



1. Gabriel Bella, *Prospetto del Broglio*, Venezia, Museo Fondazione Querini Stampalia.

I modi della circolazione dei dipinti

Isabella Cecchini

IL 23 GENNAIO 1630 DOMENICO RUZZINI¹ si sentì in diritto di agire per vie legali contro gli eredi della zia materna, Marietta Contarini, da poco passata a miglior vita². Si trattava di farsi restituire due dipinti³ provenienti dal lascito del padre di lei, Ferigo Contarini, il quale aveva destinato una parte cospicua della propria collezione al nipote Domenico (figlio di Bianca Contarini) e a suo padre, Carlo Ruzzini, a sua volta proprietario di una ricca pinacoteca. Domenico aveva «cortesemente» lasciato «goder» i due dipinti alla zia, la quale peraltro quattro anni prima lo aveva citato (essendo lui uno dei commissari testamentari di Contarini) alla medesima corte del Petizion per questioni d'eredità⁴; ora a Domenico sembrava «ragionevole» rientrare in possesso dei dipinti dei quali menzionava solo gli autori: gli eredi prendevano tempo, e lui li citava in giudizio. Il vedovo di Marietta, Zaccaria Grimani⁵, non attese che quattro giorni per denunciare furente ai magistrati le «vanità»: i quadri, un'Ultima Cena ed una Andromeda, erano stati messi al sicuro da Domenico durante un incendio scoppiato nella casa di Grimani al Gaffaro mentre Zaccaria si trovava podestà a Bergamo, e Marietta, al ritorno, aveva dovuto insistere per farseli restituire «come quadri suoi proprij, et tolti della nostra casa con sua sola autorità», mentre Ruzzini andava in giro a raccontare che glieli aveva concessi lui per gentilezza⁶.

L'episodio suggerisce alcune considerazioni. Domenico Ruzzini presentava una citazione al tribunale civile affermando di aver concesso in prestito due dipinti ad un familiare, un parente stretto che senza dubbio ne conosceva il valore intrinseco oltre ad esservi legato per motivi d'affetto. Che le cose non stessero esattamente così è per noi secondario, poiché la tranquillità dell'affermazione indica che simili episodi, di prestito e scambio di oggetti di un certo pregio, dovevan essere tutt'altro che rari sebbene ce ne sfugga completamente la reale estensione: quasi certamente bastava un consenso verbale o un contratto in forma privata, non registrato presso un notaio, per mettere d'accordo prestatore e ricevente, come per i fili di perle affittate dagli orefici o addirittura da compagnie appositamente costituite⁷; soltanto in casi di controversia (come qui) si era costretti a ricorrere alla documentazione ufficiale. In secondo luogo, i dipinti erano due opere di pregio: Ruzzini poteva, in un atto formale reso davanti a un'autorità giudiziaria, ometterne il soggetto contrariamente all'uso che preferiva semmai questa forma di identificazione, e nominare soltanto le attribuzioni a Giovanni Bellini e Jacopo Tintoretto. Ciò significa non solo che l'elemento di riconoscibilità assegnato ad artisti come Bellini e Tintoretto pareva esser perfettamente acquisito, ma anche che Ruzzini si comportava, consapevolmente o meno, come un esperto d'arte, e infatti la contro citazione presentata da Zaccaria Grimani, del quale ignoriamo per il momento ogni eventuale passione artistica, nomina il soggetto delle opere ma non gli autori. Siamo alla vigilia della peste del 1630, un momento nel quale inizia a diffondersi l'abitudine di circondarsi di quadri di vario genere e possibilmente d'autore; la riconoscibilità e il conseguente prestigio attribuito alle opere degli artisti soprattutto cinquecenteschi iniziano a diventare acquisiti e capita ad esempio che nel 1684 Chiara Querini aggiunga al suo credito dotale un terzo del valore di un «Quadro di Madonna sottoscritto Zan Bellin» e stimato, secondo una perizia già vecchia di quindici anni, 25 ducati⁸.

Nel mezzo, tra la peste e la volontà di Chiara Querini, i quadri d'autore sono saliti al rango di oggetti importanti da possedere. La tendenza è visibile già ad inizio Seicento, e non solo in Italia, così che negli anni quaranta si vedono «le Galerie de' maggiori Principi arricchite di pretiose pitture, come in Roma, Venetia, Fiorenza, Vienna, Parigi, Inghilterra & Olanda»⁹; a Londra tra 1689 e 1692 vengono battuti all'asta decine di migliaia di quadri¹⁰ (e questo nonostante la cesura inferta indirettamente al collezionismo negli anni 1640-1660 connotati come il cosiddetto «lungo Parlamento»), mentre una stima del numero di dipinti appesi nelle case benestanti d'Olanda oscilla dal milione e trecentomila negli anni 1600-1619 ai due milioni centoquarantamila cento anni dopo¹¹ (figg. 2, 3). Verso i dipinti il Seicento riserva un'attenzione esplosiva nella velocità con cui si diffonde ovunque il gusto per gallerie e raccolte.

Anche a Venezia «Tuti vol far studio de Pitura», chiosava Boschini nel 1660 – ormai a giochi fatti per la diffusione di tale passione – dalla sua posizione privilegiata di esperto: e infatti «Ognun procura aver quadri e disegni / De sti nostri Pittori singolari»¹² (fig. 7). La diffusione può essere provata, *à rebours*, dall'incremento dei generi che si osserva negli inventari (si veda il grafico 3 in appendice) assunto come indizio di allargamento del mercato artistico¹³ rispetto al secolo precedente, e nella comparazione tra la seconda edizione della *Venetia* di Francesco Sansovino e la terza, pubblicata nel 1663, dove si annota «Hora in Venetia si veggono molti altri studi, e specialmente di pitture»¹⁴.

Sono i primi decenni del Seicento a marcare la differenza rispetto al periodo precedente. Marciano anche una lunga fase in cui il ruolo della città, nei complessi rapporti politici ed economici con il resto del mondo, cambia drasticamente. Il secolo si era aperto con la vicenda dell'Interdetto, e dopo la breve guerra con gli arciducali (1617-1619) se ne erano succedute tre contro i Turchi ben più gravi e pesanti, tra 1645 e 1718, combattute in ciò che restava dei domini veneziani del Levante con l'esito di procurare gravi dissesti finanziari nel bilancio dello Stato¹⁵. I profondi cambiamenti strutturali che avevano indebolito fortemente industrie e commerci dell'area italiana centro-settentrionale già negli ultimi decenni del Cinquecento¹⁶, e che la facevano scivolare ai margini del sistema europeo¹⁷, erano per la città resi più gravi dal brusco ridimensionamento della sua complessa rete di mercati privilegiati, evidente già all'inizio del Seicento. Eppure, la fama di metropoli grande e ricca non viene meno per tutto il secolo¹⁸. Il quadro era senz'altro reso dolce, oltre che da elementi quali la peculiarità e la sopravvivenza del suo sistema oligarchico in forma repubblicana (una curiosità agli occhi di molti viaggiatori), dalla persistenza di industrie di lusso nelle quali Venezia si era specializzata da tempo, probabilmente anche per il minimo impatto ambientale sul sistema lagunare (vetro, carta stampata, raffinazione dello zucchero, cera, sapone, panni di seta di alta qualità)¹⁹, ed anche quando a fine secolo la Terraferma divenne più aggressiva nelle proprie strategie commerciali a vasto raggio²⁰ la capitale continuò a riservarsi la produzione e lo smercio del comparto di lusso²¹, mentre l'apertura di nuove relazioni commerciali con Olanda ed Inghilterra, i cui mercanti avevano troncato i trasporti di spezie e materiali tintori gestiti da veneziani, aveva permesso alla città di recuperare vantaggio come centro di smistamento di tali prodotti verso i paesi europei²².

Poco si conosce, al momento, sulla distribuzione del reddito e sulla concentrazione della ricchezza a Venezia in questo periodo, ma si potrebbe pensare che la passione verso le collezioni dipenda anche da una maggiore capacità di spesa in *conspicuous consumption*, indicata da molti elementi che mettono in luce la «sproporzionata uguaglianza di ricchezze»²³ soprattutto nel patriziato. Pur in una città che è tra le principali piazze finanziarie, e pare non soffrire di ristrettezza di denaro specialmente nella prima metà del secolo, la misura del benessere dipende anche dalle rendite, diversificate a Venezia tra



2. Jan Bruegel il Vecchio, *Udito, tatto, gusto* Madrid, Museo Nacional del Prado.

3. Frans Francken il Giovane, *Banchetto in casa del Borgomastro Rockok*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

l'investimento, sicuro e ben apprezzato²⁴, in titoli del debito pubblico e in varie rendite vitalizie, e le rendite agricole sulle quali poco ancora si conosce; ma se la diminuzione del prezzo del grano, cereale commerciabile per eccellenza, dalla peste del 1630 in poi²⁵ restituisce rendite fondiarie anch'esse in diminuzione²⁶, è la quantità a fare la differenza in termini di concentrazione della ricchezza: stando agli estimi (incompleti) del 1661, le rendite agrarie sono saldamente in mano ai patrizi veneziani che possiedono il 70 per cento dei terreni concentrati attorno a Venezia (Dogado, Padova, Polesine, Basso Trevigiano)²⁷ e che si occupano attivamente di vendere i prodotti delle loro campagne²⁸. Il possesso di proprietà fondiarie amplifica le disparità di ricchezza²⁹; per fare un esempio noto, i terreni di Alberto Gozzi, ricco mercante di seta tra i primi ad acquisire il titolo patrizio, erano valutati nel 1661 in media cento ducati a campo (ne possedeva 1339), e ne rendevano annualmente quasi cinquemila³⁰. Quanto ai salari, non va dimenticato che una parte, anche consistente, della *middle class* veneziana³¹ (si pensi ai medici o ai funzionari pubblici), e anche del patriziato (in misura tuttavia nettamente inferiore al passato), percepiva onorari e stipendi in moneta. È certamente improprio agganciare il reddito di membri della borghesia all'andamento dei salari dei lavoratori edili, la categoria meglio studiata per la ricostruzione degli andamenti salariali, ma bisogna pur considerare la crescita che stando alle stime disponibili pare essersi verificata nei salari nominali percepiti dai lavoratori urbani, e che sembra particolarmente rilevante, almeno sino agli anni settanta del Seicento, proprio a Venezia³² dove la popolazione cresce meno che in altre aree in pieno sviluppo come Milano e Napoli.

Bisogna ribadire una banalità, a fronte della considerazione che le raccolte di quadri aumentano dagli inizi del secolo: il collezionismo è, in linea generale, affare per persone quantomeno agiate³³, e non pare ozioso domandarsi se alla base del fenomeno non vi sia una maggiore concentrazione della ricchezza, e un atteggiamento di spesa più favorevole che in passato a forme di consumo cospicuo (in cui può ricadere la passione per i quadri d'autore)³⁴. Che si fosse inclini a forme di consumo manifesto ci è in molti casi ricordato dalle fonti coeve: il nunzio Scipione Pannocchieschi ad esempio, che si trovò a Venezia tra 1647 e 1652, si era soffermato sul piacere provato nell'espone «alla vista di tutti le suppellettili più riguardevoli che ciascheduno possiede, che tali veramente li sono nella maggior parte delle case di questa Città, sì per il lusso che vi regna, come per le occasioni frequenti, che hanno di tenerle esposte in evento di feste bene spesso solite di celebrarsi»³⁵. Poche cose sono incerte quanto stabilire il valore di un dipinto, ma sicuramente le opere degli artisti affermati aumentano di valore nel corso del tempo spinte dalla rigidità della loro offerta e dall'impazienza della domanda. Tanto per fare un esempio, nel 1680³⁶ un quadro di argomento biblico (Lot e le figlie) di un maestro affermato come Pietro Liberi è valutato quanto il salario medio annuo di un maestro vetraio (un centinaio di ducati), e un ritratto di Nicolò Renieri (spentosi invece nel 1667) quanto il salario di un operaio edile specializzato (una sessantina)³⁷; cinquant'anni prima, cento e sessanta ducati servono a tenere a spese ragazze nobili rispettivamente in un monastero di Torcello ed in quello, meno elegante ma ugualmente fuori mano, di Santa Caterina a Mazzorbo³⁸; ancora, nel medesimo elenco di opere stimate nel 1680 una ventina di Nature morte, meno costose anche se d'autore (da Francesco Mantovano al Genovese), avrebbe permesso di ordinare a Bologna un cocchio alla francese³⁹. Per proporre un altro caso, la stima del proprio ritratto come Perseo apposta da Giovan Donato Correggio (52 ducati)⁴⁰ corrispondeva ad un quarto della *mercede* annua percepita, secondo l'uso, da un lavorante di bottega da speciale, ma anche alla cifra minima necessaria per la sussistenza annua *pro capite*⁴¹. Se ci si rivolge alle opere di artisti ancora in vita, o ai generi che sono meno apprezzati come i ritratti «che si stimano poco quantunque siano di mano squisita,

non servendo li ritratti solo per coloro di cui sono ritratti»⁴², si spende o ci si guadagna di meno, ma si capisce anche come i quadri d'autore possano esser venduti in momenti di difficoltà finanziaria per guadagnare liquidità: i duecento ducati assegnati a un Battesimo di Cristo attribuito a Paolo Veronese (misure da cavalletto, circa un metro per un metro e sessanta), di proprietà di Cornelia Bragadin, il 9 settembre 1699⁴³, equivalgono a poco meno di quanto prendeva, di salario e provvigione, un interprete del consolato veneziano a Costantinopoli⁴⁴ – ma equivalgono anche a un decimo di quanto aveva perso Antonio Ottobon al gioco della *bassetta*⁴⁵ (si spera non in una sola volta).

Lasciando per un momento da parte coloro che hanno ereditato opere di valore, prescindendo dall'interesse verso la pittura e supponendo che tutti vi siano interessati, chi può permettersi di spendere in arte deve esser cercato tra il patriziato (ma non tutto) e tra la borghesia agiata, nella quale confluiscono anche coloro che, esclusi dalla classe intermedia dei *cittadini* originari, siano proprietari di una certa ricchezza come molti mercanti di successo, stranieri compresi: a spanne (i dati estrapolati dai censimenti comprendono anche donne, bambini e parenti conviventi), attorno al 10 per cento della popolazione veneziana⁴⁶. Il calcolo è molto approssimativo: tanto per cominciare, il patriziato è tutt'altro che omogeneo e si distingue in “ricchi”, “mezzani” e “poveri”, differenti non solo nelle proprietà possedute e dunque nel livello e stile di vita, nel potere politico e nel prestigio sociale, ma pure nelle strutture familiari e domestiche, assai più marcate nei “ricchi” che ad esempio usano con maggiore disinvoltura l'istituto patrimoniale del fedecommesso⁴⁷. Ciononostante, un livello di vita quantomeno adatto al ruolo, e che dunque avrebbe permesso, secondo la nostra ottica d'indagine, la spesa in arte, era fatto proprio da una parte non piccola dell'aristocrazia, se almeno la metà di essa pareva vivere agiatamente, con una frangia di famiglie molto ricche⁴⁸. Proprio la guerra di Candia aveva portato ad insperati arricchimenti, sia per il patriziato meno benestante sia per la parte politicamente più inesperta che accomunava la nuova nobiltà appena aggregata e quella che si era vista la carriera spianata dal clima di emergenza⁴⁹; fonti non ufficiali mettevano in luce una gestione finanziaria poco cristallina, tanto da dover eleggere nel dicembre 1664 una commissione straordinaria in Senato per revisionare tutte le spese e verificare le accuse di malversazione⁵⁰.

Quale circolazione?

Può stupire la facilità e la frequenza con cui i dipinti si spostano, viaggiano, passano di mano in mano. Si tratta di quadri di ogni tipo: scorrendone gli elenchi emergono quadri d'autore, contemporanei, copie, dipinti di poco pregio. Ovviamente esiste una gerarchia, riflessa in parte dalle stime più o meno elevate: al primo posto vi sono gli originali, seguiti dappresso dalle copie che ne sono strette sostitute, e dalle opere di autori poco famosi, ancora sconosciuti, anonimi, infine le opere seriali. Considereremo qui solo le opere appartenenti ad una stratificazione più alta di consumo rispetto alla spesa in dipinti *tout court* (ad esempio adornare le pareti): assumeremo che i dipinti di cui si tratta abbiano, *in generale*, un valore e una qualità più alti della media esistente in tutte le abitazioni veneziane di tutto il secolo, anche nella componente più seriale di essi (ad esempio i dipinti di genere); poiché non tutti i quadri sono uguali, e non tutte le opere possedute da un collezionista sono della medesima qualità, tale semplificazione ci permette di eliminare dall'analisi le opere di qualità più bassa.

Gli originali d'autore sono tanto più ricercati quanto più sono rari e importanti, e ciò vale sia per i dipinti degli artisti cinquecenteschi (in questo vi è buona responsabilità da attribuirsi alla richiesta extra-veneziana), sia per le opere dei contemporanei più celebri

quali Tiberio Tinelli o Francesco Ruschi, che ascendono velocemente l'empireo dei collezionisti lagunari. I dipinti degli artisti celebri delle generazioni precedenti a quella del proprietario, categoria che ingloba anche i contemporanei man mano che ci si sposta in avanti lungo il secolo, sono equiparabili agli attuali *Old Masters*, termine mutuato dalle pratiche d'asta contemporanee per indicare le scuole artistiche codificate da decenni di studi critici⁵¹. All'epoca di Boschini la supremazia dei "classici" è un dato di fatto: pur se le parole del critico devono esser pesate con la sua opinione in merito alla preminenza della pittura veneziana, era veramente sotto gli occhi di tutti l'incremento dei «Deletanti» e l'«Infinità [...] de Forestieri, / Che per st'efeto se trova a Venezia» ad aumentare la richiesta dei collezionisti locali, come era altrettanto evidente l'aumento di valore⁵². Per i quadri d'autore si trova quasi sempre un acquirente: la scomparsa del celebre *Giudizio di Salomone* negli inventari *post mortem* delle proprietà di Vincenzo Grimani Calergi, datati 1647, e la ricomparsa del dipinto con l'attribuzione a Giorgione, nel 1664, nel medesimo palazzo sul Canal Grande, può forse significare che gli eredi stessero cercando di venderlo senza dar troppo nell'occhio, prassi che poteva garantire un prezzo molto alto. Del «Bachetto con vase in mano», ancora di Giorgione (autore raro e pregiato, e non è un caso la specializzazione di Pietro Vecchia in *pastiches* giorgioneschi⁵³), menzionato da Carlo Ridolfi presso Bartolomeo Dafin, non vi era più traccia nell'inventario steso appena due anni dopo. Naturalmente, il passare degli anni ascrive al rango di autore privilegiato anche i pittori attivi nel pieno Seicento veneziano.

Sono le copie dunque che permettono di sopperire alla crescente mancanza di originali d'autore e alla crescita delle valutazioni di essi, purché siano fatte «di buona mano», come quelle di cui si accontenta Paolo del Sera quando non riesce ad acquistare gli originali divenuti troppo cari⁵⁴. Tuttavia, proprio perché rispondono all'esigenza particolare di ciascun collezionista, le copie sono spesso fatte eseguire appositamente, talvolta dai pittori che si ospitano, per brevi o lunghi periodi, in casa; non è escluso che di esse esista una specifica circolazione secondaria, oggi difficilmente individuabile. Infine, vi è il gran numero (la maggior parte) di dipinti emergenti anonimi e quasi sempre privi di stima negli inventari. È difficile determinare realmente il grado di importanza assunto da queste opere, che possono rifluire nella vasta categoria dei dipinti *da arredamento*. Le caratteristiche intrinseche sembrano così individuare percorsi preferenziali di scambio: i quadri d'autore ad esempio passano raramente attraverso le aste pubbliche battute giornalmente a Rialto e a San Marco presso il Broglio (fig. 1) perché si raggiungono valori più elevati con la contrattazione privata, mentre è vero il contrario per le opere più decorative e meno pregiate: trattandosi di un mezzo molto comune per rimettere in circolazione beni mobili⁵⁵, vi si contrattano quadri di bassa qualità, e assai raramente vi compaiono pezzi di qualche importanza. Stessa sorte pare riservata ai dipinti dalle lotterie, praticate come consuetudine popolare e anche «per vendere qualche cosa di prezzo»⁵⁶, per le quali almeno si conoscono un paio di casi dedicati solo a dipinti: quelle dei pittori Nicolò Renieri nel 1666⁵⁷ e Ermanno Stroiffi nel 1691⁵⁸. L'istituto dei Monti di Pietà, infine, coinvolti nella vendita dei pegni (in genere di basso valore), non esiste a Venezia, ma i quadri sono talvolta utilizzati in questa forma temporanea di cessione: l'inventario di Andriana Bollani, vedova di Lorenzo Briani, annuncia tre ritratti «in pegno»⁵⁹. Cinque quadri sacri del patrizio Francesco Bernardo che viene a riprenderseli, e due ritratti appartenenti a Nicolò Memo sono inventariati tra i beni di Luca Bergonzi *marzer* nel 1656, e si tratta forse di oggetti lasciati in pegno come anticipo di pagamento⁶⁰.

I passaggi di beni da un proprietario ad un altro possono essere temporanei (come il prestito) o definitivi, assumendo la forma di una cessione che può avere o meno un contraccambio (anche in forma di baratto⁶¹). Nelle trattative private di acquisto e vendita



4. Matthias Merian, *Pianta prospettica della città e della laguna settentrionale*, dettaglio con la zona degli ambasciatori tra le parrocchie di San Geremia e San Marcuola, incisione (1635 circa), Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cl. XLIV 34.

5. Giuseppe Merlo, *Pianta prospettica della città di Venezia*, particolare con lo stendardo dei pittori a San Luca, incisione (1696), Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cl. XLIV 27.

6. Giuseppe Merlo, *Pianta prospettica della città di Venezia*, particolare con le Mercerie e San Giovanni Grisostomo, incisione (1696), Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cl. XLIV 27.

il risultato è un valore monetario concordato (il prezzo), ma l'attribuzione del valore di partenza costituisce un argomento spinoso perché deve essere un accordo tra i contraenti. In altri tipi di scambi "economici" altrettanto praticati, ovvero le aste e le lotterie, l'attribuzione del valore è indiretta: parte da una stima di base nel primo caso, mentre nel secondo il valore degli oggetti posti nei diversi lotti non è direttamente confrontabile con il valore molto più basso di un biglietto.

Le forme di circolazione attraverso il dono non contano molti casi. Forma principesca per eccellenza, al cuore della cultura aristocratica⁶², il dono sancisce uno scambio tra persone delle quali almeno una ricopre un più alto livello sociale. In questi termini, lo scambio diviene un «contracambio di cortesia ricevuta»⁶³, da ricompensare, da parte del principe di turno, con catene d'oro «con medaglia impressa col suo ritratto, di molto valore», come quella che ricevette Domenico Tintoretto dal duca di Mantova⁶⁴. Va notato che il dono si adatta meglio ai rapporti di committenza con gli artisti, i quali ricevono un corrispettivo della cortesia usata e un riconoscimento della loro abilità artistica, non accomunabile alle professioni che invece si pagano *a mercede*.

La trasmissione di opere d'arte attraverso i legati testamentari è invece un fenomeno estremamente frequente. Il passaggio di proprietà tra congiunti o stretti conoscenti reso possibile dalle disposizioni testamentarie utilizza ancora il meccanismo extraeconomico del dono, pur se in una valenza diversa dalla modalità precedente, e può esprimere un riconoscimento di affetto oppure confermare un legame clientelare più o meno forte. La considerazione economica dell'oggetto non è in realtà completamente assente: se il testatore era particolarmente consapevole del valore di esso, poteva sperare che, attraverso quanto aveva disposto, il bene finisse a congiunti o amici in grado di apprezzarlo; nel caso di oggetti particolarmente pregiati il testatore cercava di adoperare le stesse cautele per evitare che potessero essere svenduti dagli eredi o dai commissari testamentari, sempre che non esistessero evidenti scompensi finanziari i quali avrebbero subito inserito i beni mobili ed immobili nei circuiti della vendita. Questo tipo di circolazione, prevalentemente interna alla città, non ha come effetto immediato la necessità di attribuire un valore preciso, che può essere implicito o menzionato nel testamento; nella trasmissione agli eredi non si forma alcun corrispettivo di tipo economico. La definizione di un valore è invece indispensabile nell'altra, fondamentale, modalità di circolazione centrata sulla compravendita e sulle forme indirette di essa proposte da aste e lotterie.

Ogni valutazione parte da una *stima*. In base ad essa ci si accorda sul prezzo, nelle compravendite, oppure si forma il prezzo finale di aggiudicazione (con poca varianza) nelle aste, oppure ancora, nelle lotterie, dalla stima non ci si discosta perché il valore stimato del montepremi deve corrispondere, con un profitto per l'offerente degli oggetti, al valore complessivo dei bollettini emessi (che si spera di vendere tutti). La definizione della stima dipende da due elementi: le caratteristiche intrinseche del bene, e il grado di abilità di chi è chiamato a formulare la stima stessa; quest'ultimo elemento può essere causa di inefficienza (da un punto di vista economico), poiché vi può essere collusione tra il proprietario del bene e lo stimatore per alzare o abbassare la valutazione rispetto ad un ipotetico livello ritenuto consono (ad esempio una stima in linea con le valutazioni proposte nello stesso momento da altri stimatori), ma si deve confessare che possiamo solo immaginare, dai documenti a disposizione, l'esistenza di accordi cooperativi.

Le caratteristiche intrinseche dei dipinti possono essere abbastanza oggettive (la conservazione, il tipo di supporto, la grandezza), ma quelle che contano di più, ad esempio la fortuna critica di un artista, sono le più sfuggenti e ancora oggi condizionano pesantemente la formazione del prezzo⁶⁵. Nel periodo di cui si tratta il valore è poi un concetto particolarmente opinabile, dipendente dal ruolo dei contraenti e dal tipo di rapporti instaurati, e

dall'indefinibile valore simbolico personale che vi si assegna, ad esempio quello del completamento di una serie. Ci si trova dunque in una situazione, teoricamente paradossale, nella quale il valore di partenza da cui si dovrebbe formare il prezzo, mediante le richieste di compratori e venditori (richieste che ad esempio fanno alzare il prezzo in presenza di eccesso di domanda), dipende da chi agisce⁶⁶: se il duca di Modena acquista sistematicamente quadri d'autore a prezzi folli, negli anni sessanta, come si evince dal carteggio di Paolo del Sera, lo fa non perché la stima di essi sia oggettivamente così alta, bensì perché, trattandosi del duca di Modena (che si presenta sulla scena collezionistica come un nuovo ansioso raccoglitore) e quindi di un soggetto con elevate capacità di spesa, le stime che gli vengono proposte per l'acquisto sono già altissime in partenza, più alte di quanto sarebbe ragionevole aspettarsi. Tant'è vero che preoccupazione costante dei corrispondenti stranieri è quella di non far sapere per chi si sta comprando, se si tratta di «personaggi grandi», e poter così mantenere il prezzo verso il basso.

Personalizzazione dei diritti (in un sistema dove vige l'onnipresenza del credito)⁶⁷ e indeterminatezza nella formazione del valore sono particolarmente evidenti nei beni cosiddetti superflui. Con le ovvie differenze, il meccanismo funziona sia per i dipinti d'autore sia per le gioie alle quali non si attribuisce «prezzo stabile non essendo cose necessarie come sono le cose del vito et quelle del vestito per coprirsi; non solamente [sono] proprie per quelli che hanno danaro abbondante al loro bisogno; et in quelle che per grandezza, ò per bellezza sono straordinarie particolarmente rispetto alla varietà non vi è proporzione alcuna col prezzo delle minori et inferiori, essendo quelle acquistate al comodo et al gusto de Principi ò altri signori di conditione, et non de ordinarij privati [...] possono valutarsi quanto vuole chi le tiene e possono incontrar occasioni di fortuna stravagante à utilitarsi»⁶⁸. Si sa infatti con Giulio Mancini che «la pittura, non essendo cosa necessaria ma di diletto, [...] in sé non può aver prezzo determinato»⁶⁹, e l'attenzione è tale che il tema viene affrontato anche in un importante trattato commerciale la cui prima stesura risale al 1639: decidono i «contraenti» se si tratta di beni di qualità eccezionale «che per lo più frà personaggi grandi si ritrovano, e si contrattano», oppure i «periti, e prudenti della piazza» per i livelli inferiori dei beni «di commodità, o d'ornamento»⁷⁰. In un altro settore per certi versi simile, quello degli affitti, l'intervento dei periti è fondamentale per stabilire, attraverso la *communis aestimatio*, l'ammontare dell'affitto che doveva dipendere sia dall'idea di giustizia commutativa secondo la quale al valore deve corrispondere un uguale prezzo, sia dalla giustizia distributiva esistente nei rapporti sociali⁷¹.

La figura dello stimatore costituisce un elemento centrale per la formazione del valore. L'utilizzo di periti pratici della professione nelle controversie tra commercianti e artigiani è attestato già nella prassi romana ed altomedievale⁷²; il loro compito in quanto esperti consiste nell'aggiudicare un valore corretto e nel ridurre l'incertezza delle transazioni attraverso la definizione di un valore il più possibile vicino al giusto, come nel caso degli affitti. È abbastanza ovvio che, nel momento in cui si abbandona la prassi manifatturiera o commerciale e si entra nel campo dei beni non determinabili in base a costi di produzione e soprattutto a tecnica esecutiva (come i quadri appunto), aumenta il grado di libertà concesso al perito. Come prescrive l'uso, devono essere pittori i periti per tutto ciò che riguarda l'arte, e infatti in genere lo sono. Il compito dello stimatore consiste nel dare (o più spesso non dare) un'attribuzione e in base a questa definire un valore corrispondente, ma va detto anche che, stando alla rarità delle attribuzioni rinvenute negli inventari, lo stimatore si limita probabilmente a definire un valore approssimativo utilizzando i valori di riferimento disponibili per opere simili (dunque in base alle tendenze generali di domanda e offerta valide in quel momento). I pittori non sono necessariamente attendibili: si pensa, come commenta del Sera, che «uno che è pittore sappi bene questo mestie-



7. David Teniers il Giovane, *La Galleria dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles* Vienna, Kunsthistorisches Museum.

8. Portego, Venezia, Palazzo Albrizzi.



ro delle Pitture antiche», ma, sebbene sia necessario «il fondamento dell'Arte» (anche l'agente toscano ha studiato da pittore), «nel resto si ricerca una grandissima pratica»⁷³, e la pratica premia gli artisti locali: sebbene non sia possibile individuare un criterio di scelta nei pittori chiamati a valutare dipinti – in qualche caso si può presumere una relazione preesistente con il proprietario, in altri si chiamano semplicemente i pittori che abitano vicino, in altri casi ancora sembra che i pittori si limitino a sottoscrivere liste in mano alla famiglia quasi senza vedere le opere – i pittori veneziani sono molto più bravi a stimare opere autoctone, e sono in difficoltà con le opere *foreste*, mentre nei casi in cui vi sono pittori stranieri a redigere le valutazioni si ha l'impressione che le attribuzioni diventino più accurate soprattutto per le opere non veneziane. Inoltre, la stima può essere variata in relazione allo scopo. Questo può spiegare anche come mai non sia possibile individuare, soprattutto negli inventari, una dinamica chiara di attribuzione del valore. La vedova di Giovanni Andrea Lumaga agli inizi del 1677 fa stimare a distanza di un mese i dipinti della singolare – in quanto composta di opere prevalentemente di scuola romana e napoletana – raccolta: le stime differiscono del 450%, senza contare che la seconda coppia di periti, veneziani, artefici della spaventosa rivalutazione (quasi quindicimila ducati in più), è senz'altro meno esperta della prima, composta invece di due pittori stranieri in grado di fornire sensate attribuzioni che infatti sono poi completamente eliminate⁷⁴. In questo caso è possibile che si cercasse il raggiungimento di un determinato valore per ottenere il pieno recupero del credito dotale. Ben diverso è invece il caso di valutazione attribuita dal proprietario stesso, come fa Giovan Donato Correggio che dal 1646 redige un dettagliato elenco dei suoi quadri con la stima e la distinzione dei dipinti in cinque classi, dai buoni agli eccellenti⁷⁵.

Nel carteggio di del Sera non si contano i riferimenti ai «Pittori» che alzano apposta le quotazioni; Boschini ne parla come «brachi / Che core qua e là, né mai i xe strachi»⁷⁶, trascinati dalla crescita della domanda che ha bisogno del loro servizio. Si può pensare naturalmente che il numero di quadri potenzialmente in vendita sia di molto inferiore al numero di quadri effettivamente esistenti nelle abitazioni⁷⁷, ma vi sono molti segnali che confermano come gli affari artistici girassero a discreta velocità: in soli trenta mesi di permanenza quale ambasciatore straordinario Basil Feilding prende in considerazione una decina di collezioni, intere o a pezzi, e un buon numero di dipinti⁷⁸; del resto in questo periodo (la seconda metà degli anni trenta del Seicento) anche gli ambasciatori di Francia e Spagna, le cui residenze ufficiali si concentrano in un unico quartiere (fig. 4), sono impegnati in un «busy collecting»⁷⁹ che fa la fortuna di molti veneziani. Il fatto è che, in un contesto dove ancora mancano o sono in via di formazione meccanismi più o meno istituzionali di regolazione del valore e dello scambio (aste specifiche, mercanti professionisti, luoghi riconosciuti di compravendita), i pittori chiamati a giudicare un dipinto si trovano nella migliore posizione per svolgere il ruolo di intermediari: passando di casa in casa, raccogliendo informazioni sui dipinti in vendita e trasferendole ai potenziali acquirenti, si rendono indispensabili per far concludere gli scambi. Come sensali, il loro ruolo è ricompensato da una percentuale sul prezzo finale pagata da entrambe le parti, per i quadri (come per altri beni di lusso) abbastanza alta: la «senseria [...] importa 5 piastre per cento per parte conforme l'ordinario», che sono «molto considerabili»⁸⁰. Si tratta di un costo di intermediazione che si aggiunge al prezzo pattuito, come vi si aggiunge l'eventuale costo di trasporto e il costo per il pagamento dei dazi nel caso in cui i dipinti si dirigono verso stati esteri. Se la funzione di definire una stima e quella di mettere in contatto venditore e compratore coincidono, è assai probabile che si verifichino inefficienze: il pittore può essere d'accordo con una delle parti, o può avere un interesse nell'aumentare ad arte la valutazione per ottenere poi una più alta percentuale. Nel 1682

Quintiliano Rezzonico non si meraviglia affatto «che poi li quadri da pittori vengono stimati meno di quello che si pagano [a Venezia come a Roma,] ma se li medesimi quadri che loro stimano fossero di loro conto et volessero venderli li apprezzerebbero il doppio e forse di più [...]. [È] successo a me nella compra di un quadro che feci del Tempesta da Genova che pagai doppie 6 et il pittore che me lo stimò dopo comprato non lo stimò ne meno 4 doppie. Il caso portò che il medesimo pittore non ricordandosi più che io tenessi questo quadro me ne propose un altro che haveva comprato lui della medesima mano, et io finì di volerlo comprare e ne dimandò doppie 10, et era malissimo conservato, e ritoccatto in più luogi, onde posto a paragone del mio li feci conoscere che se il mio non valeva che 4 doppie il suo non ne valeva una, e lo licenziai»⁸¹.

A fare da sensali non si trovano solo pittori: nel 1644 il modenese Geminiano Poggi, aiutante di camera di Francesco I d'Este, fu accompagnato da un calzolaio «che fa professione di quadri» per vedere un Giorgione⁸², mentre i disegni della bottega di Tintoretto erano capitati in mano a un barbiere titolare di una rivendita di vino, che li aveva venduti ad un esperto giurando però di non saperne nulla⁸³. Tuttavia, la facilità del ruolo per i pittori è evidente, e vi si può sovrapporre una terza funzione, ancora più specializzata⁸⁴, che è quella del mercante d'arte.

Non è chiara l'importanza dei mercanti d'arte qualificati nella circolazione artistica veneziana lungo il Seicento, ma è possibile che il loro ruolo sia un effetto delle sempre più numerose compravendite, quindi della specializzazione del mercato. Non sempre si tratta di pittori (ma si pensi a Nicolò Renieri⁸⁵), poiché vi si immedesimano talvolta gli appassionati che fanno del commercio d'arte un compendio alla propria professione (come Domenico Gambato che nel testamento ammette di servirsi di «rode» per battere oro⁸⁶), mentre in città come Roma o Napoli sono coinvolte le professioni tangenti a quella del pittore (i venditori di colori, i rigattieri, i *coronari*)⁸⁷. La comparsa di mercanti d'arte specializzati sembra a Venezia più tarda che in altre città italiane; le prime menzioni ufficiali di «botteghe da quadri» (attorno alla decina) emergono soltanto negli anni novanta del Seicento⁸⁸ e un certo numero di esse si concentra nella zona commerciale tra Rialto e San Marco (figg. 5, 6), ma si deve ricordare che le carte della corporazione veneziana sono mutile proprio per i decenni centrali del secolo. È però necessario essere iscritti alla corporazione, ed essere perciò in grado di sostenere una prova di pittura, soprattutto se si vuole partecipare alla fiera della *Sensa* in uno dei due banchi di vendita destinati all'Arte e poi al Collegio dei pittori⁸⁹ (divengono tre a metà Settecento quando si decide di aggiungervi una *mostra* della neonata Accademia); ma non è indispensabile se non si aspira a questo pubblico riconoscimento. Il caso di Giacomo Dada è abbastanza interessante a questo proposito: dell'elegante *drapier* in Merceria a San Salvador, mai iscritto ai *ruoli* dell'Arte, l'inventario di bottega redatto alla morte nel 1661 svela uno *stock* di circa settanta dipinti siglati e sicuramente destinati alla vendita, mentre il testamento fa chiaramente intuire passioni da collezionista⁹⁰. Anche i mercanti che si occupano quotidianamente di commercio extraveneziano divengono indiziati nella circolazione di dipinti importati a Venezia: basti pensare a Simone Gogalli, strettamente legato alla fortuna veneziana di Luca Giordano, del quale era probabilmente l'importatore di fiducia⁹¹. La pratica del pittore offre dunque a chi è abile a sfruttare le relazioni di rete e le proprie capacità di perito o addirittura di copista un'ottima possibilità di ampliamento per i propri affari: l'inventario del pittore, restauratore e collezionista Michiel Pietra sciorina nel 1656 proprio in bottega (dove si può pensare che i quadri non servissero a decorare le pareti) una serie di copie degli artisti di grido, e l'ottanta per cento dei dipinti inventariati in casa, in bottega, e in una camera «dove si lavora» sono appunto copie o definiti «viene da»⁹². Niente di nuovo, del resto: nella vita di Leonardo Corona, morto nel 1605, Ridolfi ricorda come il padre lo avesse messo a studiare da un maestro Rocco, «Pittore di

poco pregio», che tuttavia teneva «in Casa numero de' fiaminghi, quali occupava in far copie de' quadri de' buoni maestri»⁹³. Difficile, infine, stabilire se di commercio di dipinti si occupino anche i rari *antiquari*, figura cinquecentesca⁹⁴, a riprova di una ulteriore, progressiva specializzazione del mercato.

Le stime divengono la base di partenza per costruire un prezzo; su di esso influiscono, oltre alla reputazione e allo *status*, le dinamiche dei «costi di transazione, delle strutture distributive, delle forme e delle caratteristiche delle catene di intermediazione e delle loro modalità di creazione del valore, per tacere delle soluzioni escogitate dagli intermediari nelle relazioni tra di loro e nelle vendite agli acquirenti finali», elementi assai poco noti⁹⁵. Il costo di intermediazione che ripaga i sensali si è visto esser considerato rilevante, perché impone ad entrambe le parti il pagamento del cinque per cento del valore contrattato. Si sa poi, dai carteggi, che le condizioni di necessità impellente per chi è costretto a vendere un dipinto d'autore sono vantaggiose per l'acquirente che riesce a strappare un prezzo più basso⁹⁶, mentre invece non è mai conveniente esporsi troppo nei confronti del venditore, che può aumentare il prezzo a bella posta⁹⁷. Ridotto sembra essere il costo di trasporto: anche nei casi in cui i quadri hanno bisogno di essere imballati in casse apposite per esser spediti fuori città, negli esempi forniti dal carteggio di del Sera non si supera il due per cento del valore del dipinto spedito. Se poi gli imballaggi sono di piccolo volume vengono inviati con i corrieri regolari, attori del grande sviluppo delle reti di comunicazione postale nel Seicento di cui Venezia è uno dei modi principali, facendovi capo numerosi servizi di posta estera oltre a quelli attivi per la Serenissima⁹⁸. I corrieri sono spesso fatti oggetto di particolare attenzione da parte degli ufficiali dei dazi, che ad esempio impongono l'uso di valigie regolamentari bollate per gli ordinari di Roma e Milano nel 1628⁹⁹; nelle lettere di Paolo del Sera è la regola che le opere destinate a Leopoldo de' Medici vengano mandate con il servizio postale ordinario di Toscana¹⁰⁰. Le pitture, del resto, possono farsi «in rotolo che così verrà ad occupare pochissimo loco e vi sarà anche poca spesa nel porto»¹⁰¹. Il dipanarsi delle vie terrestri, ora in piena espansione, consente un abbattimento dei costi e del tempo di trasporto se il carico è di poco ingombro; se invece devono esser spediti (o ricevuti) imballaggi più consistenti, si seguono le rotte terrestri e fluviali che conducono agli itinerari di traffico internazionale verso i porti tirrenici e adriatici¹⁰², facendo aumentare il tempo di percorrenza e le cautele nel collocare i dipinti: nel settembre 1636 William Petty riceve le congratulazioni di Arundel perché un gruppo di dipinti giunge sano e salvo via mare nonostante un carico di olio rotti durante il viaggio abbia rovinato alcune balle di seta poste accanto ai quadri¹⁰³.

Più rilevante è l'incidenza del dazio sul prezzo finale. Il ruolo di cerniera tra Oriente ed Occidente svolto sin dalle origini aveva sviluppato il prelievo fiscale indiretto, divenuto poi importante anche per le camere fiscali del Dominio, ed il gettito derivante dai dazi sui consumi e sul commercio costituiva l'ossatura della finanza veneziana¹⁰⁴; data l'enorme attività commerciale e di approvvigionamento della città si erano presto rese necessarie, per contrastare i contrabbandi e per assicurare il regolare pagamento della tassa, ispezioni continue e nuove magistrature¹⁰⁵, così come erano aumentati nel tempo gli uffici che potevano riscuotere gli introiti¹⁰⁶. Soggetta al pagamento di un dazio è ogni merce che entra o esce dalla città; il pagamento (espresso in percentuale sul valore o sulla quantità dichiarata) è certificato dalla «bolletta» che accompagna le spedizioni con il nome del proprietario della merce, libera così di lasciare Venezia o di entrarvi. Nel secolo in questione le percentuali applicate fanno riferimento a cinque dogane: la dogana *Da Mar* (o *Stallaggio*) per ciò che giunge via mare; l'Entrata da Terra per le merci arrivate dalla Terraferma; la dogana del Fondaco dei Tedeschi con speciali esenzioni riguardanti quella «nazione»; l'Uscita o *Insida* per le merci fabbricate a Venezia da esportare; il Transito per

la merce di passaggio; dazi specifici per alcuni prodotti, come il vino o il sale. A tutto si applicano le cosiddette *tariffe*, ridefinite periodicamente per ogni categoria di merce, con addizionali generiche che rendevano non lieve il peso della tassazione indiretta. L'imposizione per i prodotti occidentali arrivati via mare, ad esempio, tra quelle abolite nel 1662 con l'istituzione del porto franco, con le addizionali saliva per i forestieri dal 10% teorico al 15-16% effettivo, e per i veneziani dal 6,75% al 10-11%; il dazio d'uscita, fissato al 5% in origine, attorno al 1670 ascendeva anch'esso al 10% del valore della merce esportata¹⁰⁷.

Stabilire quanto pagassero i dipinti si rivela però abbastanza complicato. La *tariffa* approvata dal Senato nel novembre 1664 per il dazio d'uscita non presenta alcuna voce relativa ai quadri (né a prodotti simili come gli arazzi), che devono tuttavia, come «Mercantie [...] che non sono comprese nella presente» pagare il cinque per cento del valore dichiarato e tutte le aggiunte determinate dalla finanza degli anni di guerra¹⁰⁸. Le ristampe delle vecchie *tariffe* per l'esportazione via mare presentate nel 1736, tuttavia, ci chiariscono che all'ingresso ogni singolo quadro pagava mezzo ducato, e all'uscita due ducati e mezzo: pratica consueta, quella di differenziare per uno stesso prodotto l'ingresso e l'uscita, dando più convenienza di solito al primo (nella medesima ristampa 1736 ad esempio le porcellane pagano tre ducati per collo all'ingresso e dieci all'uscita)¹⁰⁹. Nonostante non compaiano tra le percentuali ufficiali, occupate più dai prodotti di uso comune o delle manifatture veneziane, anche i dipinti devono pagare dazio, come testimonia la documentazione non ordinaria superstite: nel dicembre 1627 ad esempio i Revisori intimano al Governatore dell'Uscita e ai suoi ministri «di non lasciar passare senza pagamento di Dacio alcuna bolletta di Arazzi, Tapezzerie, Fornimenti di Seda, Pitture di qual si voglia sorte, che andassero fuori così per Mercanzia, che per uso»; che dovessero pagare dazio anche i «fornimenti [...] usati nelle loro Case, cioè Razzi [...] e pitture» di chi si recava a prendere servizio in podesterie e reggimenti era stato ribadito ancora nel 1619¹¹⁰, forse a fronte di evidenti vuoti di regolamentazione nei confronti di oggetti da arredamento. La percentuale pagata all'uscita pare ad ogni modo non esser inferiore al cinque per cento: il calcolo approssimato del dazio graziato dal Senato ai principi di Savoia che nel maggio 1608 spediscono «studioli, specchi, Crestalli da Murano, Quadretti, Libri, Tapetti, et Razzi» restituisce circa il sei per cento del valore complessivo¹¹¹.

Il pagamento del dazio poteva essere aggirato in modo fraudolento; principali indiziati non sono solo i mercanti all'ingrosso, i quali, spedendo e ricevendo di tutto in grandi quantità, potevano avere maggior agio anche nel nascondere tele e piccoli quadri (si veda l'ipotesi proposta da Lionello Puppi sulla ditta Van Veerle)¹¹², ma anche i residenti degli stati esteri a Venezia, più volte oggetto di controlli e sequestri¹¹³. Gli ambasciatori, ad un livello superiore nella scala gerarchica, ottengono invece esenzioni del dazio d'entrata e d'uscita in casi specifici, sia per loro sia per i loro rappresentati¹¹⁴, sebbene da una fonte importante quale il carteggio di Paolo del Sera emerge che ad una personalità come Leopoldo de' Medici non spetti pagare alcun dazio: quando i controlli divengono eccessivi, come nell'ottobre 1654, del Sera suggerisce di avvertire il residente veneto a Firenze per ottenere, dal Senato veneziano, un «Passaporto, ò licenza, acciò che [i quadri] sieno lassati passare senza spesa di Dazij ò d'altro, e senza molestia ò impedimento delli ufficiali delle barche»¹¹⁵. I dipinti, usati talvolta addirittura come strumento diplomatico, non fanno eccezione: nel 1634 si concede un passaporto speciale al segretario di stato inglese Henry Vane per mandare quadri in Inghilterra, e Arundel due anni dopo può usare l'ambasciata veneziana all'Aja per mandare al Nord disegni e piccoli dipinti¹¹⁶.

In quanto ai luoghi di vendita, molto marginale rimane la fiera di due settimane che veniva aperta in occasione delle solennità per l'Ascensione, a maggio: motivo di attrazione per gli stranieri, soprattutto¹¹⁷, come la fiera di Saint-Germain a Parigi¹¹⁸, aveva forse un certo peso

per l'importazione dei dipinti, ma l'impressione che di essa ci restituisce il meraviglioso affresco delle lettere di Paolo del Sera la confina nel campo delle «curiosità», magari importanti, ma occasionali. Difficilmente distinguibile l'acquisto di opere nelle botteghe e negli studi dei pittori, resta il faccia a faccia tra acquirente e venditore – o tra i loro intermediari.

Protagonisti

Nelle pagine che precedono si è cercato di semplificare il groviglio di passaggi di proprietà che ha per oggetto le opere collezionate. In realtà queste riflettono gusti, tendenze, *status* di cui, in maniera sempre più evidente, divengono emblemi, o semplici segnali. L'incrocio di materiali d'archivio con le fonti contemporanee presenta un panorama molto diversificato, nel quale non si ritrova un collegamento tra appartenenza sociale e scelte in campo artistico, spesso trasversali¹¹⁹; tuttavia, i potenziali collezionisti condividono quel carattere semipubblico che viene sempre più attribuito alle raccolte di dipinti, di antichità, di medaglie, di curiosità naturali, ricordate nelle guide a stampa e talvolta anche nelle relazioni dei viaggiatori di passaggio¹²⁰, un aspetto molto importante che permette ai ben informati di conoscere, in ogni momento, cosa è disponibile per la vendita e su chi si può fare pressione per un acquisto perché si trova in difficoltà finanziarie. Direttamente al lettore quasi come ad un turista si rivolge Carlo Ridolfi nell'*incipit* del suo viaggio nelle *Maraviglie* dell'arte veneziana: «Quanto alle opera de' Privati si è fatta menzione di quelle, che ci sono state mostrate, e stimate degne di memoria, per non defraudare il merito degli Autori; tutto che avvenir potrebbe, che tū nel ricercarle rimanessi alcune volta ingannato, perché spesso si mutano di stanza, e sono soggette ad altri accidenti, non volendo in questo esserti mallevadore»¹²¹.

La dimensione semipubblica in cui sono immerse le opere non deve essere vista necessariamente come una sorta di apertura museale *ante litteram*; riguarda invece lo sviluppo di fitte relazioni personali determinate da affari e interessi: senza *fiducia*, imprescindibile in una città a forte vocazione mercantile quale Venezia, non si può essere riconosciuti nella *Piazza*, ovvero nel vasto agone virtuale dove ci si confronta per chiudere contratti, richiedere prestiti, concludere affari, stringere alleanze, una sorta di prosecuzione del meccanismo politico del *broglio*, riportato all'evenienza quotidiana¹²². I rapporti personali guidati dai legami di parentela, dagli affari e dalle amicizie (celebrate negli anni venti del Seicento nelle vicende di Nicolò Barbarigo e Marco Trevisan appartenenti a due diverse fazioni patrizie¹²³) instaurano una rete complessa di relazioni fluide e confidenziali snodate all'interno dei palazzi e delle abitazioni, e scendono verso il basso in molteplici rapporti di credito, in compagnie commerciali, in rapporti legati ad una prestazione professionale che collega ad esempio un patrizio con notai e avvocati ma anche con barbieri. L'interno delle abitazioni così è veramente quasi pubblico, e del resto gli studi dei professionisti, dei grandi mercanti, dei patrizi più abbienti, ove si trattano gli affari, dunque i luoghi nei quali si riceve un visitatore, sono negli stessi palazzi ove si abita, in genere disposti negli ammezzati; questo non impedisce di introdursi al piano di rappresentanza, al *portego* dove sono esposti i pezzi d'arte migliori (fig. 8), per osservare e fare commenti, talvolta anche in maschera – come fa «destramente» Paolo del Sera, accompagnato da un «ebreo assai domestico di Casa» per vedere alcuni quadri presso gli eredi di Vincenzo Grimani Calergi, subito dopo la morte di costui¹²⁴. Gli interni diventano pubblici in particolari occasioni, quali la cerimonia d'ingresso dei procuratori di San Marco nella quale si espongono lungo un percorso processionale i quadri importanti di casa¹²⁵ («con l'occasione che un procuratore di San Marco ha fatto l'entrata [...] si sono vedute cose bellissime particolarmente

di Pitture come di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, Giordano, et altri famosi pittori, che era una delitia da vedere»¹²⁶), oppure le feste che dischiudono i palazzi, come quello del procuratore Zuanne Mocenigo che in pieno Carnevale 1688, in onore del giovane Ferdinando de' Medici, regala una spettacolare festa notturna dove «l'affluenza del popolo e delle maschere fu sì grande che con stento si passeggiavano le camere e la fatica maggiore era il rompere la folla nelle scale»¹²⁷.

In termini di visibilità tra collezionisti il possesso dei cosiddetti *Old Masters* fa la differenza. Chi possiede dipinti di pregio perché li ha ereditati dalle precedenti generazioni familiari (quasi sempre patrizie¹²⁸) si confronta con chi vorrebbe possederne; i patrizi sono acquirenti onnivori soprattutto nella seconda metà del secolo, quali i molti «Cavalieri fatti ricchissimi dal Principio della Guerra in qua»¹²⁹, e già dagli anni cinquanta «ci sono molti di questi Procuratori che fanno Gallerie» sebbene «se v'è un quadro buono ve ne son poi che è una vergogna il volerli spacciar per buoni»¹³⁰. Ma il modello si diffonde per chiunque possa permetterselo (si veda il grafico 2 in appendice). Sono costoro a segnare il ritmo della circolazione delle opere all'interno della città; ma essendo questa cosmopolita, e per di più con una scuola artistica di rinomanza internazionale, bisogna fare i conti con chi non è veneziano. Come negli altri grandi centri italiani, a Venezia risiedono «agenti di principi e corti, mercanti internazionali, aristocratici di passaggio, diplomatici, alti prelati», «forti compratori» di opere le cui strategie di acquisto devono fare i conti con dozzine di altri loro simili presenti contemporaneamente sulla piazza¹³¹: una selva di consoli, residenti, ambasciatori, variegata nel grado e nella posizione sociale, con l'indispensabile funzione di cerniera tra il lussuoso emporio veneziano e le città di provenienza. La città merita ancora, naturalmente, una rappresentanza politica da parte degli stati esteri, senza contare che qui trabocca una rete capillare di informazioni con una delle migliori produzioni di fogli, gazzette, resoconti con i fatti d'attualità, raccontati e recitati ad alta voce un po' dovunque¹³²: nessun corrispondente estero era all'oscuro di una tale possibilità per informare nei consueti dispacci settimanali su quanto accadeva nel mondo. Il ruolo dei residenti aveva da sempre anche una precisa funzione commerciale, soprattutto per le corti più desiderose di novità e di merci pregiate¹³³ quali calici di vetro, lenti per cannocchiali, cappelli, stoffe, merli, e naturalmente dipinti. Dipende tuttavia dai singoli: bisogna essere esperti, o quantomeno appassionati, e se i principi non possono contare su altrettanti Paolo del Sera, si cerca di mandarvi pittori di fiducia. Oppure, essendoci moltissimi corrispondenti di ditte estere, capita che vengano proposti tra gli affari (ad esempio in ripagamento di debiti) anche i dipinti: nella contabilità genovese dei Durazzo si trova ad esempio una nota del 1699 con il «Costo di due quadri havuti da Retani di Venezia [una importante ditta] di mano del Feti»¹³⁴; due mercanti stranieri come Njis e Reynst¹³⁵ sfruttano in pieno le possibilità artistiche offerte dalla città, e del resto i viaggiatori, come gli inglesi, devono appoggiarsi ai connazionali presenti in Italia per utilizzarne i servizi finanziari e commerciali, facendosi anticipare il denaro necessario o utilizzando le navi inglesi che facevano scalo a Livorno lungo le rotte mediterranee per spedire in patria gli acquisti fatti per procura o eseguiti personalmente nei sempre più diffusi *Grand Tours*¹³⁶.

È forse l'osmosi tra l'espansione della domanda interna e quella della domanda «estera» l'elemento caratterizzante il panorama veneziano nel Seicento: se esiste una tipologia cittadina di circolazione per i dipinti in quest'epoca, tutto si modella attorno all'aumento di interesse generale verso i quadri che gonfia domanda e offerta, e dunque permette la specializzazione nei servizi agli acquirenti e ai venditori, evidente a fine Seicento. Il respiro dei veneziani è così reso più vivo dalla pressione proveniente dall'esterno (necessaria ma non sufficiente tuttavia) nei confronti di una delle scuole artistiche più celebrate al mondo, e cresce al procedere del secolo: in una prospettiva di lungo periodo il Seicento finisce dunque per essere il periodo più mobile e vivace.

1. Si veda la voce *biografica* di Carlo e Domenico Ruzzini in questo volume.

2. ASVe, *Giudici di petizion, Dimande*, b. 25, reg. 24, c. 62 v. e seg. La domanda è il primo atto compiuto da chi denuncia e fissa i termini della citazione; ad essa chi è citato fa opposizione con la *risposta*, mentre la *terminazione* stabilisce una sorta di sentenza. Cassandro 1937, pp. 120, 124, 145.

3. I dipinti erano «di mano del Zambellino, et l'altro di mano del Tentoreto Vecchio». L'inventario di Contarini trascritto da Maria Teresa Cipollato (1961) non riporta attribuzioni; Ridolfi invece non menziona alcun dipinto di Giovanni Bellini presso i Ruzzini, mentre vi erano «tra'l numero dell'eccellenti Pitture più quadri del Tintoretto» (1648, ed. 1914-1924, II, p. 53) e dunque non sembra possibile al momento identificare le due opere.

4. ASVe, *Giudici di petizion, Dimande*, b. 23, reg. 19, c. 157 v. e seg. (3 settembre 1626).

5. Zaccaria Grimani «Scuro» q. Zuan Francesco q. Zaccaria, nato il 3 dicembre 1565, era già vedovo di Cecilia Pisani; nel 1609 si sposava in seconde nozze con Maria Contarini, anche lei già vedova di Marc'Antonio Zorzi. Zaccaria, del quale Barbaro ricorda soltanto la carica di membro dei Pregadi, moriva senza figli il 24 maggio 1654. ASVe, Barbaro-Tasca, IV, p. 153.

6. ASVe, *Giudici di petizion, Scritture e risposte*, b. 173, reg. 22, c. 30 v. e reg. 20, c. 91.

7. Ad esempio le carte riguardanti l'eredità di Zuanne Gariboldo, orefice Al Pomo Granato morto nel dicembre 1651, contengono numerose poste contabili relative a perle date in affitto. Gariboldo era in compagnia, per questi affari, con Giovan Pietro Tirabosco, ufficialmente *mandoler* ma nella cui contabilità si rinvengono riferimenti a molteplici attività. Senza il reperimento di questa contabilità minima (si tratta peraltro di semplici elenchi di attività e non di veri documenti contabili), di simili affari non rimarrebbe altrimenti quasi traccia. IRE, *Penitenti*, D 77.

8. ASVe, *Giudici del proprio, Mobili*, b. 275, c. 46.

9. Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 3.

10. Gibson Wood 2002.

11. Van der Woude 1991, p. 314 e pp. 288-297.

12. Boschini 1660, ed. 1966, p. 21.

13. Montias 2002b. Partendo dalla specializzazione che caratterizza l'esistenza di un mercato definito spazialmente, «we can also infer growth in the size of the market from changes in specialization [...]. And here the qualitative evidence is abundant». *Ibid.*, pp. 116-117.

14. Sansovino-Stringa 1604, p. 259; Sansovino-Martinoni 1663, pp. 374-375.

15. Gaetano Cozzi parla di «crisi veneta» nel Seicento, per un verso una crisi di crescita maturata nell'ultimo ventennio del Cinquecento. Cozzi 1997, p. 5.

16. Il declino è ancora relativo nei confronti delle economie del Nord Europa: ancora a metà Settecento la regione è forse meno ricca dell'Olanda ma alla pari con l'Inghilterra quanto ad urbanizzazione, prodotto *pro capite*, densità demografica. Wallerstein 1982, p. 61; Malanima 1998, pp. 84-86, 102; Malanima 2003, p. 385. Nel sistema economico europeo il periodo 1600-1750 è caratterizzato da una fase di contrazione e di successivo riequilibrio determinato dalle diverse tendenze di sviluppo nelle singole aree geografiche, che videro all'apice le Province Unite sino al 1675. *Ibid.*, pp. 25, 51. «Quale che sia il contenuto che si dà al termine impreciso di decadenza, il Mediterraneo non è stato la preda facile e rassegnata di un vasto processo di regressione, irreversibile e soprattutto precoce». Braudel 1986, p. 1334.

17. Sella 2004, p. 59.

18. Sella 1961, p. 70; Pezzolo 2003, p. 150.

19. Ciriaco 1996.

20. Panciera 1998, p. 480.

21. Marino 1978, p. 100.

22. Sella 1961, p. 73.

23. Traiano Bocalini citato da Megna 1997, p. 180.

24. Pezzolo 2006, pp. 86-108.

25. *Ibid.*, p. 161.

26. Malanima 1998, p. 101.

27. Woolf 1968, pp. 184-185.

28. Gullino 1985.

29. Queste divengono evidenti soprattutto nel Settecento, quando la miseria dilagante tra il patriziato e particolarmente nella componente femminile di esso traspare in centinaia di suppliche rivolte alla Signoria. Hunecke 1991, pp. 280-281.

30. Rapp 1979, p. 283.

31. Si pensa qui al variegato ceto medio tenendo però presenti i caveat storiografici che rendono improprio l'utilizzo di un'unica categoria terminologica per una gran varietà di condizioni sociali, professionali ed economiche, soprattutto per gli strati medio-alti di esso che quasi sempre oltretutto tendono, negli stili di vita, ad assomigliare all'aristocrazia. Zannini 1997, pp. 225-227.

32. Malanima 1998, p. 150.

33. Non è possibile fornire una definizione univoca di collezione, né del resto si dispone di sufficienti elementi per poter affermare che i proprietari dei dipinti inventariati con l'attuale progetto abbiano effettivamente agito come collezionisti. Si potrebbe utilizzare la definizione di collezione come insieme di oggetti temporaneamente o definitivamente al di fuori del proprio circuito di utilizzo, sottoposti ad una particolare protezione e collocati in ambienti chiusi adibiti a funzione espositiva. Pomian 1989, p. 349. La maggior parte delle raccolte di dipinti rinvenute nel corso del progetto sembra aderire a tale definizione, pur se non si conoscono gli intenti di molti proprietari al riguardo. Il criterio necessario, ma non sufficiente all'individuazione di un collezionista, è comunque la redazione di inventari separati di opere.

34. L'umanità del Seicento veneto «tende a sottrarsi alla nostra comprensione, così eccessiva, così paradossale nel suo gesto, nella sua drammaticità, nel suo stesso ordine di valori». Cozzi 1997, p. 21.

35. Citato da Casini 1997, p. 122.

36. ASVe, *Giudici di petizion, Inventari*, b. 387, n. 56, edito in Borean 1998, II, doc. n. 82, pp. 364-365
37. Pezzolo 2003, p. 197.
38. ASVe, *Giudici di petizion, Rendimenti di conto*, b. 974/19, senza numero.
39. BMCVe, ms. P.D. c 597, t. XI. Il costo, nel 1694, fu di 353 ducati.
40. Borean 2000, p. 174.
41. ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 99, 21 luglio 1646; Pezzolo 2003, p. 158.
42. Pizzo 2002, doc. n. 6, p. 125.
43. BMCVe, ms. P.D. c 768, fasc. 4, edito in Borean 1998, II, doc. n. 141, pp. 444-447.
44. ASVe, *Cinque savi alla mercanzia, I serie*, b. 348, fasc. senza numero, 1720.
45. Menniti Ippolito 1996, p. 152.
46. Zannini 1993, p. 92. Le registrazioni dei censimenti sono stime per difetto: omettono per esempio il numero di nobili assenti da Venezia al momento del censimento, e non vengono registrate come tali le molte centinaia di nobildonne risiedenti nei conventi a Venezia o altrove come educande, novizie o monache, e nemmeno molti bambini e giovani di sesso maschile che vivevano fuori dalla casa paterna per studio; è probabile inoltre che la maggior parte degli ecclesiastici non venisse annoverata fra la nobiltà ma fra altre categorie: nella seconda metà del Settecento gli ecclesiastici costituivano il 10% abbondante dei nobili. Hunecke 1991, pp. 284-285. Secondo le stime disponibili, a fine Seicento la nobiltà italiana, che in genere risiede nei centri urbani, conta per l'1,5 per cento di tutta la popolazione, mentre il ceto medio oscilla tra il 10 ed il 30 per cento. Malanima 2002, pp. 267, 286.
47. Hunecke 1997, pp. 24-26. Tra 1646 e 1797 vi sono a Venezia 764 famiglie o «Case» (gruppi di persone legate da parentela di qualche tipo); circa 150 sono già estinte prima del 1719. *Ibid.*, p. 25.
48. Hunecke 1997, pp. 66, 419; Cowan 1982, pp. 147, 151-152. Secondo i calcoli di Volker Hunecke tra 1650 e 1750 quasi la metà delle «case» aggregate da poco, ed il 30 per cento circa delle vecchie, viveva secondo «il loro bisogno»; ma tra le famiglie assai ricche quasi il 10 per cento era di vecchia nobiltà, ed appena il 3,7 per cento di nobiltà recente.
49. «Sintomatica a questo riguardo la carriera dei fratelli Francesco e Antonio Barbaro, appartenenti ad una di queste “povere case” (l’entrata annua era di appena 100 ducati)»; il primo terminò il *cursus honorum* con la prestigiosa carica di provveditore d’armata, il secondo, oltre ad arricchirsi, con quella di provveditore generale in Candia. Candiani 1998, pp. 158-159. «Virtualmente eguali i nobili marciari, potenzialmente sulla stessa linea di partenza nella corsa per la carriera politica. Epperò c’è chi è più eguale. [...] La casa “grande” innalza chi di per sé è una nullità, il “gran parentado” fa da piedistallo a chi di per sé è insignificante. [...] E chi non è di gran famiglia? e chi è meno eguale? lo attendono impieghi minori; e, per ascendere, deve accodarsi, guadagnarsi una qualche protezione, contare su di un qualche appoggio». Benzoni 1996, p. 465.
50. Casi come quello di Gerardo Sagredo, spedito ambasciatore a Parigi anche per costringerlo a spendere in quella carica i guadagni illeciti accumulati quando era cassiere del Collegio nei primi anni di guerra, non erano pochi. Candiani 1998, p. 160.
51. Il concetto è rintracciabile già nel tardo Cinquecento italiano, ma si devono attendere gli anni novanta del Settecento perché il termine si diffonda nei cataloghi d’asta inglesi e si applichi ad artisti ammirati da più generazioni; in seguito, si riferirà agli artisti precedenti la rivoluzione francese. Haskell 2000, pp. 3-4.
52. Boschini 1660, ed. 1966, pp. 21-23.
53. Loh 2006, p. 253.
54. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V, lettera di Paolo del Sera a Leopoldo de’ Medici del 28 marzo 1648.
55. La vendita di beni mobili e immobili poteva essere bandita per ripagare debiti, per garantire un piccolo patrimonio a vedove e orfani, oppure per fini caritatevoli, ma doveva essere sempre regolata da autorità pubbliche a tutela delle fasce di popolazione più deboli (Welch 2003, p. 285). A Venezia le aste, o *incanti*, sono regolate dal magistrato della Giustizia vecchia attraverso appositi funzionari, i *comandadori*, cui si faceva assoluta divieto di intervenire essi stessi all’asta, di vendere beni per conto proprio e di aver rapporti con i rigattieri, cui era a loro volta proibito l’acquisto di oggetti di seconda mano durante gli incanti (ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 5, cc. 96 segg.; Allerston 2003, p. 305; Welch 2003, pp. 286-287). Per ciò che riguarda i dipinti, non accade senz’altro quello che invece si verifica nei Paesi Bassi nel Seicento, dove aste e lotterie permettono di aggirare il troppo stretti limiti corporativi e divengono perciò strumenti privilegiati per la compravendita di quadri (De Marchi 1995). Essendo comunissime, e sfuggendo quindi ad ogni descrizione, non si riesce a capire chiaramente il funzionamento di attribuzione del prezzo; pare tuttavia che a Venezia funzionassero aste *all’inglese* (per il metodo *olandese* usato ad Amsterdam principalmente nelle aste tra i rigattieri che si aggiudicavano gli oggetti gridando *mio* per primi, si veda Montias 2002a, pp. 22-26), con il banditore ad assegnare l’oggetto al miglior offerente («an outcry format with ascending prices»), mentre è certo che gli oggetti messi in vendita venivano esposti nel luogo ove si sarebbe poi tenuta l’asta, a Venezia piazza San Marco, Rialto (davanti la chiesa di San Giacomo), e talvolta in Ghetto. Welch 2003, p. 286. I pochissimi casi di inventari nei quali si sono conservate le stime attribuite agli oggetti prima dell’asta ed il successivo prezzo di aggiudicazione rivelano un valore che si discosta pochissimo dal primo, spesso superiore, ad indicare come le stime tendessero forse a sopravvalutare gli oggetti.
56. Freschot 1709, p. 428. La prassi prevede che il montepremi complessivo venga suddiviso in alcune migliaia di bollettini venduti a poche lire ciascuno.
57. Si veda la voce *biografica* di Renieri.
58. Cristante 1997. Al 10 dicembre 1691 l’ormai frate aveva ottenuto dai Provveditori di Comun che i guardiani delle principali scuole potessero acquistare sino ad otto bollettini (per il valore di due ducati da «bonificarsi») del suo lotto di dipinti, affinché fossero venduti tutti; il foglio a stampa con il permesso si ritrova ad esempio in ASVe, *Scuole piccole e suffragi, Santa Maria e Cristoforo dei mercanti*, b. 413. Non si conosce l’esito della lotteria: l’inventario *post mortem* del pittore, redatto due anni più tardi, contiene ancora numerosi dipinti attribuiti (trascritto parzialmente in Levi 1900, II, pp. 77-78 e riedito con correzioni in Borean 1998, II, doc. n. 105, pp. 380-381).
59. ASVe, *Giudici di petizion, Inventari*, b. 383, n. 3, edito in Gottardo 1996/1997, doc. n. 67, pp. 311-313.
60. ASVe, *Giudici dell’esaminador, Inventari*, b. 3, n. 24.
61. Nel baratto è importante lo status sociale più alto di uno dei due contraenti. Un esempio in ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. VI, n. 294, 6 maggio 1663 (parzialmente edito in *Archivio del collezionismo medico* 1987, I, 1, p. 191), a proposito di un ritratto dubbio di Albrecht Dürer e uno di Giorgione, ceduti volentieri a Leopoldo de’ Medici dal medico Donadoni il quale, essendo ricco di suo, se ne priva in cambio di «qualche galanteria che S.A. si compiacerà di donargli, se non rimanderà indietro i pezzi».
62. Fontaine 2002, p. 68.
63. Secondo l’espressione di Giulio Mancini (De Benedictis, Roani 2005, p. 45).
64. Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, II, p. 260.
65. Throsby 2001, pp. 49-50.
66. In un meccanismo puro di mercato gli agenti coinvolti interagiscono per determinare un prezzo cui scambiare la quantità oggetto della transazione; il prezzo si definisce di equilibrio. In sintesi, secondo il classico principio marginalista l’offerente presenta una proposta di prezzo basata sul costo minimo di produzione, e l’acquirente agisce invece secondo il principio dell’utilità (marginale), ovvero del benessere aggiuntivo cui
- l’acquirente assegnerebbe un valore in termini monetari. Gli elementi essenziali in un mercato sono il comportamento dei compratori, il comportamento dei venditori e i modi della loro influenza reciproca.
67. Ago 1998, pp. 131, XVII.
68. ASVe, *Giustizia vecchia*, b. 99, 14 gennaio 1649. Si tratta di una perizia resa da quattro orefici.
69. De Benedictis, Roani 2005, pp. 45-46.
70. Peri 1682, II, p. 28.
71. Chauvard 2003, p. 313.
72. Marrella, Mozzato 2001, p. 13.
73. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V, 28 dicembre 1658.
74. Borean, Cecchini 2002, pp. 197-198.
75. Borean 2000, p. 171.
76. Boschini 1660, p. 21.
77. Pomian 1983, p. 537.
78. Si veda il saggio di Francesca Pitacco in questo volume.
79. Shakeshaft 1986, p. 119.
80. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V, 16 giugno 1657 e 2 novembre 1658; 24 novembre 1657 (la senseria «viene a 5% come cosa ordinaria»).
81. Pizzo 2002, doc. n. 64, p. 138.
82. Mancini 1998, p. 142.
83. ASVe, *Avogaria di Comun*, b. 3217/209, fasc. 3; Gallo 1941.
84. Chiaramente lo sviluppo di un “mercato” artistico, di cui sono una componente importante i mercanti d’arte specializzati, può essere determinato sia dallo sviluppo della domanda sia dallo sviluppo dell’offerta ad opera dei pittori stessi. Questo sembra esser stato ad esempio il caso di Anversa, dove sin dal sedicesimo secolo, almeno, esiste «a sizable, active and close-knit community of art dealers». Vermeulen 2006, p. 109.
85. Si veda la relativa voce *biografica*.
86. Se ne veda la voce *biografica*.
87. Lorrizzo 2003; Allerston 2003, p. 302; Marshall 2006, pp. 368-370.
88. Sia permesso rinviare a Cecchini 2005, pp. 156-157.
89. *Ibid.*, p. 156.
90. Cecchini 2003, pp. 395-397.
91. Simone di Francesco Giogalli compare già nel 1647 come attivo *negoziante* tra i principali della piazza; almeno dal 1659 è in compagnia con Guglielmo Samuelli che risiede a Napoli, ove muore nel 1677 (ASVe, *Notarile, Atti*, Cristoforo Brombilla, b. 1168, c. 65 v.; Labrot 1984, pp. 135-136). Negli archivi dei banchi napoletani il nome di Giogalli è frequentemente associato a quadri ordinati e pagati a Luca Giordano (Nappi 1991, p. 173). Si ritira dal mondo facendosi frate e redige il proprio testamento il 31 dicembre 1687 (ASVe, *Notarile, Testamenti*, Angelo Maria Piccini, b. 935, n. 152 e b. 936, protocollo II, cc. 14r-16r); muore prima del febbraio 1696 (Cicogna 1856).
92. Savini Branca 1965, pp. 134-140, 259. Paolo del Sera scrive il 25 marzo 1648 come «in mano d’un tal Pietra mi è stato fatto vedere q[ues]ta sett[ima]na un bellissimo quadro in tavola di mano di Giorgione; gl’hò domandato se me lo darebbe per mandar costà a mostra a spese e rischio di chi vorrà vederlo, mi hà risposto che concertato che si sarà il prezzo se ne contenterà». ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V (edito in *Archivio del collezionismo medico* 1987, I, 1, pp. 193-194; rispetto alla trascrizione contenuta nel volume curato da Miriam Fileti Mazza dove si legge Pietro si propone, tenuto conto della datazione della lettera e della carriera di Michele Pietra, di vedervi invece riconosciuto il pittore). L’opera è poi rimandata a Venezia.
93. Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, II, p. 101.
94. Il Seicento pare conoscere una crisi per il collezionismo di antichità. Favaretto, Bodon 2005, p. 210.
95. Guerzoni 2006, p. 235 e in generale sull’argomento pp. 231-264.

96. «Se avesse gusto di avere un quadro del Rosso Genovese il quale è stato valent'uomo in far tappeti, mapamondi, armature, cristalli, orologi [...] et altre galanterie per pochissimo prezzo ne prenderò uno quantunque il pittore sia già morto. Ma comandi che in questo il prezzo sarà bagatella al certo perché il quadro è in mano di persona che ha bisogno di quattrini». Pizzo 2002, doc. n. 4, p. 125.

97. «Il mio genio [...] è sempre stato di non lasciar sapere i fatti miei ad alcuno per molti rispetti [...] et s'assicuri che mi capitano varie cose alle mani, ma perché per far compra bisognerebbe palesare ciò che voglio farne, lascio piuttosto di comprare che far ad altri noto il fatto mio». Pizzo 2002, doc. n. 33, p. 132.

98. Cattani 2002, p. 54.

99. ASVe, *Revisori, Regolatori ed Inquisitore dei Dazii*, b. 1, reg. 6, c. 66, 18 aprile 1628.

100. Ad esempio l'11 aprile 1648, nel caso del quadretto di Giorgione fatto vedere a del Sera da Michiel Pietra: definito il prezzo dopo «molti contrasti» a duecento scudi d'argento (circa 290 ducati), si manda il dipinto «benissimo accomodato in una cassa coperta d'incerato e canavacci per mano di Francesco Conti Procaccia, con condizione che se Vostra Altezza lo piglierà non sia obbl[ig]ata a pagare alcuna spesa se non del porto, e non pigliand[o] sia tenuta pagar le spese tanto de porti che delle casse et invogli, a risico suo tanto d'andata che di ritorno». ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V (lettera in parte edita in *Archivio del collezionismo mediceo* 1987, I.1, pp. 193-195).

101. Pizzo 2002, doc. n. 29, p. 131.

102. Lanaro Sartori 1985, pp. 317-318.

103. Howarth 2006, p. 412.

104. Pezzolo 1990, pp. 64-65. Il gettito complessivo agli inizi del Seicento si aggirava attorno al milione e trecentocinquanta mila ducati, più che raddoppiati rispetto al cinquantennio precedente nonostante i contrabbandi. Ivi, pp. 106-109. Alla metà del Seicento i dazi continuavano ad essere essenziali per il bilancio della Repubblica; per reagire alla diminuzione del loro introito il governo si decise a sperimentare un porto franco (in

realtà una semifranchigia poiché vennero aboliti solo due dazi) tra 1662 e 1684, nella speranza di aumentare il dazio d'uscita con il maggiore movimento portuale atteso. Costantini 2006, pp. 84-85.

105. Da Mosto 1937, pp. 122-125, 129-131. Sui dazi avevano giurisdizione parecchie magistrature specifiche che facevano riferimento, oltre al governo, ad organi amministrativi quali i Cinque Savi alla Mercanzia. Alcune esistevano già in antico come gli Officiali al Dazio del Vin, gli Officiali alla Dogana da Mar, quelli della Dogana da Terra, ma dal 1500 la materia divenne compito dei Provveditori sopra Dazi, cui si aggiunsero nel 1617 i Revisori e Regolatori sopra Dazi e nel 1655 l'Inquisitore sopra Dazi.

106. Nel 1632 se ne contano venticinque. ASVe, *Revisori, Regolatori ed Inquisitore dei Dazii*, b. 1, reg. 6, c. 98 v.

107. Costantini 2006, pp. 85, 89.

108. Tarifa 1671, c. 48.

109. ASVe, *Cinque Savi alla mercanzia, Il serie*, b. 58, «Ristampa / Raccolta delle vecchie Tariffe [...]», per Z. Antonio & Almoro Pinelli, Venezia 1736.

110. ASVe, *Revisori, Regolatori ed Inquisitore dei Dazii*, b. 54, «Indice di Decreti, Terminazioni, Proclami etc. in materia della Dogana di Uscita», 3 dicembre 1627; *Cinque Savi alla mercanzia, Il serie*, b. 57, «Memoria mercantile n° 152 / Parte Terza», 7 agosto 1619.

111. ASVe, *Cinque Savi alla Mercanzia, Il serie*, b. 57, «Memoria mercantile n° 152 / Parte Terza», alla data.

112. Puppi 2005, p. 175, suppone l'esistenza di un vero e proprio commercio clandestino di quadri gestito dalla *ragione* di Giacomo e Giovanni van Veerle.

113. Ad esempio nel 1662 si dà ordine di perquisire «le barche de sodetti residenti ne viaggi, che frequentano et ritrovando contrabbandi debbano eseguire le leggi usando però la modestia, caso che non si scuoprissero contrafazioni», e si intima al console di Spagna Cardoso di cessare i «contrabbandi, che prattica, spiacevoli», dei quali ancora non si è avvertito l'ambasciatore. ASVe, *Revisori, Regolatori ed*

Inquisitore dei Dazii, b. 1, reg. 7, c. 34 (27 maggio 1662) e c. 36 (6 gennaio 1662 m. v.).

114. Le fonti restituiscono numerosi esempi di queste esenzioni, soprattutto per il dazio d'uscita, nel primo ventennio del Seicento (ad esempio ASVe, *Cinque Savi alla mercanzia, I serie*, reg. 5, cc. 70-71). Simili concessioni, peraltro rare, sembrano assottigliarsi nel corso del secolo quando sempre più severo diviene il controllo e più impellente la necessità finanziaria: nell'agosto del 1685 si confisca una «cassetta con otto pezze de Tabini trovata da loro Ministri con iscrizione alla signora Gran Duchessa Vittoria di Fiorenza, e con quello più gli è stato portato à notizia, et essendo il caso di grave riflesso per le conseguenze», poiché la cassetta era falsamente destinata alla granduchessa da «chi ardi, per coprir i proprij delitti, valersi del nome de' Prencipi». ASVe, *Revisori, Regolatori ed Inquisitore dei Dazii*, b. 1, reg. 7, c. 196. I rapporti con gli ambasciatori in materia di diritti daziari sembrano sempre improntati ad un attento rispetto, naturalmente per non scatenare incidenti diplomatici. Nel 1697 si arriva, comunque, evidentemente per limitare l'ampiezza delle concessioni, a richiedere ai Revisori «essatte informazioni di quanto rilevar possino annualmente le introduzioni, che fanno li Ambasciatori, et altri Ministri de Principi in questa Città de commestibili, et altro. Come pur rifferiranno quello in altri tempi era solito à praticarsi con i medesimi per publica concessione, ò assenso di distinzione, et essentione à Ministri stessi». *Ibid.*, b. 2, reg. 8, c. 87 v., 9 dicembre 1697.

115. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V.

116. Shakeshaft 1986, pp. 119-120.

117. Si pensi all'episodio ricordato da Ridolfi in merito ad un ritratto eseguito da Domenico Tintoretto e portato a Genova, motivo che spinse «molti gentil'huomini di quella natione à venir à Venetia [...] à farsi ritrarre da lui, & in particolare molti ne fece di casa Spinola e Fiesca, da' quali ne trasse molte utilità» (1648, ed. 1914-1924, II, p. 260).

118. Szanto 2002, p. 154.

119. Borean 2003b, p. 191.

120. Pomian 1983, pp. 496, 533. Krzysztof Pomian avverte che il labile confine tra il possedere dei quadri ed esserne un collezionista è ben percepito all'epoca, e cita Boschini il quale, pur elencando 75 proprietari di gallerie, si sofferma soltanto su una ventina di esse; al tempo stesso, però, bisogna includere tra i collezionisti anche i proprietari di un gran numero di quadri (*ibid.*, pp. 533-534).

121. Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 7.

122. Piazza politica e Piazza commerciale si confrontano in aree ben distinte, la piazza commerciale di Rialto da un lato e l'area marcia verso il Bacino dall'altro, «collegate da quel percorso mercantile urbano che sono le Mercerie». Concina 1989, p. 38.

123. Cozzi 1960.

124. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V, 22 febbraio 1647.

125. Casini 1997, pp. 122-128.

126. Pizzo 2002, doc. n. 17, p. 128.

127. Spinelli 2005, p. 176.

128. Nelle lettere di Paolo del Sera le opere ritenute interessanti per le raccolte di Leopoldo de' Medici si trovano in maggior parte presso il patriato. Un caso tra i moltissimi nel carteggio: il 9 aprile 1667, un avvocato che «fa i fatti» di molti patrizi riferisce di un cliente con urgenza di una grossa somma di denaro, disposto a vendere due dipinti di Parmigianino e Tiziano. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. VII, n. 493 (edita in *Archivio del collezionismo mediceo* 1987, I.1, pp. 253-255).

129. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. VI, 16 giugno 1663.

130. ASFi, *Carteggio di Artisti*, reg. V, 28 dicembre 1658.

131. Guerzoni 2006, p. 255.

132. Barbierato 2003, pp. 728-730.

133. Frigo 1999, p. 23.

134. Puncuh 1984, p. 183.

135. Se ne vedano le voci biografiche.

136. Pagano de Divitiis 2002, p. 299.

Appendice

Gli inventari di dipinti costituiscono un imprescindibile *corpus* di informazioni per lo studio del collezionismo; si prestano anche ad una sintetica analisi di tipo quantitativo purché il numero di essi sia sufficientemente elevato. Per la redazione del presente volume sono state individuate più di 500 liste di quadri relative al periodo 1615-1700 vagliando estesivamente fonti archivistiche veneziane; con l'eccezione di personaggi noti tramite le fonti a stampa come collezionisti, per i quali sono state condotte ricerche specifiche e si sono rintracciati, quando possibile, gli inventari, la maggior parte dei documenti è frutto di un laborioso processo di ricerca teso a costituire un campione, più o meno casuale, di proprietari di dipinti (e in qualche caso anche di sculture) di un certo pregio. Si sono cercate le tracce della diffusione di un atteggiamento collezionistico ben testimoniato dalla critica; il risultato non si può in nessun modo considerare esaustivo, rappresentando infatti il frammento di un territorio assai più vasto e dai confini imprecisati. Si è proceduto con una sostanziale semplificazione, considerando indizio di un atteggiamento collezionistico la particolare attenzione rivolta ai quadri nei documenti mediante l'uso di apposite liste. Tale semplificazione fa perdere il confine netto, secondo Krzystof Pomian, tra chi desidera possedere queste opere per il loro valore intrinseco ed estetico, e chi per esempio si ritrova ad averle ereditate e si limita a coprirvi le pareti di casa, ma permette tuttavia di procedere con una raccolta di informazioni che sarebbe altrimenti impossibile ricavare sugli atteggiamenti collezionistici nella Venezia seicentesca. Sono stati perciò selezionati inventari separati di dipinti assieme a inventari di oggetti mobili con opere attribuite oppure con redazione dettagliata dei soggetti. La ricerca ha privilegiato i fondi con serie complete di inventari, e la maggior parte di essi proviene infatti dagli archivi dei *Giudici di petition* e del *proprio*: si tratta di inventari per lo più *post mortem*, nel secondo caso redatti specificamente per il recupero della dote consentito alle vedove dalla legislazione veneziana (recupero che avveniva sul valore della dote e non sui beni effettivamente portati con il matrimonio dalla sposa). Le informazioni contenute in tali elenchi sono state sottoposte ad una semplice analisi seriale i cui risultati si presentano in questa appendice; per criteri di omogeneità si sono con-

siderati soltanto gli inventari redatti alla morte del proprietario. Il campione selezionato può considerarsi rappresentativo sebbene non sia stato estratto con i criteri casuali necessari per un vero campione statistico, e si compone di 472 inventari redatti tra 1615 e 1700. La densità di elenchi è fortemente sbilanciata verso la seconda metà del Seicento: soltanto 85 inventari fanno riferimento al periodo 1615-1660, mentre i restanti 387 (più dell'ottanta per cento) sono stati redatti negli anni 1661-1700 (graf. 1). Una causa può indubbiamente identificarsi nella crescente diffusione delle collezioni, pienamente emerse – trattandosi qui di elenchi *post mortem* e dunque redatti ad un'età presumibilmente non giovane del proprietario – nella seconda parte del secolo. Il numero di inventari *post mortem* per sua natura dipende anche da fenomeni che alterano il tasso di mortalità, ad esempio le frequenti recrudescenze epidemiche che accelerano in certi periodi il numero di decessi e aumentano di conseguenza il numero di inventari; tuttavia emerge abbastanza chiaramente come il picco di liste di dipinti rinvenuti tra il 1661 e il 1680 (il cinquanta per cento di tutti gli inventari raccolti) corrisponda alla nuova e numerosa generazione di collezionisti formatasi tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo, e come il numero rimanga superiore al numero medio di inventari rinvenuti per la prima metà del secolo sino alla fine del Seicento, ad indicare l'ormai stabilito e diffuso atteggiamento verso le raccolte di quadri. Individuato lo status di appartenenza o la professione dei proprietari dei dipinti inventariati, emerge la netta preponderanza del gruppo patrizio, nel quale è stato riunito anche il non numeroso gruppo (5% del totale) di nuovi nobili, aggregati dopo il 1646 (graf. 2). Due possono essere le cause: la probabile dimestichezza, maggiore in questo gruppo sociale, con gli inventari per la necessità di mantenere e curare patrimoni lungo un certo tempo d'anni, e soprattutto la maggior presenza di dipinti preziosi, ereditati dalle generazioni precedenti oppure acquistati *ex novo* come indice di capacità di spesa (in termini di *conspicuous consumption*), particolarmente elevata tra i nobili nella seconda metà del Seicento come sembrano testimoniare le fonti coeve. Nel caso degli inventari di dote presentati da donne, le vedove nobili sono state fatte confluire in questa categoria, mentre le vedove non nobili, dove possibile, sono state ri-

condotte alla professione del marito. Poiché la prassi legislativa veneziana permette il recupero del valore della dote a partire dai beni mobili, quasi mai si può trovare corrispondenza tra i beni portati in casa dalla sposa e quelli presentati negli inventari, senza contare che generalmente passano alcuni decenni tra la celebrazione e la morte del coniuge, con conseguenti variazioni negli oggetti posseduti; è così praticamente impossibile definire se i beni (nella fattispecie i dipinti) presentati da donne riflettano un gusto personale, senz'altro possibile, oppure se siano la conseguenza di scelte operate dal marito. Si è perciò effettuata una drastica semplificazione sottostimando la volontà femminile di possedere, acquistare, vendere dipinti. Se lo status di ecclesiastico è facilmente riconoscibile (ma nel caso di ecclesiastici appartenenti al patriziato li si è ricondotti al gruppo nobiliare), così come la professione artistica (si tratta di quindici pittori e di un solo scultore), per la quale la redazione di inventari di quadri rientra nella prassi di mestiere, le professioni liberali sono state riunite in un'unica categoria che include i pubblici funzionari, i notai, i medici, gli avvocati, così come è stato fatto per le professioni legate al commercio, nel cui gruppo sono riuniti i mercanti all'ingrosso, i negozianti con botteghe, e i pochi artigiani. Nonostante gli inventari riconducibili a professioni non determinate contino una parte rilevante del totale, il quadro d'insieme mette in luce una distribuzione omogenea e diffusa, nella società veneziana di età barocca, delle raccolte di dipinti. I quadri descritti negli inventari raccolti si prestano ad ulteriori analisi seriali, in primo luogo all'analisi della presenza dei vari generi nel campione. Anche in questo caso sono state operate alcune semplificazioni. Sono stati presi in considerazione soltanto i dipinti con soggetto esplicito, escludendo perciò le opere indefinite (elencate ad esempio semplicemente come «quadri»), ma anche le opere con soggetto incerto (ad esempio «un quadro con tre figure») e non collegabile a nessuna categoria: eliminati questi dipinti (all'incirca un terzo del totale), sono rimasti ben 28.482 quadri con soggetto più o meno dichiarato. Il grafico 3 rappresenta la percentuale delle varie tipologie di quadri sul numero complessivo di dipinti con soggetto dichiarato presenti nel totale degli inventari lungo tutto il periodo e, a destra, nei due sottoperiodi considerati (4.868 quadri con soggetto esplicito negli anni 1615-

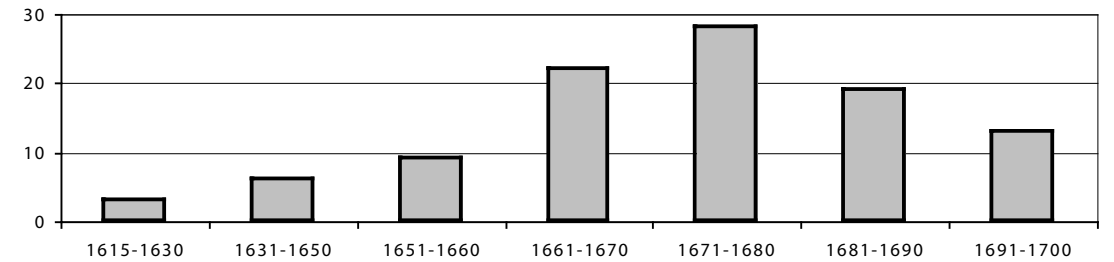


Grafico 1. Inventari di quadri rinvenuti per decennio, 1615-1700: percentuale sul totale.

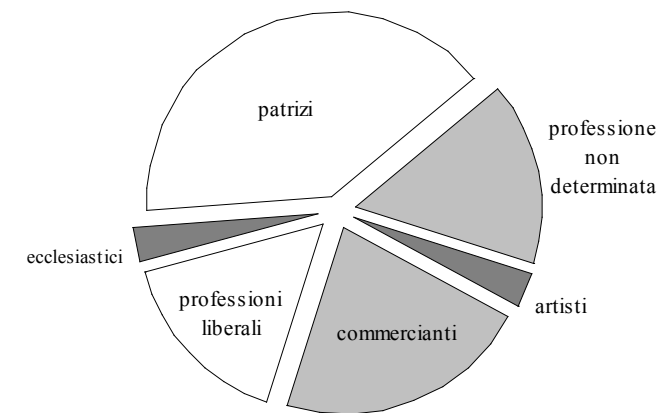


Grafico 2. Status e professione: inventari in percentuale sul totale, 1615-1700.

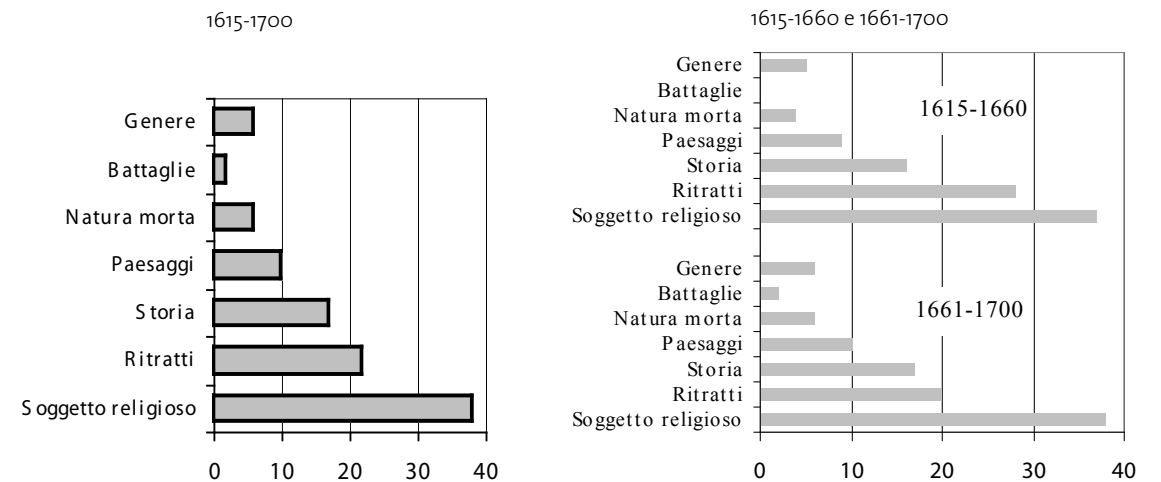


Grafico 3. Percentuale dei vari generi sul totale dei dipinti con soggetto riconoscibile.

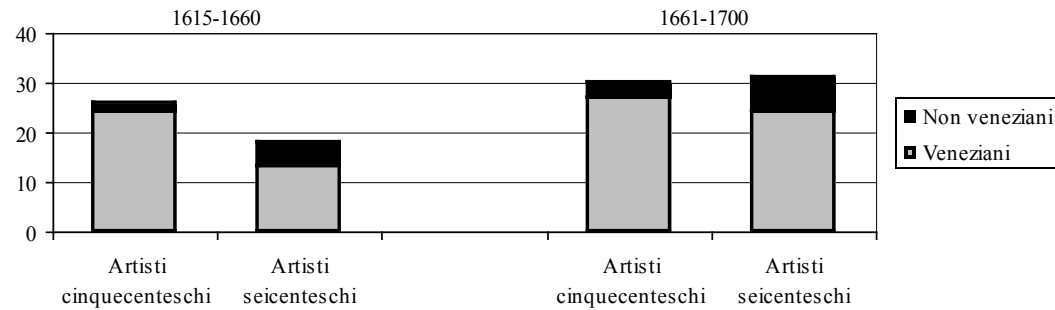


Grafico 4.
Numero di inventari con attribuzioni, 1615-1660 e 1661-1700, in percentuale sul totale per ciascun periodo.

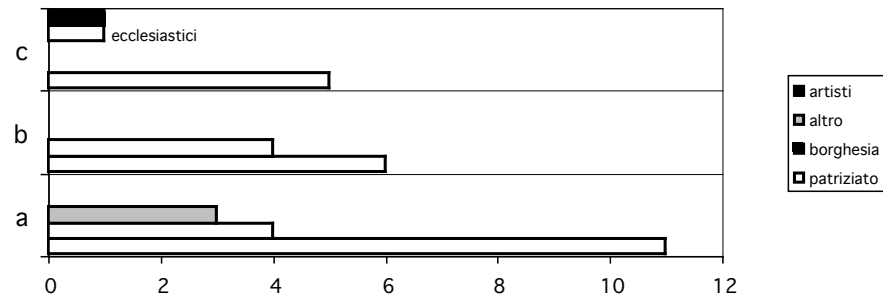


Grafico 5.
Presenza di sculture e gruppo di appartenenza dei proprietari, numero assoluto di inventari rinvenuti 1615-1700 e percentuale sul totale di inventari rinvenuti per periodo.

1660 e 23.614 negli anni 1661-1700). L'utilizzo della semplice operazione di riduzione a percentuale permette di smussare l'evidente diversità dei due sottocampioni e di rendere omogenei i rispettivi conteggi.

Le opere sono state ricondotte a sette categorie generali. Fatta eccezione per i soggetti a tematica religiosa, quasi sempre riconoscibili (santi, scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento), e per i ritratti, solitamente definiti tali e nei quali sono stati riuniti i quadri con «teste» dove non era possibile identificare un'opera di genere (come invece le «teste di fiamminghi» o le teste «de turco» ma anche i quadri con «teste» presenti in un certo numero tutti assieme), le altre distinzioni sono ovviamente il frutto di una semplificazione e in alcuni casi di interpretazione. Le tabelle del grafico 3 non hanno perciò pretesa di esautività, ma intendono indicare una distinzione di massima nelle opere presenti nel campione. Alla categoria Storia sono stati ascritti i dipinti a soggetto storico, mitologico, letterario (inclusi i ritratti di letterati e di personaggi illustri), e le raffigurazioni di arti liberali ed allegorie; i Paesaggi comprendono anche le vedute marine e le «fortune di mar»; nella Natura morta (assai utilizzata soprattutto nelle ville di campagna) ricadono, oltre ai dipinti di frutta e fiori, anche i quadri con animali, le «cucine» e le «pescherie», e vi si sono ricondotte le «Stagioni», pur se queste potrebbero essere associate alle allegorie poiché si ritiene che costituiscano i primi esempi del genere naturalistico; le Battaglie raccolgono anche le scene di caccia, mentre nel Genere confluiscono varie tipologie di dipinti quali le scene di banchetti o di vita veneziana o le figure di «fiamminghi» o «turchi». La distinzione nei due periodi del secolo mette in evidenza come non vi sia una sostanziale differenza nel tipo di opere possedute, con l'eccezione dei quadri di battaglia, pressoché inesistenti nella prima metà del Seicento.

Sono molto numerose le stampe e le carte geografiche appese alle pareti di casa: se ne contano più di 1.600 (ma il numero è sicuramente molto sotto-stimato trattandosi di oggetti di poco valore e soggetti ad una rapida usura, quindi non sempre inventariabili), e circa il trenta per cento degli inventari ne menziona almeno un esemplare. Assai meno numerosi sono invece i disegni, indici di un collezionismo più raffinato (o più facoltoso) e, per gli artisti, indispensabile strumento di lavoro; gli inventari con disegni costituiscono appena il cinque per cento

del totale. Poco di più (7%) sono invece gli elenchi che registrano abbozzi o modelli: con l'esclusione degli inventari di pittori, si tratta nella maggior parte dei casi di ritratti di famiglia abbozzati, ma vi è qualche caso in cui sono presenti più modelli e abbozzi, a significare una particolare attenzione verso questi oggetti.

Gli inventari che presentano attribuzioni di qualche tipo, siano esse di originali o di copie (molto frequenti le copie da Bassano), sono 166, poco più del trentacinque per cento del totale. Si rinvennero 22 inventari con attribuzioni nel gruppo di 86 inventari raccolti per gli anni 1615-1660 (circa il 26%), e 144 nel secondo gruppo di 387 inventari per gli anni 1661-1700 (37%): la differenza numerosità può essere una conseguenza ovvia dello sviluppo del collezionismo e del mercato artistico, che si esprime in una migliore conoscenza di stili e tipologie specifiche di un artista e nella migliore ricezione dei dipinti sia da parte dei proprietari sia dei periti chiamati a valutare le opere, operazione per la quale si chiamano più di frequente gli esperti, con il conseguente aumento di attribuzioni. È chiaro che la ricezione di originali o di copie ascrivibili ad un preciso ambito stilistico dipende dall'estensore dell'inventario: se le opere attribuite emergono soprattutto negli inventari stilati da periti pittori (piuttosto che in quelli redatti da notai o funzionari pubblici), il grado di *expertise* dei periti può essere molto variabile e dovrebbe perciò essere valutato singolarmente; per questo motivo il grafico illustra solo informazioni generali ricavabili dal campione. Tuttavia rimane l'impressione che negli anni 1661-1700 vi sia una capacità migliore di riconoscimento delle diverse mani.

Si è preferito per semplicità utilizzare il numero di inventari che presentano almeno una attribuzione (quindi il grafico 4 non indica il numero di opere attribuite nell'insieme di inventari); preponderanti, come è lecito aspettarsi, sono gli artisti di ambito veneziano, mentre nella seconda metà del secolo il maggior numero di opere *foreste* proviene dai non rari Giordano, Ribera, Reni.

A corollario dei dipinti sono state prese in considerazione le sculture di vario tipo presenti negli inventari (graf. 5); omessi dall'analisi i numerosi elenchi che presentano solo una statua di Vergine o di qualche santo, le liste di mobili con almeno cinque statue di vario materiale non raggiungono il 10% del totale complessivo. La presenza di opere scultoree è stata per brevità suddivisa in tre categorie

di numero e tipologia: *a* corrisponde alla presenza di almeno cinque statue in materiali quali gesso o legno (qui rientra ad esempio l'inventario 1680 di Carlo Berni con tredici piccole teste di gesso o l'inventario 1670 di Pietro Teodori con sette figure diverse di «mori» in gesso e l'effigie dell'avvocato Rocco Corniani nello stesso materiale); *b* identifica gli inventari con la presenza di almeno una statua in marmo o in bronzo, e *c* quelli che contengono più di una statua di pregio. Ciascuna categoria è stata poi suddivisa in tre categorie di proprietari: il patriziato, il gruppo «borghese» in cui rientrano mercanti e professionisti liberali, e il gruppo di professione non determinata aggiungendo infine gli ecclesiastici.

1. Pomian 1989, pp. 17-19.

2. La restituzione permetteva alla vedova di rientrare in possesso del *valore* complessivo della dote versata (non dunque su quanto aveva effettivamente portato alla famiglia del marito). Il meccanismo prevedeva infatti che la restituzione avvenisse preferibilmente sui beni mobili presenti in casa al momento della morte del coniuge (questi potevano essere facilmente venduti all'asta con le modalità consentite dalle leggi), poi sugli immobili fuori Venezia, e infine sui beni stabili a Venezia, se il valore della dote era molto elevato; da queste necessità derivava l'obbligatoria estensione di inventari, soprattutto di beni mobili, che hanno dato origine a specifiche serie archivistiche (*Mobili, Foris, Minutarum*) nel fondo dei Giudici del proprio, facenti parte delle cosiddette Corti di palazzo e specificamente dedicati alle procedure di recupero dotale (*Guida generale* 1994, pp. 987-993). Le leggi prevedevano inoltre che alla famiglia del marito restasse il cosiddetto terzo, ovvero un terzo del valore complessivo della dote (terzo che veniva calcolato in 1.000 ducati se la donna al tempo del matrimonio non era né vedova né maggiore di ventiquattro anni), che però spesso era interamente lasciata alla vedova per testamento del coniuge (Lovisa 1663 e Argelati 1737 alla voce *Proprio*).

3. ASVe, *Giudici di petizion, Inventari*, b. 383, n. 27; b. 375, n. 72, editi in Gottardo 1996/1997, docc. n. 71 e n. 3, pp. 320-321 e 153-155.