le fughe dalla bottega da parte dei garzoni e perfino la conclusione anticipata del contratto è molto raro (Grafico 4). Il motivo principale potrebbe essere rappresentato dal fatto che la maggior parte dei garzoni, a differenza di altre arti, avevano sempre un salario garantito oltre al pagamento delle spese di vitto e alloggio. Questo aspetto favoriva, senza dubbio, la permanenza del garzone all'interno della bottega fino alla conclusione dell'apprendistato.

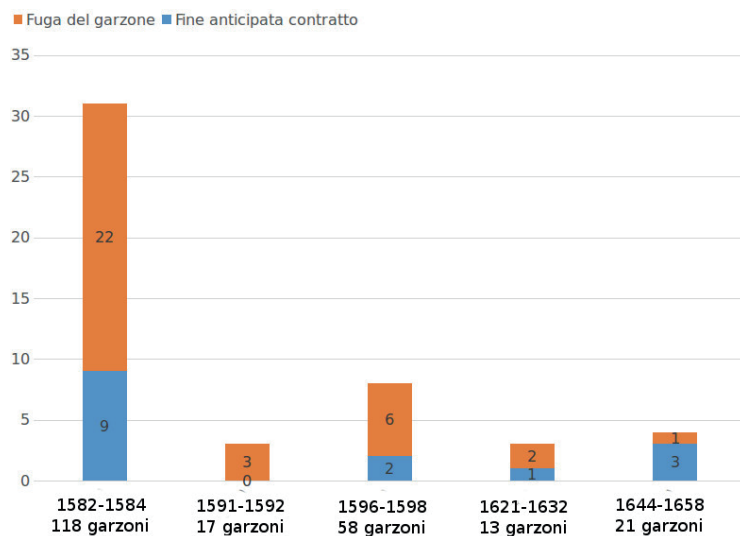


Grafico 4. Fine anticipata dei contratti e fughe dei garzoni.

A chiudere questa fase di analisi, è interessante sottolineare il numero di torchi attivi a Venezia e la quantità di testi pubblicati dalle stamperie cittadine. Secondo Grendler³⁰ nel 1588 erano attivi settanta torchi, che nel 1596 scesero a quaranta e nel 1598 soltanto

30. Paul Grendler, *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 45.

a trentaquattro. Nel 1610 il numero di torcoli attivi era appena di ventisei, cifra che si abbassò ancor di più nel 1634, raggiungendo il numero di sedici.³¹ Col diminuire delle stamperie attive diminuì vertiginosamente anche il numero di volumi pubblicati a Venezia, come dimostrano i dati successivamente riportati (fonte Opac Sbn):

- 1582-1584: 1554 volumi. Media di 777 volumi l'anno
- 1591-1592: 773 volumi. Media di 386 volumi l'anno
- 1596-1598: 1313 volumi. Media di 656 volumi l'anno
- 1621-1632: 2722 volumi. Media di 247 volumi l'anno
- 1644-1658: 2631 volumi. Media di 138 volumi l'anno

3. Il carattere familiare delle botteghe di stampatori

Come si è già accennato, le botteghe veneziane di stampatori presentavano un carattere prettamente familiare e ognuna di esse si specializzava in una determinata produzione. Tra le famiglie più importanti i Manuzio stampavano opere di «alto livello», i Giunti classici in versione scolastica, i Giolito pubblicavano opere letterarie e storiche in volgare, i Gardano si occupavano di produzione musicale. Ogni famiglia, e quindi ogni bottega, cercava di conservare e accrescere la propria posizione all'intero del mercato dell'editoria in modo da favorire ugualmente il proprio potere economico. Per proteggere gli investimenti era inoltre fondamentale non disperdere i propri patrimoni; si cercava dunque di concludere matrimoni tra famiglie di stampatori o, come nel caso dei Bindoni, veri e propri matrimoni d'interesse. Francesco Bindoni sposò una ricca vedova, le cui figlie divennero a loro volta le consorti di Gasparo e Marco Bindoni; tutta la sostanza della vedova si riversò in questo modo nelle casse della bottega.³²

31. Mario Infelise, «La crise de la librairie venticienne 1620-1650», in *Le livre et l'historien. Etudes offertes en l'honneur du Professeur Henry-Jean Martin*, Ginevra, Droz, 1997, p. 343-352.

32. ASVe, *Notarile, Testamenti, Atti Bonifacio Soliano*, b. 940, n. 749: testamento di Marina Maragnolo.

Delle quattro famiglie già menzionate, fra le più note e attive nel panorama dell'editoria veneziana, risultano registrati pochissimi contratti di garzonato o addirittura nel caso dei Manuzio non se n'è rintracciato neppure uno. I Giunti contano solo tre contratti di garzonato, registrati a nome di Bernardo, tra il 1582 e il 1594, e uno nel 1621 a nome di Giovan Maria Giunti *junior*. Per le famiglie Giolito e Gardano si è rinvenuto un contratto.³³ L'assenza delle famiglie di stampatori più prestigiose tra i contratti di garzonato della Giustizia Vecchia è un aspetto molto particolare, ancora da approfondire. È evidente che botteghe così grandi avessero dei garzoni; resta da capire per quale motivo esse sceglieressero di non recarsi all'ufficio della Giustizia Vecchia a registrarne la presenza. Per capire le ragioni di una scelta che sembra quasi di carattere politico sarà certamente necessario intrecciare la documentazione della serie *Accordi dei garzoni* con altre serie documentarie dello stesso fondo.

Mi concentrerò adesso sull'analisi dei dati relativi a cinque famiglie di stampatori, anch'esse piuttosto note, e dei rispettivi garzoni. Le famiglie prese in esame sono: i Griffo, i Guerra, i Bindoni, i Moretti e la famiglia Bertan. Per condurre la mia analisi incrocerò i dati ricavabili dal database con il numero di pubblicazioni prodotte dalle singole famiglie prese in esame. I risultati emersi da tale semplice analisi lasciano molti interrogativi aperti.

La famiglia Griffo sembra esser stata attiva dal 1582 al 1592 (Saraceni 1952).³⁴ Non abbiamo certezza se essi fossero eredi diretti del noto Francesco Griffo, inventore dello stile tipografico corsivo, che collaborò con Aldo Manuzio alla fine del Quattrocento. Tra il 1582-92 i Griffo pubblicarono circa dieci edizioni. Probabilmente nella stessa bottega erano attivi i fratelli Cristofolo e Alissandro. In dieci anni sono stati rinvenuti tredici garzoni attivi presso questa bottega.

33. I dati di seguito esaminati si riferiscono al primo periodo di spoglio della serie *Accordi dei Garzoni*, conclusosi nell'ottobre del 2014, e riguardano i periodi 1582-1584, 1591-1592, 1596-1598. I documenti originali stanno in ASVe, *Giustizia vecchia, Accordi di garzoni*, b. 112-115.

34. Fantina Bianca Saraceni, *Prime indagini sulla stampa padovana del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1952.

Soltanto un garzone era veneziano, gli altri provenivano dall'attuale Lombardia, dal Friuli e dal territorio svizzero. Di questi garzoni, nessuno risulta essere diventato maestro. È da sottolineare però, che soltanto cinque di essi sono stati identificati con nome e cognome, gli altri soltanto con nome e patronimico e per tale ragione, risulta ad oggi complesso identificarli negli anni successivi per verificare se essi vi figurino effettivamente in qualità di maestri.

I Guerra erano una famiglia di stampatori di origine friulana attiva a Venezia dal 1582 e continuarono a stampare dopo il 1680 sotto la dicitura «ex tipografia Guera». In questo lungo periodo, secondo la Ascarelli³⁵ dai loro torchi uscirono più di centonovanta pubblicazioni, mentre contiamo undici i garzoni attivi presso la bottega dei Guerra. Come maestri risultavano attivi nel corso degli anni il padre Piero e i figli Domenico e Zan Battista.³⁶ Nelle registrazioni della giustizia vecchia oltre ai singoli nomi dei maestri si trovavano due varianti: «Domenico e fratelli» e «Piero Guerra et eredi». Fra gli undici garzoni che lavoravano per i Guerra ci sono: un francese, un fiorentino mentre tutti gli altri sono friulani. Nessuno di essi viene attestato come maestro negli anni successivi.³⁷

La bottega della famiglia Moretti aveva come unico identificativo quello del padre Nicolò, ma è evidente che all'interno vi lavoravano pure i figli, come risulta dalla ricorrenza negli Accordi della dicitura «Nicollo Moreti e figli» o «Nicollo Moretti e suoi eredi». La bottega fu attiva dal 1583 al 1610, con circa centoventuno pubblicazioni accreditate.³⁸ Sono tredici i garzoni che risultavano lavorare nel corso degli anni presso i Moretti: nessuno di essi era di origine

35. Fernanda Ascarelli, *La tipografia nel '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989.

36. Per la storia della famiglia Guerra vedi Ascarelli, *La tipografia nel '500 in Italia*, cit.

37. Tipografi friulani attivi a Venezia, figli di Pietro da Valvasone presso Udine; lavorarono sempre insieme, anche in società con Francesco Ziletti e con Bolognino Zaltieri a Santa Maria Formosa in Calle Longa. La fonte è British Library, *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600, now in the British Library*, 1986.

38. Per la storia della famiglia Moretti vedi Ester Pastorello, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze, Olschki, 1924.

veneziana e anche in questo caso, la maggior parte proveniva dall'attuale Lombardia e dalla Svizzera. Ancora nessuno di questi garzoni risulterà negli anni successivi registrato come maestro.

La bottega della famiglia Bindoni era attiva dal 1582 al 1597, con il padre Francesco, tipografo attivo a Venezia, figlio di Francesco il vecchio. Lavorò sia da solo che in società con i fratelli Gaspare e Alessandro. Abitava a Sant'Angelo. Sposò Marina Spiron ed ebbe un figlio, da identificare probabilmente con Gaspare il giovane. Nella bottega, oltre al figlio Gasparo, lavorava anche il nipote Marco, libraio ed editore che successivamente aprì una sua officina all'insegna della Giustizia a San Luca, insieme con il fratello Stefano. Nell'arco di appena quindici anni risultavano pubblicate, secondo Ascarelli,³⁹ circa cinquantatré edizioni. Sono undici i garzoni che hanno lavorato per i Bindoni, e in questo caso cinque erano veneziani, quattro grigioni e due friulani. Tra i veneziani c'era Alissandro di Vecchi, figlio di Nicolò tentor, che diventò negli anni successivi maestro. Alissandro iniziò il suo garzonato all'età di 14 anni con Marco Bindoni, il 1° novembre 1583 con un contratto di cinque anni. Oltre ad avere alloggio e spese pagate, riceveva dal maestro un salario di dieci ducati.⁴⁰ La prima attestazione di Alissandro di Vecchi come maestro risale al 1597. Il 9 giugno Alissandro accolse in bottega il giovane Anzollo Maritan, per un apprendistato della durata di tre anni.⁴¹ Il 27 gennaio del 1606 ritornò dai giustizieri per denunciare la presenza in bottega di Ogniben de Zuane con cui aveva stipulato un accordo di cinque anni e mezzo;⁴² ancora il 1° gennaio 1620, Alissandro prese in bottega Biasio Faegatto per i successivi anni cinque.⁴³

Tra quelle prese in esame, la famiglia Bertan è una delle più importanti al tempo, con un'attività, attestata dai documenti, che va

39. Ascarelli, *La tipografia nel 500 in Italia*, cit.

40. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 153, 126r (19 gennaio 1583).

41. Ivi, b. 115, reg. 157, 150r (19 giugno 1597).

42. Ivi, b. 116, reg. 160, 178v (26 gennaio 1606).

43. Ivi, b. 118, reg. 163, 14v (1 settembre 1621).

dal 1582 al 1670 e circa centotrenta pubblicazioni singole. Il capostipite della famiglia fu Zan Antonio, tipografo di origine bresciana attivo a Venezia; lavorò sia da solo che con i fratelli. La bottega da lui fondata continuò l'attività per tutto il XVII secolo.⁴⁴ Nei documenti della Giustizia Vecchia sono stati rivenuti sei contratti per Zan Antonio Bertan nel periodo 1582-1584, con due garzoni friulani, un grigione, due trevigiani e un veneziano. Nel periodo 1591-1592 i contratti sono soltanto due, entrambi riservati a garzoni friulani; lo stesso accade per il periodo 1596-1598, ma gli apprendisti sono un vicentino e un padovano. Il fratello di Zan Antonio, Pietro Maria Bertan, anche lui lavorava nella stessa bottega, e a suo nome risulta un solo contratto datato 1621.⁴⁵ Nadal, figlio di Pietro Maria, conta un contratto registrato nel 1645⁴⁶ e suo fratello Zuanne un altro registrato nel 1653;⁴⁷ in entrambi i casi, i garzoni sono di origine bresciana. Tutta la famiglia operò sempre nella stessa officina.

Nelle cinque famiglie prese in esame hanno lavorato come garzoni ben sessantotto giovani: di questi soltanto sette veneziani e uno soltanto risulta con certezza maestro negli anni successivi. Bisognerà naturalmente attendere la conclusione dello spoglio per poter elaborare delle conclusioni definitive, ma è possibile che le restrizioni imposte dall'Arte per la matricolazione e, più in generale, la crisi cui il mestiere andò incontro, abbiano scoraggiato questi giovani a diventare maestri a loro volta. Inoltre, dato che il 90% dei garzoni non era di origine veneziana, è possibile che molti di loro siano tornati nei propri luoghi natali a esercitare la professione acquisita grazie a un apprendistato di qualità in laguna. O ancora che abbiano continuato a lavorare nelle botteghe veneziane come lavoratori senza mai diventare maestri. Per poter verificare queste ipotesi di

44. Giuseppe Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2000.

45. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 118, reg. 163, c. 37v (3 novembre 1621).

46. Ivi, b. 120, reg. 167, c. 110v (6 marzo 1645).

47. Ivi, b. 121, reg. 169, c. 131v-132r (13 gennaio 1653).

lavoro, non basterà naturalmente soltanto il completamento dello spoglio della serie *Accordi dei garzoni*; sarà al contrario necessario consultare anche il fondo dell'Arte della stampa e tutte quelle fonti complementari che possono aiutarci a ricostruire le singole storie delle famiglie, dei maestri e il percorso lavorativo dei garzoni.

Botteghe familiari e lavoro femminile nei contratti dei garzoni della Giustizia Vecchia

ANDREA ERBOSO
(Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract

The series *Accordi di garzoni* of the State Archive of Venice contains more than 53.500 apprenticeship contracts enrolled between 1575 and 1772. The aim of the *Garzoni, Apprenticeship, Work and Society (GAWS)* project is to digitize and note all the contracts to create a complete database meant for both quantitative and qualitative analysis. This article is the result of a first analysis of the dataset which currently contains more than 11.500 contracts. I focus on the role of the family in the management of venetian workshops. The first part is dedicated to workshops owned and managed by group of masters related by kinship, considering in particular the specific case of apprenticeships within the family, especially between brothers. The second part is dedicated to female presences in the *Accordi di garzoni*. It is well known that some women were part of venetian workshops not only as an aid for male masters, but also as holders of economic activities to the same extent to their male colleagues. Several examples of female masters are presented and discussed in this respect.

1. Introduzione

L'importanza delle serie *Accordi di garzoni* per lo studio dell'apprendistato e del lavoro femminile nel sistema delle arti è nota soprattutto grazie al lavoro di Anna Bellavitis, che per prima ne ha studiato il contenuto e ne ha descritto le potenzialità. Ora la serie archivistica è oggetto del progetto internazionale *Garzoni, Apprenticeship, Work and Society (GAWS)* che prevede, tra l'altro, lo spoglio completo dei 32 registri prodotti dalla magistratura della *Giustizia Vecchia*, lavoro che consentirà a breve di confrontare le riflessioni già proposte dagli storici su una prospettiva cronologica molto più ampia.

Questo articolo si propone di evidenziare gli spunti offerti dallo studio di un primo campione di accordi, limitatamente al fenomeno delle botteghe a gestione familiare, e di suggerire qualche indi-

rizzo per proseguirne l'indagine, magari con l'ausilio di altri fondi. Le conclusioni saranno necessariamente parziali, come parziale è lo stato del database e del lavoro di spoglio; tuttavia il campione oggi disponibile è costituito da più di 11.500 contratti di apprendistato su un totale che supera di poco i 53.500. Un campione, quindi, piuttosto significativo e particolarmente attendibile anche in virtù della forte omogeneità nella registrazione dei dati, costante anche sul lungo periodo.

Creata nel 1291, data in cui i giustizieri ordinarono ai maestri delle arti di presentarsi presso la propria corte per registrare gli accordi presi con i garzoni, la serie "Accordi dei garzoni" della Giustizia Vecchia venne prodotta ininterrottamente fin quasi alla caduta della Repubblica.

Di questa produzione, l'Archivio di Stato di Venezia conserva solamente i registri redatti a partire dal 1575 ma la regolarità della forma e delle modalità di registrazione ci conferma che l'ufficio della *Giustizia Vecchia* lavorò sempre seguendo la stessa prassi. La ragione di tale uniformità va ricercata innanzitutto nella necessità di mantenere il più serrato controllo sull'accesso al sapere e alle tecniche di produzione artigianale, importante caposaldo per l'economia veneziana, ma anche nella necessità di controllare e proteggere il lavoro dei minori, affidandoli al sistema corporativistico e alla responsabilità dei suoi maestri, garanti della qualità dell'insegnamento impartito e del mantenimento di condizioni di vita dignitose anche fuori dal nucleo familiare di origine.

2. Botteghe a gestione familiare

Una delle caratteristiche più note delle botteghe veneziane è la forte caratterizzazione familiare e la costante rigenerazione attraverso la successione tra padri e figli, al punto da consentire addirittura ad alcune famiglie di istituire vere e proprie dinastie all'interno delle singole corporazioni. È il caso, tanto per citare l'esempio più noto, delle grandi botteghe pittoriche dal Quattro al Settecento, ma anche di professioni legate a settori strategici controllati dallo Stato come quello della fusione di artiglierie.

Questo modello di organizzazione interna è evidente anche negli accordi della *Giustizia Vecchia*, in particolare nei casi in cui i contratti sono stipulati non tra aspirante garzone e maestro bensì tra un ragazzo e una **compagnia o ditta**. È importante sottolineare che, in questi casi, gli scrivani dell'ufficio riportavano sempre con precisione il nome del maestro che tra quelli riuniti in compagnia, aveva la responsabilità diretta della cura del fanciullo; era sempre necessario, cioè, anche in presenza di una ditta in coproprietà, identificare in maniera univoca un responsabile che si assumesse l'onere dell'apprendistato del garzone, pur non essendo questi obbligato ad occuparsene di persona.

Nel campione a nostra disposizione sono presenti 195 contratti in cui vengono nominati almeno due maestri che gestiscono in associazione una bottega; tra essi si possono identificare 168 diverse compagnie, la maggior parte delle quali costituite da familiari come indicato nella Tabella 1.

| Tipo di legame | n° |
|-----------------|----|
| fratelli | 73 |
| 'compagni' | 34 |
| padre e figlio | 22 |
| stesso cognome | 20 |
| marito e moglie | 6 |
| sconosciuto | 5 |
| generi | 3 |
| madre e figlio | 2 |
| zio e nipote | 2 |
| cognati | 1 |

Tabella 1. Tipologie di legami tra maestri riuniti in compagnia.

Se in cinque casi soltanto non è possibile stabilire il legame tra i due maestri (si pensi alla presenza di indicazioni molto generiche come quella riguardante i maestri Antonio e Battista, fabbri all'insegna della fortezza), per tutti gli altri è invece esplicitata la natura del legame: nel 77% dei casi si tratta di parentela (includendo anche i 20 casi in cui i due maestri hanno lo stesso cognome, senza ulteriori specificazioni) e solo nel 20%, l'unione sembra invece di natura apparentemente professionale.

Questi dati rappresentano solo in parte il fenomeno: non siamo affatto certi che tutte le compagnie di maestri si dichiarassero come tali al momento della registrazione del contratto presso la *Giustizia Vecchia*, anzi siamo in possesso di elementi che evidenziano proprio il contrario. In più occasioni, infatti, si rileva l'abitudine di registrare solamente il nome del maestro responsabile del garzone senza nominare l'esistenza di un compagno di società, a noi però noto attraverso l'incrocio delle fonti – lo si vedrà tra breve. I dati sono perciò sottostimati rispetto alla reale dimensione del fenomeno ma, oltre a confermare la forte caratterizzazione familiare delle attività produttive veneziane, rivelano la presenza maggioritaria tra quelle identificate di compagnie *fraterne*, indice forse di attività di 'seconda generazione', a prosecuzione cioè dell'attività paterna.

Interessante è anche il dato riguardante la distribuzione professionale delle botteghe a cogestione familiare (Tabella 2): la metà dei dati rilevati riguarda cinque arti tra le quali troviamo conferme importanti come quella dei *marzeri*, notevole anche per la presenza femminile, e i mestieri legati alla produzione libraria cioè *libreri* e *stampatori*, termini spesso sinonimi per indicare realtà molto complesse e articolate come quelle della produzione e vendita del libro.

Come accennato poco sopra, le compagnie di maestri registrate negli *Accordi dei garzoni* non esauriscono la complessità del fenomeno: in diverse occasioni, infatti, i maestri non dichiarano la loro appartenenza a compagnie e quindi sfuggono a una prima ricerca.

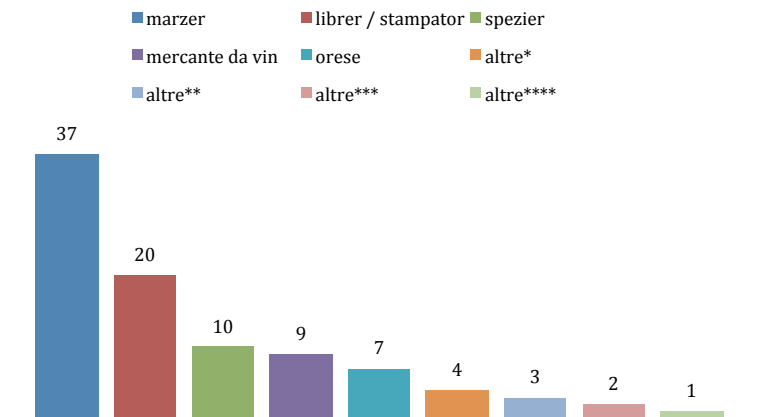


Tabella 2. Distribuzione delle professioni nelle botteghe gestite da compagnie di maestri.

altre*: *battioro, botter, cerer, arte dei colori, favro, luganegher, tagiapiera;*

altre**: *marangon, mercante;*

altre***: *capeler, casseler, cuoridoro, far cape, mandoler, muschier, pittor, sabioner, specchier, tiraoro, tornidor;*

altre****: *alborante, biavariol, bombaser, caldere, chiover, cimbaner, conzador, coroner, drapier, erbariol, forner, frutariol, guchiador, indorador, linariol, manganer, piater, ricamador, salumier, squerarol, tentor, zavatter e acquavita.*

Tra le opportunità offerte dallo spoglio completo della serie della *Giustizia Vecchia* e dal database del progetto GAWS, c'è tuttavia quello di mettere finalmente in relazione tra di loro tutti i contratti presenti nella documentazione, ritrovando le occorrenze e ricostruendo, dopo i necessari interventi di disambiguazione e un'appropriata verifica, l'attività dei maestri e delle botteghe.

Un primo tentativo di condurre questo tipo di indagine ha offerto buoni risultati e ha portato alla nostra attenzione il caso dell'arte degli *specchieri*, caratterizzata da una fortissima presenza di attività gestite da compagnie *fraterne* e da una spiccata rigenerazione endofamiliare nel progresso di tempo, aspetti non emersi da una ricerca più semplice (vedi Tabella 2: solo due casi di *specchieri*).

Nata tra il 1564 e il 1569 staccandosi dall'arte dei *marzeri*, con la quale mantenne nel tempo rapporti piuttosto conflittuali, l'arte degli *specchieri* si avvicinò progressivamente all'arte madre dei vetrai e riuniva gli artigiani che lavoravano e rifinivano le lastre di vetro grezze prodotte nelle fornaci muranesi per ricavarne specchi di varie misure.

La situazione delle botteghe familiari di *specchieri* si presenta piuttosto articolata, con diversi livelli di complessità, diverse gerarchie interne e diverse modalità di gestione dell'impresa. Alcuni casi paradigmatici ci aiutano a ricostruire l'immagine del fenomeno così come è descritto nella serie della *Giustizia Vecchia*.

Il caso più semplice è quello appunto delle numerose compagnie *fraterne*: la famiglia Moretto, per esempio, vanta ben tre maestri *specchieri*, tutti fratelli. Antonio, Gioseffo e Faustin Moretto operano contemporaneamente nella medesima bottega, situata a San Zuan e contrassegnata dall'insegna «della Londra», negli stessi anni: la loro bottega assume tre garzoni a stretto giro, tra il 1625 e il 1626, affidando la responsabilità dell'apprendistato a un fratello diverso ogni volta ma senza mai dichiarare l'appartenenza del maestro a una bottega familiare.

Altro caso piuttosto frequente è quello in cui la bottega passa di padre in figlio con la morte del capostipite: è il caso di Antonio Belloni, *specchiere* documentato nel 1583, quando fa registrare il contratto di garzonato di Zuanne di Zuan Martino. Nel 1585 Antonio Belloni muore e gli succede il figlio Giacomo che evidentemente già lavorava in bottega col padre e che assume la tutela di Zuanne per consentirgli di «fenir el restante del tempo che li manca», mantenendo invariate le condizioni sottoscritte due anni prima col padre. Giacomo Belloni prosegue poi la sua attività in maniera autonoma ed è documentato ancora come maestro di altri garzoni fino al 1598.

Esistono però anche casi più complessi dove i due 'schemi' precedenti si intersecano, come quello della famiglia Tamagnin, originaria di Tignale nella Riviera di Salò. Troviamo infatti documentati

Simone e Valentino, figli del capostipite Piero e poi i tre figli di Simone: Valentino, Pietro e Nicolò, che proseguono l'attività paterna operando tutti e tre negli stessi anni affiancati anche da Pietro, figlio di Nicolò Tamagnin. Altri specchieri della famiglia Tamagnin sono documentati nella Giustizia Vecchia, anche se non è possibile ricostruire ancora il rapporto con il ramo familiare di Piero (Giacomo nel 1622; Tamagnin nel 1626; Bortolo nel 1626; Bortolo di Simone nel 1642; Zanetta Risita, vedova di un Bortolo Tamagnin, attiva nel 1656).

Di tutti i membri del ramo familiare di Piero Tamagnin è documentato solo l'apprendistato di Valentino, svolto nel 1596 presso il fratello Simone: un dato interessante perché esula dal principio assodato per cui la trasmissione della professione tra familiari avveniva in maniera informale nell'ambito dell'attività di bottega e non vi era obbligo alcuno di denunciare la presenza di un parente garzone alla Giustizia Vecchia. Si tratta di un caso particolare che prenderemo in considerazione tra breve.

Ultimo esempio, ancora più significativo, è quello della dinastia degli specchieri Roder, friulani e documentati a Venezia a partire dal 1621. In questo caso la bottega gravita attorno alla figura di Sebastiano di Bernardino, il quale fa da maestro ai suoi fratelli Michiel, nel 1621, e Giacomo, nel 1627. Entrambi daranno il proprio contributo alla bottega di famiglia che poi proseguirà con Francesco, figlio di Michiel e con Bortola, figlia di Giacomo, la quale verrà affiancata inizialmente anche da suo figlio Battista.

Anche nel caso della famiglia Roder, il database offre altri nominativi di maestri *specchieri* non ancora esplicitamente riconducibili al ramo familiare originato da Bernardino Roder; si tratta di Mattio, Giovanni Battista, Bastian e Zuanne, attivi tutti e tre negli anni 1656-1664.

Questi primi spunti andranno verificati al termine del lavoro di spoglio e analizzati in maniera più specifica tramite l'utilizzo dei *software* previsti nel progetto GAWS. Soprattutto sarà necessario

confrontare i dati con uno studio ampio del contesto: rimane appunto da spiegare il motivo per cui molte aziende familiari non si trovino dichiarate come tali nella fonte e, in prospettiva più ampia, qual era il rapporto tra i maestri elencati nei contratti e le botteghe della città. In altre parole: i maestri nominati negli *Accordi dei garzoni*, i tre fratelli Moretto per esempio, sono tutti capobottega oppure no? Se sì, cioè nel caso di coproprietà dell'impresa, dovremmo spiegare come diversi maestri, con diversi e propri garzoni, condividessero gli stessi spazi di lavoro e, presumibilmente, gli stessi strumenti. Nel caso opposto, invece, dovremmo capire qual era il grado di autonomia dei maestri assunti da un capobottega, in che numero e modalità fosse loro consentito prendere presso di sé dei garzoni e quale fosse la responsabilità del capobottega nei confronti degli apprendisti altrui.

In ogni caso è chiaro che, pur trovandoci di fronte ad un'organizzazione del lavoro di forma proto-industriale come quella degli specchieri, e limitatamente al fenomeno dell'apprendistato, si dà ancora grande importanza al legame diretto maestro-garzone, a prescindere dal fatto che il primo sia o no capobottega. I termini del contratto infatti sottolineano sempre la responsabilità individuale di colui che viene indicato come maestro nei confronti del percorso formativo del garzone e le responsabilità legali connesse alla stipula del contratto.

Il quadro, tuttavia, è ancora più complesso: soprattutto nelle arti legate al vetro, il tradizionale sistema della bottega con a capo un capomaestro a cui sono sottoposti diversi lavoranti (a loro volta maestri e non) e un numero variabile di garzoni, era affiancato dalla presenza di singoli maestri, particolarmente abili e ricercati sul mercato, i quali, privi di bottega e di apprendisti, si muovevano con grande libertà per le botteghe altrui, talvolta come soci, talvolta come salariati. Quella dei maestri associati, familiari e non, è dunque una realtà estremamente mobile e variabile e si dovrà tenere conto del suo rapporto con un istituto invece piuttosto statico come

quello del garzonato che vincolava per un tempo medio di circa cinque anni, persone, luoghi e salari.

Il caso degli specchieri poi, ci presenta un ultimo problema: una fonte come la *Statistica delle Arti*, ricognizione settecentesca condotta dalle magistrature veneziane per verificare lo stato delle arti, fotografa una situazione in contraddizione con quanto emerso finora. Se nel 1773 l'arte degli specchieri registrava infatti ben 360 tra capimaestri, maestri e figli di capomaestro, i garzoni registrati erano solamente 12 a fronte, per esempio, dei 74 assunti nel solo 1620! Una scala di grandezza decisamente diversa che può spiegarsi solo in parte col declino dell'arte nel tempo e che richiede di verificare nuovamente l'attendibilità della *Statistica* e l'evoluzione del ruolo del garzonato come strumento di accesso alla professione.

3. L'apprendistato in famiglia

La società veneziana riconosceva al nucleo familiare del maestro il ruolo di organizzazione base dell'attività lavorativa: i suoi membri prendevano parte più o meno attiva alla professione del capofamiglia che veniva così trasmessa da padre a figlio, da fratello a fratello, da madre a figli in forma spontanea, attraverso la prossimità con i lavoratori e l'assistenza alle varie mansioni. Per questo motivo i figli dei maestri potevano apprendere in famiglia l'attività senza passare per l'istituto del garzonato o, meglio, senza essere iscritti negli appositi registri presso la Giustizia Vecchia. In maniera analoga le mogli dei maestri venivano iscritte negli elenchi dell'arte alla morte del marito affinché potessero dare seguito all'attività di famiglia continuando a sottoscrivere contratti di garzonato e a gestire la produzione con l'aiuto dei lavoranti.

Tali processi di rigenerazione endofamiliare della bottega erano addirittura agevolati dalle arti che disponevano occasionalmente la sospensione dell'istituto del garzonato, vietando di iscrivere nuovi apprendisti al fine di consentire solo ai figli dei maestri la possibilità di accedere alla professione. Si trattava di provvedimenti molto

discussi e spesso presi dalle corporazioni dopo conflitti interni molto duri che generalmente vedevano contrapposti i sostenitori di un mercato del lavoro più chiuso e protezionistico, volto a rinsaldare il peso economico delle famiglie più potenti dell'arte, e i fautori di un'apertura delle botteghe a manodopera nuova e spesso forestiera. Due vedute diametralmente opposte dietro alle quali si celavano spesso i capifamiglia delle grandi dinastie artigianali e i nuovi maestri venuti da fuori Venezia e affermatasi nel mercato e nelle strutture delle corporazioni.

Il garzonato, comunque, era in linea di principio non necessario nell'ambito familiare del maestro anche se, come già accennato, i registri degli *Accordi dei garzoni* dimostrano che in taluni casi è documentata l'esistenza di un contratto di apprendistato tra membri della stessa famiglia, e in modo particolare tra fratelli. La statistica, condotta su un *subset* del campione opportunamente controllato e disambiguato, mostra che questa evenienza si verifica in 38 casi distribuiti quasi per metà nell'arte degli specchieri e in misura minore nelle professioni di *murer*, *tagiapiera* e *marangon* (Tabella 3).

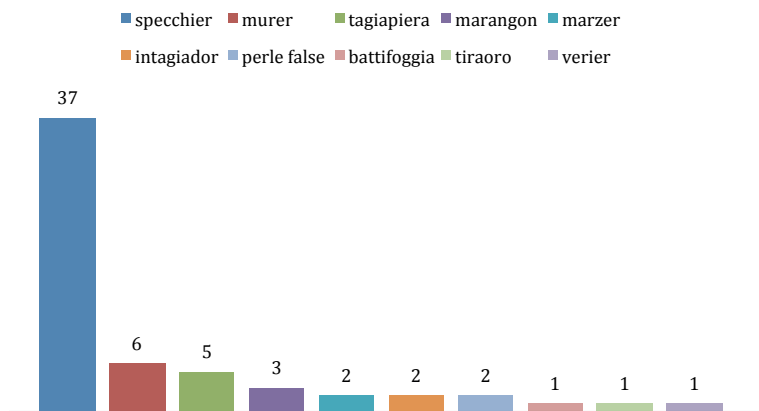


Tabella 3. Contratti tra fratelli: distribuzione delle professioni.

In tutti i casi il maestro è il fratello del garzone e possiamo presumere che si trattasse del maggiore. L'aspetto interessante di questi contratti è però legato alle condizioni contrattuali e all'età dell'apprendistato: l'età media dei garzoni si dimostra infatti decisamente alta, circa 18,2 anni, distribuiti soprattutto nella fascia 18-20. La durata media dei contratti è di poco superiore ai 4 anni e in tutti i casi (con una sola eccezione) il garzonato viene portato a termine. Nonostante il contratto sia stipulato tra familiari, inoltre, è previsto in più di metà dei casi un compenso per l'attività del garzone che di media si assesta sui 5,4 ducati annui. Allo stato attuale è possibile formulare solamente delle ipotesi di lavoro per spiegare la ragione di questi contratti. Un dato forse rilevante è l'età dei garzoni-fratelli, decisamente troppo alta per un contratto di apprendistato vero e proprio e indicatore, forse, di un tentativo di regolarizzare la posizione del fratello (minore?) al fine di dargli accesso al titolo di maestro. A questo proposito le osservazioni di Sandra Cavallo sulla professione dei chirurghi nella città di Torino a inizio del XVIII secolo risultano molto utili: in quel contesto la studiosa ravvisa che su 28 casi analizzati di apprendisti solo 2 hanno età inferiore ai 17 anni e suppone che il vero apprendistato per questi ragazzi sia dovuto avvenire nel contesto familiare (invisibile quindi alle fonti) come infatti è documentato in alcune occorrenze e proprio tramite l'insegnamento diretto da parte dei fratelli maggiori.

Il caso veneziano non pare molto dissimile: garzoni di diciottanni avevano senz'altro appreso il mestiere assistendo genitori e fratelli negli anni precedenti; la necessità di iscriversi nei registri della Giustizia Vecchia deve rispondere a necessità formali e legali, certamente non di tipo professionale. Solo una ricerca nel contesto amministrativo delle singole arti e della Giustizia Vecchia potrà chiarire se la necessità di iscrivere al garzonato anche i familiari dei maestri fosse dettata da particolari stretture legali oppure se si trattasse di forme di strategia d'impresa interne alla bottega stessa.

Per concludere queste prime riflessioni sull'apprendistato e la gestione delle botteghe in ambito familiare bisogna tuttavia prendere in considerazione un ultimo fattore, e cioè quello delle reti sociali che gravitano attorno ai nuclei familiari.

Il concetto di famiglia da applicare al mondo corporativistico, infatti, non può essere quello del ristretto nucleo parentale – verticale e patriarcale – ma va allargato in orizzontale ai cognati e alla rete del vicinato, in modo da ampliare la visuale sui rapporti acquisiti per via matrimoniale e/o professionale che costituivano di fatto l'insieme di legami attivi attorno al quale gravitava il fenomeno del lavoro artigianale. Un ruolo fondamentale in questo senso è giocato dalla figura del garante, ossia della figura giuridica che impegnava i suoi beni a garanzia dell'ottemperanza da parte del garzone degli obblighi contratti col maestro. Si trattava, nella maggior parte dei casi, del padre del garzone o comunque di un parente prossimo ma non sono rari i casi, ancora da quantificare e studiare con attenzione, di garanti legati alla sfera sociale del maestro e che assolvevano all'incarico, pare, per pura formalità. Si tratta probabilmente dell'emergere del nodo di una rete complessa che lega tra loro diversi professionisti e che può giocare un ruolo importante anche per quanto riguarda il fenomeno del garzonato.

4. La presenza femminile negli *Accordi di Garzoni*

In diversi passaggi di questo scritto si è fatto riferimento alla presenza femminile nelle botteghe: mogli, figlie e sorelle dei capobottega erano coinvolte non solo nella cura degli spazi di lavoro e della casa ma prendevano parte anche alle attività produttive vere e proprie. Nei registri della Giustizia Vecchia la presenza di donne maestro è piuttosto esigua: la banca dati finora disponibile presenta solamente 152 contratti tra un garzone e una maestra, circa l'1,3% del totale. I singoli contratti ci presentano una casistica già nota dagli studi sul contributo femminile alle attività produttive, ora di nuovo confermata anche per il caso veneziano con nuovi e più numerosi dati.

Innanzitutto va rilevato che delle 121 maestre censite, ben la metà (61 casi) è costituita da vedove: era questa una prassi nota e diffusa che garantiva alla famiglia del capomaestro defunto la possibilità di mantenersi proseguendo l'attività familiare. Considerando che il sistema riconosceva alla moglie del capobottega sufficiente abilità e conoscenza del mestiere per proseguire in autonomia la professione anche nel caso di attività molto complesse (si veda quella dello specchier) e molto articolate e varie (come il *marzer*), si può supporre che le vedove maestre si comportassero come vere e proprie imprenditrici (Tabella 4).

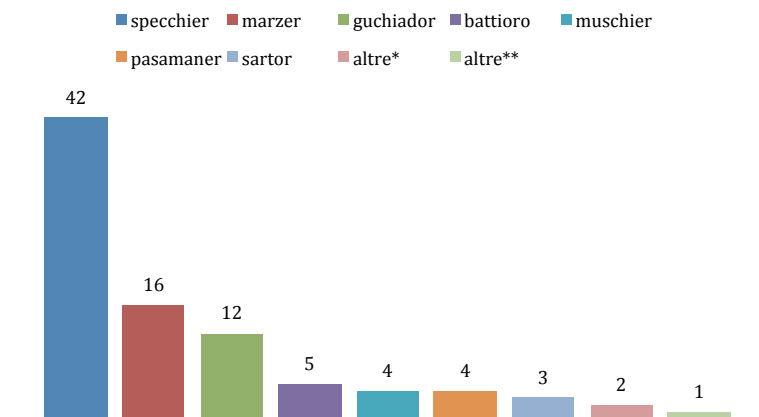


Tabella 4. Distribuzione delle professioni nelle botteghe gestite da donne maestre.
altre*: arte della seta, biavarol, far cappe, far vergolle, luganegher, miniador, orese, verier;
altre**: arte del reveder, bombaser, botoner, calderer e calegher, capeler, carter, cerer, far collari, far lombicchi, fustagner, linariol, marangon, ortolan, pescador, recamador, servir in casa, stampador, stramazzer, tiraoro.

Per subentrare al marito, infatti, non era richiesta loro alcuna prova pratica per dimostrare di saper produrre manufatti e padroneggiare le tecniche di lavorazione ma è chiaro che per condurre l'attività esse dovevano conoscere a sufficienza gli aspetti tecnici dell'arte e possedere conoscenze gestionali elevate. Dovevano infatti

coordinare le diverse lavorazioni della bottega, gestire il lavoro e i contratti dei lavoranti e dei maestri, occuparsi della fornitura delle materie prime e semilavorate nonché della vendita attraverso la rete commerciale dei prodotti finiti. In questo senso il fatto stesso che le vedove continuassero a prendere in bottega dei garzoni è di per sé un dato rilevante che testimonia la continua vitalità dell'*atelier*, se assumiamo ovviamente che solo un organismo sufficientemente solido può permettersi di investire ancora sulla formazione di nuova manodopera (investimento che rappresenta pur sempre un costo e che rende solo nel medio-lungo termine, specie nelle professioni più complesse). Non sembra fuori luogo allora avanzare l'ipotesi che il caso delle vedove maestre possa costituire una delle rare emergenze documentarie per definire il ruolo della donna nelle produzioni artigianali: il fatto che queste succedano ai mariti nel ruolo dirigenziale e proseguano con accuratezza le attività di bottega potrebbe essere indice del fatto che già in precedenza, vivo ancora il consorte, avessero un ruolo attivo nella gestione degli affari, assistendo il capomaestro se non addirittura sostituendolo.

Parallelamente al caso delle maestre vedove, la documentazione della Giustizia Vecchia conferma l'impegno femminile in lavorazioni come quelle del ricamo e soprattutto della lavorazione a maglia: la professione di *guchiador* è infatti caratterizzata da una forte presenza di donne, sia fra le maestre che fra le garzone. Tra le maestre *guchiadore* si rileva addirittura un caso tra i più interessanti finora schedati e cioè quello di Elena di Giulio, maestra attivissima che nel solo febbraio 1622 che registra prende presso di sé ben otto garzoni, quattro ragazzi e quattro ragazze, per un periodo di apprendistato che non supera mai i 3 anni.¹

1. Per i contratti di Elena di Giulio vedi ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 118, reg. 163, c. 69r (4 febbraio 1622; con Zamaria di Andrea); Ivi, c. 70r (4 febbraio 1622: con Pasqualin di Andrea); Ivi, c. 70v (5 febbraio 1622: con Michiela Picolo); Ivi, c. 70v (5 febbraio 1622: con Maddalena Vergezin); Ivi, c. 70v (5 febbraio 1622: con Claudia di Giacomo); Ivi, c. 72r (10 febbraio 1622: con Beneto di Zuanne); Ivi, c. 72r (10 febbraio 1622: con Andrea di Daniel); Ivi, c. 79r

In tutti gli altri casi di donne maestre è difficile capire, affidandosi solo agli *Accordi dei Garzoni*, se esse svolgessero attività autonome o dipendenti da quelle del padre o del marito, anche se in alcuni casi, presentati qui brevemente, è stato possibile determinare con chiarezza che le donne svolgevano un'attività lavorativa indipendente e fossero dunque maestre in senso proprio. Si tratta, per esempio, della ditta di bottoni di Andriana di Bartolomeo e figlie, documentata nel 1592, oppure del caso, sempre nello stesso anno, di maestra Cornelia che svolgeva la professione di *battioro* diversamente dal marito Mattio *quondam* Nicolò, attivo invece come *becher* (macellaio).²

Due casi paradigmatici in cui le mogli svolgevano attività considerate tipicamente femminili sono quelli di Santa, moglie del *calegher* Marco Antonio ma maestra dell'arte dei *sartori* nel 1594 e quello di maestra Crestina, ricamatrice nel 1625 e moglie di un tornitore.³

Come ultimo caso segnalo quello di Dorotea dalla Croce: maestra dell'arte dei *battioro* e *tiraoro*, sembra la più attiva tra le maestre finora rilevate. Nel giugno 1592 prende presso di sé una garzona di nome Giulia; Dorotea è assente alla registrazione del contratto e manda come suo delegato il figlio Michele, evidentemente compartecipe nella gestione degli affari di famiglia.⁴ Nel dicembre dello stesso anno, Dorotea accoglie in bottega due garzoni, fratelli, e risulta riunita in compagnia con un altro *battioro*, il maestro Francesco di Tomasi, professionista di una certa notorietà che tra gli anni 1583 e 1597 farà da maestro ad altri otto garzoni.⁵ Ancora nel 1596, Dorotea dalla Croce è registrata come maestra di un altro garzone, e a quella data il collega Francesco di Tomasi doveva ancora essere legato a lei da rapporti professionali, visto

(25 febbraio 1622: con Francesca di Battista).

2. Andriana di Bartolomeo e figlie: Ivi, b. 114, reg. 155, c. 106r (12 novembre 1592); Cornelia: Ivi, reg. 155, c. 44v (13 luglio 1592).

3. Santa: Ivi, reg. 156, c. 23r (9 maggio 1594); Crestina: Ivi, b. 118, reg. 164, c. 27r (28 giugno 1625).

4. Ivi, b. 114, reg. 155, c. 30r (17 giugno 1592).

5. Ivi, reg. 155, c. 119v (9 dicembre 1592).

che è lui a redigere l'accordo con il ragazzo in forma di scrittura privata e poi a occuparsi della registrazione presso l'ufficio della Giustizia Vecchia.⁶

Non deve del resto stupire una simile vitalità da parte di una donna maestro: gli studi di Beatrice Zucca Micheletto, riferiti soprattutto all'istituto dell'alienazione dotale, hanno ormai ampiamente dimostrato per il caso torinese come le donne potessero disporre di proprie somme di denaro per dare vita a strategie economiche individuali o di coppia, in sostegno o in alternativa all'attività del marito, così come simili esempi di imprenditoria sono stati rilevati per l'Inghilterra dell'età moderna.⁷

In conclusione, lo sguardo sul fenomeno del garzonato offerto dalla serie "Accordi dei Garzoni" della *Giustizia Vecchia*, seppur parziale, si rivela ricco di sfaccettature. L'apparente rigidità del formulario degli scribi d'ufficio lascia trapelare diversi aspetti di quella che era l'organizzazione delle botteghe a gestione familiare nella Venezia dell'età moderna, una varietà di cui si è cercato qui di dare conto e che ovviamente è solo un punto di partenza. Allo stesso modo possono essere solo ipotetiche le risposte ai diversi interrogativi suscitati da una prima indagine della fonte, in attesa del completamento dello spoglio dei contratti e dello studio contestuale che l'accompagna. Tuttavia la grande consistenza del *database*, come si è visto anche solo dal campione iniziale, offre numerosi casi rilevanti anche per problemi apparentemente minoritari, dando nuova luce a fenomeni poco studiati come appunto quello dell'apprendistato tra congiunti.

6. Ivi, b. 115, reg. 157, c. 73r (27 novembre 1596).

7. Beatrice Zucca Micheletto, «À quoi sert la dot? Aliénations dotales, économie familiale et stratégies des couples à Turin au XVIIIe siècle», *Annales de démographie historique*, 2011, 121, p. 161-186; Jane Whittle, «Enterprising widows and active wives: women's unpaid work in the household economy of early modern England», *The History of the Family*, 2014, 19, 3, p. 283-300.

Le professioni della musica nei contratti dei garzoni della Giustizia Vecchia a Venezia

FRANCESCA ZUGNO
(Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract

The aim of this article is to give a first insight into the apprenticeship related to music professions in Early Modern Venice. Data come from a preliminary recording and analysis of apprenticeship contracts stored within the Venetian archive of the *Giustizia Vecchia* and focused on *Garzoni, Apprenticeship, Work and Society* project. The first part of this paper deals with musical instruments makers; it describes the most common aspects of the agreements between masters and apprentices. The second part is dedicated to musicians. The analysed documents show detailed contractual conditions, which help us to better understand learning and work opportunities in Venetian music life.

1. Introduzione

La fase preliminare di catalogazione e analisi della serie documentaria *Accordi dei garzoni* nel fondo della *Giustizia Vecchia* (Archivio di Stato di Venezia, d'ora in poi ASVe), nell'ambito del progetto GAWS: *Garzoni, Apprenticeship, Work, Society in Early Modern Venice*,¹ ha messo in luce la presenza di due tipologie professionali legate alla musica, nel cui ambito i giovani compivano il periodo di apprendistato: i costruttori di strumenti musicali e i suonatori. Gli uni appartenevano a un mestiere propriamente artigianale, che implicava l'acquisizione di competenze tecniche per la produzione di manufatti (come del resto la maggior parte delle professioni registrate nella documentazione); gli altri, invece, si dedicavano all'apprendimento della musica attraverso un tirocinio pratico-teorico

1. Il progetto, nato dalla collaborazione tra l'Università di Lille 3, l'Università di Rouen e il Laboratorio di Digital Humanities del Politecnico di Losanna, prevede una prima fase di catalogazione dell'intera serie documentaria dei *Accordi dei garzoni* e una successiva analisi comparativa dei dati registrati, con l'obiettivo di approfondire le dinamiche dell'apprendistato a Venezia in età moderna.

che poteva limitarsi all'acquisizione di principi basilari o aspirare a una più complessa conoscenza dell'arte del suonare.

L'attività dei maestri artigiani era tuttavia strettamente connessa a quella dei *sonadori*, loro diretti interlocutori e principali committenti: gli strumenti, forgiati dalla sapiente tecnica dei costruttori, prendevano vita nelle mani dei musicisti per intrattenere il pubblico dell'epoca nella vita di tutti i giorni ma anche, com'è ovvio, in occasione di feste e di cerimonie religiose e politiche.²

I dati sui mestieri della musica presi in esame in questo breve intervento sono necessariamente parziali e provengono da uno spoglio della fonte eseguito a campione su buona parte dei registri.³ Durante la prima fase di catalogazione, sono infatti stati inseriti circa 11.500 contratti di apprendistato su un totale stimato di circa 53.500.

La documentazione archivistica ha restituito un numero esiguo di accordi riguardanti le professioni musicali (22 contratti di costruttori di strumenti, 31 di musicisti); non è possibile perciò proporre un'analisi di tipo statistico-quantitativo. Nell'indagine che segue si prediligerà dunque un approccio descrittivo incentrato sugli aspetti generali e le clausole più originali che, specie per i suonatori, esu-

2. Per la presenza di momenti musicali nelle più importanti cerimonie e feste veneziane vedi, ad esempio, Federica Ambrosini, «Cerimonie, feste, lusso», in Alberto Tenenti, Ugo Tucci (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento: società ed economia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol. 5, p. 441-520.

3. La serie *Accordi dei garzoni* è composta di 32 registri (contenuti in 12 buste) che coprono, con alcune lacune, quasi ininterrottamente, l'arco cronologico dal 1575 al 1772. Lo spoglio a campione ha interessato in modo discontinuo i registri dalla fine del XVI secolo alla metà del XVII. Non sono stati per ora oggetto di catalogazione i documenti relativi alla seconda metà del Seicento e a tutto il Settecento. Per maggiori approfondimenti sulla magistratura della *Giustizia Vecchia* e sulla serie degli *Accordi dei garzoni* si vedano Vittorio Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», *Atti del regio Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 1929, LXXXVIII (II), p. 61-75; Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia: indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma, Biblioteca d'arte editrice, 1937, p. 191-193; Anna Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVIe siècle», *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 49-73.

lano dai formulari *standard* degli altri accordi di garzonato e contribuiscono a gettare luce sulle opportunità di apprendimento della musica e sul lavoro dei suonatori a Venezia.

2. I costruttori di strumenti musicali

La richiesta di strumenti musicali fabbricati a Venezia, luogo di produzione e consumo di musica tra i più importanti d'*Ancien régime*, proveniva da tutte le parti d'Europa e da tutti i ceti sociali, dai nobili ai popolani.⁴

Alle possibilità economiche della clientela corrispondeva una maggiore o una minore qualità e preziosità degli strumenti: così verosimilmente esistevano botteghe di artigiani che producevano strumenti di media-bassa categoria, botteghe specializzate nel mercato del lusso e altre ancora, forse la maggior parte, che seguivano un doppio binario di produzione.⁵

Le competenze tecniche degli artigiani si accompagnavano, quindi, spesso a una ricerca estetica: specie negli ambienti più facoltosi, gli strumenti musicali erano considerati oggetti di lusso, da ammirare e collezionare, arricchiti con materiali pregiati e decorati da pittori di prim'ordine.⁶

L'ampia domanda da parte del mercato di strumenti musicali (e di prestazioni musicali) lascerebbe supporre la presenza a Venezia di numerosi lavoratori in questo settore, come in parte è stato messo in luce dagli studiosi.⁷ Tuttavia, dalla campionatura dei registri del-

4. Stefano Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia, Arsenale, 1987, p. 47-67.

5. Ciò pare evidente dallo studio degli inventari di bottega, dove strumenti di pregio, costruiti con legni esotici e profilati d'avorio, compaiono accanto a strumenti di materiali dozzinali e comuni. Vedi Pier Luigi Polato, «Liutai veneziani nei secoli XVI, XVII e XVIII: ricerca documentaria nell'Archivio di Stato di Venezia», *Il Flauto dolce*, 1985, 12, p. 8-9.

6. Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980, p. 354-355.

7. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit.; Stefano Pio, *Viol and lute makers: Venice 1490-1630*, Venezia, Venice Research, 2011.

la *Giustizia Vecchia* sono stati rivenuti per ora solo 22 contratti di garzoni iscritti presso maestri costruttori di strumenti a corde (arco e pizzico) e a tastiera.⁸ Se la loro presenza risultasse così esigua al termine dello spoglio, varrebbe la pena domandarsi le ragioni della laconicità della fonte in questo campo professionale.

2.1 I liutai

I liutai, ossia i costruttori di strumenti a corde pizzicate (liuto, chitarra, cetra...) e ad arco (viole, violini, lire...), facevano parte dell'Arte dei *marzери*, una delle corporazioni di più antica formazione a Venezia.⁹ Non si è a conoscenza del momento preciso in cui entrano nell'Arte, questione che esige ulteriori approfondimenti attraverso lo studio della complessa *mariegola* e di altre fonti archivistiche. Tuttavia, si può affermare che sicuramente nel XVIII secolo i liutai sono parte attiva del sistema corporativo dei merciai e fanno parte, insieme ad altre disparate categorie professionali, del colonnello denominato «Università» (termine in realtà usato anche per designare l'intera fraglia). Alla fine della Repubblica, inoltre, erano presenti solo 5 maestri liutai iscritti all'Arte dei *marzери*.¹⁰

8. Non compaiono al momento artigiani di strumenti a fiato. Il dato potrebbe essere messo in relazione con il cambiamento nelle scelte strumentali verificatesi all'epoca: pur non rinunciando a pifferi, tromboni e flauti, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento si registra nelle esecuzioni musicali una forte contrazione nell'uso di questi strumenti, a favore, invece, di strumenti a corda e a tastiera. Ivi, p. 22; Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 356; Rodolfo Baroncini, «A mente e a libro», 'artigiano et sonador'. Formazione, status e competenze dello strumentista del '500», in Mauro Odorizzi, Maurizio Tomasi (a cura di), *Il violino tradizionale in Italia*, Atti del Convegno, Trento, 25-26 giugno 1994, Trento, Comune di Trento, 1996, p. 77-78; Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 181, in particolare, nota una minore presenza degli artigiani di strumenti a fiato rispetto agli altri costruttori nella documentazione da lui visionata e pubblicata per i secoli XVI- XIX.

9. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 16.

10. ASVe, *Inquisitorato alle Arti, Marzери in generale, Quesiti 1773-1797*, b. 59. Ringrazio Emilee Fiorucci per la segnalazione.

Fra la documentazione rinvenuta, sono stati per ora catalogati 10 contratti di *liuteri* e un contratto nel quale il garzone si iscrive precisamente alla professione «de far violini, lire et lironi». ¹¹

I garzoni, tutti maschi, hanno un'età media di 13-14 anni, sei sono orfani di padre e tutti vivono presso il maestro che si accolla l'onere delle spese quotidiane («li fa le spese san et infermo», «li tiene mondo e netto»). In otto casi su undici inoltre ricevono un salario per l'intero periodo.

La durata media dell'apprendistato per i liutai è di 6-7 anni; l'unico contratto di durata inferiore, pari per la precisione a 3 anni, viene stipulato con un ragazzo già quindicenne.

L'elemento più significativo riguarda la provenienza dei soggetti: in sette accordi su undici, infatti, gli apprendisti e i loro maestri sono tedeschi, e ciò avvalorato quanto già noto sul fondamentale apporto della comunità d'oltralpe alla storia della liuteria veneziana. ¹²

11. Da un punto di vista terminologico, Pio, *Viol and lute makers*, cit., p. 12, distingue tra *lauteri* (artigiani di strumenti a pizzico) e *lireri* (artigiani di strumenti ad arco), affermando però che il termine *lirer* cade in disuso alla fine del XVI secolo, soppiantato pian piano da *lauter* (ivi, p. 118), parola che definisce anche oggi i costruttori di entrambe le categorie di strumenti. Non è dunque possibile stabilire se i *lauteri* menzionati nella maggioranza dei contratti producessero solo strumenti a pizzico o anche quelli ad arco. L'unico accordo nel quale il garzone si iscrive a «far viole, violini et lironi» con maestro Zammaria di Antonio Bergan dai violini, invece, sembra indicare una specifica produzione di strumenti ad arco per quella bottega. Per quest'ultimo contratto: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 153.2, c. 55v (1584). Per i dieci contratti di *lauteri* finora recensiti: Ivi, b. 113, reg. 153.1 c. 28r (1583); b. 115, reg. 157, c. 157v (1597); b. 117, reg. 162, c. 154r (1621); b. 118, reg. 163, c. 159r (1622); b. 118, reg. 164, c. 39r (1625); b. 118, reg. 164, c. 203r (1626); b. 120, reg. 167, c. 171r (1645); b. 120, reg. 167, c. 180r (1645); b. 120, reg. 167, c. 185r (1645); b. 120, reg. 168, c. 51v (1647). Per la descrizione tecnica e storica degli strumenti a pizzico e ad arco: Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 349-460; Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 35-49 e 103-115.

12. Luisa Cervelli, «Breve note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII», *Analecta musicologica*, 1968, 5, p. 299-337; Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit.; *Id.*, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, Turris, 1995; Pio, *Viol and lute makers*, cit.

Tra i titolari di bottega tedeschi si segnalano esponenti di celebri e longeve famiglie di liutai: tre contratti sono stipulati con il maestro Zorzi o Georgio Selas o Celas (della famiglia Sellas), *liuter* all'insegna della stella; due contratti sono registrati da Magno Tien-senprucher o Pieffenbrube (della famiglia Tieffenbrucker), liutaio all'aquila d'oro in calle dei Stagneri, presso le Mercerie, nelle vicinanze del Fontego del tedeschi e della chiesa di San Zulian, dove si concentravano del resto gli *atelier* dei liutai.¹³

Grazie a una serie di documenti già noti,¹⁴ è possibile ricostruire in particolare alcune vicende legate all'attività di uno dei protagonisti dei nostri accordi: Magno Tieffenbrucker. Dopo aver acquistato, nel 1613, la bottega a San Lio dal connazionale Zuane Fieber,¹⁵ egli la affida in gestione a un anonimo liutaio, cui viene contestata la mancata iscrizione all'Arte dei *marzeri*. Magno deve allora procedere entro un mese all'elezione di un capo maestro, regolarmente iscritto alla corporazione. Il Tieffenbrucker risulta, di fatto, proprietario di due *atelier*: quello in calle dei Stagneri, di sua diretta gestione, e quello a San Lio, affidato a un capo maestro da lui nominato. Per gettare luce sul suo *modus operandi* e forse più in generale sulle strategie d'impresa tipiche di questo mestiere, risulterebbe interessante accertare se la bottega a San Lio producesse in modo indipendente strumenti musicali o se fosse un laboratorio alle dipendenze di Magno presso cui venivano fabbricati prodotti col marchio 'Tieffenbrucker' o singoli pezzi poi assemblati nella sede principale.¹⁶

13. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 19, 72-86, 89-97; Pio, *Viol and lute makers*, cit., p. 262-343, 354-356. Per i contratti di Giorgio Sellas: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 117, reg. 162, c. 154r (1621); b. 118, reg. 163, c. 159r (1622); b. 120, reg. 167, c. 180r (1645). Per i contratti di Magno Tieffenbrucker: Ivi, b. 118, reg. 164, c. 39r (1625); b. 118, reg. 164, c. 203r (1626).

14. Pio, *Viol and lute makers*, cit., p. 326, 344.

15. Il maestro Zuane Fieber stipula un contratto di apprendistato nel 1583. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 153.1, c. 28r.

16. Stefano Pio, avvalendosi di inventari di bottega e contratti di spedizioni di merci registrati con atti notarili, ha dimostrato come i liutai veneziani producessero

In seguito la bottega in calle dei Stagneri viene ceduta ad Andrea Arton, nipote di Magno, anch'egli tedesco e figlio di liutai. Arton (o Hartung) era entrato in giovane età presso l'*atelier* dello zio e ne era diventato rapidamente uno dei principali referenti, subentrando sempre più al titolare della bottega, fintanto da rilevarne l'attività nel 1626, dopo circa quattordici anni di servizio. Proprio il nome di Arton compare nei due contratti di garzonato rinvenuti durante lo spoglio e stipulati da Magno poco prima di cedere l'attività (1625 e 1626): egli promette a nome del titolare della bottega di insegnare la professione ai garzoni, dimostrando così l'importanza del ruolo che già rivestiva nell'azienda.

Dei sette garzoni tedeschi attestati nelle buste della Giustizia Vecchia solo in due casi è specificata la città d'origine: Magno quondam Andrea Caiseau che è di «Fiezza» (da identificarsi forse con Füssen?) e Magno quondam Magno Tesler, della famiglia di liutai tedeschi Tesler o Tecchler¹⁷ originario di «Rosopto» cioè di Roßhaupten. Da quest'ultima località proviene il maestro Tieffenbrucker¹⁸ che assume Magno Tesler come garzone.¹⁹ È da notare che questo apprendista appartiene a una famiglia di liutai, eppure compie la propria formazione lontano da casa, in laguna, nella bottega di un maestro suo concittadino, al fine, forse, di acquisire nuove competenze e migliori possibilità lavorative. D'altronde dalla Germania Meridio-

sia strumenti completi destinati soprattutto al mercato locale, sia pezzi prefabbricati, spediti poi all'estero via mare che, una volta giunti a destinazione, venivano assemblati dai liutai del posto. Secondo lo studioso, i liutai veneziani adottarono un metodo di produzione seriale, simile a quello dell'Arsenale, basato su una suddivisione del lavoro in diverse categorie: i lavoratori di più basso profilo (probabilmente garzoni e salariati a cottimo) erano specializzati nella fabbricazione di una singola parte, i lavoratori più esperti assemblavano i pezzi. Pio, *Viol and lute makers*, cit., p. 214-220.

17. Ivi, p. 89.

18. Cervelli, «Breve note sui liutai tedeschi», cit., p. 329.

19. Per il contratto di Magno Caiseau: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 118, reg. 163, c. 159r (1622, maestro Giorgio Sellas). Per quello di Magno Tesler: Ivi, b. 118, reg. 164, c. 39r (1625, maestro Magno Tieffenbrucker).

nale, e soprattutto dalla zona di Füssen, storico centro di produzione di liuti e viole, nel XVI secolo prende il via un flusso migratorio di manodopera verso Venezia, cuore per eccellenza della musica e polo di attrazione per il carattere internazionale dei commerci.²⁰ Si tratta per lo più di manodopera specializzata, ovvero di artigiani già formati in patria che portano il loro *know-how* in laguna per ritagliarsi nuovi spazi di imprenditorialità, creando aziende per lo più endofamiliari, e richiamando poi a sé giovani apprendisti dalla Germania o figli di tedeschi già residenti a Venezia.²¹

Ritornando alle buste della *Giustizia Vecchia*, tre garzoni tedeschi su sette vengono pagati in fiorini, ossia la loro moneta regionale. Ricevono 20 fiorini, «da lire 4 e 1/2 l'uno» cioè «lire 90 alla nostra moneta veneciana»,²² che corrispondono a 14,5 ducati. Considerando, dunque, una media di 7 anni di apprendistato, il salario dei garzoni tedeschi equivale a 2,8 fiorini l'anno, ossia all'incirca 2 ducati. Un compenso pressoché simile viene versato anche agli altri garzoni liutai (tedeschi, veneziani o del territorio della Serenissima): mentre tre garzoni non ricevono alcun salario, gli altri cinque vengono pagati all'incirca 3 ducati annui, con l'eccezione di un tedesco dell'età di 15 anni pagato 30 ducati per soli 3 anni di apprendistato (con una media di 10 ducati all'anno). Pare, pertanto, esistere una omogeneità nelle condizioni salariale tra garzoni tedeschi assunti da maestri tedeschi e garzoni locali alle dipendenze di artigiani veneziani.

L'unico caso di migliore trattamento economico corrispondente peraltro a un periodo più breve di apprendistato potrebbe forse giustificarsi per le competenze che il giovane, già in parte formato presso altri maestri, aveva acquisito precedentemente.

Infine, nei sette accordi dei garzoni tedeschi è presente, come di consueto, la figura del garante, a tutela dei diritti e dei doveri dei

20. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 50-51.

21. Cervelli, «Breve note sui liutai tedeschi», cit., p. 300; Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 50.

22. Come indicato in due accordi: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 117, reg. 162, c. 154r (1621) e b. 118, reg. 164, c. 39r (1625).

soggetti contrattuali. Si nota che nei casi presi in esame anche i garanti risultano essere di origine tedesca.

Se nella maggior parte degli accordi di garzonato a fare da garante all'apprendista sono il padre, il fratello o la madre vedova, questa ricorrenza nel caso dei liutai compare in un solo caso.

I garanti non sono quasi mai persone appartenenti alla famiglia del garzone, probabilmente perché i parenti più stretti non risiedono a Venezia. Pur non condividendo il medesimo ambito professionale dei liutai,²³ essi rientrano senza dubbio nella rete sociale che si intreccia tra i membri della comunità tedesca in laguna.

2.2 Costruttori di strumenti a tastiera

Rimane poco chiaro a quale corporazione appartenessero gli artigiani di strumenti a tastiera e in generale gli altri costruttori di strumenti musicali: alcuni studiosi presumono che facessero parte indistintamente, con i liutai, dell'Arte dei *Marzeri*,²⁴ mentre altri ipotizzano una loro totale estraneità e indipendenza dal mondo corporativo.²⁵

La documentazione presa in esame nelle buste della Giustizia Vecchia ha restituito finora 11 contratti di produttori di strumenti a tastiera divisi in due specialità: «far arpicordi» o «de strumenti da pena» (5 contratti) e i *cimbaneri* o *zimbaneri* (6 contratti).²⁶

23. Come emerge dall'analisi dei contratti, infatti, i garanti svolgono la professione di: costruttore di orologi, *passamaner*, *cerusico*, *battioro*, o ancora fattore presso una famiglia di mercanti tedeschi.

24. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit.

25. Gastone Vio, «L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia», *Ricerca*, 2006, XVIII, p. 69-112.

26. Risulta difficile, come già notato per i liutai, stabilire il preciso significato dei termini legati alle professioni e il tipo di manufatto prodotto dall'artigiano: se «arte de strumenti da pena» dovrebbe indicare un generico costruttore di strumenti a tastiera (o meglio, di strumenti il cui suono viene prodotto dal pizzicare della penna sulla corda), il costruttore di arpicordi potrebbe circoscrivere la produzione ai soli arpicordi (e forse ai simili virginali e spinette), mentre i cimbaneri ai soli clavicembali. La terminologia comunque è molto fluttuante, spesso arbitraria e interscambiabile, sia perché incerti sono i confini della produzione delle botteghe, sia

Datati agli anni '90 del Cinquecento, a eccezione di due contratti risalenti al 1621 e al 1622, gli accordi sono stipulati con garzoni, tutti maschi, di età compresa tra gli 8 e i 15 anni (tra i quali si riscontrano tre orfani di padre) che svolgono l'apprendistato per un periodo molto variabile: dai 4 ai 10 anni (con una media di 7 anni). Nella maggioranza dei casi, il maestro offre agli apprendisti l'alloggio e paga loro le spese di mantenimento quotidiane.

Il salario più elevato è di 3 ducati all'anno (12 ducati per 4 anni), il minimo è di 1,4 (10 ducati per 7 anni, con la clausola che il padre del garzone doni al maestro frumento e segale), mentre tre garzoni non ricevono alcun compenso. La paga media annuale è dunque di circa 2 ducati, similmente a quella dei garzoni liutai.

In tre accordi, due dei quali non prevedono alcuna forma remunerativa, i garzoni guadagnano in formazione: i maestri, infatti, per contratto, si impegnano a insegnare loro a suonare lo strumento musicale costruito. Questo tipo di pagamento in formazione è attestato anche fra i liutai: Zuane Recaldini, *lauter* all'insegna del basso, non paga il garzone, ma gli fornisce alloggio, lo mantiene nelle spese quotidiane e si offre di insegnargli a suonare.²⁷ Recaldini ritorna in altri accordi, non nel ruolo di maestro artigiano, bensì in quello di musicista e come tale assume tre garzoni per insegnar loro a suonare il violino e la viola, trattenendo la metà del guadagno degli ingaggi musicali dei giovani. Sembra, perciò, che i costruttori di strumenti

perché la registrazione di un termine piuttosto che un altro poteva dipendere dalla precisione di quanto dichiarato dal maestro all'ufficio della Giustizia Vecchia, e di quanto annotato dallo scrivano. Per la descrizione tecnica e storica degli strumenti musicali: Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 349-460; Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 147-153. Per i contratti degli artigiani di strumenti a tastiera: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 154, c. 1r (1591); b. 113, reg. 154, c. 46v (1591); b. 113, reg. 154, c. 52r (1591); b. 114, reg. 155, c. 12v (1592); b. 114, reg. 155, c. 20r (1592); b. 115, reg. 157, c. 71r (1596); b. 115, reg. 157, c. 76r (1596); b. 115, reg. 158, c. 26v (1597); b. 115, reg. 158, c. 139r (1598); b. 118, reg. 163, c. 23r (1621); b. 118, reg. 163, c. 159v (1622).

27. Ivi, b. 120, reg. 168, c. 51v (1647).

musicali avessero a volte competenze esecutive e si prestassero all'occasione anche a impartire lezioni di musica.

Garzoni e maestri costruttori di strumenti a tastiera, nei casi in cui è specificato, provengono da Venezia o dal Dogato (Brescia, Bergamo, Belluno). L'informazione conferma l'esistenza di una scuola artigianale veneziana e lombarda che già dal XVI secolo conquista una posizione di primissimo piano nel mercato internazionale «sia per la qualità eccezionale della sua produzione che per l'eleganza e il gusto decorativo degli strumenti costruiti».²⁸

Tra i maestri identificati nei registri si segnala Claudio, appartenente alla celebre famiglia di origine bergamasca dei Transuntini, specializzata nella costruzione di strumenti a tastiera, dalla quale provengono famosi artigiani: Alessandro, che, come ci informa Pietro Aretino, costruisce a Tiziano Vecellio un arpicordo in cambio di un ritratto, e Guido anch'egli rinomato per i suoi preziosi strumenti musicali.²⁹

Tra i maestri *cimbaneri*, invece, stipula ben quattro accordi di garzonato Iseppo Pase, singolarmente nel 1592 e nel 1596, e insieme al figlio Bernardo negli anni 1596 e 1597. L'emergenza dell'erede nella documentazione potrebbe costituire la traccia di una strategia di trasferimento della gestione della bottega dal padre al figlio, secondo una normale prassi in seno a una impresa familiare.³⁰ In uno degli accordi Iseppo è definito oltre che *zimbaner* anche *senser da biade*, segno che l'artigiano praticava due mestieri.³¹ In questo ultimo contratto risalente al 1596 e in un altro dell'anno successivo, i suoi apprendisti si iscrivono all'Arte del «cimbaner et altro». Questa formula, insieme alla analoga precisazione «far tuto quello che farà

28. Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 154.

29. Ivi, p. 164-167. Per la lettera di Aretino ad Alessandro dagli organi (identificato con Alessandro Trasuntino) vedi Pietro Aretino, *Il secondo libro de le lettere di Pietro Aretino*, Parigi, appresso Matteo il Maestro, 1609, p. 140, citato anche in Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800*, cit., p. 164.

30. Per i contratti di Lorenzo Pase: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 114, reg. 155, c. 20r (1592); b. 115, reg. 157, c. 71r (1596); b. 115, reg. 157, c. 76r (1596); b. 115, reg. 158, c. 26v (1597).

31. Ivi, b. 115, reg. 157, 76r (1596).

bisogno», ricorre in altri accordi della Giustizia Vecchia e dimostra come i garzoni fossero figure versatili e tuttofare, disponibili ad aiutare il padrone in qualunque mansione ausiliaria, a discapito di una formazione e di una specializzazione professionale che il periodo di apprendistato forse non sempre garantiva completamente.

3. I *sonadori*

Mentre l'insegnamento della musica presso le scuole, le cappelle musicali e gli ospedali è stato al centro di studi che ne hanno ricostruito i vari aspetti organizzativi,³² poco è noto sulle opportunità di formazione proposte in modo autonomo dai maestri musicisti. Essi erano riuniti fin dalla metà del XV secolo nella corporazione dei *sonadori*,³³ la cui organizzazione interna non è ancora stata completamente delineata.

Sappiamo che gli iscritti all'Arte appartenevano per lo più alla classe dei popolani³⁴ ed erano divisi in due categorie: *sonadori da musica*, capaci di leggere gli spartiti musicali e che quindi potevano ambire a commissioni più autorevoli, e *sonadori da ballo* che eseguivano i brani solamente ad orecchio.³⁵ Per le due categorie erano previsti due diversi esami di accesso alla corporazione.³⁶

I differenti livelli di competenza e professionalità comportavano differenti ingaggi, compensi e contesti lavorativi. Elena Quaranta,³⁷ ad esempio, documenta la straordinaria abilità tecnica e il conseguente

32. Elena Quaranta, *Oltre San Marco: organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998.

33. Un articolo, per lo più abbozzato nella forma, ma delineato nei contenuti, pubblicato dopo la morte dell'autore, Gastone Vio, parla della corporazione dei *sonadori* e dell'insegnamento della musica al di fuori dei luoghi istituzionali. Lo studioso consultò anche i contratti di apprendistato, contando un centinaio di accordi di musicisti. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit.

34. Toffolo, *Strumenti musicali a Venezia*, cit., p. 48.

35. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 74. Sulle competenze «a mente» e «a libro» dei musicisti nel Cinquecento vedi anche Baroncini, «'A mente e a libro'», cit.

36. ASVe, *Giustizia Vecchia, Parti e capitoli*, b. 210, reg. 256 «Sonadori». Vedi anche Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 74-79.

37. Quaranta, *Oltre San Marco*, cit., p. 33-34.

maggior salario degli organisti di San Geremia, alcuni dei quali vengono assunti nel corso del Cinquecento presso la prestigiosa Basilica di San Marco. Al contrario, gli organisti nella parrocchia di San Tomà (di cui uno era perfino analfabeta) ricevono una paga quasi simbolica.

Oltre all'attività di strumentista su commissione, il *sonador* poteva dedicarsi all'insegnamento presso le istituzioni cittadine (cappelle, ospedali...) o impartire in modo autonomo lezioni private nella propria residenza o in ambienti presi in affitto (trasformati forse in scuole di musica), magari in collaborazione con altri maestri.³⁸ Oppure, ancora, poteva recarsi nelle abitazioni degli allievi, specie nel caso delle famiglie più benestanti, per le quali lo studio della musica era parte fondamentale dell'*iter* pedagogico del nobile, come descritto dalla trattatistica dell'epoca.³⁹

Rimane poco chiaro il percorso formativo che un giovane doveva seguire per diventare musicista di professione. La *mariegola* dei *sonadori*, che avrebbe potuto gettare luce su questa tematica, è purtroppo andata perduta. Non sappiamo se un corso di musica o la frequenza di una scuola garantissero la possibilità di sostenere l'esame di accesso alla corporazione, o se fosse indispensabile praticare un tirocinio presso maestri musicisti.

Nell'ambito del progetto GAWS sono stati recensiti 23 contratti di garzoni che svolgono l'apprendistato in campo musicale per imparare il mestiere del:

1. *sonador* senza ulteriore specifica (4 contratti),
2. *sondador* di violino (4 contratti), di «violino, viola, basso e mandola» (1 contratto),
3. *sonador* di clavicembali (3 contratti), organi (2 contratti), organi e qualsiasi «strumento da penna» (2 contratti), «strumenti da penna» (1 contratto), «manacordi et organo» (1 contratto),

38. Baroncini, «A mente e a libro», cit., p. 16-17; Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 85-87.

39. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.

- arpicordi (2 contratti),
4. *sonador* di tamburi (1 contratto),
 5. *sonador* e *cantor* di organo (1 contratto),
 6. *cantor* (1 contratto).

In tre contratti, il maestro insegna al garzone, oltre a suonare, anche a «cordà» o «incordar» gli strumenti, e in un altro perfino a «lezer e scriver». ⁴⁰

I garzoni, tutti maschi, cinque orfani di padre, hanno un'età variabile compresa tra gli 8 fino addirittura ai 22 anni, mentre il periodo di apprendistato è tutto sommato breve (dai 2 ai 6 anni); provengono per lo più da Venezia e dalla terraferma, con un unico caso di garzone originario di Modena.

Nella quasi totalità dei contratti dei *sonadori* finora recensiti, l'apprendista non riceve vitto e alloggio dal maestro. Il motivo è facile da dedurre. Non esiste, infatti, nel caso dei musicisti, la struttura della casa-bottega, tipica, invece, delle professioni artigianali: l'insegnamento è limitato a qualche momento della giornata e l'esecuzione musicale avviene in luoghi esterni all'abitazione del maestro.

Tra i *sonadori* individuati nei registri si segnalano Carlo Perali, musicista di strumenti a tastiera, che assume ben 7 garzoni; Andrea Romanini, organista, che ne assume 3 e Zuane Recaldini, maestro di violino, oltre che liutaio, il quale stipula 3 contratti con altret-

40. Per gli accordi dei sonadori: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 66r (1582); b. 112, reg. 152, c. 71v (1582); b. 112, reg. 152, c. 90v (1582); b. 113, reg. 153.1, c. 14v (1583); b. 113, reg. 153.1, c. 19r (1583); b. 113, reg. 153.1, c. 59v (1583); b. 113, reg. 153.1, c. 97r (1583); b. 112, reg. 152, c. 171r (1583); b. 112, reg. 152, c. 196v (1583); b. 114, reg. 155, c. 115r (1592); b. 114, reg. 155, c. 174r (1593); b. 114, reg. 156, c. 51v (1594); b. 114, reg. 156, c. 100v (1594); b. 115, reg. 157, c. 25r (1596); b. 115, reg. 157, c. 132r (1597); b. 115, reg. 157, c. 174v (1597); b. 118, reg. 163, c. 157r (1622); b. 118, reg. 163, c. 179v (1622); b. 119, reg. 166, c. 41r (1642); b. 121, reg. 169, c. 28r (1653); b. 121, reg. 170, c. 85v (1657); b. 121, reg. 170, c. 143r (1657); b. 121, reg. 170, c. 213v (1658).

tanti garzoni.⁴¹ Il numero di apprendisti alle dipendenze di ciascun maestro, ingaggiati per lo più nel giro di pochi anni, è indicativo di una attività sicuramente ben avviata e che poteva prevedere la formazioni di *ensemble* musicali.

Nella documentazione compare anche un accordo registrato da maestro Giacomo, di mestiere *casseler*, che insegna all'apprendista a suonare il violino.⁴² Sembra non essere raro l'abbinamento fra queste due professioni. Secondo le stime di Baroncini⁴³ la maggior parte dei musicisti alle dipendenze delle scuole grandi svolgeva un doppio mestiere, con un netta e inaspettata prevalenza proprio di musicisti fra i *casseleri* e i *calegheri*.

Rispetto alle condizioni salariali più diffuse negli accordi della Giustizia Vecchia, quelle dei contratti di musicisti presentano clausole molto articolate, con differenti livelli di complessità:

1. di frequente la ricompensa del garzone è il guadagno della *performance* musicale, con la clausola che metà del denaro è destinato all'apprendista, l'altra metà al maestro. Insieme a questa opzione, il contratto può prevedere che l'intero compenso di uno specifico ingaggio sia riservato al maestro. In tal caso è esplicitato il periodo dell'anno (Carnevale, Natale...) o i contesti per cui vale questa distinzione: così, ad esempio, Santo Benechis di anni 16, «sonando l'organo che esso maestro Andrea li ordenerà, l'utilità sia de esso maestro Andrea, et sonando sopra balli feste et altri loci l'utilità che li cavasse sia di mità di lui maestro Andrea et mità a lui ser Santo».⁴⁴

41. Per i contratti di Carlo Perali: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 66r (1582); b. 112, reg. 152, c. 171r (1583); b. 112, reg. 152, c. 196v (1583); b. 113, reg. 153.1, c. 97r (1583); b. 114, reg. 155, c. 115r (1592); b. 114, reg. 156, c. 51v (1594); b. 118, reg. 163, c. 157r (1622). Per i contratti di Andrea Romanini: b. 112, reg. 152, c. 71v (1582); b. 113, reg. 153.1, c. 19r (1583); b. 113, reg. 153.1, c. 59v (1583). Per i contratti di Zuane Recaldini: b. 121, reg. 170, c. 85v (1657); b. 121, reg. 170, c. 143r (1657); b. 121, reg. 170, c. 213v (1658).

42. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 115, reg. 157, c. 132r (1597).
43. Baroncini, «A mente e a libro», cit., p. 11-12.

44. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 153.1, c. 19r (1583). Il maestro è Andrea Romanini.

2. Il maestro corrisponde al giovane un salario espresso in ducati per tutta la durata dell'apprendistato, più il guadagno dell'esecuzione musicale: è il caso di Nicoletto, di anni 14, che riceve da Zuane Recaldini 10 ducati per l'intero periodo, oltre a quelli che guadagnerà quando suona.⁴⁵
3. Il maestro offre al garzone un compenso fisso per ogni ingaggio musicale: così il *sonador* Zan Pietro Malasis, *tamburino* in Frezzeria, corrisponde a Mattio Martinelli, di anni 22, «per suo premio et mercede [...] quando solamente sarrà da esso patron mandato a sonare per qualche occasione lire doi».⁴⁶
4. Il maestro corrisponde al garzone solo il salario stabilito nel contratto per la durata dell'apprendistato. In questo caso, il compenso varia da un minimo di 2 ducati al massimo di 7 all'anno.
5. Il maestro non versa al garzone alcuna paga.
6. In rari casi, il maestro è pagato dal garzone o dal padre del garzone. In un contratto datato 1582, ad esempio, Francesco *baveler* (filatore di seta), padre dell'apprendista Zuane di 16 anni, dà al maestro Andrea Romanini, organista, 25 ducati in 4 anni di apprendistato «per le fatiche di esso patron de insegnar ad esso fiol».⁴⁷

Queste differenze di trattamento salariale tra un contratto di garzonato e l'altro sono piuttosto complesse da interpretare⁴⁸ e richiederanno ulteriori indagini a conclusione del lavoro di catalogazione.

Al momento è possibile solo avanzare alcune ipotesi, ma è plausibile che nei contratti in cui non si prevede alcun salario o in cui addirittura il padre paga per la formazione, il giovane *sonador* rappresenta un soggetto ancora inesperto e di scarso beneficio per l'attività di strumentista del maestro.

Al contrario, negli accordi in cui l'apprendista è retribuito per gli ingaggi che il maestro gli procura, viene riconosciuto al giovane il

45. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 121, reg. 170, c. 85v (1657).

46. Ivi, b. 118, reg. 163, c. 179 (1622).

47. Ivi, b. 112, reg. 152, c. 71v (1582).

48. Al riguardo, si veda il contributo di Giovanni Colavizza in questo volume.

raggiungimento di una certa professionalità che si trasforma immediatamente in riconoscimento economico.

Alcuni documenti catalogati risultano estremamente interessanti in quanto descrivono puntuali condizioni contrattuali riguardanti le mansioni dell'apprendista presso il maestro e addirittura l'orario di servizio.

Pelegrin da Modena, di anni 10, ad esempio, deve essere a disposizione del maestro tutti i pomeriggi dei giorni feriali e l'intera giornata festiva.⁴⁹

In altri due contratti, i garzoni, che evidentemente avevano raggiunto un certo grado di competenza nella pratica musicale, devono avviare alla musica altri allievi del maestro, come spesso accadeva negli ospedali, dove erano le ragazze di coro con più esperienza a seguire le nuove alunne.⁵⁰ In questi casi, gli accordi, stipulati con apprendisti rispettivamente di 14 e 20 anni, sono di breve durata (2 anni), e, piuttosto che contratti di apprendistato, sembrano veri e propri contratti di lavoro o di specializzazione professionale.

Analizziamoli nel dettaglio. Nel primo accordo, datato 15 marzo 1583, il quattordicenne Marco Antonio di Nadalin, *calegher* a San Trovaso, viene istruito a «sonar de claocinbano» e «incordà arpicordi» dal musicista Carlo Perale. Il garzone si impegna a suonare dove vorrà il maestro e ad insegnare a sua volta la musica a giovani allievi del padrone, sia nei giorni di lavoro, sia durante le feste, ricevendo come compenso la metà del guadagno delle *performance* e delle lezioni di musica. Il documento specifica addirittura che, qualora fosse necessario «tior calocinbano a nollo», cioè prendere a noleggio un clavicembalo, la spesa deve essere divisa in due, tra maestro e apprendista.⁵¹

49. Il garzone è «obligado andar tuti li giorni lavorenti il daspo disnar solamente fino alla hora li piace al ditto patron et le feste sia obligado andar tutto il giorno». ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 66r (1582).

50. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 90.

51. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 171r. L'accordo è già stato pubblicato da Vio, «L'Arte dei sonadori», cit.

Nel secondo accordo, datato 19 ottobre 1582, il garzone Iseppo, di anni 20, figlio di Piero *murer*, è a disposizione del suonatore di clavicembalo, Dimo, tutte le mattine, mentre «da po disnari», cioè nel pomeriggio, è dispensato dal prestar servizio. Ha l'obbligo di seguire nello studio i nuovi allievi del maestro, ma ha anche la possibilità di impartire lezioni private, in maniera autonoma, a giovani alunni. In quest'ultimo caso, tiene per sé tutto il guadagno. Il compenso che ricava suonando nel periodo antecedente al Natale va metà a lui e metà al maestro. Durante il Carnevale, periodo sicuramente ricco di opportunità lavorative per i suonatori, tutto ciò che guadagna dagli ingaggi musicali è, invece, del maestro.⁵²

Arrivati, dunque, a un certo livello di esperienza, gli apprendisti *sonadori* avevano la possibilità di ricavare il proprio guadagno da ingaggi musicali e da lezioni private, insegnando sia alle nuove reclute del maestro, sia eventualmente a propri allievi e ritagliandosi così spazi di autonomia al di fuori della sfera del padrone (che comunque dettava condizioni contrattuali a proprio vantaggio).

3.1 Barbieri-*sonadori*

La bottega del barbiere era un luogo di socialità, dove clienti e frequentatori si recavano per farsi barba e capelli, per scambiare quattro chiacchiere, ma anche per ascoltare un po' di musica.

Ciò è confermato dall'inventario, datato 1697, del negozio di Francesco Bottion, *barbier* in Riva del Vin, al segno delle tre teste.⁵³ Nella spaziosa bottega di Bottion viene registrata, infatti, la presenza di una spinetta, un clavicembalo e un *liron*, prova che l'*atelier* ospitava non di rado, momenti di intrattenimento musicale. Nell'inventario di bottega compaiono anche quattro poltrone da barbiere, sei «careghe di bulgaro» (cioè di cuoio) e numerose panche in noce addossate alle pareti che evidentemente dovevano servire ad accogliere i clienti, gli amici o i semplici frequentatori dell'animatissimo negozio.

52. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 112, reg. 152, c. 90v.

53. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 93-94.

Tra le buste della *Giustizia Vecchia* sono emersi ben 6 contratti di *barbieri-sonadori*, nei quali cioè il maestro insegna al garzone la professione del barbiere e al contempo gli impartisce lezioni di musica. In alcuni casi, si precisa anche lo strumento studiato dal giovane: «sonar de violin», «de manarcordo» e «de clavocinbano». ⁵⁴

I garzoni barbieri-musicisti finora recensiti nella serie documentaria sono tutti maschi e hanno un'età compresa tra i 10 e i 16 anni. La durata dell'apprendistato va da un minimo di 4 anni a un massimo di 6. In due casi soltanto il maestro offre vitto e alloggio ai giovani, i quali a loro volta pagano il padrone per la formazione ricevuta e per le spese relative al loro mantenimento. Si tratta tuttavia, e sarà il caso di precisarlo, di cifre considerevoli: 70 ducati rateizzati in cinque anni nel primo caso, e 60 ducati in quattro anni nel secondo. In tutti gli altri contratti, il salario è versato secondo le modalità già descritte. ⁵⁵

In quattro accordi su sei, sono gli stessi maestri a insegnare la musica ai giovani; in due, invece, il padrone incarica una terza persona di impartire le lezioni: Giacomo Faferri *barbier* promette al suo garzone di «farli insegnar de sonar de violin» ⁵⁶ e Francesco Ferro, *barbier e cerusico*, paga il maestro di violino del giovane aiutante. ⁵⁷

Esistevano dunque, maestri barbieri che abbinavano la professione principale all'attività musicale ed erano capaci di insegnare entrambi i mestieri agli apprendisti. Altri, invece, non conoscendo la musica, chiamavano insegnanti *sonadori* esterni per istruire i garzoni, volendo offrire ai propri clienti, oltre ai servizi propri al loro mestiere, un piacevole intrattenimento, in un'ottica di valorizzazione imprenditoriale della loro bottega.

54. Per i contratti dei barbieri-musicisti: ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 113, reg. 153.1, c. 111v (1583); b. 114, reg. 155, c. 165r (1593); b. 118, reg. 163, c. 150v (1622); b. 118, reg. 163, c. 155r (1622); b. 120, reg. 167, c. 90v (1645); b. 120, reg. 167, c. 105v (1645).

55. Vedi paragrafo 2.

56. Ivi, b. 120, reg. 167, c. 90v (1645).

57. Ivi, b. 120, reg. 167, c. 105v (1645).

L'aumento della domanda musicale in città e la possibilità di una buona retribuzione potevano forse spingere alcuni barbieri-*sonadori* ad abbandonare la professione artigianale per dedicarsi a tempo pieno alla musica. Poteva naturalmente accadere anche il contrario, ossia che un musicista, per tutelarsi e avere maggiore disponibilità economica, imparasse un altro mestiere: un accordo di apprendistato, datato 30 maggio 1595, già pubblicato da Stefano Toffolo, ci informa che Zuanne Francesco Bonfante, figlio d'arte, futuro violinista, maestro di concerti della cappella marciana e già all'epoca strumentista presso la Scuola di San Rocco, si iscrive a imparare il mestiere del *barbier*, a condizione che possa suonare e insegnare musica ai suoi allievi ogni qual volta sarà necessario. I guadagni legati all'attività musicale saranno gestiti direttamente dal giovane, tutti quelli ottenuti dalla professione di barbiere finiranno invece nelle tasche del maestro.⁵⁸

3.2 *Sonadori orbi*

Tra gli apprendisti musicisti figurano, infine, nei documenti della Giustizia Vecchia, due contratti stipulati con maestri *sonadori* ciechi:⁵⁹ i giovani, dell'età di 9 anni, si iscrivono al servizio di «menar l'orbo», hanno, cioè, la mansione di accompagnare il padrone non vedente nei suoi spostamenti in città e forse di aiutarlo in casa, ricevendo in cambio una piccola somma di denaro (solo in un contratto) e la possibilità di imparare a suonare uno strumento musicale.⁶⁰

58. Toffolo, *Strumenti musicali a Venezia*, cit., p. 48 e 65-66; Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 95.

59. Nelle disposizioni seicentesche dell'Arte dei sonadori, pubblicate da Vio, si fa menzione di questa categoria di musicisti: «gli orbi che sonano per la città cantando orationi et istorie, et sonando con li loro strumenti» (verosimilmente indigenti che chiedevano l'elemosina, suonando per strada) sono esenti dall'iscrizione alla corporazione, contrariamente ai non vedenti che si esibiscono in balli e feste, per i quali l'iscrizione è obbligatoria; Vio, «L'Arte dei sonadori», cit.

60. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 117, reg. 161, c. 149r (1610); b. 116, reg. 160, c. 80r (1606).

4. Ballerini e arte del *saltar*

Il ballerino nonché maestro di danza era una figura presente nelle corti rinascimentali italiane e aveva il compito non solo di istruire i nobili al ballo, ma anche di intervenire in qualità di coreografo in occasione di feste religiose e pubbliche, trionfi per omaggiare visite di personaggi importanti, giostre e grandi balli.⁶¹ A partire dal Cinquecento sorgono le prime scuole pubbliche di danza in Italia per ballerini-cortigiani, amatori e professionisti.⁶²

Anche a Venezia esistevano scuole di ballo. Alcune di queste, sorte in calli appartate nella zona di Rialto e frequentate da giovani fino a notte inoltrata, erano tenute sotto controllo dalle magistrature, perché considerate luoghi di riunioni moralmente compromettenti. Una disposizione del 1478 del Consiglio dei Dieci ne ordina, di fatti, la chiusura in città (dove sembra fossero presenti addirittura nelle botteghe dei barbieri) come in terraferma.⁶³

Altre figure legate alla musica e allo spettacolo erano i cosiddetti *saltatori*, ossia ballerini-acrobati. Secondo Tomaso Garzoni, la *saltatione o arte del saltar* «comprende ogni sorte di ballo così antico, come moderno», e il *saltatore* è colui che dà «piacere al popolo con salti miracolosi, e mortali» eseguiti «al suono del ciambalo, de pifferi, o del lauto, e d'altri instrumenti».⁶⁴

Fra gli accordi della Giustizia Vecchia, sono stati individuati sia un contratto di ballerino sia un contratto di *saltatore*. Entrambi gli apprendisti sono molto giovani, requisito forse necessario al fine di forgiare il fisico dei bambini alla danza e ai salti.

Nel primo caso, il maestro di danza Michiel Franchi insegna «l'arte del balerin» per un totale di 5 anni a Mattio *quondam* Francesco

61. Gino Tani, *Storia della danza: dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983, vol. 1. p. 399.

62. Ivi, p. 443.

63. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit., p. 86 Ambrosini, «Cerimonie, feste, lusso», cit., p. 88.

64. Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, appresso Roberto Meietti, 1599, p. 449, 453.

Mangini, di anni 9, a cui fornisce vitto e alloggio, assicura le spese di mantenimento, comprese quelle di abbigliamento («lo veste e calza»)⁶⁵.

Nel secondo contratto il garzone Alisso *quondam* Piero Cicilian, di anni 8, si iscrive, per un periodo di apprendistato di 8 anni, «all'arte del saltar» con Gasparo dai Veli, originario di Bologna: il maestro si impegna a mantenere il giovane per le spese quotidiane e di vestiario e gli offre 10 ducati per l'intera durata dell'accordo.⁶⁶ La presenza di contratti che riguardano ballerini e acrobati significa che anche queste figure erano riconosciute come professioni, pur non avendo apparentemente una corporazione di appartenenza. Di conseguenza, anche il loro apprendistato doveva essere regolamentato o almeno denunciato alla magistratura della Giustizia Vecchia.

5. Conclusioni

Benché parziali, i dati fin qui esposti forniscono una panoramica sulla varietà del materiale negli *Accordi dei garzoni*, consentendo di avvallare informazioni già note, ma anche di formulare ipotesi e proporre spunti per nuove riflessioni e ricerche.

Molte sono le questioni da approfondire, prima fra tutte la relativa carenza di dati restituiti dalla fonte in questo ambito professionale: 22 accordi soltanto per gli artigiani di strumenti musicali e 31 per i suonatori sono numeri esigui, quasi marginali a fronte degli 11.500 contratti di apprendistato schedati finora.

Come interpretare dunque questa scarsa presenza?

Da una parte, si potrebbe considerare la prevalente conduzione familiare delle botteghe veneziane, specie per i costruttori di strumenti, visto che la trasmissione del sapere di padre in figlio non implicava l'obbligo di denuncia alla Giustizia Vecchia.

65. ASVe, *Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni*, b. 121, reg. 169, c. 195v-196r (1654).

66. Ivi, b. 114, reg. 155, c. 42v (1592).

D'altro canto, varrebbe la pena analizzare e valutare l'incidenza a Venezia del lavoro sommerso. Il richiamo all'obbligo d'iscrizione a cura dell'Arte dei *sonadori*, messo in luce Gastone Vio, fu una questione ricorrente fino alla fine della Repubblica e dunque sintomatica della presenza di molti suonatori abusivi.⁶⁷

Ugualmente, per quanto riguarda i costruttori di strumenti, si potrebbe ipotizzare che vi fosse la tendenza a non servirsi dei contratti di apprendistato come *escamotage* per il reclutamento di manodopera a basso costo, impiegata nella fabbricazione di singoli pezzi all'interno di una produzione seriale. Per questioni di flessibilità lavorativa si preferiva, cioè, una manodopera sommersa, poco specializzata, liberamente circolante di bottega in bottega, capace di far fronte alle richieste variabili del mercato e rispondere, all'occorrenza, a ordinazioni urgenti, evadendo i limiti produttivi imposti dalle corporazioni.

La complessità della tematica dell'organizzazione del lavoro e dell'apprendistato rilevata dall'analisi della fonte richiede, perciò, ulteriori investigazioni, che potranno essere avviate solo a conclusione dello spoglio, grazie allo studio comparativo dei dati registrati e al relativo approfondimento contestuale, da incentrarsi in particolare sul mondo corporativo.

67. Vio, «L'Arte dei sonadori», cit.

Elenco delle illustrazioni

| | |
|---|---------|
| 1. Odoardo Fialetti, <i>Bottega di un pittore</i> , stampa | 53 |
| 2. Daniel van den Dyck (attr.), <i>Ritratto di Bartolomeo Cagnoni</i> , Venezia, 1650 ca. | 66 |
| 3. Distribuzione delle botteghe a Venezia nel 1537 | 71 |
| 4. Distribuzione delle botteghe a Venezia nel 1740 | 72 |
| 5-7. Verrerie en bois (<i>Encyclopédie Diderot-d'Alembert</i>), planches | 197-199 |
| 8. Illustration du livre d'Agricola, <i>De re metalica</i> , 1556 | 200 |

Bibliografia

- Renata Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998.
- Luigi Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di "Nazione lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 1985.
- Federica Ambrosini, «Cerimonie, feste, lusso», in Alberto Tenenti, Ugo Tucci (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Il Rinascimento: società ed economia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol. 5, p. 441-520.
- Hektor Ammann, «Vom Lebensraum der mittelalterlichen Stadt. Eine Untersuchung an schwäbischen Beispielen», *Berichte zur deutschen Landeskunde*, 1963, 31, p. 283-316.
- Hektor Ammann, «Wirtschaftsbeziehungen zwischen Oberdeutschland und Polen», *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 1961, 48, p. 433-443.
- Pietro Aretino, *Il secondo libro de le lettere di Pietro Aretino*, Parigi, appresso Matteo il Maestro, 1609.
- Fernanda Ascarelli, *La tipografia nel 500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989.
- Edi Baccheschi, *L'Accademia Ligustica di Belle Arti*, in Ezia Gavazza, Lauro Magnani (a cura di), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova, Sagep Editrice, 2000, p. 349-360.
- Filippo Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli e Compagni, 1847.
- Rodolfo Baroncini, «'A mente e a libro', 'artisans et sonador'. Formazione, status e competenze dello strumentista del '500», in Mauro Odorizzi, Maurizio Tomasi (a cura di), *Il violino tradizionale in Italia*, Atti del Convegno, Trento, 25-26 giugno 1994, Trento, Comune di Trento, 1996, p. 9-19.
- Karen Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: the Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Marina Beck, «Der lange Weg zum Meister. Formular eines Lehrbriefs und die Gesellenordnung der Maler, Glaser und Sattler in Münster», in Andreas Tacke, Franz Irsigler (Hrsg.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführung zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, p. 37-69.
- Anna Bellavitis, «Apprentissages masculins, apprentissages féminins à Venise au XVI^e siècle», *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 49-73.

- Anna Bellavitis, *Famille, genre, transmission à Venise au XVIe siècle*, Rome, École Française de Rome, 2008.
- Anna Bellavitis, «Gender and Apprenticeship in Early Modern Western Europe: some considerations», in G. Jacobsen, H. Wunder (eds.), *East meets West: a gendered view of legal tradition, Conference of the International Research Network "Gender differences in the history of European legal cultures"*, Budapest, 10-12 March 2011, Kiel, Solivagus-Verlag, 2014, p. 204-217.
- Anna Bellavitis, «Genre, métiers, apprentissage dans trois villes italiennes à l'époque moderne», *Histoire urbaine*, 2006, 15, p. 5-12.
- Anna Bellavitis, «Le travail des femmes dans les contrats d'apprentissage de la Giustizia Vecchia (Venise, XVI^e siècle)», in Isabelle Chabot, Jérôme Hayez, Didier Lett (dir.), *La famille, les femmes et le quotidien (XIV^e-XVIII^e siècle). Textes offerts à Christiane Klapisch-Zuber*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 181-195.
- Anna Bellavitis, «Maestre e apprendiste a Venezia tra Cinque e Seicento», *Archivio Veneto*, 2012, 3, p. 127-144.
- Anna Bellavitis, Virginie Jourdain, Virginie Lemonnier Lesage, Beatrice Micheletto Zucca, «*Tout ce qu'elle saura et pourra faire*». *Femmes, droits, travail en Normandie – Du Moyen Âge à la Grande Guerre*, Rouen, PURH, 2015.
- Anna Bellavitis, Manuela Martini, Raffaella Sarti (ed.), *Familles laborieuses. Rémunération, transmission et apprentissage dans les ateliers familiaux de la fin du Moyen Âge à l'époque contemporaine en Europe*, dossier en *Mélanges de l'École Française de Rome, Italie-Méditerranée*, 2016, 128 (1), p. 63-181
- Venanzio Belloni, *Caroggi, crèuze e möntae. Documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genova, Emmebi, 1975.
- Venanzio Belloni, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova, GBG, 1988.
- Paolo Bensi, «"Per l'arte": materiali e procedimenti pittorici nell'opera di Lorenzo Lotto», *Studi di storia delle arti*, 1983-1985, 5, p. 63-111.
- Marino Berengo, «La crisi dell'arte della stampa veneziana alla fine del XVIII secolo», in *Studi in onore di Armando Sapori*, II, Milano, 1957.
- Lukša Beritić, *Utvrdjenja grada Dubrovnika*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1955.
- Philippe Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen âge : essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, CNRS, 2009.
- Enrico Bertanza, «La protezione dei fanciulli in Venezia nei secoli XIV, XV, XVI», *La Scintilla*, 1892, 6.

- Francesco Bettarini, «I toscani al servizio della città di Ragusa (Dubrovnik) nella prima metà del Quattrocento», *Medioevo Adriatico*, 2007, I, p. 135-150.
- Francesco Bettarini, *La comunità pratese di Ragusa (1414-1434). Crisi economica e migrazioni collettive nel Tardo Medioevo*, Firenze, Olschki, 2012.
- Anne Blanchard, *Dictionnaire des ingénieurs militaires*, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1981.
- Anne Blanchard, *Les ingénieurs du Roy de Louis XIV à Louis XVI. Étude du corps des fortifications*, Montpellier, Université de Montpellier, 1979.
- Bruno Blondé, Natacha Coquery, «Introduction», in Bruno Blondé et al. (eds.), *Retailers and consumer changes in Early Modern Europe. England, France, Italy and the Low Countries*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2005, p. 5-19.
- Elisa Bonaldi, «La famiglia Gardano e l'editoria musicale veneziana (1538-1611)», *Studi Veneziani*, 1990, n.s. 20, p. 273-302.
- Linda Borean, «Il caso Bergonzi», in *Ead.*, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 203-221.
- Linda Borean, «“Per dover far moderna Galaria”. Marco Boschini e gli artisti del suo tempo», in Enrico Maria Dal Pozzolo (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Treviso, Zel, 2014, p. 191-203.
- Orfeo Boselli, *Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, a cura di Phoebe Dent Weil, Firenze, SPES, 1978.
- Catherine Bousquet-Bressolier, «Études et formation des ingénieurs sous Vauban», *Comité Français de Cartographie*, 2008, 195, p. 15-23.
- Catherine Bousquet-Bressolier, «Pédagogie de l'image jésuite: de l'image emblématique spirituelle aux Emblemata mathématiques», in Catherine Bousquet-Bressolier (dir.), *François de Dainville (1909-1971), pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*, Paris, École nationale des chartes, Coll. Études et rencontres, 2004, 15, p. 143-166.
- Luca Bovolato, *L'arte dei Luganegheri a Venezia tra Seicento e Settecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1998.
- Danica Brenner, «How to become an artist. Painter's apprenticeship during the 15th and 16th century in Augsburg», in Paul Anderson, Peter Lukehart (eds.), *The role and practice of artists in society*, in preprint.
- British Library, *Short-title catalogue of books printed in Italy and of italian books printed in other countries from 1465 to 1600, now in the British Library*, 1986.
- Horatio Brown, *The Venetian Printing Press*, New York, Gérard Th. van Heusden, 1891.
- Mariangela Bruno, «Domenico Parodi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 81 (2014), s.v.

- Mariangela Bruno, «Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata», in Andrea Spiriti, Claudio Strinati (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, Atti del Convegno, Como, 3-4 febbraio 2011, <http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_03.pdf> [cons. 20.12.2015], p. 149-202.
- Mariangela Bruno, *Scultura barocca genovese: committenze e artisti tra indagini d'archivio e confronti con il contesto romano*, Tesi di dottorato, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012.
- Mariangela Bruno, «Social and Cultural Dynamics and Working Interactions of Sculptors “di Nazione Lombarda” in Genoa during the 17th and 18th centuries», in “*Visual artists must live like kings or gods*”. *Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, Atti del Convegno internazionale, Norimberga, 11-14 giugno 2015, in corso di stampa.
- Mariangela Bruno, Daniele Sanguineti, «Filippo Parodi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 81 (2014), s.v.
- Paulucci di Calboli, *Lacrime e sorrisi dell'emigrazione italiana*, Milano, Mondadori, 1996.
- Andrea Caracausi, «Beaten Children and Women's work in Early Modern Italy», *Past and Present*, 2014, n° 222, p. 95-128.
- Andrea Caracausi, *Dentro la bottega: culture del lavoro in una città d'età moderna*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Andrea Caracausi, «Mesurer et contrôler. Les temps de l'organisation du travail dans les manufactures de laine de Padoue (XVIe-XVIIe siècles)», *Genèses*, 2011, n° 85, p. 6-26.
- Andrea Caracausi, «The price of an apprentice: contracts and trials in the woollen industry in sixteenth century Italy», *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 128-1|2016, mis en ligne le 03 mars 2016, consulté le 16 janvier 2017. URL: <http://mefrim.revues.org/2476>; DOI: 10.4000/mefrim.2476
- Anna Carbelos, «La corporazione e gli esterni: stampatori e librai a Venezia tra norma e contraffazione (XVI-XVIII)», *Società e storia*, 2010, 130.
- Giacomo Casarino, «Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo», 1982, IV, *I giovani e l'apprendistato. Iniziazione e addestramento*, Genova, Quaderni del centro di studio Sulla storia della tecnica del CNR, 9.
- Giacomo Casarino, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo. Profilo e itinerario quantitativo della ricerca*, Genova, Prima Cooperativa Grafica Genovese, 1988.

- Sandra Cavallo, *Artisans of the Body in Early Modern Italy: Identities, Families and Masculinities*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- Isabella Cecchini, «La fortuna costruita da sé. Carriera di un merciaio a Venezia nel Seicento», in Alessandra Rodolfo, Caterina Volpi (a cura di), *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, Roma, Edizioni Musei Vaticani, 2014, p. 147-176.
- Simona Cerutti, *Etrangers. Etude d'une condition d'incertitude dans une société d'Ancien Régime*, Montrouge, Bayard, 2012.
- Luisa Cervelli, «Breve note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII», *Analecta musicologica*, 1968, 5, p. 299-337.
- Serge Chassagne, «L'enfant au travail dans les manufactures pendant la Révolution», in Marie-François Levy (dir.), *L'enfant, la famille et la Révolution française*, Paris, Orban, 1990, p. 97-103.
- Serge Chassagne, «Le travail des enfants au XVIIIe et XIXe siècles», in Egle Becchi, Dominique Julia (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident*, Paris, Seuil, 1998, 2, p. 224-270.
- Monica Chojnacka, *Working Women of Early Modern Venice*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Charlotte Christensen, «Unwiederbringlich - König Christian IV. von Dänemark als Sammler und Mäzen in Friedens- und Kriegszeiten», in Klaus Bußmann, Heinz Schilling (Hrsg.), *1648. Krieg und Frieden in Europa*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, p. 191-200.
- Salvatore Ciriaco, «Industria e artigianato», in Alberto Tenenti, Ugo Tucci (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 5. Il Rinascimento. Società ed economia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 523-592.
- Ennio Concina, *Pietre, parole, storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (secoli XV-XVIII)*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Ennio Concina, *Venezia nell'età moderna: Struttura e funzioni*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Gigi Corazzol, «Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale», in Gaetano Cozzi, Paolo Prodi (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 4. Dal Rinascimento al Barocco*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 775-791.
- Michele Cortelazzo et al., «Glossario», in Giuliana Ericani, Paola Frattaroli (a cura di), *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1993.

- Massimo Costantini, *L'albero della libertà economica. Il processo di scioglimento delle corporazioni veneziane*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987.
- Alexander Cowan, *Marriage, manners, and mobility in early modern Venice*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Elisabeth Crouzet Pavan, «Problématique des arts à Venise à la fin du Moyen Age», in *Tra economia e politica: le corporazioni nell'Europa medievale*, Pistoia, Centro di storia e d'arte, 2007.
- Clare Haru Crowston, *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime France, 1675-1791*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Clare Haru Crowston, «L'apprentissage hors des corporations. Les formations professionnelles alternatives à Paris sous l'Ancien Régime», *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 2005, 60, 2, p. 409-441.
- Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500*, London, Longman, 1995.
- Michela Dal Borgo, «Arte dei fenestreri», in Giovanni Caniato, Michela Dal Borgo (a cura di), *Le arti edili a Venezia*, Roma, EdilStampa, 1990.
- Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia: Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma, Biblioteca d'arte editrice, 1937.
- Maurice Daumas (dir.), *Histoire générale des techniques*, Paris, PUF, 1965, tome II.
- Doretta Davanzo Poli, *I mestieri della moda a Venezia nei sec. XIII-XVIII. Documenti, Parte I*, Venezia, Edizioni del Gazzettino, 1984.
- Anna Decri, «Vent'anni di vita dell'arte. Presenze, apprendistati e attività degli Antelami a Genova (1598-1618)», *La Valle Intelvi*, 2005, 10, p. 27-88.
- François de Dainville, «Collèges et fréquentation scolaire au dix-septième siècle», *Population*, 1957, 12, 3, p. 467-494.
- François de Dainville, «L'enseignement des mathématiques dans les collèges jésuites de France du seizième au dix huitième siècle», *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1954, 7, p. 6-21, 109-123.
- Edoardo Demo, «Wool and Silk. The Textile Urban Industry of the Venetian Mainland (15th-17th Centuries)», in Paola Lanaro (ed.), *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400-1800*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2006, p. 217-243.
- Bert De Munck, «Construction and reproduction. The Training and Skills of Antwerp Cabinetmakers in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», in De Munck, Kaplan, Soly (ed.), *Learning on the shop floor*, cit., p. 85-110.
- Bert De Munck, Steven Kaplan, Hugo Soly (ed.), *Learning on the shop floor*, New York-Oxford, Bergham Books, 2007.

- Elena Bianca Di Gioia, «Erocole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi», in *Omaggio ai maestri intelvesi. Erocole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Como, Musei Civici, 2010, p. 23-58.
- Caroline Douki, «L'Etat libéral italien face à l'émigration de masse (1860-1914)», in Nancy Green, François Weil (dir.), *Citoyenneté et émigration. Les politiques du départ*, Paris, Editions de l'EHESS, 2006, p. 95-117.
- Paolo Eleuteri, Barbara Vanin, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Rainer Elkar, «Lernen durch Wandern? Einige kritische Anmerkungen zum Thema "Wissenstransfer durch Migration"», in Knut Schulz (Hrsg.), *Handwerk in Europa. Vom Spätmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, München, De Gruyter Oldenbourg, 2009, p. 213-232.
- Rainer Elkar, «Schola migrationis. Überlegungen und Thesen zur neuzeitlichen Geschichte der Gesellenwanderungen aus der Perspektive quantitativer Untersuchungen», in *Id.* (Hrsg.), *Handwerk in Mittel- und Südosteuropa. Mobilität, Vermittlung und Wandel im Handwerk des 18. bis 20. Jahrhunderts*, München, Südosteuropa-Gesellschaft, 1987, p. 87-108.
- Rainer Elkar, «Umriss einer Geschichte der Gesellenwanderungen im Übergang von der Frühen Neuzeit zur Neuzeit», in *Id.* (Hrsg.), *Deutsches Handwerk in Spätmittelalter und Früher Neuzeit: Sozialgeschichte, Volkskunde, Literaturgeschichte*, Göttingen, Schwartz, 1983, p. 85-116.
- Stephan R. Epstein, «Craft Guilds Apprenticeship, and Technological Change in Pre-Industrial Europe», *Journal of Economic History*, 1998, 58, 3, p. 684-713.
- Stephen R. Epstein, «Craft guilds in the pre-modern economy: a discussion», *Economic History Review*, 2008, 61 (1), p. 155-174.
- Stephan R. Epstein, Maarten Prak, «Introduction», in *Id.* (eds.), *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 1-24.
- Andrea Erbosio, «Le artiglierie a Venezia nel primo Cinquecento: Storie di bombardieri e fonditori per il politico di Palma il Vecchio a Santa Maria Formosa», in *Venezia Cinquecento: Studi di storia dell'arte e della cultura*, 2012, XXII (44), p. 5-40.
- Cornelius von Fabriczy, «Neues zum Triumphbogen Alfonsos I.», *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, 1902, 23, p. 9-10.
- Amintore Fanfani, *Storia del lavoro in Italia: dalla fine del secolo XV agli inizi del XVIII*, Milano, Giuffrè, 1943.
- Arlette Farge, *La vie fragile. Violence, pouvoir et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 2007.

- Elena Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975.
- Giuditta Moly Feo, «Il piacere di apprendere: garzoni di bottega e progresso dell'arte secondo Albrecht Dürer», *Schifanoia*, 2005, 28-29, p. 41-48.
- Tiziana Fesenti, «Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia e in Terraferma», in *Storia della cultura veneta. 4/I. Il Seicento*, Vicenza, 1983.
- Cvito Fisković, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, Matica hrvatska, 1947.
- Cvito Fisković, «Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku», *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 1988, 27, p. 89-144.
- Vinko Foretić, «Dubrovački arhiv u srednjem vijeku», *Analitički historijski instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 1957-1959, 6-7, p. 315-316.
- Franco Franceschi, «Les enfants au travail dans l'industrie textile florentine des XIV^e et XV^e siècles», *Médiévales*, 1996, xxx, p. 69-82.
- Helga Nora Franz-Duhme, «Angelo De Rossi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 39 (1991), s.v.
- Valentina Frascarolo, «La casa studio di Giovan Battista Paggi “nella contrada di Porta Nova”: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista», in Lauro Magnani (a cura di), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Roma, Gangemi, 2013, p. 101-116.
- Adolf Fuchs, «Joseph Schwarz von Eggental, Bürger und Maler in Buchloe», *Kaufbeurer Geschichtsblätter*, 1962, 4, 2, p. 9-23.
- Claudio Gamba, «Francesco Maratti», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 49 (2007), s.v.
- Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, appreso Roberto Meietti, 1599.
- Gregorio Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVI (la casa degli eccellenti Caliarì eredi di Paolo il Veronese)*, Venezia, Officine Grafiche, 1914.
- Max Geisberg, «Der Maler und Hausmeister tom Ring», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1931, 65, p. 49-62.
- Bertrand Gille, *Histoire des techniques*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bertrand Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris-Seuil, Coll. Points Sciences, 1964.
- Cristiano Giometti, «Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento», *Ricerche di storia dell'arte*, 2010, 101, p. 33-40.
- Paul Grendler, *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

- Nada Grujić, *Kuća u gradu. Studije o dubrovačkoj stambenoj arhitekturi 15. i 16. stoljeća*, Dubrovnik, Matica hrvatska, Ogranak, 2013.
- Nada Grujić, *Ladanijska arhitektura dubrovačkog područja*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991.
- Nada Grujić, «Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku», in Predrag Marković, Jasenka Gudelj (ur.), *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008, p. 9-50.
- Nada Grujić, Danko Zelić, «Palača vojvode Sandalja Hranića u Dubrovniku», *Annali Zavoda za povijesne znanosti HAZU*, 2010, 48, p. 47-132 (traduzione inglese: Nada Grujić, Danko Zelić, «The Palace of Duke Sandalj Hranić in Dubrovnik», *Dubrovnik Annals*, 2011, 15, p. 7-66).
- Daryl Hafter, *Women and Work in Preindustrial France*, University Park, Pennsylvania University Press, 2007.
- Hugh Hindman (ed.), *The world of child labor: an historical and regional survey*, London, M.E. Sharpe, 2009.
- Michel Hochmann, «A visit to Titian's studio», *The Burlington Magazine*, 2016, 158, p. 692-670.
- Michel Hochmann, «Drawing as a method of replication in Late-Cinquecento Venetian Workshops», in Una Roman d'Elia (ed.), *Rethinking Renaissance Drawings. Essays in Honour of David McTavish*, Montreal-Kingston-London-Chicago, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 137-146.
- Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München, Fink, 2005.
- Mario Infelise, «La crise de la librairie vénitienne, 1620-1650», in Frédéric Barbier et al. (dir.), *Le livre et l'historien: études offertes en l'honneur du professeur Henri Jean-Martin*, Genève, Droz, 1997, p. 343-352.
- Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, F. Angeli, 1989.
- Oscar Itzcovich, Giacomo Casarino, Luciana Gatti, *Maestri e garzoni nella società genovese fra XV e XVI secolo*, Genova, Centro di studio sulla storia della tecnica del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di storia moderna e contemporanea, 1979.
- Zdenka Janeković Römer, *Rod i grad. Dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*, Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, Zagreb, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1994.

- Klaus Jordan, *Bibliographie zur Geschichte des Festungsbaues von den Anfängen bis 1914*, Marburg, Deutschen Gesellschaft für Festungsforschung, 2003.
- Claire Judde de Larivière, «Conclusions. Pour une 'grammaire' de la nomination professionnelle: acteurs, pratiques, situations», in *Ead.*, Georges Hanne (dir.), *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^e siècle à nos jours)*, Toulouse, Méridiennes, 2010, p. 325-349.
- Juliane Jürgens, *Studien zu den barocken Orgelprospekten Westfalens*, Münster, Universität Münster, 1993.
- Steven Kaplan, «L'apprentissage au XVIII^e siècle : le cas de Paris », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 1993, 40 (3), p. 436-479.
- Christiane Klapisch, «L'enfance en Toscane au début du XV^e siècle», *Annales de démographie historiques*, 1973, p. 99-122.
- Christiane Klapisch-Zuber, «Disciples, fils, travailleurs. Les apprentis peintres et sculpteurs italiens au Xve et XVIe siècle», *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [Online], 128-1. Messo online il 16 febbraio 2016, consultato il 23 marzo 2016. URL: <http://mefrim.revues.org/2469>
- Arnd Kluge, *Die Zünfte*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009.
- Illana Krausman Ben-Amos, *Adolescence and Youth in Early Modern England*, New Haven-London, Yale University Press, 1994
- Bariša Krekić, «I mercanti e produttori toscani di panni di lana a Dubrovnik (Ragusa) nella prima metà del Quattrocento», in Bariša Krekić, *Dubrovnik, Italy and the Balkans in the Late Middle Ages*, cap. IX (per la prima volta pubblicato in: *Produzione, commercio e consumo dei panni di lana. Atti della Seconda Settimana di Studio*, Prato-Firenze, Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, 1976, p. 707-714).
- Robert Krumboltz, *Die Gewerbe der Stadt Münster bis zum Jahre 1661*, Leipzig, Hirzel, 1898.
- Esad Kurtović, *Bogosalići iz Gacka - sluge i šegrta u Dubrovniku krajem XIV i početkom XV stoljeća*, Sarajevo, Društvo za proučavanje srednjovjekovne bosanske historije, 2011.
- Esad Kurtović, «Iz historije Bitunje u srednjem vijeku. Povodom 610. godišnjice prvog spomena u pisanim izvorima», *Godišnjak CBI*, 2014, 43, pp. 185-194.
- Paola Lanaro, «Corporations et confréries. Les étrangers et le marché du travail à Venise (XV^e-XVIII^e siècle)», *Histoire urbaine*, 2008, 21, p. 31-48.
- La scultura a Genova e in Liguria. Vol. 2. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988.

- Simona Laudani, «Apprenties ou jeunes salariées?», *Histoire urbaine*, 2006, 15, n°1, p. 13-25.
- Vittorio Lazzarini, «Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni», *Atti del Reale Istituto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1928-1929, 88 (2), p. 873-894 (rist. in *Proprietà e feudi, uffici, garzoni, carcerati in antiche leggi veneziane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 61-75).
- Volker Liedke, «Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 16. Jahrhunderts», *Ars Bavarica*, 1980, 15/16, p. 64-74.
- Volker Liedke, «Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts», *Ars Bavarica*, 1980, 19/20, p. 119-143.
- Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003.
- Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse*, edizione e trascrizione a cura di Floriano Grimaldi e Katy Sordi, Loreto, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 2003.
- Martin Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Il Veltrò, 1984.
- Jan Lucassen, Tine De Moor, Jan van Zanden, «The Return of the Guilds: Towards a Global History of the Guilds in Pre-Industrial Times», *International Review of Social History*, 2008, 53, Supplement S16.
- Gustav Ludwig, «Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei», *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1903, 24, p. 83-86.
- Lucio Lume, *L'archivio storico di Dubrovnik*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Archivi di Stato, 1977.
- Richard MacKenney, «The Guilds of Venice: State and Society in the Longue Durée», *Studi Veneziani*, 1997, XXXIV, p. 15-43.
- Richard MacKenney, *Tradesmen and traders. The world of guilds in Venice and Europe c. 1250 - c. 1650*, London-Sydney, Croom Helm, 1987.
- Corine Maitte, «L'arte del vetro: innovazione e trasmissione delle tecniche», in Philippe Braustein, Luca Molà (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume terzo. Produzione e tecniche*, Treviso, Angelo Colla Editore, 2007, p. 235-259.
- Corine Maitte, *Les chemins de verre. Les migrations des verriers d'Altare et de Venise, XVI-XIXe siècles*, Rennes, PUR, 2009.
- Corine Maitte, «Le temps de travail dans les verreries anciennes», *Genèses*, 2011, 85, p. 27-49.

- Corine Maitte, «Transmettre l'art et les secrets du verre à l'époque moderne, XVI^e-XVIII^e siècle», in Anna Bellavitis, Isabelle Chabot (dir.), *La justice des familles. Autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, Nouveau monde, XI^e-XIX^e siècle)*, Rome, collection de l'EFR, 2011, 447, p. 367-383.
- Lauro Magnani, «Intorno a un busto con "una parrucca assai capricciosa"», in Nicola Cucuzza, Maura Medri (a cura di), *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, Bari, Edipuglia, 2006, p. 73-77.
- Guido Malandra, *I vetrai di Altare*, Savona, Cassa di Risparmio, 1983.
- Antonio Manno, *I mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella, Biblos, 1995.
- Luciano Marcello, «Andare a bottega. Adolescenza e apprendistato nelle arti (sec. XVI-XVII)», in Ottavia Niccoli (a cura di), *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'età Moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, p. 231-251.
- Monica Martinat, «Travail et apprentissage des femmes à Lyon au XVIII^e siècle», *Mefrim*, 2011.
- Manuela Martini, Anna Bellavitis, «Households economies, social norms and practices of unpaid market work in Europe from the sixteenth century to the present», *The History of the Family*, 2014, 19 (3), p. 273-282.
- Ivo Mattozzi, «Intraprese produttive in Terraferma», in Gaetano Cozzi, Paolo Prodi (a cura di), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. 7. La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, p. 435-478.
- Anna Messinis, *Storia del profumo a Venezia*, Venezia, Lineadacqua, 2017, in particolare p. 123-169.
- Philippe Minard, *Typographes des Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 1989.
- Chris Minns, Patrick Wallis, «Rules and reality: quantifying the practice of apprenticeship in early modern England», *Economic History Review*, 2012, 65 (2), p. 556-579.
- Chris Minns, Patrick Wallis, «The price of human capital in a pre-industrial economy: Premiums and apprenticeship contracts in 18th century England», *Explorations in Economic History*, 2013, 50, p. 335-350.
- Luca Molà, «Le donne nell'industria serica veneziana del Rinascimento», in *Id.*, Reinhold C. Mueller, Claudio Zanier (a cura di), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 423-459.
- Luca Molà, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana*, Torino, Allemandi, 1991.

- Giovanni Monticolo, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia Vecchia dalle origini al 1330. Vol. 2*, Roma, Forzani, 1905.
- Giovanni Monticolo, *L'ufficio della Giustizia vecchia a Venezia dalle origini sino al 1330* ("Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria", serie IV, *Miscellanea*, vol. XII), Venezia, Società Romana di Storia Patria, 1892.
- Giovanni Monticolo, Enrico Besta (a cura di), *I capitolari delle arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX* ("Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto storico italiano. Statuti. Secoli XIII-XIV"), Roma, Forzani e C., 1914.
- Giuseppe Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 2000.
- Renata Novak Klemenčič, «Cerkev sv. Vlaha v Dubrovniku v dvajsetih letih 15. stoletja in Bonino di Jacopo da Milano», *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2011, n.v. 47, p. 60-74.
- Renata Novak Klemenčič, «Dubroviška Velika fontana», *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 2003, n.v. 39, p. 57-91.
- Renata Novak Klemenčič, «Kamnoseška podjetja v Dubrovniku v prvi polovici 15. stoletja», in Sašo Jerše (ur.), *Med Srednjo Evropo in Sredozemljem. Vojetov zbornik*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006, p. 463-472.
- Renata Novak Klemenčič, «Rekonstrukcija fasade Kneževga dvora v Dubrovniku v času prenove Onofria di Giordano della Cava», *Annales. Series Historia et Sociologia*, 2014, 24, 2, p. 253-260.
- Sheilagh Ogilvie, «Can We Rehabilitate the Guilds ? A Sceptical Re-Appraisal», *CWPE 0745*, September, 2007. <http://www.econ.cam.ac.uk/research/repec/cam/pdf/cwpe0745.pdf>.
- Sheilagh Ogilvie, «Guilds Efficiency and Social Capital: Evidence from German Proto-Industry», *Economic History Review*, 2004, 57, 2, p. 286-333.
- Sheilagh Ogilvie, «Rehabilitating the Guilds: a Reply», *Economic History Review*, 2008, 61, 1, p. 175-182.
- Sheilagh Ogilvie, «The Economics of Guilds», *The Journal of Economic Perspectives*, 2014, 28 (4), p. 169-192.
- Émilie d'Orgeix, «Alain Manesson Mallet (1630-1706): portrait d'un ingénieur dans le sillage de Vauban», *Bulletin du comité français de cartographie*, 2008, 195, p. 64-74.
- Stéphane Palaude, «La difficile gestion des ressources humaines autour d'un four de verrerie à la fin de l'Ancien Régime en France», ANR-Emereno, Louvain-la-Neuve, 2009.

- Janusz Palubicki, *Malarze Gdańscy. Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2009.
- Walter Panciera, «L'economia: imprenditoria, corporazioni, lavoro», in Piero Del Negro, Paolo Preto (a cura di), *Storia di Venezia. Vol. 8. L'ultima fase della Serenissima*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, p. 479-553.
- Ester Pastorello, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze, Olschki, 1924.
- Nicole Pellegrin (dir.), *Apprentissages (XVI-XX^e siècles)*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, numero monografico, 1993, 40 (3).
- Camille Perez, *2000 Vénitiens du XVII^e siècle: les orfèvres en contexte*, Thèse de doctorat sous la direction d'Alain Tallon et de Luciano Pezzolo, Université de Paris IV Sorbonne - Université de Venise Ca' Foscari, 2015.
- Tiziana Pesenti, «Stampatori e letterati nell'industria editoriale a Venezia», in *Storia della cultura veneta. 4/1. Il Seicento*, Venezia, Neri Pozza, 1983.
- Nicolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- Luciano Pezzolo, *Il fisco dei veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*, Sommacampagna, Cierre, 2003.
- Luciano Pezzolo, «L'economia», in Gino Benzoni, Gaetano Cozzi (a cura di), *Storia di Venezia. Vol. 7. La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, p. 369-433.
- Luciano Pezzolo, «The Venetian Economy», in Eric Dursteler (ed.), *A Companion to Venetian History: 1400-1797*, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 255-289.
- Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses, 1988.
- Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne*, Paris, École des Ponts et Chaussées, 1992.
- René et Suzanne Pillorget, *France baroque, France classique*, Paris, Robert Laffont, 1996.
- Stefano Pio, *Viol and lute makers: Venice 1490-1630*, Venice, Venice Research, 2011.
- Pier Luigi Polato, «Liutai veneziani nei secoli XVI, XVII e XVIII: ricerca documentaria nell'Archivio di Stato di Venezia», *Il Flauto dolce*, 1985, 12, p. 6-15.
- Mirjana Popović-Radenković, «La penetrazione dei mercanti pratesi a Dubrovnik nella prima metà del XV secolo», *Archivio storico italiano*, 1959, 117, p. 503-521.
- Carlo Promis, *Dell'arte dell'ingegnere e dell'artiglieria in Italia dalla sua origine fino al Principio del XVI secolo*, Torino, Chirio e Mina, 1841.

- Brian Pullan, «Wage-Earners and the Venetian Economy, 1550-1630», in *Id.* (ed.), *Crisis and change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, London, Methuen, 1968, p. 146-174.
- Marjatta Rahikainen, *Centuries of Child Labour: European Experiences from the Seventeenth to the Twentieth Century*, Aldershot, Routledge, 2004.
- Dorit Raines, «Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento: le aggregazioni alla nobiltà», *Studi veneziani*, 2006, 51, p. 279-317.
- Richard T. Rapp, *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1976.
- Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova, Ivone Gravier, 1769.
- Carlo Giuseppe Ratti, *Storia de' pittori, scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono*, Genova, 1762 (ed. a cura di Maurizia Migliorini, Genova, Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Genova, 1997).
- Carlo Giuseppe Ratti, Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Genova, Stamperia Casamara dalle Cinque Lampadi, 1768.
- Simone Rauch, *Le mariegole delle arti dei tessitori di seta: i Veluderi (1347-1474) e i Samitari (1370- 1475)*, Venezia, Fonti per la Storia di Venezia, 2009.
- William Roger Rearick, in Michel Laclotte, Giovanna Nepi Scire (dir.), *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture a Venise* (Exposition du Paris, Grand Palais, 9 mars - 14 juin 1993), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Wilfried Reininghaus, «Wanderungen von Handwerkern zwischen hohem Mittelalter und Industrialisierung», in Gerhard Jaritz, Albert Müller (Hrsg.), *Migration in der Feudalgesellschaft*, Frankfurt am Main, Campus, 1988, p. 179-215.
- Reinhold Reith, «Apprentices in the German and Austrian Crafts in Early Modern Times: Apprentices as Wage Earners?», in De Munck, Kaplan, Soly (ed.), *Learning on the shop floor*, cit., p. 179-199.
- Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648 (ed. a cura di Detlev von Hadeln, Berlino, 1914-1924).
- Pietro Roccasacca, «Teaching in the Studio of the 'Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma' 1594-1636», in Peter M. Lukehart (ed.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, CASVA Seminar Papers, New Haven-London, National Gallery of Art, 2009, p. 123-159.
- Dragan Roller, *Dubrovački zanati u XV. i XVI. stoljeću. Grada za gospodarsku povijest Hrvatske. 2*, Zagreb, Jazu, 1951.
- Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, Naratovich, 1855.

- David Rosand, «The crisis of the Venetian Renaissance tradition», *L'Arte*, 1970, 3, 11/12, p. 5-53.
- Paola Rossi, «Disegni della bottega di Jacopo Tintoretto», *Arte veneta*, 2011, 68, p. 58-60.
- Paola Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, Genova, F.Ili Pagano, 1962.
- Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980.
- Agostino Sagredo, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*, Venezia, Narantovich, 1856.
- Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia: la corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma. 1478-1588*, Roma, Campisano, 2012.
- Roberto Santamaria, «L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento», *Studi di Storia delle Arti*, 2000-2003, 10, p. 63-76.
- Marco Santoro, *Storia del libro italiano*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994.
- Valentina Sapienza, «Tenendo quegli in casa un buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri». Riflessioni sul problema della formazione artistica a Venezia alla fine del Cinquecento», in Carlo Corsato, Bernard Aikema (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa intorno al 1600*, Treviso, Zel, 2013, p. 22-37.
- Fantina Bianca Saraceni, *Prime indagini sulla stampa padovana del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1952.
- Carolyn Sargentson, «The manufacture and marketing of luxury goods: the *marchands merciers* of late 17th- and 18th-century Paris», in Robert Fox, Anthony Turner (eds.), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris. Studies in the History of the Skilled Workforce*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 99-137.
- Ruben Schalk, «From Orphan to Artisan: the Training of Orphaned Boys in Leiden during the 18th and 19th Century», *European Social Science History Conference*, Vienna, April 2014, 2014, p. 1-31.
- Ruben Schalk, Patrick Wallis, Clare Crowston, Claire Lemercier, «Failure or flexibility? Apprenticeship training in premodern Europe», *The Journal of Interdisciplinary History*, 2017, 48 (2), p. 131-158.
- Elke Schlenkrich, *Der Alltag der Lehrlinge im sächsischen Zunft Handwerk des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Krams, Medium Aevum Quotidianum, 1995.
- Harry Schmidt, «Der Hamburger Maler David Kindt», *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 1919, 23, p. 25-51.
- Knut Schulz, «Die Handwerker Gesellen», in Peter Moraw (Hrsg.), *Unterwegssein im Spätmittelalter*, Berlin, Duncker & Humblot, 1985, p. 71-92.

- Knut Schulz, *Handwerksgesellen und Lohnarbeiter. Untersuchungen zur oberrheinischen und oberdeutschen Stadtgeschichte des 14. bis 17. Jahrhunderts*, Sigmaringen, Thorbecke Verlag, 1985.
- Relja Seferović, Mara Stojan, «Čudo vode: prolegomena za ranorenesansni vodovod u Dubrovniku», *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 2007, 44, p. 95-137 (traduzione inglese: Relja Seferović, Mara Stojan, «The Miracle of Water: Prolegomena to the Early Renaissance Aqueduct of Dubrovnik», *Dubrovnik Annals*, 2007, 11, p. 49-84).
- Helena Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi e intagliatori veneziani (IV)», *Acta historiae artis Slovenica*, 2005, 10, p. 201-214.
- Helena Seražin, Matej Klemenčič, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi e intagliatori veneziani (I, II, III)», *Acta historiae artis Slovenica*, 2002, 7, p. 167-187; 2003, 8, p. 193-210; 2004, 9, p. 185-204.
- Michaela Sermidi, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003.
- James Shaw, *The Justice of Venice. Authorities and Liberties in the Urban Economy, 1550-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Daniela Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.
- Jacob Soll, *The Information Master*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.
- Raffaele Soprani, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi*, Genova, 1674 (ed. a cura di Maurizia Migliorini, Genova, Compagnia dei libri, 2001).
- Stefano Sorteni, «Bambini al lavoro», in Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani (a cura di), *La scoperta dell'infanzia. Cura, educazione e rappresentazione, Venezia 1750-1830*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 221-233.
- Andrea Spiriti, «Ercole Ferrata tra Milano e Roma. Novità e considerazioni», *Storia dell'Arte*, 2000, 100, p. 102-116.
- Alessandro Stella, «Travail, famille et maison : formes et raisons du placement dans les sociétés traditionnelles», *Médiévales*, 1996, p. 35-44.
- Alessandro Stella (dir.), «Les dépendances au travail», *Médiévales*, 1996, 30.
- Gerarda Stimato, «La formazione dell'artista rinascimentale nelle vite di Giorgio Vasari: tra apprendistato tecnico e modelli socio-culturali», *Schifanoia*, 2005, 28-29, p. 87-94.
- Andreas Tacke, «Dresdner Malerordnungen in der Frühen Neuzeit. Ein Quellenbeitrag zur Kunstgeschichte als Handwerksgegeschichte», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2001, p. 29-47.

- Andreas Tacke, «Valentin Wagners Gesellenwanderung. Grundlagen und Voraussetzungen nach der Dresdner und den Deutschen Malerordnungen», in Holger Thomas Gräf, Helga Meise (Hrsg.), *Valentin Wagner (um 1610-1655). Ein Zeichner im Dreißigjährigen Krieg*, Neustadt an der Aisch, 2003, p. 25-38.
- Andreas Tacke (Hrsg.), «*Der Maler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg*». *Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2001.
- Gino Tani, *Storia della danza: dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Olschki, 1983, vol. 1.
- Stefano Toffolo, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia, Arsenale, 1987.
- Stefano Toffolo, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona, Turris, 1995.
- Francesca Trivellato, *Fondamenta dei vetrai. Lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Roma, Donzelli, 2000.
- Francesca Trivellato, «Salaires et justice dans les corporations vénitienes au XVIIe siècle: le cas des manufactures de verre», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, 1999, 1, p. 245-273.
- Ugo Tucci, «Bontempelli (Bontempello) dal Calice (Calese), Bartolomeo», in *Dizionario biografico degli italiani. Vol. 12*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 426-427.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, con un commento di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1984, 1-6.
- Hélène Verin, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.
- Francesco Vianello, «Rural Manufactures and Patterns of Economic Specialization. Cases from the Venetian Mainland», in Paola Lanaro (ed.), *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400-1800*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2006, p. 343-366.
- Gastone Vio, «L'Arte dei sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia», *Ricer-care*, 2006, XVIII, p. 69-112.
- Michèle Virol, *Vauban. De la gloire du roi au service de l'Etat*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- Ignacij Voje, *Kreditna trgovina u srednjovjekovnom Dubrovniku*, Sarajevo, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1976.

- Patrick Wallis, «Apprenticeship and Training in Premodern England», *Journal of Economic History*, 2007, 68 (3), p. 832-861.
- Patrick Wallis, «Labor, Law, and Training in Early Modern London: Apprenticeship and the City's Institutions», *The Journal of British Studies*, 2012, 51 (4), p. 791-819.
- Patrick Wallis, Cliff Webb, Chris Minns, «Leaving Home and Entering Service: The Age of Apprenticeship in Early Modern London», *Continuity and Change*, 2010, 25 (3), p. 377-404.
- Jane Whittle, «Enterprising widows and active wives: women's unpaid work in the household economy of early modern England», *The History of the Family*, 2014, 19, 3, p. 283-300.
- Gustav Wustmann, *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert*, Leipzig, Seemann, 1879.
- Jean Yernaux, *Contrats de travail liégeois au XVIIe siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1941.
- Andrea Zannini, «Flussi d'immigrazione e strutture sociali urbane. Il caso dei Bergamaschi a Venezia», *Bolletino di demografia storica*, 1993, 19, p. 207-215.
- Andrea Zannini, «L'altra Bergamo in laguna: la comunità bergamasca a Venezia», in Marco Cattini, Marzio A. Romani (a cura di), *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima. Il lungo Cinquecento*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 1998, p. 175-193.
- Roberto Zapperi, «Tiziano, i Farnese e le antichità di Roma», *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura*, 1992, 2, 4, p. 131-136.
- Luigi Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987-1990.
- Luigi Zecchin (a cura di), *Il capitolare dell'arte vetraria muranese del 1766*, Venezia, Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Venezia, 1954.
- Luigi Zecchin (a cura di), *Ruoli e mercedi nell'arte vetraria muranese del '600*, 1989, p. 119-124.
- Danko Zelić, «Wooden Houses in the Statutes and Urban Landscapes of Medieval Dalmatian Communes», in Željko Radić, Marko Trogrlić, Massimo Meccarelli, Ludwig Steindorff (ur.), *Splitski statut iz 1312. godine - povijest i pravo*, Split, Književni krug Split, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Pravni fakultet Sveučilišta u Splitu, 2015 p. 489-507.
- Beatrice Zucca Micheletto, «À quoi sert la dot? Aliénations dotales, économie familiale et stratégies des couples à Turin au XVIIIe siècle», *Annales de démographie historique*, 2011, 121, p. 161-186.

