SCUOLA DOTTORALE DI ATENEO

GRADUATE SCHOOL

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti
(XXIV ciclo)
2013

Artisti-mercanti-collezionisti.

Il ruolo delle comunità fiamminga e tedesca a Venezia nelle dinamiche artistiche della prima età moderna.

Tesi di dottorato di Isabella di Lenardo
matricola 955554
Settore scientifico disciplinare di afferenza L-ART/02

Coordinatore del dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del dottorando

Prof. Bernard Jan Hendrik

Co-tutore del Dottorando

Prof. Donatella Calabi

Venezia 2013

In viaggio lungo le strade di questa ricerca.

Questa ricerca è cresciuta in viaggio: nelle città e sulle rotte che percorrevano i mercanti fiamminghi e tedeschi che ho studiato e che, come silenziose presenze, mi hanno accompagnato; uomini intraprendenti, in continuo movimento attraverso l'Europa, padri fondatori di grandi città, sostenitori di idee coraggiose, amanti dell'arte e risoluti promotori di culture.

I luoghi che ho percorso, tra geografia e idealità, sono stati spazi di conoscenza, di scambio di esperienze e di emozioni.

Strade strette, percorse a passi svelti con lo stesso infaticabile e contagioso entusiasmo per lo studio e per l'arte di Bernard Aikema che ringrazio profondamente.

Ampie piazze dove ho sostato per riflettere e in cui ho silenziosamente confrontato documenti e ipotesi con saggia prudenza e con i consigli preziosi di Donatella Calabi che ringrazio sinceramente.

Palazzi polverosi in cui ho gioito e disperato tra mille carte, molte ancora incomprensibili, e dove ho incontrato Johan Ickx e Davide Trivellato: a entrambi un ringraziamento.

Giardini fiorentini, freschi e luminosi, dove ho incontrato Michael Kwakkelstein, Gerrit van der Sman e Tjarda Vermeijden che ringrazio.

Cucine (non quelle di Beuckelaer e Aertsen, però) dove ho riso, scherzato e discusso sui massimi sistemi dell'arte con Thomas Dalla Costa che ringrazio per la sua stima e la sua amicizia.

Ventose viuzze di Aquisgrana e Praga dove ho conosciuto Peter van den Brink che ringrazio per aver sostenuto il mio studio e Thomas Fusenig che ha incoraggiato ricerche documentarie che sembravano impossibili.

Le calli e i campielli veneziani dove ho passeggiato, scambiato idee e suggestioni con amici e compagni di studio: Isabella Cecchini, Katharina Van Cauteren e Marco dalla Gassa, Gianmario Guidarelli, Ludovica Galeazzo, Elena Svalduz, Arvi Wattel, Fernando Loffredo, Raquel Gallego per la loro amicizia, grazie.

La metropolitana di Parigi dove ho rincorso gli spiriti empatici di Eleonora Charans e Cristiano Guarneri che ringrazio con l'affetto di sempre.

Un grande castello nel Limbourg dove ho passeggiato nella nebbia con Dulcia Meijers, che ringrazio.

L'Oceano, e tra le due sponde ringrazio: Neil De Marchi, Andrew John Martin, Hans J. Van Miegroet e Filip Vermeylen.

Un riconoscimento a chi sbadatamente non ho menzionato qui, ma ha incoraggiato, consigliato e sostenuto la mia ricerca.

Grazie ad Alioscia, mio compagno di sempre che a volte ho perso, e poi ritrovato, in salite impervie e ripide discese.

Grazie a Claudia, dove torno sempre con il cuore.

Per i miei Filiberto

INDICE

I° volume

Capitolo 1 Questioni di comparazione: nel sistema del mercato dell'arte tra Anversa e Venezia

1.1 Introduzione alle ragioni di uno studio 1

1.2 Il quadro storico 21

1.3 Il profilo della *natione fiamenga* 27

1.4 Il ruolo delle Gilde e delle Corporazioni dei pittori nella circolazione internazionale e nello scambio degli oggetti artistici 32

Capitolo 2 Nascita, importanza e fisionomia dell'agente d'arte

2.1 Il mestiere dell'agente d'arte: una necessità 42

2.2 L'agente d'arte a corte 53

2.3 Verso la professionalizzazione della figura dell'agente d'arte 67

2.4 Dentro la cabina di regia: Hans Jacob König 81

Capitolo 3 Il network di artisti e botteghe per gli Oltramontani a Venezia

3.1 Il sistema del *network* delle botteghe tra Venezia e Anversa: il caso di Gaspar Rem 99

3.2 La diffusione: il ruolo dei mercanti-collezionisti e agenti 123

3.3 Il sistema del *network* delle botteghe tra Venezia e Colonia: il caso di Constantin Brouiller 136

Capitolo 4 Dinastie mercantili e commercio d'arte

4.1 Tra rappresentatività, modello culturale e catalogo commerciale:

la collezione stock 151

4.2 La dinastia Zanfort-Helman come modello significativo 173

4.3 Carlo Helman: "la cui principale professione è di perle et di gioie" 193

Capitolo *5* Dentro il network degli oltramontani: tra Venezia e Roma

5.1 Joris Hoefnagel a Venezia e il 'gruppo' Craibor 218

5.2 Un momento di svolta: il circolo dei Sadeler in laguna 240

5.3 Intermezzo trevigiano 261

5.4 Iconografie in viaggio: la *masquerade* 272

5.5. Roma: storie di pittori, mercanti e agenti d'arte 280

Capitolo 6 La diffusione di un marchio pittorico: Bassano e i Bassaneschi

6.1 Il caso Bassano: un nuovo mercato 298

6.2 Attraverso l'Europa: verso Fiandre e Provincie Unite 318

6.3 Michiele Pietra, *germanus pictor*, e l'eredità dei Bassano 329

Bibliografia 345

IIº volume

Appendici documentarie 421

Tavole 480

Apparato Iconografico 496

INDICE DEGLI ARCHIVI CONSULTATI

ROMA

AA= Roma, Archivio dell'Anima

ACST=Città del Vaticano, Archivio del Campo Santo Teutonico

ASR=Archivio di stato di Roma

BAV= Città del Vaticano, biblioteca apostolica Vaticana

ARSI=Archivum Romanum Societatis Iesu Roma

ASGF=Archivio di San Giuliano dei Fiamminghi

ADRoma=Archivio Diocesano di Roma

FIRENZE

ASFi=Archivio di Stato di Firenze

BNFi=Biblioteca nazionale di Firenze

KHI=Kunsthistorisches Institut fototeca

VENEZIA

ASVe=Archivio di Stato di Venezia

ASPVe=Archivio storico del Patriarcato di Venezia

BNM=Biblioteca nazionale Marciana

BMCC=Biblioteca del museo civico Correr

ANVERSA

S.A.A.=Stadsarchief di Anversa

G.A.A.=Gemeentearchief Aartselaar

BRUSSELS

A.R.A.B.=Archivio dello Stato

L'AIA

CBG=Centraal Bureau voor Genealogie

RKD=Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

1. Questioni di comparazione: nel sistema del mercato dell'arte tra Anversa e Venezia

1.1 Introduzione alle ragioni di uno studio

Questo studio tratta primariamente, ma non solo, di scambi artistici.[1]

Si tratta di un orizzonte molto vasto di indagine che però, nel caso specifico, si è attestato su un periodo cronologico che approssimativamente muove dal 1580 fino al 1620. Ovviamente, poiché si racconta di storia, le vicende stesse dei protagonisti descritti in questo studio, in alcuni casi, non risponderanno a una cronologia così rigida. Da un punto di vista generale il periodo preso in esame è quello che segue il momento in cui, divenuto imperatore Carlo V, dopo la lunga parentesi medievale, si era riproposta sulla scena europea l'antica, e mai tramontata, idea di Sacro Romano Impero. Alla sua morte l'affermazione forte di alcuni stati aveva indebolito senza dubbio la nozione politica di Impero, ma non intaccato "l'idea di speranza imperiale che rimaneva estremamente fluida".[2] Così, l'intervallo storico tra la pace di Augusta (1555) e lo scoppio della guerra dei Trent'anni (1618)

[1] La prospettiva di studio più recente e onnicomprensiva si trova nella pubblicazione degli atti del grande convegno tenutosi a MELBOURNE 2009 dal titolo "Crossing Cultures"; altrettanto importanti per alcuni contributi i volumi della serie Cultural Exchange in Early Modern Europe 2006-2007, in particolare il II e il III: CALABI, CHRISTENSEN 2007 e BETHENCOURT, EGMOND 2007.

[2] Imprescindibile riferimento è il testo di Francis YATES (1975) 1991, qui a p. 5.

fu un periodo di notevole circolazione di uomini e idee, soprattutto perché le rotte dei commerci, libere da ogni conflitto di natura confessionale si moltiplicarono e la nozione geografica politica legata ai concetti di 'centro e periferia' risultò estremamente mutevole.[3] Fu soprattutto nella prima metà del XVI che, dopo l'avvicendamento a Bruges[4], una delle città più periferiche d'Europa, Anversa, avanzò sulla scena internazionale.[5] Il processo innescato dalla forza con cui emergevano i mercati del Nord[6] generò, in meno di un secolo, una complessiva ridefinizione del ruolo del Mediterraneo, e delle sue città, nodali fino ad allora, che raggiunse un compimento importante con lo sviluppo, in parte ai danni di Anversa, di Amsterdam, e le nuove prospettive geografiche e culturali portate dalle rotte commerciali transoceaniche.[7]

---

[3] Per una disanima dal punto di vista economico vedi LANARO 2003, in part. pp. 21-51

[4] Sul ruolo di Bruges come città nodale delle Fiandre sia rispetto al commercio che agli scambi culturali sulle rotte Est-Ovest del nord Europa e Nord-Sud tra medioevo ed età moderna si vedano MURRAY 2005; LOVANIO 2000; VERHULST 1999; STABEL 2006, pp. 101-117; con particolare riferimento al mercato artistico in relazione all'avvicendamento con Anversa, e soprattutto rispetto all'origine di luoghi *specificatamente* destinati al mercato artistico come il *Pand* si vedano: MARTENS 1992; STABEL 2006a; STABEL 1999; VERMEYLEN 1999, pp. 193-213; STABEL 2006b, pp. 89-103; WILSON 1983.

[5] La bibliografia sullo sviluppo economico, demografico, urbano, sociale e culturale di Anversa è, come si comprenderà, imponente. In questa sede cito i testi che comprendono alcuni aspetti metodologici e di contesto fondamentali per questo studio: ANVERSA 1993; VOET 1973; VAN DER WEE 1963; con riferimento al contesto artistico HONIG 1999; MONTIAS 1996; OMROD 2001; BRULEZ 1970, pp. 15-37.

[6] BLONDÉ, STABEL 2006.

[7] Si veda il lavoro onnicomprensivo di ISRAEL 1995; in una prospettiva metodologica comparativa tra Anversa, Amsterdam e Londra si veda O'BRIEN, KEENE, 2001.

Fu in questo momento storico complesso e di rapida espansione economica, da parte di alcune città e alcune *élites* che muovevano le fila commerciali, che si trasformò anche il mercato dell'arte. Il mutamento impresse alcuni caratteri che tuttora regolano i meccanismi degli scambi artistici e che costituirono le premesse per il moderno sistema delle arti.

La spinta propulsiva di questo rinnovamento nel mercato artistico venne soprattutto dalle Fiandre, rappresentate dalle città di Delft, Bruges, Malines, Anversa, Lille e Gand dove assistette ad una rivoluzione senza precedenti sia in termini quantitativi che rispetto alla tipologia dei prodotti artistici, alla loro qualità, alla loro fruizione e circolazione.[8] Non si trattò di un processo immediato ma di una lunga formulazione a cui concorsero, diversamente, tutti i protagonisti del mercato dell'arte: gli artisti, i mercanti d'arte, il pubblico e i committenti. Questo cambiamento epocale, che segnò il tramonto di molti degli elementi costitutivi del sistema artistico medievale, trasformò non solo gli aspetti legati ai meccanismi di produzione e scambio, ma anche, più lentamente, la natura degli oggetti artistici

[8] Gli studi pioneristici che piuttosto recentemente hanno inaugurato una nuova prospettiva di studio anche per la storia dell'arte possono essere ricondotti, genericamente, all'ambito disciplinare delle scienze economiche, ma hanno sempre incluso anche storici dell'arte e studiosi di scienze sociali: NORTH, OMROD 1998; DE MARCHI, GOODWIN 1999; AMSTERDAM-LONDRA-TOKYO 2006, vedi anche il volume di atti a cura di S. Cavaciocchi: PRATO 2002. Ringrazio Neil De Marchi e Hans J. Van Miegroet per aver potuto condurre insieme a loro una riflessione sul mercato artistico europeo della prima età moderna all'interno del progetto "Mapping Markets". Da cui il testo imprescindibile: *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750,* N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006. In particolare, sul volume dell'esportazione di opere d'arte prodotte da città come Malines e Anversa vedi DE MARCHI, VAN MIEGROET 2006.

prodotti; nel caso della pittura anche i soggetti rappresentati e le idee artistiche che ne stavano alla base.[9] Nel corso di questo processo, lungo l'arco cronologico indicato, incrementò la domanda di oggetti d'arte sviluppando, per la un mercato anonimo in crescita, la produzione libri, strumenti musicali, arazzi, sculture, stampe, alabastri, specchi e lavori di intaglio, tra gli altri[10]. Rispetto alla dimensione degli scambi dalle Fiandre, il mercato italiano non rappresentava di certo il più importante, questo ruolo era ricoperto dalla Spagna[11] con cui esistevano anche dei legami politici, ma indubbiamente la penisola costituiva un'area di attrazione e, per alcune categorie di oggetti, come ad esempio i piccoli dipinti di paesaggio, indubbiamente una delle destinazioni preferenziali.[12]

Le dimensioni di questo nuovo mercato configuratosi ad Anversa, e nelle città vicine, sono state ben indagate grazie ad un approccio inter-disciplinare che si è confrontato sia con un punto di vista economico che con quello storico artistico[13]. Le indagini si sono ulteriormente arricchite anche della prospettiva storico-sociale per focalizzare il ruolo dell'artista e le ragioni di alcuni determinati tipi di fruizione e

[9] STABEL, BLONDÉ, GREVE 1999; Per uno studio sistematico sulle differenti aree di esportazione si veda VERMEYLEN 2003.

[10] Si veda il contributo riassuntivo di VERMEYLEN 1999°, pp. 13-32.

[11] Il ruolo dell'esportazioni verso la Spagna è ben tracciato in DE MARCHI, VAN MIEGROET 2000, pp. 81-112.

[12] VERMEYLEN 2003. Sulla prospettiva generale dello sviluppo della 'domanda' di oggetti artistici in Italia vedi lo studio di GOLDTHWAITE 1993 E GOLDTHWAITE 1987, pp. 153-175; e GOLDTHWAITE 2003.

[13] Vedi in particolare il volume monografico numero 50 del *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1999.

collezionismo e di quella storico-urbana per contestualizzare la creazione di nuovi luoghi adibiti specificatamente al commercio delle opere d'arte (uno dei tratti più distintivi rispetto al mercato medievale), alla vendita dei prodotti dell'indotto del mercato dell'arte e alla creazione di 'quartieri di artisti' vicini alle arterie del commercio internazionale.[14]

Il *fil rouge* che ha accomunato la prospettiva di tutti questi studi è la riflessione attenta alla circolazione materiale degli oggetti artistici e ai meccanismi di scambio culturale messo in campo dai suoi protagonisti.

L'analisi delle modalità di trasmissione, siano esse di oggetti che di idee, ha permesso di approfondire il profilo dei principali vettori che misero in comunicazione i mercati d'arte locali con la prospettiva internazionale costituita non solo dalle grandi città delle corti ma anche dalla nutrita rete di piccoli centri che, ben lungi dal rappresentare la 'periferia' delle dinamiche artistiche, divenivano, in questa nuova prospettiva di studio, snodi obbligati della circolazione europea.[15] Per questo, da un punto di vista metodologico, l'evoluzione dello studio sulla circolazione e sulla

[14] DACIS 1966; FAIRCHILDS 1993, pp. 850-858; SARGENTSON 1996; FIRENZE 2001; STABEL 2006a; Sulla creazione della prima infrastruttura urbana specificatamente dedicata alla vendita dei dipinti si veda lo studio 'pioneristico' di EWIG 1990.

[15] Mi riferisco in particolare alla rotta via terra che, percorrendo la valle del Reno, passava per Francoforte e le principali città dell'Impero fino a giungere, via Trento e quindi Verona o attraverso il Cadore nella Repubblica di Venezia.

selezione degli oggetti artistici ha preso in esame, come vedremo, anche quelli che secondo un'espressione piuttosto recente vengono definiti "family ties".[16]

Chi furono gli artefici della circolazione di oggetti d'arte intesi non solo come manufatti ma, soprattutto per ciò che concerne gli storici dell'arte, come concetti artistici di cui erano portatori? Individuare e analizzare i protagonisti che permisero e incoraggiarono l'espansione del mercato dell'arte, la sua fruizione e la sua trasformazione, ciò che in parte si propone questo studio, significa senza dubbio delineare dei contesti in cui comprendere le opere d'arte.

Pertanto la ricostruzione del *network* dei mercanti, degli intermediari e agenti d'arte implicati in questo ramificato meccanismo di scambio rappresenta un fulcro importante da cui partire.[17]

---

[16] Il convegno che ha posto con chiarezza le premesse metodologiche rispetto alla rilevanza dello studio dei *family ties* nelle dinamiche artistiche, e a cui ho avuto la fortuna di partecipare, si è svolto a Lovanio nel 2009. I contributi sono raccolti in LOVANIO 2012; Ringrazio i continui confronti con Koenrad Brosens che ha puntualizzato l'importanza dello studio delle connessioni familiari e dei vincoli di parentela rispetto all'industria arazziera, e le sue pratiche di bottega e di scambio internazionale, tra Bruxelles e Anversa nel XVI-XVII secolo: BROSENS 2004, pp. 264-284 e Brosens in NEW YORK-MADRID 2008, 20-33. È indispensabile puntualizzare che buona parte delle ricerche condotte da Michel Montias sul mercato artistico olandese seguivano anche questo approccio metodologico. In particolare vedi MONTIAS 2002; MONTIAS 1996 e MONTIAS 1990.

[17] Si tratta di un punto d'osservazione che in Olanda e nelle Fiandre ha permesso di giungere a conclusioni molto importanti, in particolare rispetto alle dinamiche artistiche. Un'ottima sintesi sia per ciò che concerne la metodologia che l'indagine storica rivolta verso l'ambito artistico è ora rappresentata dall'esperienza di studio che fa capo all'Amsterdam Centre for the Study of the Golden Age che, grazie al professor Sluijter, al. dr. Bok e a un'*équipe* interdisciplinare, ha dato vita al progetto, visualizzabile *on line*,

Nell'Europa della prima età moderna la struttura del *network*, sostanziato soprattutto da legami di carattere familiare, rappresentava il veicolo fiduciario imprescindibile per ogni forma di transazione e scambio geograficamente rilevante.[18] Studiare i *networks* per la storia dell'arte significa non dare solamente conto dell'esistenza di legami ma approfondire la natura di questi ultimi e la sostanza della circolazione di opere d'arte e/o di artisti che ne beneficiavano.[19]

Il campo di indagine che focalizza una simile circolazione di persone e idee necessita di una prospettiva contestuale di ampio respiro. Questa è una delle ragioni fondamentali per cui questo preciso punto d'osservazione non è stato molto utilizzato per ragionare sul versante italiano degli scambi. La realtà italiana infatti, sia

---

ECARTICO: Economic and Artistic Competition in the Amsterdam Art Market, c. 1630-1690. I dati raccolti sono frutto anche di ricerche atoriche condotte appositamente.

[18] La bibliografia che analizza la genesi e gli aspetti strutturali dei networks nella prima età moderna, soprattutto dal punto di vista storico è particolarmente ampia. Tuttavia lo studio fondamentale per comprendere le implicazioni culturali dei networks, con particolare riferimento per quelli formati dai mercanti delle 'diaspore nazionali', ebrei e fiamminghi, è quello di Philip Curtin, *Cross-Cultural Trade in World History,* Cambridge 1984. Rispetto al ruolo e alle prerogative dei mercanti protagonisti di questi *networks*, l'autore formula la definizione estremamente emblematica, anche per questo studio, di "cross-cultural brokers".

[19] Marx 2012; Negli ultimi cinque anni sono apparsi i 'frutti' degli studi sull'arte condotti con questo punto d'osservazione. Rispetto al contesto italiano il più significativo e riconducibile al gruppo di studio dei dipartimenti di Visual Art e Economic Studies della Duke University è P. Mc Lean, *The art of the network strategic interaction and patronage in Renaissance Florence,* Durham 2007; rispetto alla storia dell'arte anversese il più recente e completo è quello di B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen*, Amsterdam 2008.

per ragioni di geografia politica che istituzionali, legate al ruolo differente delle corporazioni, al mecenatismo saldamente ancorato al sistema cortese, alla tarda attestazione di un mercato di oggetti d'arte d'ampia diffusione e alla forte consapevolezza del ruolo dell'artista spesso svincolato dalle logiche del mercato e inserito in una prospettiva ideale incentrata sul primato dell'autorialità, ha risposto solo parzialmente a un'indagine così ad ampio spettro, di contro a com'è stata condotta in contesti geografici differenti.

Tuttavia l'analisi comparativa, prospettiva metodologica fondante di questo studio, si è dimostrata particolarmente proficua e capace di mettere a confronto due realtà così diverse come Anversa e Venezia e, più in generale, le dinamiche d'area fiamminga e olandese con quelle italiane, con un occhio di riguardo però, e ovviamente, per molti aspetti che caratterizzavano, dalla prospettiva lagunare, essere *oltramontano*, provenire cioè dall'indistinto (per i veneziani) mondo al di là delle Alpi.

Infatti, la definizione geografica di questa comunità, "della diaspora"[20] si dimostra poco precisa e, soprattutto culturalmente, particolarmente fluida. Ovviamente esistono precise indicazioni territoriali ma sia perché la versatilità linguistica di popoli che avevano sempre vissuto in prossimità commerciale rendeva

[20] In termini storici BRULEZ 1960, pp. 279-306; e il fondamentale contributo di Baetens che analizza le singole famiglie implicate nel processo di diaspora: BAETENS 1976. La categoria della 'migrazione' è un altro aspetto fondamentale da mettere in rapporto con la cultura della diaspora. Il prossimo numero del *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (annata 2013) sarà dedicato al tema della migrazione degli artisti fiamminghi e alle ripercussioni culturali di tale fenomeno di grande portata e larga cronologia.

complicata un'identificazione precisa, sia perché molto spesso i mercanti erano identificati non sulla base del luogo di nascita, ma della città in cui si erano radicati per il loro traffici. Da una prospettiva italiana però la distinzione tra 'fiamminghi', olandesi e tedeschi non fu mai così netta.[21]

La storia degli scambi artistici tra Nord e Sud, tra Anversa e le Fiandre, lungo un arco cronologico anche più esteso di quello preso in considerazione in questo studio, è particolarmente ricca.

Allo stato attuale degli studi quali aspetti dello scambio sono stati esplorati con più attenzione per ciò che riguarda la prospettiva italiana?[22] Indubbiamente i viaggi degli artisti, la circolazione di incisioni, la presenza di dipinti in collezioni importanti, l'attività di grandi committenti internazionali e i contesti in cui avveniva la peregrinazione accademica di grandi umanisti, ma è stato focalizzato solo in parte il ruolo del *network* dei mercanti stranieri che permisero e promossero uno scambio d'arte continuo e capillare non solo nel circuito elitario del collezionismo, ma anche nei poli fieristici, nei mercati e nelle botteghe dei venditori e degli artisti. Di questi protagonisti, che non erano solo gli esponenti produttivi di ceti emergenti in area fiamminga e olandese ma personalità profondamente inserite nel contesto

[21] La riflessione più arguta da un punto di vista dell'interpretazione storica della questione, con un occhio di riguardo per la codificazione linguistica tramandata dalle fonti documentarie della Repubblica si trova in VAN GELDER 2009. Della questione si era già occupato, non a caso evitando una distinzione troppo rigida, BRULEZ 1965 e BRULEZ, DEVOS 1986.

[22] Lo studio fondamentale e onnicomprensivo da cui prendere le mosse è Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord, VENEZIA 1999.

intellettuale e umanistico del tempo, non si è delineata a sufficienza l'importanza anche rispetto alla diffusione dell'arte italiana in Europa e, viceversa, in virtù del meccanismo di reciprocità che regola sempre gli scambi culturali, anche l'influenza di quella fiamminga in ambito italiano, in questo caso veneziano.

La panoramica di studio che ho delineato è di una tale ampiezza che, come si comprenderà, non è stata trattata in modo onnicomprensivo in questa occasione. Tuttavia questa è la visione di insieme da tenere presente, e rispetto a cui delineare le dinamiche di rapporti per poter focalizzare il contesto veneziano.

La ricerca è principiata analizzando le modalità di trasmissione di opere d'arte e il ruolo del *network* di mercanti, artisti e agenti d'arte, spesso tutte e tre le cose insieme, che si dipanava tra Anversa e Venezia nel periodo indicato.[23]

L'analisi trattando della circolazione ha ripercorso il ruolo di alcuni snodi urbani di questo *network* tra le due città: Colonia, Francoforte, Augusta, Norimberga e Monaco, senza però dimenticare di confrontarsi con le corti di Praga, Firenze e infine anche Roma.

La peculiarità del volume di scambi artistici, così come si era delineato ad Anversa nella prima metà del XV secolo, ha individuato il primato del ruolo di alcuni mercanti fiamminghi che si erano specializzati in questo settore.

[23] Per una impostazione metodologica della questione si veda il contributo di Michael North (NORTH 2009), *Art Dealing as Medium of Cultural Transfer,* in MELBOURNE 2009.

Pertanto lo studio ha analizzato quei mercanti che guidarono, anche in ambito italiano, soprattutto rispetto agli artisti loro connazionali, i processi di rinnovamento artistico e contemporaneamente crearono una struttura stabile di *networks* internazionali di cui si avvaleva il commercio d'arte. Queste reti di mercanti oltramontani, in cui spesso confluivano molte figure originarie delle aree tedesche che, per ovvie ragioni di mercato e di regolamentazione lavoravano in stretta prossimità con i fiamminghi, costituivano la parte più cospicua delle personalità coinvolte nel meccanismo di scambio.[24] Indubbiamente vi furono anche mercanti e personalità italiane che si inserivano in questo ingranaggio commerciale ma la struttura del *network* che legava Anversa, Venezia e Roma fu emblematicamente rappresentata da alcune dinastie familiari chiave di origine fiamminga.

La ricerca ha messo in luce come alcuni elementi costitutivi della trasformazione del mercato dell'arte delle Fiandre, e che rappresentarono in parte il fondamento di quello olandese, penetrarono anche nel contesto italiano e nella fattispecie veneziano:

in primo luogo la *professionalizzazione* di alcune figure protagoniste del sistema dell'arte.

L'aspetto più emblematico fu rappresentato dal sorgere della figura dell'*agente d'arte*: un profilo che non riassumeva in sé solo i tratti del 'venditore' ma anche quelli del collezionista, del fine conoscitore, del mercante *tout court* e, almeno

[24] Una precisa e arguta definizione del loro ruolo di 'intermediari' nei processi culturali è quella di "cross cultural brokers" così come è stata delineata da Philip Curtin nello studio: *Cross-Cultural Trade in World History*, Cambridge 1994.

inizialmente, dell'artista dilettante o di un familiare inserito nell'organigramma della bottega.[25] La cronologia esaminata si è occupata di una fase in cui i tratti di questa professionalizzazione, che raggiunse un adeguato compimento solo nel XVII secolo, erano ancora indistinti e in cui, pertanto, la fisionomia dell'agente era spesso commista con quella del mercante di beni di lusso, in analogia con quanto si era delineato nel mercato anversese nella prima metà del Cinquecento.

La professionalizzazione riguardò anche gli artisti e il meccanismo di gestione delle botteghe. L'incredibile crescita della 'domanda' di oggetti artistici, già nella prima metà del secolo, aveva dato vita a una divisione dei ruoli all'interno dei processi operativi delle botteghe dei pittori. Spesso l'organigramma comprendeva artisti con specializzazioni diverse per una resa più efficiente della produzione di dipinti su larga scala che, anche dal punto di vista dei soggetti rappresentati, se si rivolgeva al pubblico anonimo era caratterizzata da una serialità dei soggetti e standardizzazione delle composizioni. Questa professionalizzazione delle figure impiegate nella bottega riguardava, ad esempio, il ruolo delle donne a cui delegare l'onere della vendita nel *Pand.* L'implicazione della figura femminile nei processi di organizzazione delle botteghe è emblematicamente rappresentativa dell'evoluzione della professionalizzazione e l'importanza dei *family ties*.

Nel contesto italiano è molto più complicato cogliere questo processo di professionalizzazione del mestiere dell'artista e delle pratiche di bottega.

[25] Vedi il profilo tratteggiato da Michel Montias nel suo contributo: *Art dealers in the Seventeenth-Century Netherlands*, vedi MONTIAS 1989.

La ricognizione affrontata nel primo capitolo ha carattere eminentemente storico e fissa, grazie ad alcuni studi recenti sul tema, alcuni passaggi nodali rispetto agli scambi tra il Nord e la Repubblica con particolare riferimento all'importanza del *network* dei mercanti e all'egemonia di alcune delle loro *Firme*[26] commerciali. Con il secondo paragrafo lo studio entra nel vivo dei processi di trasformazione del mercato artistico, *in primis* ad Anversa, spiegando poi il caso veneziano, e analizzando comparativamente il ruolo delle corporazioni dei pittori i cui regolamenti differenti ebbero un'incidenza importante rispetto al mercato dell'arte. Focalizzare l'evolversi dei regolamenti delle corporazioni, almeno per alcuni aspetti specifici, è di particolare importanza. Da un lato le singole norme incarnavano una posizione 'ideale' nei confronti del mestiere dell'arte e della professionalità del pittore e pertanto documentano, per noi, un sostrato culturale e, spesso, esigenze di carattere 'civico' più legate all'ambito politico. Dall'altro, la stratificazione e l'aggiornamento di regole e consuetudini rappresentavano la presa d'atto di trasformazioni del mercato e del 'fare artistico' che esulavano dai regolamenti previsti dalle corporazioni e quindi, testimoniavano *ex post* l'attestarsi di una trasformazione avvenuta in precedenza. Alcuni aspetti si rivelano particolarmente importanti:

- le modalità con cui le corporazioni intervenivano sui luoghi di produzione e scambio e di precisi 'momenti' di scambio: in particolare la creazione dei

[26] *Firm*, Firma, e *fraterna* sono le parole tramandate dai documenti, nella cronologia esaminata, per indicare un concetto che possiamo ricondurre al moderno 'sigla commerciale'. Ho deliberatamente scelto di non utilizzare il termine contemporaneo e anacronistico di 'impresa'.

luoghi di vendita appositi, e la presenza di 'occasioni' franche di vendita in cui potevano concorrere anche i mercanti stranieri.

- le regole che determinavano la struttura degli organigrammi delle botteghe: ad esempio le modalità di iscrizione come maestri, la quantità di aiutanti prevista e la presenza di lavoranti 'a giornata'.

- la regolamentazione della presenza di pittori stranieri, e della vendita di opere d'arte prodotte all'estero, e di venditori stranieri.

- la qualità delle opere prodotte, soprattutto nel caso della Gilda di Anversa.

Dopo aver analizzato gli aspetti 'istituzionali' soprattutto per ciò che concerne lo scambio internazionale, il secondo capitolo introduce e sviluppa la questione nodale della professionalizzazione del mestiere dell'agente d'arte. Con lo sviluppo di un mercato internazionale che movimentava un cospicuo numero di opere d'arte, la figura dell'agente d'arte rappresentava un *trait-d'union* necessario tra il luogo di produzione, spesso distante, e i mercati in cui immettere il prodotto artistico. La figura, anche se inserita nel meccanismo del mecenatismo di corte e non solo nel mercato delle città libere, ha tratti specifici e alcune costanti che si presentano anche in contesti geografici differenti.

Nel secondo paragrafo lo studio ripercorre la fisionomia dell'agente d'arte forse più rappresentativo del secolo, Jacopo Strada, impegnato attivamente nell'*establishment* di corte ma perfettamente inserito anche nel *network* dei committenti più ragguardevoli tra Augusta, Norimberga, Mantova e Venezia. Strada, sebbene abbia

dei tratti similari alle figure di agenti che la ricerca ha messo in luce, come il profilo culturale e la mobilità internazionale, tuttavia rappresenta una particolare declinazione di questa professionalità, ovvero quella di 'stipendiato' di corte, destinato, solo in parte, a confrontarsi con i meccanismi del libero mercato.

Non è possibile comprendere appieno la professionalizzazione della figura dell'agente e alcune figure attive nel contesto veneziano senza mettere in luce, così come è stato possibile grazie alla notevole quantità di documenti d'archivio consultati, il legame tra il commercio dei 'preziosi' e quello delle opere d'arte. In comparazione con quanto le ricerche hanno potuto documentare sul fronte fiammingo, anche a Venezia i due ambiti commerciali erano profondamente legati. Un'attenzione specifica ai mercanti impegnati nel traffico dei *luxury goods,* come ad esempio pietre preziose, gioielli, alabastri, specchi e arazzi, ha permesso di scoprire e comprendere il ruolo di alcune prestigiose *Firme* familiari attive in laguna e in contatto con loro omologhi anversani: la famiglia de Robiano, Zanfort-Helman e de Rénialme indagate nel secondo capitolo. Emblematicamente queste importanti dinastie familiari, che potevano vantare una salda attività commerciale impegnata nei *luxury goods,* annoveravano tra i loro esponenti gli agenti d'arte tra i più importanti del XVI e XVII secolo: Lancillotto de Robiano nel Cinquecento e Jean Charles de Rénialme nel secolo successivo.

Un altro dei protagonisti più influenti nel mercato dell'arte di fine secolo fu senza dubbio Hans Jacob König. Il suo profilo rappresentò la piena maturazione del mestiere dell'agente d'arte che non solo permetteva e favoriva la circolazione di

opere d'arte ma anche, e soprattutto, quella di artisti, in particolar modo provenienti dall'area fiamminga e tedesca, che intraprendevano l'i*ter italicum* per apprendere i modelli dell'arte italiana. Fu anche grazie a König, che rappresenta un caso paradigmatico in tal senso, che molti artisti, ma anche gioiellieri e intagliatori, riuscirono a inserirsi nel complesso circuito di committenza e collezionismo tra Venezia, Firenze, Mantova e Roma. König, che aveva creato una galleria personale con i ritratti e gli autoritratti di alcuni tra i più importanti artisti del tempo, aveva guidato la carriera e il successo di molti pittori oltramontani: in particolar modo Hans von Aachen e Hans Rottenhammer.

Le presenze a Venezia di Hans von Aachen e Hans Rottenhammer rappresentano due casi studio molto importanti per ricostruire le dinamiche artistiche di fine secolo in cui i pittori e questo *network* di mercanti erano implicati. Nel terzo capitolo entriamo nel vivo del contesto veneziano analizzando il soggiorno di questi artisti, inserendoli nel *network* internazionale di agenti d'arte e mercanti, impegnati, così come lo scavo documentario ha messo in luce, nel circuito di botteghe minori gestito, in parte, da artisti di origine fiamminga. Nel primo paragrafo si analizza, pertanto, il ruolo di Gaspar Rem e il gruppo di artisti, mercanti e agenti d'arte di cui faceva parte, con un approfondimento importante sulle sue connessioni con Anversa e il nipote pittore David Ryckaert I.

Il caso ha messo in luce come questi artisti oltramontani si avvalessero anche di un *network* di botteghe, spesso gestito grazie a legami di parentela, per promuovere la diffusione delle opere d'arte. Con questo sistema le botteghe di fiamminghi,

dislocate su scala internazionale nei principali centri europei, potevano agevolmente entrare in contatto con collezionisti e mercanti anche in altri contesti.

Il secondo paragrafo ricostruisce, infatti, la possibilità di diffusione di opere d'arte grazie ad alcuni tra questi mercanti, collezionisti e agenti che collaboravano con il *network* di botteghe, e traccia alcune ipotesi anche rispetto alla tipologia di opere d'arte con cui si sostanziavano gli scambi commerciali.

Il terzo paragrafo focalizza il ruolo di Colonia rispetto al panorama artistico veneziano. La città, soprattutto a seguito degli eventi politici del 1585, aveva accolto molti esponenti dell'élites anversani che non si erano convertiti al cristianesimo. Divenuto un centro nodale per l'attività incisoria, rappresentò anche uno snodo vivace per il collezionismo, in particolar modo all'inizio del Seicento. La scoperta del profilo inedito dell'artista Constantin Brouiller e dei suoi contatti con i Reynst, mercanti e insigni collezionisti, e altri importanti agenti d'arte, permette di tematizzare il ruolo di Colonia e del *network* di mercanti rispetto, anche, alla diffusione dell'arte veneziana attraverso un ricco mercato di copie e, probabilmente falsi.

Con il quarto capitolo viene approfondito il ruolo di due famiglie stabilite a Venezia, imparentate tra loro, che, grazie ad un'attenta politica matrimoniale, gestirono il mercato dei beni di lusso *da* e *per* le Fiandre per circa mezzo secolo: gli Zanfort-Helman. I documenti hanno messo in luce, in particolar modo per questi mercanti, la presenza di un mercato 'sotterraneo' di opere d'arte che viaggiavano grazie alla loro mediazione. Possiamo tratteggiare gli Zanfort in connessione con la

bottega incisoria di Hieronimus Cock tramite cui, probabilmente, diffondevano le opere dei Brueghel e nello stesso tempo erano attivi anche per commissionare arazzi nella madre patria Anversa. Le redini dell'impresa familiare furono prese da Carlo Helman che rappresenta il profilo del mercante ma anche fine collezionista e attento umanista, in contatto con il mondo letterario e intellettuale anversano. Infatti, ben lungi dall'essere solo dei mercanti spregiudicati, molti agenti d'arte e di beni di lusso erano anche fini conoscitori e possedevano ricche collezioni comprensive anche di strumenti scientifici, *naturalia* e curiosità. È il caso di Carlo Helman e di altri mercanti a lui connessi ma, soprattutto, dell'emergente élite anversana di *homines novi:* mercanti che affrancatisi dal commercio rientravano negli assetti amministrativi cittadini e, acquisito un differente *status* sociale, si impegnavano attivamente nel collezionismo. Molti di loro, tuttavia, non abbandonarono la vocazione commerciale e, spesso li ritroviamo al contempo collezionisti-venditori in grado di guidare il mercato dell'arte promuovendo artisti, temi e soggetti, addirittura formulando le premesse teoriche per la fondazione dell'Accademia di Anversa nel 1663.

La ricerca ha messo in luce che la presenza degli agenti specializzati nella vendita di beni di lusso a Venezia si intrecciava con l'attività stabile dei gioiellieri e, anche in questo caso, è stato possibile focalizzare alcune figure di maggior rilievo. Sono emersi, in particolare, i profili di Zuanne Craibor e Zuanne Richer[27] delineate con precisione nel quinto capitolo. Del primo sono emersi alcuni importanti legami

[27] Per entrambi ho deciso di utilizzare la variante del nome utilizzata sempre nei documenti veneziani, ovvero 'Zuanne'. Do conto anche del nome italiano dei personaggi e tra parentesi di tutte le varianti attestate finora: si tratta di Giovanni Craibor (Craeyborn) e di Giovanni Richer (Ricart-Righi-Richier-Righetti-Rigo).

parentali. Primariamente quello con Joris Hoefnagel, celebre umanista, cartografo e artista il cui soggiorno veneziano (1577-1578), che può ora essere contestualizzato sotto una luce nuova, condizionò l'attività artistica di Ludovico Pozzoserrato; in secondo luogo quello con il celebre artista di origine danese, già pupillo di Hans von Aachen dal 1585, Pieter Isaacsz. Il legame con quest'ultimo sostanzia i rapporti con la città di Amsterdam che intercorsero grazie a questo circolo di gioiellieri e in particolare per mezzo di Zuanne Richer. Quello che ho definito il 'gruppo Craibor' rappresentava un punto di riferimento fondamentale per tutti i gioiellieri e i mercanti di beni di lusso dislocati nelle città più importanti della penisola: nella fattispecie Mantova, Firenze, grazie alla presenza di Bylivert, e Roma.

Rispetto alle dinamiche artistiche senza dubbio anche lo stabilirsi dell'impresa calcografica dei Sadeler, con cui le personalità menzionate avevano dei contatti, in laguna ebbe un rilievo fondamentale.

Infatti i due incisori fiamminghi, già inseriti nel *network* internazionale di artisti, agenti d'arte e mercanti riuscirono ad imporre le loro strategie editoriali e furono i primi a incidere alcuni soggetti tratti dalle opere di Jacopo Bassano e dei figli che ebbero un riscontro notevole, e ampia diffusione grazie al mezzo incisorio, soprattutto nelle Fiandre, con ripercussioni notevoli anche per l'arte olandese. Uno dei legami più rappresentativi con artisti fiamminghi residenti a Venezia fu quello con Dirck Sadeler. Nell'attività del pittore possiamo rintracciare alcune caratteristiche, soggetti e tematiche, che rappresentavano un cifra distintiva di un tipo di produzione sviluppatasi in laguna nell'ultimo decennio del secolo e che, tramite il

network di mercanti fiamminghi, si diffondevano verso il Nord, e in particolare ad Anversa.

Altrettanto importante fu la piazza di Roma e l'attività della bottega di un altro fondamentale pittore-agente d'arte: Anthonis Santvoort, l'erede nel 1578 della bottega incisoria di Cornelis Cort. Il suo profilo come *patron* di molti artisti oltramontani che compivano il loro iter italicum è tratteggiato nell'ultimo paragrafo.

Il sesto capitolo definisce un caso specifico e rappresentativo di successo di un determinato repertorio di temi e soggetti che confluiva sotto l'autorialità di Jacopo Dal Ponte, d'ora in poi solo Bassano, e delle botteghe gestite, dopo la sua morte, dai figli. In particolare l'impresa incisoria dei Sadeler gettò le basi per il successo internazionale di alcuni soggetti selezionati tra le opere dei Bassano e permise la diffusione in tutta Europa, con particolare riferimento dall'area fiamminga e nederlandese. Gli ultimi due paragrafi focalizzano come la diffusione di temi e soggetti, soprattutto verso il Nord, abbia concorso a creare il fenomeno del 'bassanismo' ovvero la copia, l'imitazione e l'emulazione di alcuni elementi caratteristici della pittura dei Bassano e riproposti in contesti artistici e culturali differenti. L'ultimo paragrafo pone alcune riflessioni per spiegare come il processo di creazione dei prodotti artistici realizzati dalle botteghe dei Bassano, gestite dai figli Leandro e Gerolamo, rispondesse ad una precisa strategia di creazione di un 'marchio' artistico e come, sorprendentemente, le sorti della bottega dei Bassano, non si esaurirono alla morte dell'ultimo capostipite in laguna ma, a Venezia, proseguirono grazie ad un'attenta gestione del lascito dei discendenti diretti di

Jacopo Bassano grazie alla figura di Michele Pietra, tedesco, prima garzone nella bottega di Gerolamo Bassano e poi, dal 1621, maestro.

1.2 Il quadro storico

La storia dei contatti commerciali[28] tra Venezia e il 'Nord', i territori d'oltralpe con le città dell'Impero, le Fiandre e il sistema di comuni, ma anche l'area anseatica, è molto antica e, dopo i secoli insicuri del medioevo, di nuovo fiorente, grazie ancora agli antichi tracciati stradali romani, alla fine del XIII secolo.

Accanto al sistema commerciale itinerante più antico, quello delle fiere, nel XIV secolo si era notevolmente sviluppata la rete di un commercio stanziale in città condotto dalle comunità straniere. Bruges e Venezia rappresentavano le città dove si riscuotevano i dazi d'entrata per le Fiandre, le future Provincie Unite e per il Levante. Entrambe si erano dotate di infrastrutture specifiche per ospitare le comunità straniere che nel corso del tempo divennero sempre più numerose.

Nelle case-ostello di Bruges che ospitavano gli stranieri e nel Fondaco dei Tedeschi a Venezia, originariamente legato alle comunità oltramontane (termine che indicava indiscriminatamente chi proveniva dai territori oltralpe come tedeschi, ma anche danesi, finnici, moravi, boemi e fiamminghi), tutte le transazioni commerciali erano

[28] Si veda il contributo riassuntivo di STABEL 1999 pp. 31-43.

guidate da un sensale: un mediatore locale, figura istituzionale regolamentata dal potere cittadino; una sorta di precursore della figura dell'agente.[29]

Le "galere di Fiandra"[30] approntate annualmente dalla Repubblica garantivano un commercio continuo, stabile e regolamentato dallo Stato veneziano, tuttavia in mano, di fatto, ai privati che gestivano quote, flussi e prodotti da commerciare. Rispetto ai mercanti fiamminghi, quelli veneziani si caratterizzarono da sempre per una scarsa propensione imprenditoriale e per affidare più volentieri i loro commerci a rappresentanti *in loco* o ai capitani delle navi.

Dei buoni rapporti commerciali tra le due città raccontano i privilegi di commercio che Bruges estese per tutto un secolo ai mercanti veneziani: la possibilità di commerciare senza tasse aggiuntive oltre al regolare dazio, e di commerciare regolarmente per un tempo limitato dopo lo sbarco. Rispetto alle altre comunità mercantili del nord Italia[31]: Milanesi, Genovesi, Lucchesi e Fiorentini, i Veneziani non erano così numerosi e non giocarono un ruolo particolarmente significativo. Tra i veneziani non comparivano grandi dinastie familiari di mercanti come gli Spinola,

---

[29] Sul Fondaco vedi l'imprescindibile lavoro di SIMONSFELD 1887; WIRTZ 2005; Sul ruolo dei sensali presenti nel Fondaco vedi CECCHINI 2000, p. 221; BRUNETTI 1941. Più in generale sulle strutture dei Fondaci a Venezia (e vicino Oriente) vedi E. Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna,* Venezia 1997

30 LANE 1973, pp. 186-197.

[31] Originariamente la comunità di italiani che commerciava con Bruges e il circuito fieristico dei piccoli centri cittadini di sua pertinenza si era costituita *nazione* come *Universitas mercatorum Italiae*: vedi il contributo di Stabel, *Italian merchants and the fairs in the Low Countries* nel volume più generale sulle Fiere di LANARO 2003. Vedi anche STABEL, BLONDÉ, GREVE 1999.

gli Arnolfini e i Frescobaldi e figuravano raramente nei registri della Giustizia civile. Come le altre *nationes* si costituirono in corporazione all'inizio del XIII secolo e, rappresentativamente, scelsero come sede la "loggia" che dalla fine del XIV secolo si deve identificare con la *Beursplein* di proprietà dei Van der Buerse[32]: l'edificio possedeva una corte porticata la cui tipologia, e il nome della famiglia proprietaria, concorreranno all'edificazione della Borsa di Anversa, il primo edificio in Europa specificatamente dedicato all'attività finanziaria.

Verso la fine del Quattrocento alcuni fattori contribuirono al declino di Bruges e, viceversa, al sorgere del porto commerciale di Anversa. Le ragioni molteplici di questo avvicendamento si legano sia alle sorti e alla trasformazione del commercio marittimo che a quello via terra. Indubbiamente il monito di Massimiliano I ai mercanti stranieri di abbandonare la città, durante la guerra civile, sanzionò il declino della presenza delle *nationes* a Bruges. Contemporaneamente, la preferenza accordata al commercio via terra su circuiti diventati più sicuri e ottimizzati dai provvedimenti cittadini come l'introduzione delle *Hessewagons*, e il forte incremento dei poli fieristici del Brabante e di quelli situati sulla "via naturale"[33] per Venezia, favorirono lo sviluppo economico di Anversa. Le fiere di Anversa e

[32] Rispetto ai depositi dei fiorentini e dei genovesi, quello veneziano è un po' più tardo, circa databile al 1397 situato nella "Te Ouder Buerse" e affacciato sulla piazza "ter Beurse": J. Marechal, *De geschiedenis van de Brugse Beurs,* Bruges 1949, pp. 33-38; DE JONGE 2010, pp. 183-199, in part. p. 187. Anche ad Anversa fiorentini, genovesi e veneziani mantengono una posizione privilegiata nella piazza accanto alla nuova Borsa, diversamente dalle diverse comunità degli spagnoli disseminate nella città e dalla casa dei mercanti anseatici. Vedi tavola 1

[33] Vedi PIRENNE 1971; sulle vie di scambio vedi BRULEZ 1959 E STABEL 1999.

Bergen-op-Zoom, che anche dal punto di vista degli scambi artistici ricoprirono un ruolo fondamentale, avevano lentamente soppiantato l'antichissimo circuito delle cinque fiere fiamminghe di Lille, Messines, Ypres, Thourout e, ovviamente, Bruges[34]. Questi circuiti fieristici nei territori fiamminghi e in quelli dello Champagne, costituivano la "stanza di compensazione per grandi transazioni di merci e capitali" divenendo la "casa di cambio dell'intera Europa"[35]. Grazie al sistema creditizio messo in moto dal circuito fieristico, pur mantenendo vive le due monete considerate stabili come il ducato veneziano e lo scudo di Fiandra, i mercati acquisirono sempre più ambiti geografici. Tuttavia, lo spoglio documentario e la storiografia sul tema ha messo in luce il ruolo di primo piano dei mercanti rispetto al traffico di mercanzie e l'attenzione marginale e occasionale legata agli scambi finanziari[36]. Il profilo della nazione veneziana ad Anversa è profondamente diverso da quello delle altre città italiane ed europee. Sono pochi i veneziani che esportano prodotti fiamminghi a Venezia, in particolare arazzi e tessuti pregiati. Diversamente, invece, alcuni di loro vi avevano impiantato alcune manifatture tipicamente veneziane come l'industria vetraria e quella della maiolica[37]. Queste iniziative contribuirono ad attestare la consuetudine e il gusto per generi di lusso prodotti alla 'maniera veneziana' ma nel corso del secolo, progressivamente soppiantato il traffico internazionale veneziano di spezie e sale dal prepotente

[34] Vedi lo studio fondamentale di GROHMANN 2011, qui a p. 41.

[35] Vedi GROHMANN 2011, p. 44

[36] BRULEZ 1965, p. xxv

[37] Vedi in particolare BLONDÉ 2002, in particolare a pp. 295-311.

commercio portoghese e le nuove rotte atlantiche[38], i contatti commerciali si modificarono fino a far scomparire quasi del tutto la convenienza della Serenissima e dei pochi privati a far salpare le galere di Fiandra da Venezia.

Il traffico marittimo, soprattutto di grano e cereali, nonchè di prodotti di lusso dalla metà del XVI secolo era del tutto passato di mano ai mercanti tedeschi e fiamminghi. Questi ultimi avevano progressivamente monopolizzato con grandi *Firme* familiari il commercio di tele e arazzi, di pepe e cereali sulle vie marittime e terrestri, lungo la valle del Reno. Diversamente che in altre città italiane in cui il predominio di alcune famiglie locali nella gestione dei commerci con il nord era ancora ben saldo, a Venezia i fiamminghi d'Anna, Della Faille, Manart, Helman, Zanfort e altri tenevano le redini del mercato internazionale[39]. Lungo la via che collegava Anversa con Colonia, Francoforte, Norimberga, Augusta, Innsbruck e poi attraverso il Brennero, Verona, Vicenza, Padova e Venezia si spostavano, con un notevole incremento a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, notevoli quantità di mercanzie. I traffici coinvolgevano anche numerose ditte appartenenti alle libere città dell'Impero ed è per questo che, a tratti, la ricerca ha intercettato numerosi intermediari di nazionalità tedesca che lavoravano a stretto contatto con colleghi d'area fiamminga.

[38] In particolare RUSPIO 2007.

[39] Vedi in particolare BRULEZ 1959a

La storiografia ha dimostrato che fu soprattutto dalla metà del secolo che una parte considerevole di beni prodotti ad Anversa e nei territori limitrofi, circa il trenta per cento[40], era destinato alla domanda commerciale di Venezia e al suo volume di affari quale ultimo avamposto portuale, in concorrenza con Ancona, verso Levante. La parabola dell'attività commerciale della firma Della Faille in laguna è paradigmatica rispetto al funzionamento di queste dinastie commerciali radicate in tutta Europa con un solido *network* familiare[41]. Proprio negli anni Quaranta, Jan Della Faille si radicò a Venezia profilandosi come il mercante più influente e capace di esportare dalle Fiandre lana e lino e da Venezia seta, stoffe e specchi[42]. L'attività commerciale della famiglia, sostenuta da una rete di agenti, continuò con successo fino allo scoccare del secolo, prediligendo, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del secolo e in linea con una tendenza generale, le rotte marittime. Nel 1585 a causa dell'occupazione spagnola, e dell'imposizione di conversione al cattolicesimo, una parte considerevole della popolazione, e quindi anche dei mercanti, si spostò ad Amsterdam e nelle vicine città tedesche. Il fenomeno, definito opportunamente diaspora[43] dalla storiografia, rappresentò un'ondata migratoria molto considerevole; fiamminghi si riversarono consistentemente anche nel nord Italia, in particolar modo a Venezia, Livorno e Genova. Questa migrazione massiva della fine del secolo rappresentò la circostanza più evidente di un lento processo di scambio che già nella

---

BRULEZ 1959; HARRELD 2004 in particolare a pp. 119-127.

[41] BRULEZ 1959.

[42] Van GELDER 2009, qui a p. 44-45.

[43] Di fondamentale indirizzo è BRULEZ 1960, pp. 279-306.

prima metà aveva formato nella Repubblica un'*enclave* stabile di cittadini d'origine fiamminga sia con un alto profilo commerciale e intellettuale, come i d'Anna o i Della Faille, che impiegati nelle manifatture artigiane e in particolare nell'oreficeria[44]. Come vedremo, il momento più considerevole sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo, di scambi culturali, e più in dettaglio artistici, si consolidò e articolò soprattutto in questo periodo, incrementando fino al 1620 quando la levatura internazionale dei mercanti olandesi avvicendò definitivamente, trasformandone anche profilo e strategie, l'antica *natione fiamenga*.

1.3 Il profilo della *natione fiamenga*

Dopo la diaspora avvenuta in seguito alla riconquista spagnola nel 1585, la forza commerciale della presenza veneziana della comunità fiamminga conobbe nuovo vigore. I mercanti più in vista tra gli esponenti della nuova generazione di stranieri giunti in città avevano monopolizzato il commercio del grano su larga scala. Fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo alcune nuove firme commerciali appaiono sulla scena veneziana; sono gli interlocutori privilegiati dei *Cinque Savi alla mercanzia* e dei *Provveditori alle biave*. Nel contesto internazionale, soprattutto a causa dello *Straatvaart,* gli ultimi decenni del XVI secolo furono

[44] Sulle loro famiglia vedi l'imprescindibile punto d'osservazione di BAETENS 1976; SUI D'ANNA VEDI ANCHE HOCHMANN 1992, pp. 201-205

caratterizzati da una significativa penuria di grano. Così a Venezia il monopolio del grano proveniente dal Nord, dall'area baltica così come altri prodotti di nuova importazione, come quelli ittici e le pellicce, passò nelle mani di un manipolo intraprendente di mercanti fiamminghi. Dalla fine degli anni Ottanta, anche se la loro presenza in laguna era antecedente, Francesco Vrins, Carlo Helman, Giovanni e Giacomo Nichetti, Cornelio de Robiano Cornelio Hoons, Martin Hureau, Marco Manart, Pietro Pellicorno, Nicolò Perez e i loro interlocutori ad Anversa e Amsterdam, i Van Uffel, Van Baerle, Della Faille e Jansen, tra gli altri, plasmarono un'unica entità comunitaria in cui figuravano come *leaders* sempre più indispensabili per l'approvvigionamento granario della Repubblica. Alcuni di loro, come Vrins e Hoons erano già stati gli agenti lagunari della potente firma dei Della Faille. Seguendo un percorso tipico di molti di loro, le affiliazioni a determinate società familiari, se non sostenute con la forza di un vincolo parentale, il più delle volte potevano mutare nel corso degli anni e ricostituirsi con nuovi apparentamenti e alleanze.

Il 1596 costituì, per questo manipolo di energici mercanti, un momento di svolta nel quadro politico e economico di Venezia. Alcuni di loro in forza della loro egemonia commerciale avevano già chiesto e ottenuto il privilegio di cittadinanza ma fu in quell'anno che ben ventuno, indubbiamente i più ricchi tra loro e impegnati in settori commerciali strategici, depositarono le loro firme per costituirsi come *natione.*[45] Fino a quel momento la loro presenza in città e il loro rapporto con le autorità era sostenuto dall'autorevolezza delle singole individualità. Fin dalla sua

[45] BRULEZ 1965; VAN GELDER 2009.

costituzione, il Fondaco dei Tedeschi era stato eletto a dimora non solo della comunità tedesca e dei mercanti dell'Impero, ma più in generale di tutti gli *oberdeutschland*, quindi anche fiamminghi, che costituivano per i veneziani la multiforme e indistinta massa di nordici. Fu soprattutto con la fine del XV secolo che l'obbligo di dimora, non solo per alcuni artigiani tedeschi come, ad esempio i *pistori*, ma anche per i fiamminghi, fu meno coercitivo. Tuttavia rispetto alla struttura istituzionale del Fondaco che implicava il riconoscimento di due consoli tra i mercanti tedeschi,[46] proprio questa dispersione nella città non agevolò certo la nascita di un organo rappresentativo della comunità con cui potesse dialogare il potere cittadino. Nel riconoscimento politico dei consoli della *natione* quindi il loro peso economico giocò un ruolo fondamentale.

Nel 1597 alle celebrazioni indette per la coronazione della dogaressa Morosina Morosini Grimani i fiamminghi presero parte attivamente con alcune giostre e un ricco apparato scenografico; per incontrare nuovamente una comunità straniera presente all'incoronazione della dogaressa occorre tornare al 1557 quando, caso unico per la storia di Venezia, una galera cretese partecipò alle festività per la Dogaressa Priuli. Negli anni seguenti la *natione* costituì continui rapporti commerciali con Amsterdam e l'area baltica e fu garantita più volte dal Senato con riduzioni significative dei dazi e con agevolazioni commerciali di varia natura. Non solo le importazioni erano garantite, ma anche nell'esportazione di beni di lusso delle manifatture veneziane, di spezie dall'oriente, di riso prodotto dalla terraferma, in special modo nell'area veronese, le firme della nazione fiamminga furono

[46] SIMONSFELD 1887.

continuamente agevolate. Anche per questo all'inizio del XVII secolo il primato del ruolo del Fondaco dei Tedeschi andò progressivamente ridimensionandosi.[47] Il Fondaco documentava la forza e la necessità degli scambi continentali sulle rotte europee Nord-Sud ma, così come testimonia una Relazione veneziana,[48] perse l'egemonia a causa della supremazia commerciale della flotta olandese. Anche dal punto di vista meramente politico, l'incremento, a seguito degli eventi del 1585, dei mercanti di religione protestante di base ad Amsterdam, suscitò le simpatie di parte del patriziato veneziano. In particolare sotto il dogado di Leonardo Donà e nel partito dei *Giovani* si ingrossavano le fila degli esponenti favorevoli ad agevolare e sostenere la nuova lobby fiammingo-olandese. Così, anche la politica economica della Repubblica, di riflesso, si poneva blandamente in funzione anti asburgica e tendeva a favorire gli Stati protestanti di Inghilterra e la neo-nata Olanda. Così come sottolinea opportunamente Van Gelder, non fu un caso se le Provincie Unite scelsero Venezia come prima sede istituzionale in Europa per il loro ambasciatore.[49] Non solo quindi il ruolo dei contatti con l'Impero, così saldi e floridi durante il Cinquecento, nei primi anni del secolo successivo si era ridimensionato, ma anche l'uso delle tratte commerciali continentali si era bruscamente interrotto a causa della guerra dei Trent'anni che dal 1618 al 1648 aveva di fatto bloccato, o quantomeno disincentivato, gli scambi commerciali. Progressivamente quindi il monopolio dei mercanti olandesi si era imposto così da soppiantare quasi del tutto negli anni

[47] Sulla questione in dettaglio si veda: KELLENBENZ 1961, pp. 107-183

[48] VAN GELDER 2009, p. 90 nota 86: il "transito de mercantie [...] è molto cessato, poiché per la navigatione de Olandesi ne va in Augusta".

[49] VAN GELDER 2009.

Quaranta del Seicento, l'ormai estinta *lobby* dei fiamminghi provenienti da Anversa. Rispetto alle provenienze però qualche precisazione è d'obbligo.

Innanzitutto, così come per molti popoli che hanno fatto della diaspora e della condizione itinerante la loro cifra distintiva, indipendentemente dal luogo di nascita indicato nei documenti, la propria origine era identificata con il luogo di preferenza eletto a dimora o con quello, come nel caso dei mercanti, in cui per più tempo si era svolta l'attività commerciale. Il termine generico di *fiammingo* comprendeva un'area piuttosto vasta: dalle città della Westfalia come Aachen fino alla stessa Colonia, in cui si parlava alternativamente fiammingo e tedesco, tutto il Brabante, le città in orbita francese di Lille e Namur, ma anche i domini spagnoli delle Fiandre, fino, soprattutto prima della nascita delle Provincie Unite e dell'uso comune del termine olandese, a comprendere Amsterdam e i centri vicini. Nel concetto più generale di nazionalità fiamminga erano annoverati anche mercanti originariamente italiani ma residenti da un tempo considerevole nelle Fiandre, come ad esempio le famiglie de Robiano e Quingetti[50]. Anche i fiamminghi potevano divenire cittadini veneziani, non senza disinteresse delle autorità, in particolare perseguendo un'occhiuta strategia di integrazione, *in primis* culturale e artistica, e inserendosi a tutti gli effetti nella vita cittadina, al punto da sposare anche membri del patriziato, così come accadde per Caterina Tilmans che maritò l'illustre cavaliere Girolamo Corner.

[50] VAN GELDER 2009, p. 109.

1.4 Il ruolo delle Gilde e dell'*Arte dei depentori* nella circolazione internazionale e nello scambio degli oggetti artistici.

Il ruolo delle corporazioni dei pittori sia nelle città delle Fiandre che a Venezia fu determinante rispetto alla trasformazione del sistema delle arti dalla struttura medievale, che equiparava l'arte a una disciplina meccanica, a quella dell'età moderna.

In una prospettiva generale, possiamo dire che l'atteggiamento delle corporazioni fu duplice: da una parte il sistema imposto dalle regole, ereditate da una sedimentazione secolare di consuetudini, manteneva una posizione rigidamente ideologica rispetto ad alcune questioni senza porsi in dialogo con le trasformazioni che lentamente il quadro economico generale imprimeva anche al sistema delle arti; dall'altra, il quadro normativo si dimostrava sensibile e rispondeva alle frequenti eccezioni con una ridefinizione delle disposizioni statutarie, soprattutto a seguito di continue disattese dei regolamenti. Per ciò che interessa questo studio ci sono alcune questioni chiave che spiegano la presenza di transazioni 'sotterranee' di opere d'arte e la necessità, per gestire un commercio su scala internazionale, dell'introduzione della figura dell'agente d'arte.

Possiamo schematicamente riassumerle così:

- la regolamentazione dei 'tempi' dello scambio e dei 'luoghi'.

- la quantità degli assistenti impiegati, ovvero la struttura dell'organigramma delle botteghe.

- la regolamentazione rigida di tutto ciò che proveniva dall'esterno della corporazione e dai confini cittadini.

Il caso anversano è piuttosto paradigmatico di come la Gilda creasse alcune facilitazioni per sostenere la libera vendita di dipinti, non su commissione diretta, con particolare attenzione per la loro esportazione.[51] La crescita economica rilevante si concretizzò dopo l'avvicendamento di Bruges, grazie alle rotte resesi indispensabili verso la Spagna e la Germania, e fu caratterizzata fortemente dalla spinta propulsiva impressa grazie al sistema creditizio delle lettere di cambio e da una continua formulazione di sevizi finanziari creati *ad hoc* e particolarmente specializzati come i cambia valuta e i procuratori.[52] Infatti, la possibilità di un mercante straniero, di poter disporre di un credito con lettere di cambio per acquistare opere d'arte, rappresentava una delle facilitazioni economiche cha favorivano le transazioni.

---

[51] Tra le opere di fondamentale importanza in cui si delinea il ruolo di Anversa più in generale prendendo in considerazione anche aspetto storici ed economici si veda ANVERSA 1993; VOET 1973; e sotto il profilo eminentemente economico BRAUDEL 1982.

[52] La 'triangolazione' nel commercio dei metalli e dei preziosi tra Anversa, i territori dell'Impero e la Spagna è stata definita da I. Wallerstein, in *The Modern World System*, New York 1974. Dal punto di vista della Storia delle immagini, l'iconografia del denaro si attesta con forza proprio nelle Fiandre almeno dalla seconda decade del Cinquecento e costituisce una delle tematiche di riferimento del mercato dei Generi pittorici. Si veda: VAN DER WEE, MATERNÉ 1993; Sullo sviluppo delle raffigurazioni dei *Cambiavalute* e sulle raffigurazioni del denaro e del binomio povertà-ricchezza, vedi SILVER 2006, pp. 53-86.

Oltretutto la nascita dei *Panden* come luoghi specifici destinati alla vendita caratterizzò fortemente l'accessibilità e quindi la possibilità, per un largo pubblico, di acquistare, ma anche semplicemente vedere, oggetti d'arte. Originariamente la vendita dei dipinti avveniva nel *Pand* domenicano (tavola 1) che dal 1460 era stato anche ampliato per permettere che gli scambi avvenissero con più agio. Si trattava, e ciò è particolarmente significativo per questo studio, di oggetti prodotti dagli appartenenti alla Gilda di San Nicola, ovvero gioiellieri, orafi e intagliatori, e alla Gilda di San Luca. Successivamente, le attività di vendita vennero relegate nel *Pand* attiguo alla cattedrale di Nostra Signora (tavola 1) dove ancora le categorie merceologiche prodotte dagli iscritti alle due Gilde erano vendute insieme[53]. Dal 1540, però venne creato lo *Schilderspand* una 'galleria' apposita destinata alla vendita dei dipinti. Dal 1531 le autorità cittadine procedettero con la creazione di alcune infrastrutture che documentano lo sviluppo economico raggiunto da Anversa. Infatti fu in quell'anno che venne eretta la nuova borsa e nel 1549 venne creato il *Tapissierspand* il lungo edificio strutturato ad *halles* che doveva identificare il luogo di vendita degli arazzi.[54] (tavola 1)

La creazione di uno spazio specifico destinato alla vendita, determinava maggior possibilità di scelta e libertà di accedere all'acquisto di dipinti senza entrare in un circuito particolare di committenti o conoscenti. Queste implicazioni sono ben

[53] Sulla creazione del Pand e il suo funzonamento vedi EWIG 1990; indispensabile per capire le logiche di funzionamento è il testo di VERMEYLEN 1999; rispetto alla struttura originaria di Bruges vedi WILSON 1983.

[54] VERMEYLEN 2003, pp. 46-61

segnalate dall'agente fiorentino Giorgio Datti. In una lettera del 1544 inviata dal Datti, in quel momento ad Anversa, al suo committente fiorentino alla ricerca di dipinti con paesaggi enumera la possibilità di acquistare opere di tutte le misure e con una larga varietà di soggetti.[55] Il documento testimonia anche la comodità del mercato anversese dal momento che le autorità cittadine garantivano la possibilità di inviare i dipinti via terra, con il sistema degli *Hessenwagens*[56], e via mare, dal porto della Schelda in una delle oltre dieci partenze giornaliere. Inoltre il pagamento dei dipinti poteva essere effettuato agevolmente con una lettera di cambio. La testimonianza di Datti, che indubbiamente si inserisce nel prolifico filone tematico degli scambi tra Nord e Sud e che conferma l'interesse del collezionismo italiano per opere di gusto fiammingo – in particolare *Paesaggi* – documenta anche un mercato volutamente internazionale e reso agevole da scambi facilitati e organizzati *ad hoc*, via mare e via terra, e che proprio per il suo carattere itinerante si avvaleva non di denaro contante ma contemplava anche l'uso di lettere di cambio per non dissuadere agenti e collezionisti provenienti dai paesi più lontani. La lettera documenta il sistema

[55]

[56] Gli *Hessenwagens* erano dei trasporti su carro a trazione animale che soprattutto con l'intensificarsi del mercato anversese, a partire dal 1540 circa, rappresentavano il vettore più sicuro per l'esportazione dai Paesi Bassi all'Italia e in particolare a Venezia. Il nome, probabilmente, deriva dal fatto che i mercanti del bacino della *Hanse* lo introdussero come sistema di trasporto per collegare i paesi bassi e le città dell'impero. Sul primato dei trasporti e la loro organizzazione tra Anversa e l'Impero tedesco durante il Cinquecento si veda HARRELD 2004.

organizzativo, controllato dalla Gilda, che permise lo straordinario sviluppo delle esportazioni d'arte fiamminga.[57]

Il meccanismo di vendita però non era aperto a chiunque, anzi era interdetto agli stranieri: occorreva possedere la cittadinanza per poter vendere al *Pand,* viceversa, non esisteva alcun obbligo per tutte le transazioni private, quelle che avvenivano nelle botteghe degli artisti e le vendite organizzate durante le fiere bi-annuali, e ogni venerdì al mercato settimanale della città. Queste ultime due circostanze rappresentavano delle 'zone franche' di mercato che consentivano, solo in quel momento, un'apertura internazionale delle transazioni. Le fiere infatti, così come precedentemente accennato, costituivano per i mercanti fiamminghi una straordinaria occasione di commercio in un contesto particolarmente de-regolamentato. Rispetto al ruolo degli agenti d'arte le fiere erano un'occasione ghiotta per condurre trattative senza i vincoli imposti dalle Gilde cittadine. Benché l'interdizione agli stranieri della vendita al dettaglio al *Pand* di dipinti rappresentasse un capo saldo del regolamento della Gilda, tuttavia la durezza con cui comparve un'ordinanza nel 1575 che, ancora una volta, ne rimarcava l'obbligo, lascia immaginare che la norma fosse disattesa di continuo.

La Gilda di Anversa, caso pressoché unico nelle Fiandre, controllava anche la qualità delle opere prodotte ma solo per ciò che concerneva la tipologia dei materiali usati, e in ciò possiamo leggere un evidente retaggio medievale.

[57] BRULEZ 1959.

Dal punto di vista dei soggetti raffigurati, la tipologia di opere sul mercato rappresentava dipinti seriali, di bassa qualità di cui contava non tanto la mano dell'artefice, quanto il motivo ispiratore o una determinata riconoscibilità autoriale, una sorta di marchio di produzione di bottega, ciò che oggi, *mutatis mutandis*, potremmo definire *brand.*[58] Il meccanismo collaudato dalla Gilda disincentivava di fatto qualsiasi primato dell'autorialità e incentivava, invece, un mercato con una produzione piuttosto omogenea. L'unica restrizione che entrava nel merito della qualità dei materiali con cui comporre le opere d'arte, riguardava il legno da utilizzare per i pannelli. Sui dipinti 'approvati' dalla Gilda veniva stampata una 'mano' e il dipinto, una volta terminato, poteva essere venduto al *Pand* solo dopo essere stato siglato con lo stemma di un castello, l'emblema cittadino.[59]

Significativamente più che ogni identificazione forte dei singoli autori delle opere d'arte, era la città che imprimeva la sua identità, la sua autorialità, ad un determinato tipo di prodotti. E fu proprio questa 'marca' distintiva a incarnare una particolare tipologia di soggetti pittorici, nati nelle Fiandre, ricercati su scala internazionale e identificati come 'pittura fiamminga'.

In generale le opere d'arte d'importazione non potevano essere commercializzate; così anche a Bruges[60], Delft[61] e Malines. Si proibiva la vendita per

[58] Sul *brand name imagerie* e lo sviluppo dei Generi si veda SILVER 2005, qui pp. xiii-xvii e 1-15.

[59] MONTIAS 1990, pp. 358-373.

[60] SOSSON 1970, pp. 91-100.

[61] MONTIAS 1982

strada, evidentemente molto diffusa e, nelle città che non si erano dotate di un *Pand* come Anversa, le vendite erano previste in occasione dei mercati cittadini settimanali.

La dislocazione dei luoghi deputati alla vendita si rivela particolarmente interessante perché si tratta di aree in comunicazione con le arterie viarie di rilievo internazionale o in prossimità a luoghi solitamente destinati ad ospitare le comunità straniere. Da un punto di vista economico questo si spiega con la necessità di inserire il mercato dei beni di lusso, e quindi delle opere d'arte, nel sistema più generale legato allo scambio del denaro.[62] Nel caso di Bruges, ad esempio, si trattava dell'area intorno al Ponte di San Giovanni, l'attuale Jan van Eyckplein, luogo di concentrazione di molti stranieri, in particolare spagnoli e tedeschi (vedi tavola 3).[63] Sappiamo che a Malines, Katelijnestraat era la strada situata nel centro amministrativo e commerciale della città lungo cui si erano stabilite le botteghe più importanti: quelle dei Bessenmeers e dei Verhulst e di rivenditori come Claude Dorizzi e Daniel Snellinck (vedi tavola 2) .[64] La strada era la via di collegamento con Anversa. Anche nel caso di Malines, a molti pittori e venditori era stato concesso l'uso del chiostro dei francescani. Indicativamente i pittori avevano uno spazio cultuale nella cappella dedicata a Santa Maria Maddalena.[65] Rispetto a Malines è stato analizzato come molti mercanti, soprattutto stranieri, si rifornissero acquistando dipinti in *stock*, poi commercializzandoli ad Anversa. E, seguendo una tendenza

[62] Vedi il contributo importante e recente di CALABI 2010, in particolare a pp. 89-106.

[63] MARTENS 1998, In particolare pp. 21-22.

[64] DE MARCHI, VAN MIEGROET 2006.

[65] ERWIG 1990, pp. 558-584.

comune a tutte le città studiate, le opere commissionate direttamente da committenti rappresentavano una parte molto esigua di tutta la produzione.[66]

A differenza della situazione illustrata per le Fiandre, il mercato veneziano era molto protezionistico e fino a circa il 1690 l'Arte dei pittori non aveva istituzionalizzato la figura del venditore.[67] Questo ebbe gravi ripercussioni sul mercato internazionale perché difficilmente agevolò la vendita su scala internazionale di prodotti artistici veneziani e, viceversa, rese difficile, ed affidata a circuiti non legalizzati, la penetrazione della pittura non locale e, per ciò che più interessa per questo studio, fiamminga. Infatti possiamo supporre che i processi per contrabbando di opere d'arte fossero piuttosto frequenti: il più antico pervenutoci è quello che si svolse tra il 1553 e il 1554 ai danni di un certo Matteo Fiammingo che vendeva tele dipinte e altri lavori 'forestieri'.[68] Nel capitolo successivo, si documenterà con più accuratezza questa circostanza, fornendo anche un'ipotesi sull'identità di questo Matteo Fiammingo.

La mancanza di luoghi specializzati di vendita[69] e di una figura che avesse un preciso profilo professionale in tal senso contribuirono a profilare *in primis* la

---

[66] CAMPBELL 1976, pp. 188-198.

[67] FAVARO 1975; il contributo più recente è quello di SHAW; 2006, pp. 107-134, rispetto alla professionalizzazione dei ruoli nel mercato artistico veneziano si vedano gli indispensabili studi di CECCHINI 2003, pp. 389-399 e CECCHINI 2005, pp. 151-172.

[68] Vedi FAVARO 1975, p. 76.

[69] La questione è stata affrontata da MATTHEW 2003, pp. 253-261; ciò che è importante sottolineare è che indipendentemente dall'esistenza di luoghi che venivano *anche* adibiti alla vendita di opere d'arte, questi non erano stati istituzionalizzati dall'*Arte dei*

bottega come luogo deputato alla produzione e allo scambio.[70] L'apertura alla prospettiva internazionale poteva avvenire attraverso l'organigramma stesso della bottega, a qualche figura che conducesse una precisa attività commerciale itinerante, come vedremo fu il caso di Giusto Sadeler, oppure grazie ad alcune figure esterne, non per forza implicate unicamente nel mercato dell'arte ma che potessero senza alcuna difficoltà commerciare anche altri oggetti artistici, come nel caso dei mercanti specializzati in *luxury goods*. La difficoltà di poter vendere opere 'forestiere', sottoposte a una tassazione pesantissima, mutò nel XVI secolo anche alcune pratiche di produzione artistica, e questa riflessione è, per questo studio, particolarmente rilevante. È stato rilevato che i 'pittori bottegheri'[71] riconosciuti solo alla fine del XVII secolo, esistevano però già dal 1512.[72] Potevano vendere solamente opere autografe. A causa di questa norma il prolifico mercato della copia, si badi, non del falso, trovava la sua ragione d'essere istituzionale.

Queste norme, che non subirono mai un adeguamento al mutamento delle condizioni generali del mercato dell'arte così come si era strutturato nel corso del

---

dependentori e pertanto possiamo dire che mancò, diversamente che nelle Fiandre, un impegno specifico delle autorità della cittadine per disciplinare questo mercato.

[70] SHAW 2006, pp.107-134.

[71] Sullo strapotere dei bottegheri da quadri nel Settecento vedi MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 2003.

[72] Si veda SHAW 2006, p. 109.

tempo, relegavano un regime più libero di vendita a unicamente a tre momenti: le aste, pressoché nulle, la Fiera dell'Ascensione e i mercati settimanali.[73]

Gli statuti attestano come gli aspetti sociali, economici e artistici dipendessero profondamente dalle norme istituzionali imposte dalle corporazioni e dalle Gilde e come l'esistenza di regolamenti generasse sistemi alternativi creati per agevolare le transazioni, soprattutto quelle che avvenivano, tra mille difficoltà, su scala internazionale.

[73]Si veda CECCHINI 2000, pp. 193-197.

2. Origine, importanza e fisionomia dell'agente d'arte

2.1 Il mestiere dell'agente d'arte: una necessità

Come abbiamo visto la trasformazione dei luoghi di scambio rivolti a pubblico sempre più vasto e destinati esplicitamente alla vendita di dipinti condizionò notevolmente anche il processo di produzione e diffusione dell'arte e rinnovò anche le figure dei suoi protagonisti. La figura cardine di questo processo che sul lungo arco temporale si trasformò di continuo e dalle caratteristiche eclettiche fu l'agente d'arte, l'intermediario[1], per usare una terminologia dell'italiano rinascimentale, il sensale. Anche durante il XV secolo comparivano in alcuni documenti "venditori di quadri", tuttavia per vedere la loro comparsa ufficiale negli

[1] CHASTEL, POMIAN 1987, pp. 5-9. *Les intermédiaires* tratteggiati da Chastel e Pomian sono figure necessarie nei processi del mercato artistico che tuttavia, secondo la definizione che ne danno gli autori, non concorrono alla *formazione del gusto* ma solo alle "dinamiche economiche" che muovono gli oggetti d'arte. Vedi anche MONTIAS 1996, in particolare pp. 131-138.

Per una recente ricognizione delle implicazioni storiche, sociali, politiche ed artistiche del ruolo dell'intermediario nell'età moderna vedi il contributo recente di KEBLUSEK, NOLDUS 2011.

elenchi delle Gilde occorre attendere almeno il 1518, in cui ad Anversa è documentato Jan Meduwael[2].

In realtà il primo venditore o agente d'arte esplicitamente deputato alla vendita fu una donna, Heylwijch Swandeleeren, moglie di Jans De Pape, sempre ad Anversa nel 1502[3]. Il fatto che fu proprio una donna, una moglie per precisione, a inserirsi nel meccanismo di vendita delle opere d'arte, dice molto delle modalità di gestione della produzione e poi della vendita al dettaglio. Mentre Jans De Pape si occupava di sovrintendere al lavoro di bottega, la moglie figurava tra i venditori presenti al *Pand* di Nostra Signora. L'esempio rappresenta una modalità di conduzione delle botteghe in cui il ruolo dei più stretti familiari è di particolare rilevanza.

Anche sul fronte veneziano, contrariamente a una certa storiografia ancora molto legata al ruolo solitario dell'artista, la prossimità dei familiari ai meccanismi di conduzione della bottega, in molti casi anche inseriti nel processo di produzione, è da poco diventato un soggetto specifico di studio con ripercussioni nodali anche rispetto all'analisi dell'attività artistica[4]. L'orizzonte di studio si allarga così dal *focus* ristretto sulla singola genialità artistica e sul primato dell'individualità, senza dubbio

[2] Si veda il riferimento indicato da VERMEYLEN 2003, p. 62.

[3] *Ibidem* e nota 104.

[4] Alcuni studi recenti hanno affrontato specificatamente questo aspetto. La bibliografia è particolarmente ampia e pertanto faccio rimando ad alcuni contributi imprescindibili: sulla bottega di Tiziano si veda TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI, MARTIN 2009 per quanto riguarda Paolo Veronese si veda HUBER 2005.

altresì importante, alla multiforme attività di bottega, alle personalità implicate e al suo organigramma, elementi che in parte spiegano non solo le ragioni di produzione e gli esiti artistici conseguiti ma anche le ragioni della committenza.

Come vedremo, fu soprattutto a causa di una geografia commerciale sempre più estese, alla diversificazione della tipologia di oggetti artistici prodotti nella stessa bottega e alla presenza del *Pand*[5] come luogo di vendita separato da quello di produzione, che la rete dei familiari o dei personaggi di fiducia dell'artista imprenditore, entrò pienamente nel vivo del circuito commerciale. Un altro caso particolarmente indicativo, e peraltro molto vicino al *network* di mercanti fiamminghi e di artisti di cui ci occupiamo è quello del pittore e stampatore Hieronymus Cock. Anche nel suo caso la moglie, Volcxken Dierckx contribuiva attivamente nella conduzione della sua impresa editoriale ai *Quattro Venti* e dal 1570, anno in cui morì Hieronymus, prese in mano le redini dell'attività fino al 1600[6].

Un altro aspetto che possiamo schematizzare rispetto alla figura dell'agente, o intermediario, è quello legato alla tipologia di oggetti trattati e, conseguentemente, al loro contesto di commercializzazione. John Michael Montias distingue due categorie: gli "high-end dealers" che si occupano di beni di lusso come arazzi, gioielli, curiosità rivolte a prestigiosi collezionisti o amanti d'arte, e che

[5] Vedi in particolare il contributo di EWIG 1990, pp. 558-584.

6 Sul ruolo di Cock e sulla struttura della sua bottega si vedano i contibuti di SILVER, RIGGS 1993 ; RIGGS 1971.

presumibilmente si propongono su scala internazionale e i "low-end dealers"[7] impegnati nel commercio di dipinti seriali, di incisioni, e territorialmente più legati a un mercato domestico che trova nel *Pand* la sua espressione istituzionale.

Comune ad entrambe le tipologie, ma più usuale per la prima categoria, è un legame particolarmente forte con il mondo della gioielleria e con la corporazione degli orefici. Joris Vezelaer, nativo di Hertogenbosch, e cittadino di Anversa dal 1515, è in questo senso una figura paradigmatica. Era regolarmente iscritto alla Gilda di San Nicola, quella degli orefici, genericamente indicato come 'mercante',[8] così come alcuni protagonisti fiamminghi del mercato veneziano come gli Zanfort, gli Helman, e Jacob König. Innanzitutto può essere inserito nella prima tipologia schematizzata da Montias: un "high-end dealers". Diventò infatti molto presto il principale agente di arazzi per la corte di Francia: Francesco I e la madre, Luisa di Savoia. Sembra che Vezelaer commissionasse arazzi, probabilmente scegliendo anche i soggetti da rappresentare, direttamente a manifatture di Brussels, anche in assenza, almeno così ci dicono per ora le evidenze (assenze) documentarie, di una richiesta diretta dei regnanti. Accanto alla prestigiosa corte parigina, tra i destinatari delle prestigiose commissioni compare anche il cardinale Lorenzo Campeggi a cui fu riservato un ciclo con la *Storia di Giacobbe*[9]. Contemporaneamente aveva lavorato anche per Enrico VIII e per Carlo V a cui,

[7] Vedi la sua definizione in MONTIAS 1988, pp. 244-266 e MONTIAS 1990.

[8] VERMEYLEN 2003, p. 67, nota 123; Su Vezelaer vedi il profilo specifico tratteggiato da VAN DE KERCKOVE 1976, pp. 326-334.

[9] VERMEYLEN 2003, a p. 63

nel 1544, aveva venduto una croce d'oro smaltata. Attivo come mercante internazionale acquisì sempre più prestigio fino ad comprare uno stemma nobiliare e costruirsi una *villa rustica*[10], architettonicamente ispirata a un generico 'stile italiano', nei dintorni di Anversa. Quindi Vezelaer si dedicò soprattutto al commercio di arazzi, gioielli e oggetti d'arte di fattura specializzata.

La sua iscrizione alla Gilda di San Nicola, di riferimento per gli orafi e i gioiellieri e non in quella di San Luca, lascia intendere che non fu un caso isolato. Infatti nella Gilda di San Luca di Anversa sono registrati esplicitamente come 'venditori d'arte' solo diciassette nomi durante tutto il XVI secolo, una percentuale decisamente troppo esigua rispetto alla reale movimentazione di opere d'arte in quel periodo.

Tra il primo, Jan Meduwael, e il seguente, Gheert Gijsbechtssen registrato nel 1560, intercorrono quasi cinquantanni, a dimostrazione di un aumento del mercato d'arte dopo la metà del secolo[11]. L'analisi della specializzazione riservata a quest'attività dimostra che molto probabilmente gli agenti presenti e iscritti in quella di San Luca rappresentavano i mercanti più legati al commercio del *Pand*, meno impegnati su scala internazionale con il commercio anche di 'oggetti di lusso' differentemente che i mercanti-agenti nella Gilda di San Nicola.

[10] Sul modello architettonico della *villa rustica* importata nelle Fiandre vedi BAETENS 1991, pp. 159-179 e BAETENS 1985, pp. 171-191.

[11] VERMEYLEN 2003, pp. 62-70.

Un'ulteriore specificazione in tal senso si può desumere dalla denominazione con cui vengono affiliati alla Gilda. I più sono detti *cunstvercopere* (venditori d'arte), vi appare un *heilichvercopere* (venditore di sculture religiose o stampe) e il primo, Meduwael, figurava, come detto, come *beeldvercopere* (venditore di immagini). Nella registrazione alla Gilda degli orefici Vezelaer è invece indicato genericamente come mercante [12].

Descrivendo il profilo di Vezealer si tratteggia un mercante intraprendente capace di ideare una formula efficace di mediazione tra il sistema chiuso delle committenze di corte e il competitivo mondo dei *panden*, e di costruire una filiera completa di oggetti artistici dalla loro ideazione e produzione alla loro distribuzione in un ricco attento collezionistico su tutto domina e controlla la figura dell'agente d'arte. Per il funzionamento efficace di questo processo, gestito su scala internazionale, dobbiamo immaginare Vezelaer un mercante colto, consapevole e dal profilo intellettuale di rilievo, tale da permettergli di costruire la sua *villa rustica*, così come abbiamo visto. La dinastia di Vezelaer, grazie al matrimonio contratto dalla figlia di Joris de Vezelaer, Elisabeth, con il gioielliere e venditore di diamanti, Jacob Jan Gerard Hoefnagel[13] si legò ad una delle famiglie più in vista nella vita intellettuale anversana di cui Joris Hoefnagel è il rappresentante più significativo[14].

---

[12] VERMEYLEN 2003, p. 67, nota 123.

[13] Per la ricostruzione genealogica e biografica della famiglia Hoefnagel vedi MOES 1896 e JORISSEN 1872, pp. 260-269.

[14] Joris Hoefnagel fu un personaggio molto importante e dal profilo estremamente poliedrico: artista, cartografo e letterato tra le altre cose. Gli studi a lui dedicati sono molti e, per ampiezza, non è possibile darne conto in questa sede. Faccio riferimento

Per quanto riguarda il panorama artistico fiammingo, e poi olandese, la consistente campionatura di esempi di agenti d'arte e l'analisi biografica, hanno permesso di ipotizzare che, indipendentemente dalle ragioni economiche della riuscita del commercio d'arte, questa figura professionale si plasmò originariamente nell'ambiente artistico. Si trattava, molto probabilmente, di artisti di insuccesso, non particolarmente dotati, o di secondo piano all'interno dell'organigramma delle botteghe, con particolare riguardo e preferenza per figure appartenenti alla ristretta e più vicina cerchia familiare dell'artista[15].

Accanto alla figura dell'agente che collaborava attivamente solo nella gestione dello *schilderspand,* e quindi a stretto contatto con il mondo delle botteghe dei pittori, esisteva un secondo profilo d'agente che non commerciava solo un genere specifico d'oggetti d'arte ma, in tutta Europa, arazzi, stoffe preziose, libri, strumenti musicali e curiosità. Un esempio significativo del primo tipo e paradigmatico anche rispetto al funzionamento del sistema fieristico fu la dinastia Palermo-Goetkint, rappresentata da Pietro I e il figlio Antonio[16].

---

agli studi condotti da Thea Vignau Wilberg con cui tutti gli studiosi si sono confontati. Mi riferisco a VIGNAU-WILBERG 1985; VIGNAU-WILBERG 1987; VIGNAU-WILBERG 1994; VIGNAU-WILBERG 1997; VIGNAU-WILBERG 2007.

[15] I risultati delle ricerche condotte soprattutto da Michel Montias hanno ben profilato le competenze artistiche degli agenti d'arte che spesso figuravano tra gli iscritti alla Gilda dei pittori come maestri. Vedi MONTIAS 1988, pp. 244-266 e MONTIAS 1982. La formulazione di questo profilo è di particolare interesse perché costituì un aspetto comune anche ad alcuni agenti d'arte che analizzeremo nei prossimi capitoli: come Gaspar Rem e Anthonis Santvoort.

[16] Sulla dinastia familiare e il *network* commerciale che gravitava intorno a Parigi e alla

I contatti tra la Francia e Anversa erano storicamente i più antichi e ben saldi. Una colonia fiamminga permanente si era stabilita a La Rochelle a partire dagli anni Sessanta e il centro era diventato uno scalo fondamentale tra le Provincie Unite e la Spagna. Anche durante i tumultuosi anni Settanta del Cinquecento, durante i quali il commercio sulla Schelda avveniva con lentezza a causa della rivolta dei protestanti che ne chiudevano l'accesso, il mercato parigino fu il solo in cui incrementò la presenza di dipinti fiamminghi[17]. I Lisaert, in particolare tramite Philips Liesaert che organizzava continuamente spedizioni di opere d'arte, avevano continuato a rifornire la capitale di "stucken schilderije olieverve van diversse sorten"[18]. La fiera di Saint Germain in particolare costituiva il mercato per eccellenza in cui gli agenti d'arte fiamminghi potevano liberamente commerciare quadri e altri oggetti di lusso.

Pietro I Goetkint, a Parigi noto come Bonnenffant, è documentato alla fiera durante negli ultimi tre decenni del XVI secolo[19]. Così come ricorda Van Mander, e in linea con una delle tipologie degli agenti d'arte, cominciò la sua carriera come

---

fiera di Saint Germain vedi i contributi più recenti di SZANTO 2006, pp. 329-342 e SZANTO 2002, pp. 149-185. Su Pietro in particolare vedi anche VAN MANDER 1604 (1994), III, p. 237 e 266. Nuovi dati documentari sono emersi grazie al lavoro di Filip Vermeylen: VERMEYLEN 2003, p. 105.

[17] Vedi SZANTO 2002, pp. 149-185.

[18] VERMEYLEN 2003, p. 104, nota 279, cita un documento in S.A.A., C.B. (Certificatieboeken), 34, fol. 349 r. del 1577; sull'attività della dinastia Lisaert in Francia vedi SZANTO 2006 a P. 330, in particolare nota 6.

[19] *Ibidem.*

pittore[20]. Si legò commercialmente al mercante Anthon De Palermo dopo averne sposato la figlia Catharina e continuò a esportare dipinti fiamminghi a Parigi. Non solo la testimonianza di Van Mander, ma anche molti documenti archivistici ci confermano la loro attività commerciale. Presenti continuativamente alla fiera di Saint Germain, le loro attività passarono, alla loro morte, nelle mani della vedova Catharina e successivamente al figlio Anthon[21].

Le tasse d'esportazione per le opere d'arte del fondo reale di Bruxelles documentano statisticamente che la maggior parte di dipinti transitarono nella penisola iberica e in Francia e che, benché fortemente condizionante per il nostro mercato artistico, solo una percentuale piuttosto esigua era riservata all'Italia e costituita prettamente da dipinti. La letteratura artistica e molti documenti testimoniano l'interesse collezionistico del primo Cinquecento per le opere di

[20] VAN MANDER 1604 (1994), fol.231v42, e commento in III, p. 237-138; Lo studio di SZANTO 2006, qui a p. 339, trae delle conclusioni fondamentali sul profilo del 'pittore-mercante d'arte' non solo rispetto a Goetkint ma anche a Jean-Michel Picart, attivo un po' dopo, verso la metà del XVII secolo, ma rappresentativo di una figura professionale paradigmatica: "Picart's studio also had the reputation of being a welcoming place for painters travelling to Paris for short periods. The merchant-painter employed 'young people to paint copies or do other work'." Come vedremo nel corso di questo studio, sia le figure di Gaspar Rem a Venezia che quella di Anthonis Santvoort, corrispondevano a questa tipologia.

[21] Sul commercio di dipinti a Parigi vedi VERMEYLEN 2003, p. 104, sui documenti e la biografia vedi ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864, p. 194 e p. 327. Per un'analisi della dinastia commerciale rimando a SZANTO 2002, pp. 149-185.

mano fiamminga, in particolare *paesaggi*, con particolare riferimento alla loro diffusione nei circuiti cortesi e della nobiltà, come nel caso di Mantova e Venezia[22].

I documenti parlano di soggetti e di particolarità che allettavano i collezionisti, ma difficilmente rendono conto dell'aspetto quantitativo della penetrazione di opere fiamminghe in ambito italiano. Anzi, la loro presenza sembra numericamente esigua e, semmai, spiccano pochi pezzi originali rappresentativi di autori celebri. Il riferimento documentario a paesaggi infuocati, ad esempio, ci conduce verso le opere di Hieronimus Bosch o Joachim Patinir[23]. Infatti Vasari ricorda che Matteo del Nassaro fin dal suo ritorno a Verona nel 1525 aveva importato alcuni dipinti ad olio su tela di mano di buoni maestri[24]. Anche del Nassaro, così come abbiamo supposto rispetto alla vocazione originaria degli agenti d'arte, aveva avuto una formazione artistica: Vasari lo descrive abile nell'incisione e nel disegno capace anche nell'intaglio di gemme e medaglie. Di origini veronesi di legò all'ambiente cortigiano di Francesco I in particolare impegnandosi nel cantiere

[22] Il paesaggio è uno dei soggetti più citati nelle fonti archivistiche come gli inventari, come si comprenderà la bibliografia che individua, sia dal punto di vista della storia del collezionismo, che della contestualizzazione dei 'generi' pittorici, è molto vasta. Indico il testo di CAMPBELL 1981 in riferimento all'interesse per l'arte fiamminga in area veneta il catalogo di VENEZIA 1999 e in particolare lo studio di AIKEMA, BROWN 1999 ivi contenuto. Per quanto riguarda Mantova e la corte dei Gonzaga vedi in particolare i contributi di BROWN 1992, pp. 17-20 e REBECCHINI 2002, pp. 381-391.

[23] Sono molti i contributi che hanno trattato il tema del 'paesaggio infuocato nella pittura fiamminga e la sua fortuna collezionistica. Per criteri di sintesi faccio riferimento alla tesi di Corwin 1976 e, per una panoramica riassuntiva sul soggetto mi permetto di rinviare al contributo ora in corso di stampa DI LENARDO 2013.

[24] VASARI 1568 (1880), V, pp. 375-378; SULZBERGER 1960, pp. 147-150.

di Fontainbleu e nel reperimento di colori nella città natale. In stretta analogia con Joris Vezelaer e con Anthon Goetkint, si incaricò di sorvegliare l'esecuzione di arazzi di cui aveva disegnato i cartoni[25], in particolare di due raffiguranti le *Storie di Atteone e Orfeo.* Non sembra quindi indipendente dall'attività intrapresa nelle manifatture d'arazzi del Nassaro, la nascita della bottega mantovana dell'arazziere Nicolas Karcher originario di Bruxelles[26]. Così come vedremo nel terzo capitolo, la rete delle botteghe gestite in prima persona da fiamminghi o che lavoravano in contatto con le Fiandre si snodava attraverso numerose filiali in tutta Europa. Il più delle volte artisti specializzati in diverse discipline e membri della stessa famiglia differenziavano le loro attività per tenere convenientemente produttive più botteghe in collegamento tra loro.

[25] SULZBERGER 1960, qui a p. 148; Anche nella famiglia Coeck le attività che si articolavano in bottega comprendevano il disegno di cartoni per arazzi. In particolare Pieter Coeck era l'artefice di molti cartoni nonché, così come farà anche Strada per il mercato tedesco, traduttore e stampatore dei libri di Serlio. Vedi la testimonianza di Vasari: VASARI 1568 (1880), III, p. 858, "Piero CoueK ha avuto molta invenzione nelle storie, e fatto bellissimi cartoni per tapezzerie, e panni d'arazzo, e buona maniera, e pratica nelle cose d'architettura, onde ha tradotto in lingua Teutonica l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese."

[26] Nicolas Karcher si impose come maestro arazziere in tutto il nord Italia. Tra le commissioni più in vista legate all'ambiente di corte ricordiamo la sua presenza a Firenze nel cantiere di Palazzo Vecchio insieme a Jan Rost. In quell'occasione si imposero anche gli astri nascenti di Jan van der Straet (lo Stradano) come cartonista e Arrigo Van den Broeck (il Paludo) che ritroveremo successivamente nel circolo delle committenze e dei cantieri romani. Vedi SAPORI 2007, qui a p. 58.

2.2 L'agente d'arte a corte

Nel suo studio fondamentale, Warnke[27] ha esaminato il ruolo dell'artista presso le corti europee. Il testo enfatizza, grazie a un copioso numero di esempi, il primato della corte come dispositivo fondamentale per elaborare i sistemi culturali europei, inaugurare l'avvento dell'età moderna e la nascita degli stati nazionali. La sua ricognizione muove da una forte polarizzazione tra città, sistema urbano, e corte in cui confluiscono tutti i protagonisti coinvolti nell'elaborazione intellettuale e, in particolar modo, artistica. seguendo una posizione contro intuitiva ma confermata dai materiali presentati, l'analisi delinea l'estrema libertà creativa indi cui gode l'artista di corte e, al contrario, il sistema rigido che l'azione incisiva delle corporazioni introduce nell'ambito cittadino in cui pertanto l'artista è sottoposto alla rigida cappa della domanda e dell'offerta. La tesi centrale del suo lavoro è che il moderno sistema delle arti e la concezione 'moderna' dell'artista, dotato di coscienza della dignità artistica e del primato della creazione e dell'invenzione sulla riproduzione, nasca proprio nel sistema delle corti anziché dall'illuminato mecenatismo della borghesia cittadina. Sebbene questa ricerca prenda in esame proprio le categorie sociali che Warnke non analizza e sebbene ci siano indubbi spunti ragionevoli nella sua analisi, tuttavia il modello fortemente dicotomico introdotto dalla sua esplorazione si rivela, per la nostra indagine, eccessivamente condizionante, soprattutto nel caso di artisti che si profilano contemporaneamente agenti d'arte. Non potevo quindi eludere l'analisi del ruolo dell'agente d'arte

[27] Mi riferisco a WARNKE 1985.

inserito nel meccanismo delle corti; cercando, tuttavia di individuare esempi paradigmatici da poter 'elevare a sistema'. Per quanto riguarda il 'primato' dell'invenzione e dell'individualità artistica, ciò che afferma Warnke è indubbiamente vero: il sistema 'chiuso' della corte agevola l'elaborazione di nuovi soggetti artistici e ne promuove una realizzazione di alto profilo intellettuale, tuttavia la dinamica dei processi artistici non si esaurisce con la fase ideativa. Per l'affermazione di modelli e per il loro successo concorrono anche le strategie produttive e di diffusione, oltre che in circuiti collezionistici colti, anche su larga scala. Questo è tanto più vero per la pittura fiamminga, per i suoi prodotti di artigianato e per la genesi e lo sviluppo di alcuni generi pittorici considerati minori, come il paesaggio, la natura morta, le scene di vita quotidiana, i dipinti di animali e altre tipologie che dal XVI secolo invadono prepotentemente il mercato internazionale e, anche, le collezioni delle corti europee. In questo senso, pertanto, il caso fiammingo e olandese costituisce un orizzonte molto diversificato e alternativo al sistema ipotizzato da Warnke. Oltretutto la genesi delle Accademie che, ovviamente nella maggior parte dei casi si legava al ruolo della corte, come fu per Francia e in Italia a Firenze, proprio ad Anversa seguì, invece, la volontà e le disposizioni di alcuni membri dell'élite borghese degli *homines novi* che avevano stabilito solide relazioni culturali con la penisola.

Il caso di Jacopo Strada come agente d'arte inserito a corte ma anche autonomo tra collezionisti illustri e le città italiane è particolarmente emblematico, e specchio del tipo di mercato dell'arte delle provincie meridionali dell'impero,

perché incarna alcuni elementi comuni al profilo di agenti di cui ci occupiamo e altri radicalmente distanti.

Innanzitutto le città di Norimberga, Augusta, Monaco e la capitale Vienna rappresentavano contesti completamente differenti rispetto ai mercati artistici che si erano sviluppati al nord, nelle aree di pertinenza fiamminga, e i cui prodotti e pratiche erano lentamente penetrati nelle regioni francesi di confine fino a lambire Parigi. Si tratta infatti di centri molto collegati alla realtà italiana, e in particolare a Venezia[28], ma in cui la domanda di oggetti artistici fu, fino al XVIII secolo fortemente indotta da potenti mecenati, tutto sommato numericamente non influenti per il largo mercato, e da committenti legati all'ambiente di corte[29]. Tant'è che la storiografia parla di "mercato dell'arte" per la Germania solo a partire dall'inizio del XVIII secolo[30].

Prescindendo dall'incisività e dall'importanza dell'azione dei singoli collezionisti sparsi nelle città dell'impero e dal ruolo della corte, l'origine di un mercato vivace e aperto si deve alla comparsa delle aste come meccanismo di ampio respiro intorno a cui si definiscono anche professionalità precise: *in primis* quella dell'agente d'arte.

---

[28] Sui contatti artistici e gli scambi culturali tra i centri della Germania meridionale e Venezia vedi il testo fondamentale di ROECK, BERGDDOLT, MARTIN 1993

[29] Si veda il contributo recente di MARX 2007, pp. 178-226.

[30] Vedi il contributo con un'ottima discussione di dati quantitativi di NORTH 2006, pp. 285-304 e gli atti del convegno sul mercato dell'arte in Italia confluiti nella pubblicazione FIRENZE 2003.

Significativamente la professionalizzazione delle figure coinvolte nel mercato di oggetti di lusso determinò anche la nascita di luoghi appositamente dedicati. Fino al 1778, anno in cui nello *stock exchange* di Amburgo si svolsero ben dodici aste d'arte, i beni delle collezioni messe all'incanto erano vendute nelle dimore stesse, o altre case private. In quell'anno proprio molti dipinti di 'scuola veneziana' che formavano la collezione del maresciallo Johann von Schulemburg furono messi all'asta nello *stock exchange* [31] . Abbiamo già visto con la progressiva professionalizzazione del mercato dei beni di lusso e dell'arte coincide la creazione di spazi funzionali specifici, come fu per la nascita del *Pand*, che poi divenne *shilderspand*, per la borsa di Amsterdam e, nel caso tedesco, per lo *Stock exchange* di Amburgo.

La corrispondenza Philipp Hainhofer e Massimiliano I di Baviera redatta tra il 1611-1612 è particolarmente significativa rispetto all'attività collezionistica e al ruolo dell'agente d'arte[32]. Vi si documenta l'interesse collezionistico per diverse categorie di curiosità e oggetti d'arte: gioielleria, pietre preziose, arazzi, dipinti di varie provenienze, con un'attenzione particolare per l'arte italiana e fiamminga, e una notevole quantità di curiosità indicate genericamente come 'indiane' e provenienti dall'Asia o dalle nuove Americhe[33].

[31] Sulla vicenda vedi la ricostruzione datane da KETELSEN 1992, pp. 144-146.

[32] Mi riferisco in particolare alla corrispondenza pubblicata in VOLK-KNÜTTEL 1980 e in DOERING 1894.

[33] Vedi il contributo di KELLENBENZ 1961

Un posto di riguardo era riservato alle *antichità* identificate con una distinzione particolareggiata anche negli inventari in cui si esplicita spesso se si tratta di oggetti contemporanei o *antichi.* Se si eccettua l'interesse per gli oggetti curiosi e 'esotici' provenienti da agenti e mercanti disseminati nel mediterraneo e d'obbligo in ogni Kunst – Wunderkammern che riproduca il panorama più diversificato, anche rispetto alle provenienze, la maggior parte della domanda per oggetti artistici o gioielleria, argenteria e suppellettili sembra ben assolta dalla produzione dell'artigianato locale. È Hans Jakob Fugger nel 1567 che scrivendo a Nicolò Stoppio, agente a Venezia, per conto di Alberto V, lo raccomandò di evitare l'acquisto di oggetti di fattura coeva, che non meritavano l'investimento monetario del trasporto e che potevano essere facilmente reperiti anche in patria[34].

Anche lo scambio epistolare tra Hainhofer e Massimiliano I dei primi mesi del 1612 illustra bene quale importanza ricoprissero gli agenti rispetto al reperimento e alla circolazione di oggetti d'arte: in quel momento la mancanza di agenti a Lione e a Delft aveva impedito a Hainhofer di avere ragguagli rispetto ad alcuni arazzi che intendeva acquistare e la trattativa era naufragata.[35] Almeno per tutto il Cinquecento, quindi, le condizioni di un mercato locale discreto e la situazione politica in cui le potenti città di Norimberga e Augusta erano governate

[34] Il passo della lettera è riportato in GARAS 1993, p. 129: "[...] dass wir nicht Neuws und Modernes begehren, denn Derleichen Dinge sind jederzeit zu bekommen, und ist das Geld, das man darum gibt, samt der Unkosten und Furlohn darum verloren"; Sulla tipologia del mercato dell'arte in Germania e la domanda di oggetti artistici nei principali centri dell'Impero vedi il contributo di PIEPER 1998, pp. 93-102 e sulla lettera anche nota 25.

[35] Vedi VOLK-KNÜTTEL 1980, p. 84 e PIEPER 1998, pp. 93-102.

da grandi banchieri, la rete delle committenze ecclesiastiche generosamente sostenuta da chiese e monasteri della Baviera e il sistema di reclutamento delle corti di Monaco e Vienna garantirono l'attività degli artisti, in particolar modo locali e prevalentemente legati alla gioielleria. Per questo la maggior parte degli oggetti artistici esportati, e questo in linea con la tradizionale vocazione commerciale legata alla produzione dei metalli, l'argento su tutti, consisteva in gioielleria e oggetti d'intaglio, come medaglie, cammei, pietre preziose.

Le grandi famiglie del patriziato come i Fugger, i Welser, gli Ott di Augusta e Innsbruck ma anche gli Hoffer, i Fenzel, gli Imhoff e gli Hirschvogel di Norimberga erano attive sul fronte degli scambi culturali con Venezia[36]. I mercanti in prima persona contribuirono allo scambio di oggetti artistici. Molti di loro erano grandi collezionisti come Wilibald Imhoff e i Fugger, emblematicamaente possessori della camera numero uno del Fondaco e che intrattenevano contatti artistici con Venezia grazie alla presenza di David, prima, Cristoforo e Girolamo Ott poi, loro agenti in laguna[37]. Di norma queste famiglie usufruivano di agenti

[36] La letteratura su ogni singola famiglia nonché molti esponenti è vastissima. Pertanto rimando alla trattazione delle questione nel catalogo VENEZIA 1999; in particolare ROECK 1999, pp. 44-55 e bibliografia di riferimento, e MARTIN 2008, pp. 142-163; MARTIN 1999, pp. 614-659.

[37] Si veda ancora MARTIN 2008, pp. 142-163; rispetto all'attività collezionistica di Wilibald Imhoff mi riferisco solo a ciò che è più pertinente per questo studio: BUDDE 1986, per i Fugger il contributo di GARAS 1993. Sugli OTT gli imprescindibili BACKMANN 1997, MARTIN 1995a e il profilo biografico con le principali voci bibliografiche e documentarie in MARTIN 2008b.

Sui Függer mi riferisco, per criteri di sintesi, alle monografie di WÖLFLE 2009 e LIEB 1985.

presenti a Venezia a cui delegare le attività commerciali sul posto. Un'importante scoperta arricchisce ulteriormente i legami della famiglia Fugger con gli agenti commerciali, e d'arte, presenti in laguna. Due importanti 'tasselli veneziani' permettono di definirne, ora, contatti e contesto di riferimento. Grazie al libro sulla mercanzia composto da Alvise Casanova[38] nel 1558 e dedicato ai fratelli Jan e Zuanne Zanfort, mercanti fiamminghi di cui parleremo nel dettaglio nel prossimo capitolo, scopriamo che nel giugno del 1555 Christoph Mülich figurava quale "agente delli ditti"[39]. Grazie all'importante scoperta della sua iscrizione funeraria (Fig. 21) nella chiesa di San Bartolomeo, ora sappiamo che Mülich, dopo aver trascorso buona parte della sua vita a Venezia, morì il cinque settembre del 1555[40].

Mülich non era semplicemente un agente dedito al commercio e agli affari, concordemente con la temperie culturale del tempo, condivideva con i Fugger un interesse particolare per la numismatica e la medaglistica. Infatti sia alcune medaglie (Figg. 22-23) che una sovracoperta di un codice conservato a Napoli, dove

[38] Mi riferisco all'esemplare della BNM di Alvise Casanova, *Specchio lucidissimo nel quale si vedeno essere diffinito tutti i modi e ordini de scrittura che si deve menare nelli negotiamenti della mercantia,* [S.I.T.], 1558.

[39] *Ibidem* c. 47.

[40] La scoperta dell'iscrizione è avvenuta in occasione dei recenti restauri (2011-2012) sotto il pavimento della sacrestia. La lapide, probabilmente, era stata rimossa dalla sua collocazione originale (a giudicare dalla fattura molto probabilmente parietale) e usata come materiale di reimpiego, in una delle grandi campagne di restauro della chiesa occorse tra la fine del Cinquecento e il primo Ventennio del secolo seguente. Sulla questione mi permetto di rinviare agli atti del convegno: VENEZIA 2012.

compaiono anche i ritratti di Pietro Aretino, Ascanio Colonna e Lucrezia Scagliona, ne tramandano l'effige[41].

Molto probabilmente a Mülich successe, in qualità d'agente d'arte sulla piazza veneziana, David Ott, mercante nativo di Ulma che visse per tutta la vita in laguna, integrandosi tra le fila dei *Venedigerdeutsche*, ovvero dei cittadini di origine germanica ma che si erano perfettamente integrati con la vita veneziana. Fu sepolto a San Canciano nel 1579[42] .

David Ott, lungi però dall'incarnare la figura dell'agente d'arte di corte, si profilava come il mercante colto che commerciava mantenendo solidi contatti anche con mercanti fiamminghi che orbitavano intorno al polo fieristico di Francoforte. In alcuni passi della corrispondenza intercorsa tra lui e Hans Jacob Fugger, entro il 1573, si fa riferimento a tale "Juan bildhauer"[43] (Giovanni scultore), rispetto ad alcune sculture antiche che avevano suscitato l'interesse del celebre banchiere. Lo scultore, ora identificato con Giovanni 'scultore' senza nessun'altra indicazione onomastica,[44] era morto nel 1572 e nell'inventario stilato nell'anno successivo compaiono molte sculture, alcune antiche 'repezzate' a cui erano state aggiunte parti 'moderne'.

---

[41] Sulle medaglie e la placchetta vedi il contributo di HOBSON 1989, pp. 165-173 qui a p. 173.

[42] Vedi MARTIN 2008b, p. 301.

[43] La vicenda è stata ricostruita documentariamente da BOREAN 2008, pp. 121-131, qui a pp. 122-123.

[44] Sull'identificazione: *Ivi.*

Il giudizio di Fugger, così come si desume dal carteggio, riservato a questa pratica d'integrazione molto diffusa è impietoso[45]; soprattutto rispetto all'autenticità di effigi e ritratti di personaggi antichi, un ruolo decisivo lo giocavano numismatica e medaglistica e proprio di quest'ultime il Fugger era un abile intenditore, già supportato nel suo interesse collezionistico dall'attività di Christoph Mülich[46].

Un altro colto agente d'arte e mercante, protagonista della fervida stagione dell'interesse collezionistico per la numismatica, e che soprattutto per ragioni geografiche e di contesto non possiamo omettere è Hubert Goltzius (Fig. 1). Sul suo luogo di origine lui stesso crea un'abile dissimulazione tra Venlo, cittadina a nord del ducato del Limburgo – area fiamminga – e Würzburg, probabilmente sua patria artistica adottiva. Anche sul suo profilo non tramanda un'indicazione univoca effigiandosi talvolta come *pictor*, come incisore, come mercante o *antiquitatis restaurator*. Stabilitosi a Bruges, ma attivo anche ad Anversa, Goltzius nell'introduzione al volume di Domenico Lampsonio su Lamberto Lombardo, edito nella sua stamperia nel 1565, lo ricorda come suo maestro e attivo contemporaneamente pittore e incisore[47]. Fin dal 1546, tramite la moglie entrò in contatto con Pieter Coecke, pittore ufficiale di corte di Carlo V inserendosi così abilmente nel circuito artistico cortese. L'aspetto più interessante rispetto alle tematiche in questione riguarda proprio il suo profondo legame con Abraham

[45] La lettera del 1568 è riportata in KARNEHM 2003, p. 93 e commentata in BOREAN 2008, p. 129, nota 26.

[46] A tal proposito vedi LIEB 1985, p. 85.

[47] Mi riferisco a Domenicus Lampsonius, *Lamberti Lombardi Apud Eburones Pictoris Celeberrimi Vita*, Brugis Flandrorum, Ex Officina Huberti Goltzij, 1565.

Ortelius e il contesto intellettuale anversano: in particolare Domenico Lampsonio[48] e Antonio Moro. Grazie all'umanista e cartografo si era accostato all'interesse per la numismatica e il collezionismo di antichità. Sotto consiglio di quest'ultimo, dopo aver pubblicato ad Anversa la sua opera principale le *Icones Imperatorum Romanorum*,[49] giunse a Bruges diventando, dal 1558, un artista stipendiato dal Signore di Watervliet. Sempre grazie all'intervento di Ortelius condusse un lungo viaggio studio attraverso tutta l'Europa, in particolare in Italia, visitando molti *cabinet* di antichità e fondando al suo ritorno a Bruges la prima stamperia privata in città.

Il lavoro di Goltzius aprì la strada nelle Fiandre a un tipo di figura poliedrica: artista, agente d'arte e antiquario e con uno spiccato interesse per l'industria incisoria e il suo ruolo come mezzo internazionale di diffusione di modelli. Nonostante fosse stato una figura di primo piano in Europa: artista stipendiato, in contatto con le principali corti europee, in particolare con Carlo V e Filippo II, e con insigni mecenati d'area germanica come i Fugger, al suo profilo come agente d'arte non è stato dato il giusto rilievo[50].

---

[48] Sui rapporti che intercorrevano tra Lampsonio, Moro, Ortelius e Goltzius vedi PURAYE 1950; SULZBERGER 1948, pp. 1187-1189; BECKER 1973, pp. 45-61.

[49] Riporto l'edizione che ho effettivamente consultato: *Le vive imagini di tutti quasi gl'imperatori, da C. Iulio Caesare, in sino a Carlo 5 [...], dedicate per Huberto Goltz Wirtzburgense pittore,* in Anversa 1557.

[50] Lo studio di riferimento sulla biografia e il contesto culturale, sociale e artistico di Hubert Goltzius è DEKESEL 2005, pp. 259-277.

L'attenzione riservata per l'*antiquaria*, unitamente agli oggetti di *artificialia* e *naturalia,* costituiva una cifra distintiva dell'attitudine collezionistica d'area germanica. Fu probabilmente verso la fine degli anni Quaranta che Jacopo Strada[51], *antiquarius,* così come lui stesso si definiva, si inserì nell'orbita della famiglia Fugger, come fedelissimo di Hans Jacob.

Strada era d'origine mantovana, nato nel primo ventennio del secolo si era formato artisticamente nel circolo di Giulio Romano e Primaticcio. E' lecito quindi ipotizzare che nella genesi del suo profilo come intenditore d'arte concorresse in parte un suo apprendistato, forse di scarso profilo, presso due tra gli artisti più famosi del tempo. Come abbiamo visto, a formare la figura dell'agente d'arte, contribuiva, spesso una formazione artistica legata alle prassi dell'arte e non solo al suo aspetto teorico-intellettuale. Uno dei primi lavori che lo impegnarono presso i Fugger e ne risaltarono le doti di conoscitore fu la redazione, in trenta volumi, dei disegni e degli studi sulla collezione numismatica di Hans Jacob Fugger. Buona parte di questo studio confluì, nel 1553, nell'*Epithome Thesauri antiquitatum*[52] (Fig. 2) edito a Lione e, così come Strada tiene a sottolineare, indicativamente tratto "ex

[51] La bibliografia su Jacopo Strada è particolarmente estesa faccio riferimento soprattutto agli studi di Jansen che ne ha indagato il profilo in modo sistematico: JANSEN 1982, pp. 57-69; FUČÍKOVÁ 1992, pp. 339-353, STRADA 1987, pp. 11-21, JANSEN 1988a, pp. 681-715; JANSEN 1988, pp. 132-146; JANSEN 1989, pp. 308-323; JANSEN 1991, pp. 59-76.

[52] Jacopo Strada, *Epitome Thesauri antiquitatum, hoc est, Impp. Rom. orientalium & occidentalium iconum, ex antiquis numismatibus quàm fidelissimè deliniatarum. Ex musaeo Iacobi de Strada Mantuani antiquarij,* Lugduni, apud Iacobum de Strada, 1553

musaeo Jacobi de Strada". L'opera costituì un rispettabile biglietto di presentazione, tramite Carlo V, per Ferdinando I d'Asburgo. Infatti, dopo aver tentato di inserirsi nel circolo del cardinale Alessandro Farnese senza guadagnare particolare riscontro, riuscì, grazie alla mediazione fondamentale del gioielliere Wenzel Jamnitzer, a entrare nell'ambiente di corte[53]. E dopo il suo trasferimento a Vienna si adoperò per ottenere uno stipendio a corte e inserirsi in uno dei ruoli dello *Hofstaat*. Fu a quel punto nominato *Baumeister* senza però alcun riferimento alle attività comprese nel suo impiego, in particolar modo a quella di *antiquarius* che rappresentò l'occupazione cardine del suo ingaggio. In realtà l'aspetto più rilevante riguardava l'attività in veste di architetto. Non fu un caso che, proprio per questo, Strada intercettò e procurò per la corte il VII libro di Sebastiano Serlio in cui si tratta il tema delle fortificazioni. Lo spettro di incarichi affidati a Strada risultava quindi particolarmente ampio: grazie alla sua *connoisseurship* si occupava delle acquisizioni di antichità da far confluire nella collezione di Alberto V, contemporaneamente anche delle imprese architettoniche da realizzare a Vienna, con un occhio di riguardo al tema delle fortificazioni che più che mai sotto la minaccia turca erano in quegli anni una questione cogente, tra cui la sua *Freihaus*

[53] È interessante notare che il gioielliere di corte Jamnitzer ricoprì in questo frangente la figura di intermediario e promotore nell'organigramma di corte. Il suo ruolo sembrerebbe avere analogie con quello di Jacques Bilivert, gioielliere, e con l afigura di Bernardo Vecchietti attivi presso la corte fiorentina dei Medici. Sui due personaggi rinvio alle novità che confluiranno nel contributo di W. Bouk e G. J. van der Smann, *Wisselend succes. De loopbanen van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars in Florence*. 1450-1600, in corso di pubblicazione nel prossimo numero (63) del "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek".

costruita come un palazzo all'italiana e infine in alcune circostanze era stato investito di un ruolo politico nel portare ambascerie, grazie ai *Passbriefe*, attraverso l'Italia.

A Venezia, Strada, negli anni Sessanta del Cinquecento, aveva stretto rapporti con Alessandro Vittoria. In quel momento lo scultore e 'restauratore' rappresentava l'unica autorità artistica veneziana rispetto alla statuaria antica o 'all'antica'.

Vittoria nel 1573 aveva compilato e redatto la stima delle sculture ritrovate nella bottega del già menzionato Giovanni scultore in cui la quotazione più alta fu raggiunta dal "Loconte", il Laocoonte sia pure di fattura moderna[54]. Jacopo Strada aveva proposto nel 1567 ad Alberto V di Baviera un Eliogabalo in possesso a Vittoria e un "Elio moderno" figura anche nell'inventario di Giovanni scultore e possiamo quindi ipotizzare che entrambi gli scultori lavorassero in collaborazione. Nello stesso anno Vittoria e l'artista Tommaso Lombardo che già avevano stimato la collezione di Gabriele Vendramin, su cui avremo modo di ritornare, erano stati incaricati quali periti di un'altra importante collezione, quella di Andrea Loredan,

[54] Uno dei primi quattro copisti del gruppo statuario del Laocoonte scoperto nel 1506 fu, su indicazione di Bramante, Jacopo Sansovino. Quest'ultimo, su consiglio del cardinal Grimani, ne eseguì una copia in bronzo a grandezza naturale che confluì poi nella collezione del patrizio veneziano. Alla sua morte dispose di lasciare l'opera alla Repubblica di Venezia ma nel 1534 la scultura fu donata al cardinale di Lorena e prese la via della Francia. Molto probabilmente l'opera, giunta a Venezia, fu replicata e servì da modello per tutte le botteghe artistiche veneziane ed evidentemente dobbiamo ritenere che anche questa copia derivi dall'esemplare di Sansovino. Sul Laocoonte e sulla "proliferazione di calchi e copie in gesso" da originali antichi si vedano HASKELL, PENNY 1984, pp. 337-346.

che, grazie alla mediazione di Strada, sarà acquisita da Alberto V. Nel 1568 Strada riuscì a comprare tutta la collezione Loredan che, anche se qualche medaglia riuscì a transitare in quella Farnese grazie alla mediazione di Domenico dalle Due Regine[55], fu trasportata a Monaco e allestita nell'*Antiquarium*[56] (Fig. 3), lo spazio creato *ad hoc* dallo stesso mantovano in collaborazione con Friedrich Sustris e Wilhelm Egkl. La creazione di uno spazio specifico dove accogliere la collezione aveva impegnato notevolmente Strada e la corte. Si trattava di formulare un'idea originale di spazio con vocazione museale guardando però a esempi illustri che già costituivano dei prototipi; è indicativo che nello stesso anno Nicolò Stoppio, agente veneziano per conto di Alberto V ma meno fortunato di Strada, aveva inviato a Monaco un disegno, ora perduto, della tribuna Grimani[57]. Lo stesso Strada possedeva alcuni disegni della disposizione delle antichità negli ambienti di palazzo Tè a Mantova realizzati da Giulio Romano.[58] L'influsso del modello messo a punto da Strada nelle corti dell'Europa centrale fu tale che ne beneficiò anche a Praga lo spazio ideato da Bartholomeus Spranger per ospitare le collezioni di Rodolfo II.[59] Il prototipo della *tribuna* così come era stato tramandato dal disegno dell'antisala della Libreria Marciana fu il riferimento per Spranger nella definizione del sistema

[55] Su Domenico dalle Due Regine vedi il contributo di HOCHMANN 2008, in part. pp. 11-13 e il profilo in HOCHMANN 2008b, p. 268.

[56] Vedi FROSIEN-LEINZ 1983, pp. 357-373.

[57] JANSEN 1987, nota 31, p. 19

[58] Vedi DACOSTA KAUFMANN 1995, in particolare le pp. 167-183, qui a p. 176.

[59] Ivi e IMPEY, MACGREGOR 1983.

di nicchie, basamenti per le sculture, piani aggettante articolati su cui disporre busti o intervalli con cornici quadrangolari in cui collocare dipinti o rilievi.

Non solo la ricerca di antichità e la fine *connoisseurship* d'arte erano degli aspetti molto importanti per la figura dell'agente, ma anche l'opportuna creazione di spazi appositi dove collocare oggetti d'arte, *naturalia* e *artificialia*, costituiva uno degli aspetti fondamentali della sua attività. E' indubbio che all'interno del sistema di corte la realizzazione di luoghi, soprattutto legati alle ovvie necessità di rappresentanza, costituisca un aspetto molto importante. Il caso di Strada rappresenta una prima formulazione verso la *professionalizzazione* della figura dell'agente d'arte e in questo senso la creazione di uno spazio architettonico che sia allo stesso tempo contemplativo e celebrativo del gusto e del sapere rappresentò una consacrazione della sua autorità.

2. 3 Verso la professionalizzazione della figura dell'agente d'arte

Come abbiamo già avuto modo di delineare, la situazione veneziana, rispetto al vivace mercato nederlandese, si presenta attardata e ancora lontana dalla formulazione di figure professionali definite per il mercato dell'arte. Indubbiamente le norme imposte dall'*Arte dei pittori* e la nascita molto tardiva della figura del *bottegher da quadri,* impedendo un'effettiva separazione del circuito di vendita da

quello di produzione, ostacolarono lo sviluppo di un mercato più agile e con trattative che, fuori dalle botteghe degli artisti, si svolgevano lecitamente[60].

Prescindendo dalla vendita diretta che avveniva nella bottega degli artisti, potremmo indicare due tipologie differenti e integrate di circolazione di opere d'arte: quella che avveniva grazie a mercanti non specializzati, che erano a loro volta stati artisti magari di scarso profilo o collezionisti, e che copriva buona parte della domanda internazionale, e quella dei venditori di oggetti di seconda mano. Altrettanto rilevanti, per quanto con poca incidenza, erano le aste, poche, i mercati settimanali che si svolgevano in Piazza San Marco e Campo San Polo e la fiera della Sensa[61].

Per i forestieri in particolare le occasioni di scambio su scala locale si riducevano alla fiera periodica, il mercato settimanale e gli affitti momentanei, tollerati ma non leciti, nelle botteghe nell'area realtina in cui non di rado comparivano dipinti con soggetti di genere: paesaggi e nature morte.[62] La

[60] CECCHINI 2000, p. 193: l'istituzione dei pittori bottegheri avvenne nel 1712, tuttavia già nel capitolo del 1638 comparivano persone che svolgevano altri mestieri e che ingaggiavano pittori, magari iscritti all'arte, che tenevano in bottega per produrre dipinti destinati alla vendita e su cui intascavano una relativa percentuale.

[61] Sui possibili luoghi di scambio per l'arte ha discusso CECCHINI 2006, qui p. 126: l'autrice riferisce anche di un "porticum pictorum" dedicato al commercio di dipinti in Piazza San Marco, e alla presenza di botteghe intorno all'area di Rialto in cui si vendevano anche quadri. Quest'ultimo aspetto è stato evidenziato anche da HOCHMANN 1992, p. 89.

[62] Vedi la testimonianza letteraria di Marco Boschini nel 1660: BOSCHINI 1660, pp. 256-258

separazione istituzionale tra il circuito legato alla produzione dell'arte e quello di vendita avvenne nel 1712 momento in cui possiamo tracciare documentariamente nel collegio della corporazione l'esistenza di *botteghe da quadri*. Tuttavia il numero tutto sommato esiguo delle botteghe iscritte e i molti illeciti segnalati alla Gilda, inducono a ipotizzare che un'attività specifica, magari coperta da altre vocazioni commerciali, e quindi un circuito di venditori preposti e di botteghe determinate fosse sempre esistito. In questo senso la storiografia ha, parzialmente, messo in evidenza alcune figure di mercanti-agenti che, soprattutto nella prima parte del XVII secolo, operavano a Venezia anche come venditori di quadri. Uno dei casi più emblematici è la figura di Giacomo Dada, mercante di seta che nel 1661, nella sua bottega alle Mercerie posta all'angolo con la chiesa di San Salvador, molto vicino quindi all'area realtina, possedeva un numero cospicuo di nature morte.[63] Nel secolo precedente la figura dell'agente d'arte "high-end" che contemporaneamente è anche umanista e cortigiano o mercante di profilo internazionale di beni di lusso rappresenta la norma.

Un ottimo livello di *connoisseurship* è la condizione comune alle figure esaminate e soprattutto nel XVII secolo rappresenta un requisito indispensabile innanzi all'inesauribile moltitudine di copie, *pastiches* e falsi riconducibili ai grandi nomi di artisti del Cinquecento veneziano, ma anche a tipologie specifiche di firme di botteghe fiamminghe, si pensi alla lunga lista di emuli che a diverso titolo si muovevano intorno al revival dei soggetti e tematiche genericamente riconducibili a Hieronimus Bosch.

[63] Così come riporta CECCHINI 2003, pp. 389-399.

Il *messeta*, o *sensale*, veneziano compare nel XIII secolo specificatamente per aiutare nelle compravendite i mercanti del Fondaco dei Tedeschi[64]. Sebbene fin dalla loro istituzione dovessero essere cittadini di origine veneziana furono però ben presto affiancati da una cospicua schiera di 'persone illeggittime', ovvero sensali di origini ebree. La loro occupazione si divideva per categorie merceologiche e non erano previsti messeti che si occupassero di compravendita di opere d'arte.

Molto presto però, dal 1435,[65] considerato l'ingente commercio di gioielli praticato dai mercanti d'oltralpe, si stabilì che chi si occupava delle transazioni in preziosi, ovvero in beni di lusso, potesse non essere un cittadino veneziano. Fu così che nella complessa gestione internazionale dei beni di lusso diventò, per buona parte, di appannaggio specifico dei mercanti d'oltralpe che, grazie a un *network* familiare molto radicato e diffuso su scala europea, contribuì significativamente anche alla circolazione di oggetti d'arte e, nello specifico, dipinti.

Una figura esemplare della professionalizzazione raggiunta in area fiamminga e connesso al mercato veneziano fu Lancillotto de Robiano.

I de Robiano[66] (genealogia 4) erano una famiglia di origine italiana, di Milano poi trasferitasi a Lugano, che era emigrata ad Anversa.

---

[64] Per l'analisi specifica dell'origine e fisionomia della figura del sensale mi riferisco a CECCHINI 2000, p. 221.

[65] *Ivi.*

[66] Un profilo generale della famiglia con le principali vicende biografiche si trova in GOETHALS 1849-1852, *ad vocem* Robiano.

Nel 1553 Lancillotto de Robiano [67] (genealogia 4) si contendeva le esportazioni dalle Fiandre in tutta Italia solo con un altro insigne mercante, Benedetto Capriano. Entrambi coprivano, almeno sulla carta, la domanda in strumenti musicali, dipinti, libri, stampe, arazzi, tessuti pregiati e altri beni di lusso, della penisola che rappresentava circa la metà del volume di esportazioni dei Fugger verso la natia Germania e quasi il corrispettivo di quelle verso la Spagna, paese tradizionalmente molto legato alle Fiandre e con il maggior numero di mercanti-agenti attivi. Il 1553 rappresenta un'annata particolarmente indicativa perché segue l'inaugurazione e la messa in attività del *tapissierpand* (tavola 1), spazio specifico destinato alla vendita di arazzi [68] e tessuti lavorati e dello *schilderpand* la cui nascita permise e incentivò un notevole volume di scambi. Lancillotto de Robiano, rispetto agli scambi tra Italia e Fiandre, rappresentava, almeno per ciò che veniva istituzionalmente certificato, la figura di riferimento nella gestione di un complesso sistema di agenti e mercanti coinvolti nella produzione e poi circolazione di beni di lusso. La tipologia della fonte d'archivio che ne traccia l'attività impedisce di indicare se si trattasse di un mercante coinvolto solo in transazioni di opere d'arte o se rientrasse nella gamma più generale di mercanti di beni di lusso. E' altresì complicato stabilire la quantità esatta di dipinti contenuti

[67] Il nome di Robiano compare nei *Certificatieboeken* (registri delle tasse) dell'archivio di Stato di Anversa. Filip Vermeylen ha analizzato, a campione, i dati relativi al 1553, da cui emerge la rilevanza commerciale dei traffici di Lancillotto. Purtroppo per la cronologia anteriore sono presenti solo le esportazioni verso la Spagna e il Portogallo. Vedi anche VERMEYLEN 2003, p 156.

[68] Sullo scambio internazionale di arazzi che favorì il consolidarsi della circolazione degli oggetti d'arte vedi il più recente CLELAND 2007.

delle numerose casse in partenza da Anversa e confusi in spedizioni di tessili, libri, strumenti musicali o altro. Quel che sembra accertato è che la figura professionale dell'agente e mercante d'arte specificatamente rivolta a oggetti artistici si consacra nell'ultimo trentennio del Cinquecento nel mercato parigino grazie all'attività emblematica della famiglia Goetkint di cui abbiamo già parlato nel primo paragrafo. Tuttavia il primato dell'attività italiana di Lancillotto de Robiano ci permette di definire una fase intermedia in cui la professionalizzazione di questa figura andava delineandosi.

I due figli di Lancillotto, morto nel 1565[69] e sposatosi con la nobile Francoise, pupilla del casato dei Rénialme, Baldassarre e Cornelio furono particolarmente attivi e stabili, soprattutto il secondo, sulla piazza veneziana dove compare ufficialmente dal 1584[70]. Baldassarre intraprese la carriera amministrativa nella città di Anversa e fu primo tesoriere dal 1593 al 1595, secondo borgomastro nel 1604, e nominato nel 1606 dagli arciduchi Alberto e Isabella tesoriere generale dei domini e delle finanze del loro stato[71]. Sposatosi con una Smits, ebbe una figlia, Isabella che contrasse matrimonio con il pupillo più in vista del ricco casato dei de Rénialme, Jean Charles. Quest'ultimo aveva già un figlio nato dal primo matrimonio contratto con Jacqueline Van Castre: Jean de Rénialme che, morto nel 1641 (genealogia 11), divenne ad Amsterdam uno dei mercanti d'arte più

[69] genealogia dei de Robiano

[70] Van GELDER 2009, p. 59.

[71] GOETHALS 1849-1852, *ad vocem* Robiano.

importanti del Seicento[72]. Cornelio, invece, di 'stanza' a Venezia, aveva sposato Susanna Helman, figlia di Pietro e Caterina Zanfort e sorella di Carlo, di cui ci occuperemo nel quarto capitolo (genealogie 4 e 5).

I de Robiano scalarono presto, sia a Venezia che ad Anversa, i posti nodali delle *élites* mercantili cittadine. I legami con la famiglia de Rénialme ed Helman non rappresentarono solo un strategia matrimoniale per consolidare due delle più importanti *Firme* commerciali cittadine ma significò anche l'unificazione di dinastie di agenti d'arte tra le più potenti di tutta Anversa. I de Rénialme erano attestati, seppur in modo nettamente più sporadico rispetto ad altre dinastie di mercanti fiamminghi, anche a Venezia. Un ritratto attribuito a Jacopo Tintoretto (Fig. 4) (*Philadelphia, Museum of Art*) raffigura uno dei membri della famiglia de Rénialme che aveva, evidentemente, trascorso qualche tempo a Venezia[73].

A questo interessante *puzzle* familiare dobbiamo aggiungere anche la dinastia Snellinck. Infatti Françoise de Rénialme, figlia di Cornelis, aveva sposato Andreis Snellinck originario di Malines (genealogia 4). Gli Snellinck, tramite Daniel, agente e pittore a sua volta, e il figlio Jan I, rappresentavano una delle più importanti dinastie di pittori e agenti, imparentata con la celebre dinastia dei Brueghel.

Jean de Rénialme, l'agente d'arte, era a sua volta imparentato alle famiglie Reynst – importanti collezionisti – e agli artisti van Nieulandt, tramite la moglie, Margriete

[72] Su di lui vedi il capitolo dedicato da MONTIAS 2002, pp. 130-143.

[73] Sul dipinto purtroppo non esiste alcuno studio specifico.

Bartolotti, che fu una testimone di battesimo del figlio di Margherita Reynst e di Adriano van Nieulandt[74]; ma anche Gillis't Kindt, celebre mercante d'arte, tramite Carlo Helman, suo parente, fu un testimone di battesimo di uno dei figli dell'artista Adriaen van Nieulandt[75].

Questo tipo di legami familiari, che costituiscono una parte importante della ricerca archivistica svolta anche dal punto di vista metodologico rappresentano, soprattutto sul versante di studi legato al panorama artistico nederlandese, un campo di indagine probante.

Mentre Baldassarre intraprendeva una carriera di successo ad Anversa, il fratello Cornelio gestiva il versante veneziano del commercio in beni di lusso. Morì nel 1606 nella parrocchia di Santa Marina, dove viveva, ma che, emblematicamente, volle essere sepolto nella chiesa di San Salvador, *pantheon* della dinamica lobby dei mercanti di tessuti che ancora non comparivano tra le fila dei cittadini veneziani: bergamaschi e fiamminghi[76]. Annesso al suo testamento, in cui designava come unici eredi il figlio Lancillotto e Giovanni de Barlamont compariva un nutrito inventario dei beni. Nel portico di casa figuravano diversi arazzi: alcuni "da vender novi"[77], un chiaro riferimento all'attività di commercio

[74] Vedi MONTIAS 2002, p. 130, nota 151.

[75] MONTIAS 2002, p. 130, nota 151: Montias ragiona sui *family ties* che legarono gli artisti Adriano e il figlio Jacob van Nieulandt al circuito di mercanti e agenti d'arte di Amsterdam.

[76] Il testamento ritrovato in ASVe, Notarile Testamenti, Giovanni Andrea Catti, b. 347, n. 19

[77] L'inventario recuperato in ASVe, Notarile atti, b. 3382, c. 407 v-413 r, qui c. 408r

intrapresa dal Robiano e altri "razzi per uso de casa" per "fornimento della camera".

L'attività di vendita degli arazzi, peculiarità di appannaggio della *natione fiamenga*, rappresentava uno dei *trait-d'union* commerciali con la madre patria e, così come si può desumere dall'inventario di de Robiano, la consistente presenza di gioielli e medaglie intagliate di rame e di bronzo "antiche", illuminano le zone d'ombra non solo dell'attività collezionistica di Cornelio, specificatamente rivolta alla medaglistica e, forse all'antiquaria, ma anche la natura delle sue possibili mediazioni commerciali. Così come documenta il profilo della famiglia de Robiano, la gestione del mercato degli arazzi in laguna rappresentava un'attività in cui confluiva, probabilmente, anche il mercato di oggetti d'arte e dipinti. Tuttavia per eludere le tasse sull'importazione degli oggetti d'arte, la maggior parte di queste transazioni avveniva silenziosamente e rientrava nell'ambito, a mio avviso cospicuo, di un commercio sotterraneo.

Anche intorno al Fondaco dei Tedeschi fiorivano, come peraltro abbiamo visto, le figure di agenti d'arte di profilo internazionale.

Un esempio in tal senso è la figura di Giovanni Amhauser (genealogia 1). Anche in questo caso ci troviamo in presenza di una famiglia che, rappresentava una tipologia di mercanti dal profilo sfuggente e internazionale che, imparentandosi con altre importanti dinastie di mercanti sotto il profilo commerciale e collezionistico, si era costruita un *pedegree* sociale rispetto al ruolo di agenti d'arte. Giovanni era figlio di Roberto Amhauser (genealogia 1) entrambi mercanti "de

Baviera" e risiedeva almeno dal 1546, primo anno in cui ricopre la carica di console del Fondaco dei Tedeschi, a Venezia. Avvicendandosi al consolato della nazione germanica per oltre un trentennio, morì nel febbraio del 1578[78]. Non è stato possibile ricostruire con certezza il suo profilo di mercante ma la sua rilevanza rispetto al commercio di oggetti d'arte e curiosità alla metà del secolo è indubbia: infatti nel 1570 trattò la vendita, conclusasi malamente, di un corno di unicorno a Cosimo I e poi felicemente recapitato a Francesco I[79].

Amhauser fu anche in contatto con Niccolò Stoppio, altro agente lagunare dei Fugger che riferisce a proposito della sua attività commerciale di beni di lusso in una lettera del 1567[80]. Tra i figli di Amhauser: Daria, Gerolamo, Roberto e Marina, quest'ultima andò in sposa a Gaspar Chechel insigne mercante tedesco, collezionista di opere d'arte, stampe e libri di una rilevanza eccezionale e su cui torneremo nel quarto capitolo (genealogia 1).

Molto probabilmente buona parte delle opere d'arte di casa Amhauser transitarono, tramite questo matrimonio, nella collezione di Chechel[81]. Anche la vita mercantile del Fondaco dei Tedeschi era animata da diverse figure di mercanti e

[78] La ricostruzione della paternità e brevi cenni biografici sono desunti dal suo testamento che ho recuperato, datato il 20 maggio 1569: ASVe, Notarile Testamenti, Cesare Ziliol. b. 1259, n. 559.

[79] Vicenda che è stato possibile ricostruire grazie al documento che ho recuperato in ASFi, Miscellanea Medicea, 24/8: 4 feb. 1570 e ASFi, Miscellanea Medicea, 54/11.

[80] Vedi STOCKBAUER 1874, p. 57f. e BACKMANN 1997, pp. 175-197, qui a p. 177.

[81] Su Gaspar Chechel vedi gli studi di BOREAN 2002a, pp. 155-178; e il profilo biografico del collezionista tracciato da BOREAN 2007, p. 248.

agenti d'arte in contatto commerciale e culturale con le principali corti europee. Discutendo del caso di Jacopo Strada e della professionalizzazione di questa figura in seno alla corte abbiamo anche accennato alla figura di David Ott. In simmetria, anche cronologica con Giovanni Amhauser, David Ott fu l'agente veneziano per molti componenti della famiglia Fugger[82]. Il suo matrimonio con Badoera Malipiero fu particolarmente prolifico e i figli Girolamo e Cristoforo presero le redini dell'attività internazionale ricoperta dal padre accreditandosi come i principali intermediari di beni di lusso sulle rotte commerciali Nord-Sud[83].

Anche la sorella Sibilla costituì una figura chiave rispetto al commercio internazionale di oggetti d'arte perché, come vedremo, sposandosi con il mercante fiammingo Nicolò Perez, siglò l'unione commerciale non solo tra due dinastie mercantili di primo piano ma anche tra le *nationi fiamenga* e *todesca*. Di Nicolò Perez e della moglie Sibilla Ott esistevano anche due ritratti che figuravano nel 1642 nella collezione di Giacomo Nichetti (Jacques Nicquet)[84]. L'attività di Girolamo identifica bene la progressiva professionalizzazione delle figure attive nel mercato dell'arte a Venezia. Sebbene non sia possibile nemmeno per lui indicare un'attività impegnata unicamente nel commercio di opere d'arte, tuttavia è possibile delinearne un profilo determinante rispetto alle dinamiche artistiche lagunari, il

[82] Vedi il profilo riassuntivo di MARTIN 2008b.

[83] Vedi in particolare MARTIN 1995a, MARTIN 1999, e BACKMANN 1997.

[84] Le famiglie Perez e Nicquet avevano stretto parentela. Nell'inventario di Nicolò Perez conservato in ASVe, Giudici di Petizion, b. 348, n. 24, del 31 ottobre 1622 figuravano anche i ritratti di Jacques Nicquet (Giacomo nichetti) e della moglie Clara de Haze.

mondo tedesco, alternativamente la ricca città di Augusta con la famiglia Fugger[85] e la corte praghese di Rodolfo II.

Girolamo gestiva in prima persona il pagamento di artisti a cui commissionava opere d'arte e il loro trasporto organizzato congiuntamente con vetri di Murano e gioielli. Sebbene manchino riscontri archivistici diretti per ricostruire il profilo collezionistico di Girolamo, su cui anche in assenza di prove documentarie non dobbiamo dubitare, fu lui a condurre le sorti di alcune carriere di pittori nordici giunti a Venezia per intraprendere il soggiorno di studio in Italia.

Un caso preciso riguarda il soggiorno veneziano di Hans Rottenhammer, pittore originario di Monaco, documentato con certezza a Venezia dal 1596, anno in cui sposò Elisabetta de Fabris[86]. Formatosi nella bottega di Georg Donauer, una volta giunto in laguna, si specializzò inizialmente in una fervida attività di imitazione dei classici della maniera veneziana, in particolare Jacopo Tintoretto. A Venezia si legò con profitto alla cerchia degli incisori fratelli Jan e Raphael Sadeler diventandone uno degli artisti più rappresentati, e anche a Theodor de Vries (d'ora in poi Dirck de Vries) e quindi all'ambiente di pittori nordici che cominciavano a inserirsi nel circuito produttivo di quadri di genere. Entrato in contatto anche con alcuni ricchi

[85] Una chiara testimonianza del profondo legame con la famiglia Ott: prima con il padre David e poi il figlio Girolamo, ci è data da un passo del testamento di quest'ultimo da me recuperato: "[...] mia moglie insieme con Marco suo fratello et mio figliuolo li quali Illmi SS.ri Fuccari nostri patroni [...] che voglino aver la loro protitione siccome hannno havuto la mia dappò la morte di mio padre" in ASVe, Notarile Testamenti, Andrea Catti, b. 348.

[86] HOCHMANN 2003, pp. 641-645.

collezionisti fiamminghi, come Zuane Knotter e Hans Monicx[87], dipinse a Venezia nel 1598 una delle opere più straordinarie per una committenza privata, il *Giudizio finale* (Fig. 5), ora a Monaco, e conservato nel 1628 nella collezione di Cornelis van der Gheest (Fig. 6). La commissione pubblica più importante però fu la pala con l'*Annunciazione* (Fig. 7) dipinta per l'altare della Scuola dei Tedeschi datata al 1605. La commissione, molto probabilmente procurata e mediata con il capitolo dei preti della chiesa da Girolamo Ott, sopraggiungeva per sostituire la *Festa del Rosario* di *Albrecht Dürer* licenziata per lo stesso altare esattamente cento anni prima[88]. Nell'aprile del 1606 "l'agente de signori Fucari"[89], che ad oggi è certo poter identificare con Girolamo Ott, aveva organizzato il trasferimento della tavola di Dürer, notevolmente deperita, via terra verso Praga per la collezione di Rodolfo II. Di concerto con la traslazione del dipinto, fu probabilmente lo stesso Ott che incaricò Rottenhammer, forse Puchner in quel momento suo assistente in bottega[90], di eseguire il nuovo dipinto, che teneva contemporaneamente presente il cambio di

[87] Approfondiremo profili e ruolo dei due personaggi nella quinto capitolo.

[88] La bibliografia di riferimento sul capolavoro veneziano di Dürer è particolarmente cospicua. In questa sede si ritiene pertinente citare i contributi che focalizzano il ruolo di Hans Rottenhammer nella vicenda della sostituzione del dipinto di Dürer con la sua *Annunciazione* e la probabile attività di patrocinio in suo favore condotta da Girolamo Ott: MARTIN 2006a e il catalogo dell'esposizione di PRAGA 2006.

[89] MARTIN 1998, pp. 175-188, qui a p. 179.

[90] Per le circostanze dell'avvicendamento e della commissione della pala a Rottenhammer si veda MARTIN 2006a. Sulla copia della pala di Dürer, forse ad opera dello stesso Püchner, già assistente in bottega sulla sua collaborazione con Rottenhammer vedi MARTIN 2006.

titolazione della Scuola dei Tedeschi dedicata ora all'Annunciazione della Vergine, e una copia fedele dell'opera di Dürer che per qualche tempo fu ricordata esposta a palazzo Grimani in Santa Maria Formosa.

Anche Cristoforo Ott intorno al 1580 aveva mediato la vendita di uno stock di quadri provenienti dall'eredità del pittore Parrasio Michel per Hans Fugger[91]. Nella lista dei dipinti sottoposta a Fugger, ciò che rimaneva di una vendita con successo a Filippo II di Spagna di un lotto più grande di opere, figuravano anche quadri de animali di una grandezza" che sono stati identificati come opere di Bassano[92]. Quest'ultima testimonianza è particolarmente importante per la nostra indagine soprattutto dal punto di vista dell'indicazione testuale. Infatti documenta, per ciò che concerne la diffusione di temi che rappresentarono delle tipologie inquadrabili in un contesto di 'genere', che i 'quadri de animali' indicizzavano elementi riconducibili all'autorialità di Bassano, e ne rappresentavano, evidentemente la cifra distintiva.

Furono sempre i due fratelli Ott, appena rilevata la firma commerciale del padre, a mettere in contatto il pittore Paolo Fiammingo con Hans Fugger nel 1580 anno in cui licenziò per la *sala delle pitture* del Fondaco dei Tedeschi il dipinto con la *Virtù coronata da un Genio, con Mercurio Amore e Invidia* e per Rodolfo II *L'origine della via Lattea.*

---

[91] Vedi MARTIN 2008.

[92] Sulla vicenda si veda MARTIN 2008, qui p. 148. Analizzando alcune foto risalenti circa al 1910 degli interni delle Fuggerhäuser am Weinmarkt, l'autore ha individuato alcune opere nello stile dei Bassano, tra di loro"una scena autunnale" e un "inverno".

2.4 Dentro la cabina di regia: Hans Jacob König

Mentre per i fratelli Ott l'attività di agenti d'arte costituiva un aspetto fondamentale ma non esclusivo del loro profilo commerciale, invece la figura di Hans Jacob König, la cui figlia Cattarina aveva sposato Girolamo Ott, incarna perfettamente il profilo dell'*high end dealer* così come delineato da Montias e quale prototipo per i secoli successivi. König è stabilmente attestato a Venezia almeno dal settimo decennio del Cinquecento quando anche Paolo Veronese, tra il 1575 e il 1580, lo ritrasse ricordandolo come "Iacobus Kinig Germanus Fiessensis". Anche Jan Sadeler lo ritrasse nel 1586, sulla scorta del dipinto di Veronese, arricchendo l'iscrizione dedicatoria con l'identificazione come *iocularius venetiis*[93] e *pinicianus germanus* inquadrandone così l'ambito della sua attività commerciale[94] ma caratterizzandone, come vedremo fra poco, anche il profilo intellettuale. Una delle prime testimonianze del suo percorso internazionale riguarda le stime e le valutazioni critiche redatte nel 1573 sull'inventario della collezione della famiglia Imhoff di Norimberga. Lavorò in particolare per Willibald per il quale aveva

[93] Vedi TIB, vol. 70/3, 7001.546, p. 163

[94] Nella ricostruzione biografica di A.J. Martin, Hans Jacob König, in Il collezionismo nel Cinquecento...., pp. 288-290 lo studioso non ha recuperato alcuna nota relativa alla sua appartenenza alla Arte degli Oreficii e Gioiellieri, tuttavia nella Corporazione degli orefici, argentieri, gioiellieri e diamantai così come edita da Pazzi è attestato un "Giacomo Cynich 1561/1581" che forse possiamo mettere in correlazione con il nostro personaggio. Se così fosse dovremmo ipotizzare la sua presenza veneziana dall'età di ventisei anni circa e resterebbe un po' nebuloso il motivo della sua uscita dalla corporazione a una data così precoce rispetto alla sua attività. Tuttavia il 1581 rappresentò l'anno in cui partì per Roma e forse contestualmente interruppe la permanenza stabile a Venezia. Vedi PAZZI 1998, p. 346.

precedentemente composto una ricerca genealogica in Baviera e con cui intrattenne per molti anni un rapporto proficuo di conoscenza: fu per suo conto che curò il passaggio di parte della sua collezione nelle mani di Rodolfo II eletto imperatore nel 1576.

Questa prima comparsa di König nel circuito dei grandi committenti e collezionisti d'arte d'area tedesca costituì un importante tassello nella costruzione del suo *pedegree* di conoscitore e perito d'arte.

All'interno dell'inventario Imhoff del 1573 stimato da König un posto di rilievo lo occupavano trentuno disegni che costituivano un *Kunstbuch* a sé stante in cui opere di Dürer figuravano come il *corpus* più pregiato e proprio a quest'ultimi il 'gioielliere' aveva prestato particolare attenzione[95]. Dal punto di vista familiare le opere avevano anche un valore affettivo.

Willibald Pirckheimer, umanista e intellettuale mentore e amico di Albrecht Dürer, era il nonno di Willibald Imhoff. Si trattava soprattutto di studi di carattere naturalistico con soggetti del mondo vegetale e animale che costituirono un importante referente iconografico per gli artisti (Fig. 8). Durante gli anni Settanta prese numerosi contatti con artisti nordici tra Venezia, Roma e Firenze. In

[95] Per l'esame attento del *Kunstbuch* e i riferimenti alle stime di König si veda BUDDE 1986.

Il sodalizio della famiglia Imhoff con Dürer si era probabilmente consolidato soprattutto a Venezia durante il soggiorno italiano dell'artista grazie alla presenza di Hans Imhoff in contatto anche con il mentore Pirckheimer: sul punto vedi ancora BUDDE 1986, p. 215.

particolare strinse un sodalizio con l'incisore Cornelis Cort[96] che, con la sua bottega e 'scuola' romana, costituiva uno degli avamposti cardine per qualsiasi artista d'oltralpe che si avventurava a Roma per compiere il tradizionale viaggio di apprendimento.

Cort, grazie anche ai contatti veneziani con Tiziano, aveva creato un circuito di botteghe che ospitavano i giovani artisti nordici e ne promuovevano la carriera. Fu, non a caso, in contatto costante con Hieronimus Cock[97] ad Anversa e quando morì nel 1578 le redini di tutte le attività passarono a Anthonis Santvoort[98]. Cornelis Cort aveva conosciuto molto bene König, tant'è che quest'ultimo gli aveva tributato un'incisione tratta da un disegno di Ludovico Toeput, il Pozzoserrato, inciso da Gisbert van Veen (Fig. 9) durante il suo soggiorno veneziano nel 1589[99]. Nella

[96] Sul sodalizio tra Cort e Tiziano e le sue incisioni vedi: BIERENS DE HAAN 1948, pp. 6-9 e anche TIETZE, TIETZE-CONRAT 1938 in particolare pp. 332-360 e 464-477. Ricordiamo che un altro sodalizio egualmente importante tra incisore e artista fu quello tra Marcantonio Raimondi e Raffaello.

[97] Tra le implicazioni molteplici che ha il contatto fra König e Cort è indubbiamente importante ricordare che Cort aveva lavorato in collaborazione con Hieronimus Cock. Grazie alla comune conoscenza di Lampsonio il lavoro incisorio di Cock era stato promosso presso Alessandro Farnese. Vedi VAN MANDER 1604 (1994), fol. 219r28, e commenti in vol. III, pp. 89-90.

[98] BIERENS DE HAAN 1948, pp. 227-228; SICKEL 2012, pp. 58-61

[99] La dedica attesta chiaramente l'attività di König quale promotore e agente del circuito artistico riunito intorno alla bottega di Cort: "Iacobo Cunijnch V. humaniss: et bonarum art: patrono defensori que". BIERENS DE HAAN 1948, pp. 30-31. La scelta del ritratto di Cort, l'ingaggio di König di Van Veen per l'incisione e la collaborazione di Toeput che fu replicata anche per l'incisione del *Ritratto di Tintoretto*, rappresentano gli indizi di una strategia celebrativa comune. La triangolazione tra il pittore, gli incisori e l'agente d'arte: Toeput, Cort-Van Veen e König con chiara

dedica il riferimento al gioielliere come "patrono" delle arti non è di poco rilievo. Costantemente in contatto anche con la corte fiorentina dei Medici, in particolare con Giambologna e l'orefice Jacques Bylivert[100], König promosse la presenza di numerosi artisti che si legarono poi al mecenatismo di Rodolfo II: soprattutto il coloniense Hans von Aachen.

I gioiellieri, tradizionalmente specialisti di origine tedesca o fiamminga, costituivano un network molto antico e radicato in tutta Europa[101]. Lo studio condotto rispetto al loro ruolo presso la corte fiorentina, in particolare quello su Jacques Bylivert, originario di Delft,[102] ha messo in luce i contatti ramificati con

---

evidenza tutti saldamente in contatto, incarna un sistema di promozione e comunicazione. Contemporaneamente le incisioni commemorative dei grandi maestri, Tintoretto e Cort, corrispondono comunicativamente a dichiarazioni di filiazioni degli artisti. Oltre che rappresentare un affettuoso ricordo, dal punto di vista delle strategie di mercato siglano l'appartenenza e discendenza a grandi maestri, più in generale a dinastie artistiche. Tant'è che, anche per la storiografia moderna, l'appartenenza di Topeut alla bottega di Tintoretto è comprovata dalla sua invenzione iconografica sul-del *Ritratto di Jacopo Tintoretto* inciso da Gijsbert Van Veen. Vedi VAN DER SMAN 1999, p. 157

[100] Sui contatti tra König e i gioiellieri fiorentini ha ragionato pioneristicamente FOCK 1983, pp. 831-857; FOCK 1974, p. 94;

[101] A partire dall'attenzione riservata da Fock alla rete di contatti stabilita tra Firenze e i paesi d'oltralpe, lo studio della lobby dei gioiellieri rappresenta un utile strumento di indagine anche rispetto alla circolazione di opere d'arte.

[102] Nato intorno al 1550, è attestato ad Anversa nel 1572 dall'anno successivo figura come gioielliere stipendiato presso la corte dei Medici dove rimase fino alla morte, nel 1603. Conosciuto anche come "Giacomo orefice" fu la personalità di riferimento, con Giovanni Alberto Vecchietti, per tutti gli artisti e i gioiellieri oltramontani che cercavano un contatto con la corte medicea. Per l'inquadramento complessivo della sua biografia e del ruolo ricoperto alla corte medicea si veda FOCK 1974, pp. 89-178; sul rapporto con Joris Hoefnagel, l'attività di agente d'arte di quest'ultimo e il ruolo di

Colonia, Monaco, Augusta, Francoforte e la città amica di Venezia dove i gioiellieri procuravano e accontentavano committenti, promuovevano giovani apprendisti grazie a una circolazione continua di pietre preziose sulle rotte nord-sud. In questo contesto, che non fu affatto indistinto, ma caratterizzato da un organigramma preciso di collaborazioni e contatti tra alcune personalità chiave, Bylivert ricoprì senza dubbio un ruolo decisivo. Ufficialmente gioielliere di corte, acquisì ben presto crediti presso i granduchi, Francesco I e poi Ferdinando, anche come promotore di alcuni artisti e consigliere nel campo delle arti applicate[103]. Alcuni tratti relativi alla vicenda della composizione della corona di Francesco I, che ho potuto ricostruire, sono emblematici per comprendere quale complesso ingranaggio di relazioni tra gioiellieri, artisti e agenti d'arte si muovesse intorno a commissioni artistiche di tale prestigio.

Nell'aprile del 1583, un anno particolarmente significativo rispetto alle relazioni tra König e l'entourage di intermediari e artisti riuniti intorno a Francesco de' Medici, "Jacopo Cuinich Gioielliero Alamanno"[104] aveva ricevuto il pagamento di quattromila ducati, da Giovanni Alberto Vecchietti, a saldo della consegna di uno smeraldo grezzo e molto grande. Dopo aver ricevuto lo smeraldo, due mesi dopo, venne convocato e pagato Andrea Geiseler, di Monaco di Baviera, con seicento

---

Bilivert come intermediario presso la corte si veda VIGNAU-WILBERG 1987, pp. 185-214.

[103] Il profilo completo della sua attività è stato esemplarmente studiato da FOCK 1970, pp. 197-209; FOCK 1974, pp. 89-173.

[104] Documento me recuperato in ASFi, Depositeria Generale, b. 994, n. 32:

ducati per aver segato "uno smeraldo in pezzi", quello portato da König, e ritornare in patria[105]; intermediario di ogni pagamento fu Giovanni Alberto Vecchietti.

Geiseler, pagato profumatamente per una trasferta piuttosto rapida, era un orafo di alta specializzazione. Forse il suo intervento fu consigliato da König stesso e, in questo senso è molto probabile che fu grazie a quest'ultimo che il figlio di Geiseler gioielliere, anch'egli Andrea, entrò in contatto con Hans von Aachen, che proprio in quegli anni era in Italia e circa nello stesso periodo sostava a Firenze. Andrea Geiseler *junior* (Andrea III), nel 1609 figurava nella lista dei Maestri iscritti all'arte dei pittori, scultori, rivenditori di seta, e vetrai[106] di Monaco di Baviera e, come si desume dall'atto di iscrizione, fu proprio in questa occasione che dichiarò essere un allievo di Hans von Aachen[107]. Geiseler è un artista di secondo piano di cui finora non è stato ricostruito un catalogo delle opere. Curiosamente l'attività paterna di legava all'attività di agente condotta da Hans Jacob König lo stesso promotore dell'attività di Hans von Aachen durante la sua seconda permanenza veneziana dopo il 1586. König aveva contribuito attivamente a promuovere e incentivare la carriera di Hans Rottenhammer e von Aachen, artisti in contatto,

[105] ASFi, Depositeria Generale, b. 994, n. 54; Su Geiseler, o più correttamente Gei[s]ler, si veda il profilo biografico in ALK che ritiene possibile un legame di parentela tra "Andreas", lapicida e gioielliere, con il più noto Joachim Geisler. Ritengo, così come illustrerò nel quinto capitolo a proposito di Giusto Sadeler, che Andreas II (quello in questione), sia il padre di Andreas III, entrambi attivi a Monaco, e che quest'ultimo possa essere parente di Joachim ma non il figlio. Vedi ALK, *ad vocem* Geisler Joachim, p. 353.

[106] Vedi ZIMMER 2012, p. 192 e nota 32.

[107] *Ibidem* e ALK, *ad vocem* Geisler Joachim, p. 353: "Andreas G. III (Schüler Hans von Aachen's seit 1609 in München Meister)", deceduto nel 1615.

come vedremo, con il circuito dei Sadeler, fratelli e incisori, e del nipote Giusto, attivo a Venezia nei primi due decenni del Seicento. Proprio a causa di questa vicinanza contestuale tra Giusto Sadeler e Hans von Aachen che penso sia possibile identificare Andrea III Geiseler, in veste di pupillo di Hans von Aachen, nell'artista testimone all'*examinatio matrimonium* di Giusto Sadeler[108] nel 1603. L'inesistenza di un pittore dal nome "Laisaler" così come indicato dal documento, la cronologia, l'indicazione della sua provenienza monacensce e il contesto con il legame forte di conoscenza e amicizia con Giusto Sadeler sono gli aspetti che penso possano mettere in discussione l'identificazione del personaggio. Approfondiremo più in dettaglio questo dato, di nuova lettura, in seguito, adesso costituisce un elemento ulteriore per delineare il contesto e le potenzialità che il *network* dei gioiellieri poteva mettere in campo anche rispetto al circuito artistico.

Andrea Geiseler III fu un artista di secondo piano che almeno dal 1596 cominciò a lavorare a Praga presso Rodolfo II proprio grazie all'intercessione del maestro von Aachen che in quel momento era stato cooptato dall'imperatore. Hans von Aachen, (appendice D1) giunto a Venezia nel 1574[109], era giunto prima a Roma nel

[108] Il documento recuperato da MANCINI 2010 pp. 46-47, da me nuovamente visionato, riporta la dicitura "Laisaler". "Et successive fuit examinatus Dominus Andrea[m] filius quondam alterius Andrea Laisaler de Monica iurisdictionis serenissimi ducis Bavaria pictor de confinio Sanctae Justinae [...]". Tuttavia ritengo che, la paternità, la provenienza, il contesto e l'inesistenza di alcun pittore o artista di nome Laisaler, siano degli elementi sufficienti per identificare il personaggio con Andrea Geiseler III. Non è inusuale imbattersi in molte varianti dei nomi fiamminghi e tedeschi, alcuni addirittura mancanti di lettere o con trasformazioni consonantiche che rendono indubbiamente difficile l'identificazione certa dei personaggi.

[109] Sulla vita di Hans von Aachen ve**di** FUČÍKOVÁ 2010.

1585 e poi a Firenze seguendo non un itinerario casuale o d'abitudine per qualsiasi artista nordico che desiderava apprendere dai classici dell'arte italiana, ma un *network* ben preciso di agenti d'arte, artisti e membri dell'entourage della corte di Francesco I. Sui protagonisti di questo *network* torneremo in seguito perché costituirono gli ingranaggi di un sistema consolidato ed espressamente dedicato alla formazione e alla promozione degli artisti nordici, per ora soffermiamoci su alcuni dettagli che ci permetteranno di definire con più precisione il ruolo di König. L'episodio della vendita dello smeraldo fa comprendere che Bylivert e König erano in contatto diretto.

Hans von Aachen, quando giunse a Firenze, circa nel 1585, cercò di inserirsi nel complesso ingranaggio della corte grazie alla mediazione, non a caso, di Jacques (Fig. 10). Così possiamo leggere il dipinto del *Ritratto di Bylivert* come il tributo doveroso verso l'interlocutore a lui più vicino e amico comune di König. Bylivert fu ingaggiato presso la corte medicea dal 1573 e fu l'intermediario grazie a cui anche Joris Hoefnagel mantenne i suoi contatti come agente d'arte con Niccolò Gaddi[110] .

[110] Il lavoro di Thea Vignau-Wilberg ricostruisce accuratamente l'attività di intermediario di Joris Hoefnagel: VIGNAU-WILBERG 1987. In particolare alcune lettere di Hoefnagel scritte a Monaco e indirizzate a Gaddi nel 1579 ricostruiscono il mercato collezionistico dei disegni di Dürer, Patinir, Hemskerk e Bosch. Così come indicato da Vignau-Wilberg, anche Hoefnagel corrispondeva al profilo di "Juwelier-Kaufmann" in analogia con quello che abbiamo ricostruito per König e altri gioiellieri che lavoravano a Venezia. Ricordiamo che discendeva per linea materna dal gioielliere-mercante Joris Vezelaer di cui abbiamo detto sopra. Su questo vedi JORISSEN 1872, pp. 260-269; Sul nipote Costantijn Huygens, tra i fondatori del

Non solo Bylivert, ma anche Giambologna, artista già affermato presso la corte e di particolare successo, aveva credito presso Francesco I per consigliare, imporre o proporre artisti o specialisti a diverso titolo nella creazione di oggetti di lusso. Fu anche per questo che Giambologna, in continuo contatto con König, venne ritratto da Hans von Aachen (Fig. 12).

König, in veste di agente d'arte e mercante, si occupava, molto probabilmente di tenere vivo l'interesse collezionistico e il mercato d'oltralpe delle opere di Giambologna. Infatti nel 1583 scriveva a Vincenzo I Gonzaga dichiarando di essere appena tornato da Vienna e Praga dove aveva venduto a Rodolfo II un centauro e "una figura di perla et altre cosse per studii" di Giambologna. Si trattava quasi certamente del bronzetto con il *Ratto di Deianira* di cui rimane una copia di Antonio Susini tratta dal modello di Giambologna[111]. Questa circostanza mette in luce le implicazioni vantaggiose che legavano König agli artisti della corte medicea e all'orefice Bylivert. Un interessante documento iconografico di questi fortunati rapporti di scambio commerciale, ma anche di un forte legame d'amicizia tra l'agente e gli artisti, è l'incisione di Gijsbert van Veen del 1589, che rappresentava uno degli autori promossi da König, con il *Ritratto di Giambologna* e arricchito

circolo intellettuale di umanisti detto il *Muiderkring*, vedi KAN 1946, pp. 10-14, e pp.148-151.

[111] Sulla circostanza ha ragionato MARTIN 2012, pp. 197-202.

dalla dedica personale di commemorazione tributata da "Jacobus Kinig Germanus amici honestissimi"[112]. (Fig. 11).

Come abbiamo visto l'attività di König era riuscita a mettere in comunicazione competenze tecniche e artistiche diverse su scala internazionale. Con buona probabilità il suggerimento a Bylivert di convocare Andrea Geiseler II era partito da König, continuamente in contatto con Augusta, Monaco e Praga, e non possiamo escludere che fosse stato ancora lui il tramite tra Andrea III, il figlio, e Hans von Aachen.

Ritorniamo però al prezioso smeraldo consegnato a Bylivert perché un tale ingranaggio internazionale, messo in moto intorno a questa gemma preziosissima, doveva per forza convergere su una commissione di grande rilievo e un documento dell'agosto del 1583 permette di identificarla con certezza.

Così come si legge infatti, Jacques Bylivert, fiammingo orefice, aveva "dopo lunghe fatiche e pensieri condotto a fine il grande e ricchissimo lavoro della sua corona gioiellata"[113] e, non comparendo tra gli stipendiati di corte, chiedeva di "donare per aiuto di costa quello che alla grandezza d'animo suo piacerà acciò che sendo egli povero giovine forestiere e carico di moglie e famiglia possa lietamente in futuro continuare di servirla". Dalla formulazione di Bylivert capiamo che il

[112]HOLLSTEIN, XXXII, p. 145: "Jacobus Kinig Germanus amici honestissimi effigiem ad perpetuam eius virtutis memoria fieri curavit M.D.L.XXXVIIII".

[113] ASFi, Depositeria Generale, b. 994, N. 70; Jacques Bylivert acquisì merito presso la corte soprattutto dopo la creazione della seconda corona dei Granduchi. Si veda FOCK 1983, p. 832.

fiammingo aveva in ogni modo cercato di mettersi in luce con questa commissione prestigiosa intorno cui aveva mosso tutte le pedine che conosceva per mettere a punto un'opera ambiziosa che però fruttò, un po' miseramente se messa a confronto con il compenso di Geiseler, solo cento ducati. In effetti si trattava proprio di una commissione estremamente preziosa e rappresentativa del potere granducale: la corona, intorno a cui si mossero König nel procurare le gemme, Geiseler nell'intagliarle e Bylivert nel comporle, era quella 'prescritta' da Pio V a Cosimo I nel 1569 e con cui gli fu accordato il titolo di Granduca, registrata nel Guardaroba mediceo nel 1583.[114]

Negli stessi anni Bylivert aveva composto un'altra opera ragguardevole in collaborazione con Bernardo Buontalenti: il *Fiasco con catena* consegnato nell'aprile del 1584. Si tratta dell'unica suppellettile nota di cui possiamo documentare il disegno di studio di Buontalenti.[115] Queste opere documentano un terreno comune di scambio artistico tra gli orefici, i pittori, gli scultori e gli architetti impegnati nella realizzazione di oggetti d'arte di pregio intorno a cui si muoveva l'attività di mediazione di agenti d'arte come König. Indubbiamente l'opera più rappresentativa delle ricche commissioni in cooperazione in cui Bylivert era impegnato, fu il *Commesso* in pietre dure con bassorilievo d'oro raffigurante *Piazza*

[114] FIRENZE 1980, p. 229: la corona compariva negli inventari medicei fino al 1788, e può essere identificata con quella indossata da Cristina di Lorena nel suo ritratto dipinto da Scipione Pulzone. Il disegno attribuito a Giovanni Cassini e databile al 1710, composto contestualmente all'opera di John Talman che curava una collezione di disegni di gioielli dei sovrani europei, è l'unico documento grafico in cui è documentata.

[115] Vedi FIRENZE 1980, p. 226.

della Signoria (Fig. 13). Nel ricco lavoro di intaglio la prospettiva fu realizzata dall'intagliatore Bernardino Gaffuri e il rilievo d'oro, di esecuzione attenta e dettagliata, da Jacques Bylivert.[116]

Hans Jacob König era quindi un agente d'arte, con una specializzazione per la gioielleria, impegnato anche nel sapiente lavoro di regia per orchestrare artisti e personalità su scala internazionale. Il profondo legame tra König e Giambologna, amico e artista di riferimento nella corte medicea, è documentato nel *Ritratto di Giambologna* dipinto da Hans von Aachen, eseguito probabilmente durante il suo soggiorno fiorentino, e conservato da König nella sua galleria di *Ritratti* d'artisti.

Il documento che attesta l'esistenza di una sua collezione di ritratti o autoritratti tutti dipinti da artisti del tempo costituisce un elemento importante che misura innanzitutto le potenzialità dei suoi contatti artistici e la fedeltà di alcuni protagonisti come gli esponenti più in vista della *Scuola di Praga*: Hans von Aachen, Bartholomeus Spranger, Hans Rottenhammer e il veneziano Tintoretto, tra gli altri, e la devozione, potremmo però anche leggervi una 'calcolata affezione', per gli effigiati: Cort, Vittoria, Giambologna, Jacopo Bassano, Taddeo Zuccaro, Tiziano e gli ormai antichi Leonardo da Vinci, Donatello, Bramante, Giulio Romano, Giorgione, Raffaello, Michelangelo[117]. Nell'inventario, tuttavia, si accenna a una collezione più numerosa, con ritratti di cui però non si riconosceva più l'identità dell'effigiato.

---

[116] *Ibidem*, p. 236.

[117] Si tratta dell'inventario rinvenuto da Andrew John Martin e pubblicato in MARTIN 1995.

Il profilo della collezione è particolarmente orientato: si tratta per la quasi totalità di *Ritratti di artisti,* con diverse specializzazioni e caratterizzazioni nel quadro variegato delle arti, compresa l'architettura, dipinti da autori per la maggior parte contemporanei a König. Il nucleo più consistente riguarda le effigi degli artisti veneti ma sono adeguatamente rappresentati anche pittori più antichi e celebri, come Dürer per cui è documentata la copia tratta dal suo *Autoritratto* del 1506[118].

La Galleria di *Uomini Illustri* non rappresenta certo una novità nella storia della rappresentazione e del collezionismo. Tradizionalmente però gli effigiati rappresentavano esempi di personaggi storici. Ciò che accomunava tutte le collezioni di questo tipo, e ne era in fondo la cifra distintiva, è la loro presenza quali *exempla* rispetto a cui la memoria dell'immagine si fondeva con quella della biografia, della storia e dell'aspetto encomiastico. Molto spesso infatti un *titulus* accompagnava l'effige e ne condensava aspetti biografici e imprese in un unico motto. La raccolta di ritratti di König però si discosta, almeno apparentemente come vedremo, da queste costanti.

Sebbene anche Paolo Giovio possedesse un *museo* di ritratti in cui erano raffigurati anche artisti[119], un diretto antecedente, il caso di König è il primo ricostruibile certamente su base documentaria e il solo, esclusivamente rivolto alla rappresentazione di artisti. La Galleria dei *ritratti degli artisti* di König si inseriva, cronologicamente, nel dibattito della seconda metà del Cinquecento sorto intorno

[118] MARTIN 1995, p. 54.

[119] Sulla residenza di Giovio sul lago di Como e la *Galleria di Ritratti* vedi MEREGAZZI 1959, pp. 119-154; MINONZIO 2007, pp. 77-146.

all'individualità artistica. Il successo della seconda edizione vasariana delle *Vite* e tutto il lavoro preliminare intorno a quest'ultima ma anche alla prima, grazie all'intervento di Paolo Giovio, avevano indubbiamente concorso ad aprire il dibattito sul tema della biografia artistica. L'opera vasariana, come i suoi precedenti letterari, in primis il *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio, partiva da una ideologia di riferimento che nelle *Vite* si sviluppava soprattutto in riferimento alla topografia artistica.

Il modello ideologico topografico[120] fu di una tale forza e gittata rispetto alle modalità di ricezione dell'opera che influenzò, come è noto, la prospettiva di tutta la letteratura artistica successiva in particolare modo internazionale. La discussione degli intellettuali nei circoli artistici fu tale che l'opera capitale di Karel Van Mander, artista, critico e letterato, a sua volta in contatto con molti artisti ritratti nella Galleria di König e protagonisti di questo studio, rappresentò la messa a punto in ambito nederlandese della struttura topografica per la storia dell'arte[121].

Dal punto di vista della raffigurazione della Galleria dei ritratti di artisti, anche Domenico Lampsonio, di concerto con Cornelis Cort e Hieronymus Cock, aveva intrapreso la composizione di un'opera sulle biografie degli artisti nordici e in

[120] Sulla questione vedi l'efficace analisi di PRICE ZIMMERMANN 1995, pp. 39-62 e in particolare p. 50: "there is always a tension between the exemplum grounded in historical reality and the ideological framework that it is intended to reinforce".

[121] Vedi MELION 1991.

quel caso le illustrazioni dei ritratti a corredo delle *Vite* erano stati affidati ai due maggiori incisori presenti tra Anversa e Roma[122].

La genesi della Galleria di König può verosimilmente essere collocata intorno agli anni Settanta del Cinquecento[123]: coeva quindi alla riflessione suscitata dalle edizioni vasariane. Nei Ritratti il rapporto tra immagine, autore e soggetto dipinto è strettamente saldato dalle iscrizioni apposte sui dipinti. In molti casi vi compare il nome dell'artista effigiato e la sua specialità: come nel caso di Martin Pasqualigo, *statuarius*, Martin Schongauer, *maler*, Jacopo Tintoretto, *pictor venetius*, ma ciò che accomuna tutti i dipinti è una sicura indicazione dell'autorialità nella forma "ipsius", nel caso di autoritratti, o con il nome eventuale del pittore. In questo secondo caso, così come è stato dimostrato, l'iscrizione è stata apposta in un secondo tempo e questo dato avvalora la tesi di un progetto specifico.

La *Galleria dei ritratti di artisti* non aveva semplicemente un valore celebrativo di alcuni artisti a lui particolarmente cari ma dobbiamo ipotizzare che le ragioni della selezione si leghino soprattutto alle sue attività di *connoisseur* e agente d'arte rispetto a cui l'introduzione di alcuni e l'omissione di altri non erano elementi neutrali. Sia che intendiamo queste opere come debiti di riconoscenza di artisti per la loro promozione e inserimento nei circuiti commerciali più importanti

[122] Sull'opera di Lampsonio, la sua genesi e le ragioni delle scelte letterarie si veda: PURAYE 1950. L'opera fu pubblicata postuma nel 1572 dalla vedova di Hieronymus Cock, Mayken Verhulst . La Verhulst proveniva da una famiglia di Malines e il padre era pittore.

[123] Vedi MARTIN 1995.

della penisola, e questo possiamo ben immaginarlo per alcuni nordici rispetto a cui il ruolo di König per loro fortuna in Italia è indiscutibile, sia che vi si associ un valore eminentemente celebrativo (tali i casi di Leonardo, Dürer, Raffaello o Michelangelo ad esempio) è indubbio che la temperie teorica suscitata dallo schema vasariano introdusse nella rappresentazione anche una lettura di esemplarità. E' molto probabile, quindi, che le effigi fossero una sorta di 'catalogo illustrato' di artisti promossi commercialmente da König e non sarebbe in tal senso ininfluente ragionare anche sul luogo di raccolta della sua collezione e sui criteri di esposizione ad altri collezionisti, o mercanti.

L'attività promozionale di König di alcuni artisti, soprattutto nordici come Hans Rottenhammer, rispetto a cui – come abbiamo visto – si era probabilmente speso attivamente anche Girolamo Ott procurando la commissione per la pala con l'*Annunciazione* nella chiesa di San Bartolomeo, Bartholomeus Spranger, e Paolo Fiammingo era stata validamente sostenuta dall'impresa calcografica di Jan e Rafael Sadeler e poi dal nipote Giusto.

Nel 1599 Jan dedicò l'incisione con l'*Adorazione dei Pastori* tratta da un dipinto di Jacopo Bassano a Jacob König (Fig. 24). La vicinanza e collaborazione tra König e i fratelli Sadeler costituiva la possibilità di divulgare in tutta Europa sia le opere di artisti veneziani, sia i lavori della ricca messe di nordici con cui entrambi mantenevano saldi rapporti commerciali. Le potenzialità del ruolo dell'incisione rispetto alla divulgazione e alla creazione di nuovi mercati per le opere di questi autori non era sconosciuta a König.

Nel 1589, l'ultimo anno del decennio più fiorente per la sua attività, lui stesso in prima persona aveva pubblicato un'edizione fondamentale delle incisioni di Dürer che componevano il *Trionfo di Massimiliano I*[124] . La grande incisione del carro allegorico trionfale riprodotta in otto tavole era stata completata da Dürer nel 1518 ma pubblicata solamente nel 1522 dopo la morte dell'imperatore[125]. Ancora una volta l'attenzione di König era ricaduta su Durer, l'artista più rappresentativo della nazione tedesca e di cui aveva una conoscenza approfondita, testimoniata, come detto, dagli appunti redatti sull'inventario della collezione Imhoff. Inoltre, e ciò che contestualmente più interessa la riflessione sui contatti tra l'umanesimo nederlandese e la cultura delle città d'area tedesca, a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento assistiamo a un importante *revival* dell'opera di Dürer.[126]

[124] Vedi TIB, vol. VII, 1001.139 (154). pp. 234-235 e relativo commento; VAN DER SMAN 1999, a p. 157 accenna all'impresa editoriale di König: il progetto della pubblicazione dell'*Arco trionfale* e della *Processione allegorica* aveva rappresentato fin dalla sua origine notevoli difficoltà tecniche, considerate le dimensioni delle stampe, l'iconografia e la perizia tecnica nella resa dei dettagli. La sua realizzazione fu probabilmente presa in considerazione anche da Hieronimus Cock, ma sia a causa della morte di Massimiliano e delle condizioni politiche mutate, sia a causa della lunghezza e della difficoltà del progetto il progetto fu abbandonato. A esso collaborò anche Willem Liefrinck, il cui figlio divenne il terzo più importante editore di libri e incisioni ad Anversa, dopo Cock e Gerard de Jode. Per la scheda sulla Processione allegorica rimando anche a VENEZIA 1999, pp. 256-257.

[125] Si tratta del quinto e ultimo esemplare, di altissima qualità, ora conservato all'Albertina Museum, vedi STIBER, EUSMAN, ALBRO 1995.

[126] KAUFFMANN 1954, pp. 18-60.

Innanzitutto Ortelius, che con la sua collezione di incisioni dell'artista norimberghese ne aveva vivificato l'interesse ad Anversa e in area fiamminga.[127] Così come Ortelius anche Christopher Plantin e lo stesso Domenico Lampsonio che nel 1586 aveva acquistato alcune incisioni con cui arricchire la sua collezione. L'anno seguente acquistò anche il "Libro pictuarium Alberti le Dure"[128] per contro di Ernesto di Baviera. Anche il celebre incisore Cornelis Cort, amico di Ortelius, possedeva un libro con opere di Dürer disegnate da Muziano e 10 incisioni di Dürer. La presenza di opere di Dürer nell'inventario di Cort, termini di confronto nella pratica del mestiere incisorio, non suscita particolare effetto: sicuramente la presenza di questo repertorio costituiva uno strumento indispensabile per il mestiere ma, nello stesso tempo, indicava un *fil rouge* che legava tutti gli stimatori dell'opera dell'artista di Norimberga e che orientava il mercato collezionistico in modo unanime tra Anversa e l'Italia.

[127] Ortelius possedeva numerosi album di opere di Dürer; se ne possono ancora ammirare il n. 42 al Rijksmuseum di Amsterdam e il n. 66 al Musée du Louvre. Per inquadrare l'interesse artistico e degli umanisti d'area fiamminga rispetto alle opere e alla cultura di Dürer vedi BUCHANAN 1982, pp. 734-741.

[128] Si veda la menzione ricordata da PURAYE 1950, qui a p. 48.

3. Il network di artisti e botteghe per gli Oltramontani a Venezia

3.1 Il sistema del *network* delle botteghe tra Venezia e Anversa: il caso di Gaspar Rem

L'alunnato di giovani e inesperti pittori 'nordici' presso i grandi maestri del Cinquecento veneziano è stato analizzato soprattutto rispetto ad artisti come Tintoretto e Tiziano.[1] Dal punto di vista metodologico, si è ragionato sulle loro

[1] La testimonianza dell'alunnato di pittori nordici presso i due grandi maestri veneziani si trova primariamente in CARLO RIDOLFI 1648 (1914-1924), I, p. 225. In particolare i due più noti sono Paolo Fiammingo (1540-1596), presso Jacopo Tintoretto, e Lambert Sustris (1515-*post* 1560) che lavorò sia con Tintoretto che con Tiziano: RIDOLFI 1648 (1914-1924), I, pp. 225-226. Sul Fiammingo vedi in particolare vedi MEIJER 1983, pp. 20-32; e MASON 1978, pp. 163-188; MASON 1965, pp. 95-107. Anche Maarten de Vos (1532-1603) è ricordato da Ridolfi come assistente in bottega di Tintoretto, sul suo possibile ruolo vedi MEIJER 1999, pp. 132-143. Molto più problematica è la collocazione in questo panorama di 'assistenti' di Lodovico Toeput (Pozzoserrato) di cui si è ipotizzato un periodo di apprendimento presso Tintoretto sulla base dell'iscrizione celebrativa inserita nell'incisione del *Ritratto in cornice allegorica di Tintoretto* di sua invenzione: vedi MENEGAZZI 1988, pp. 65-69.Per tutti questi aspetti più una ricognizione circostanziata sui criteri di divisione del lavoro dentro la bottega e le collaborazioni con i grandi maestri individuate su base stilistica si veda MEIJER 1998, pp. 133-143. Rispetto invece alla bottega di Tiziano dobbiamo dire che le più recenti considerazioni riguardano soprattutto le novità documentarie emerse a proposito di Christoph Amberger: il testo di riferimento più recente e significativo è TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI,

presenze nelle grandi botteghe veneziane soprattutto focalizzando aspetti stilistici e filologici sulle opere d'arte. Dal punto di vista storiografico la prospettiva d'indagine si è spesso posta nell'ottica del primato della scuola veneziana in cui, sporadicamente e a mero titolo didattico, con un rilievo tutto sommato trascurabile nelle dinamiche artistiche veneziane, si inserivano questi pittori oltramontani.[2].

Escluso il caso di Paolo Fiammingo[3] che la storiografia inquadra, a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, inserito nel circuito di committenza dei Fugger, e quello di Ludovico Pozzoserrato[4], di cui è stato ben indagato l'allontanamento da Venezia e l'attività trevigiana, non sembra che ci sia stata in laguna alcuna presenza incisiva di botteghe condotte da nordici e in grado di influenzare significativamente il mercato artistico. Occorre anche precisare che dal punto di vista metodologico poca attenzione è stata riservata da parte degli storici dell'arte al mercato massivo dell'arte, raramente caratterizzato dalla presenza di capolavori e di identità artistiche di rilievo[5].

MARTIN 2009, in particolare pp. 335-387; Per un inquadramento generale sui problemi metodologici nell'affrontare un'analisi del ruolo degli assistenti e del meccanismo della bottega vedi DAL POZZOLO 2006, pp. 53-98.

[2] Possiamo dire che a oggi mancano studi monografici legati all'ampio circuito di botteghe 'minori' veneziane in cui proprio questi pittori stranieri trovavano riparo.

[3] MASON 1965, pp. 95-107;

[4] TREVISO 1988; MENEGAZZI 1958; MENEGAZZI 1957.

[5] Troppo difficile superare la strutturale mancanza di dati documentari, anche forniti da fonti istituzionali ovvero provenienti da magistrature deputate a censire, magari, il volume di affari delle botteghe o quantificare le tasse da imporre sulle merci destinate all'esportazione, come accadeva ad esempio per la città di Anversa. L'unica studiosa che ha tentato una ricognizione puntuale in tal senso e che ha messo in luce i limiti

L'iscrizione degli artisti d'oltralpe (chiaramente questo aspetto vale per tutti gli artisti stranieri) alla corporazione dei pittori come maestri interpretava, dato a cui forse non è stato dato il giusto rilievo, la necessità di tenere presso sé alcuni garzoni ma, soprattutto, la possibilità 'legale' di vendere opere d'arte. Quest'ultimo punto, più ancora della produzione, rispetto a cui il ruolo dei garzoni è un interessante campo di studio, risulta particolarmente indicativo per comprendere le dinamiche di mercato[6]. Riprendendo alcuni elementi già descritti nel secondo capitolo, rispetto alle restrizioni imposte al mercato dell'arte, dobbiamo intendere la possibilità per gli artisti nordici, divenuti maestri, di vendere opere d'arte come un fattore nodale rispetto al mercato internazionale. Si trattava, infatti, dell'unico modo che gli artisti avevano non solo per commercializzare opere prodotte direttamente in bottega, originali e copie, ma anche per smerciare gran parte della produzione originale

---

delle uniche fonti documentarie oggetto di studio (in particolare la natura problematica degli inventari e delle stime di opere d'arte lì contenute) è stata Isabella Cecchini. Vedi gli imprescindibili studi di CECCHINI 2000 e CECCHINI 2008, pp. 141-165.

[6] Sulle modalità di accesso al circuito di vendita vedi FAVARO 1975 e il più recente SHAW 2006, pp. 107-134; sulla circolaizione vedi anche CECCHINI 2008. Questi contributi focalizzano le disposizioni istituzionali imposte dalla corporazione e il processo di 'evoluzione' degli statuti, elementi che, soprattutto per Shaw, rappresentano degli indicatori che 'dovrebbero' descrivere uno stato di fatto. Manca però completamente un riscontro effettivo sul fronte delle 'prassi reali' di conduzione delle botteghe. Un primo importante lavoro, personalmente una traccia per le prossime ricerche, dovrebbe essere uno spoglio sistematico degli 'accordi dei garzoni' nel fondo della Giustizia Vecchia. Solo così potrebbe cominciare a emergere un quadro più generale legato ad aspetti quantitativi della produzione artistica: numero dei garzoni, durata media delle attività, profilo dell'attività, e ad aspetti culturali, tra gli altri: provenienza geografica dei garzoni, ceti sociali di riferimento e dislocazione delle botteghe in città.

d'area fiamminga e nederlandese, i *paesi fiamenghi,* ad esempio, che popolavano le voci degli inventari veneziani.

Questo tipo di opere d'arte, prodotte altrove, potevano infatti giungere in laguna attraverso due tipi di commercio.

Nel primo caso si trattava dei frutti di transazioni tra mercanti che non venivano dichiarate alle autorità e che molto spesso non costituivano trasporti commerciali *ad hoc* ma viaggiavano congiuntamente ad altri tipologie di oggetti: in particolare insieme a gioielli, pietre preziose, arazzi o stoffe[7]. Una volta giunte a Venezia i mercanti, i principali vettori in questo caso, si adoperavano per eludere i tradizionali controlli sia per evitare di pagarvi sopra il dazio (teniamo presente che questi piccoli quadri avevano comunque un valore commerciale modesto) sia per evitare controlli scomodi da parte dell'ufficio del Santo Uffizio.

Nel secondo caso, invece, si trattava di opere che, prodotte altrove, pervenivano poi alle botteghe locali che a quel punto potevano, qualora il maestro fosse stato iscritto alla corporazione, legalmente immetterle sul mercato. All'interno di questa casistica, come già visto nel secondo capitolo, includerei anche il mercato libero e poco regolamentato dalle autorità veneziane che si svolgeva durante la fiera della Sensa e i mercati periodici. Questi ultimi rappresentavano le uniche occasioni, e

[7] Lo apprendiamo indirettamente grazie ai preziosissimi *certificatiboeken* che certificavano, sul fronte anversano, l'esportazione verso l'Italia di carichi in cui confluivano ad esempio gioielli, libri, quadri e strumenti musicali. Sulla questione vedi VERMEYLEN 2003.Dobbiamo quindi presupporre che il sistema documentasse una prassi consolidata di commercio.

poco rilevanti in termini quantitativi, in cui anche gli artisti stranieri potevano commerciare liberamente opere d'arte prodotte altrove. Nel caso delle botteghe impegnate sistematicamente a commercializzare anche dipinti stranieri non ci troviamo in presenza di un mercato saltuario e occasionale ma dobbiamo pensare alla loro organizzazione e alla strutturazione della rete di vendita di come un aspetto che era pianificato per essere durevole e saldo nel tempo.

Complice un silenzio significativo delle fonti, documentarie e letterarie sembra che l'unica attività prolifica per gli artisti stranieri giunti a Venezia, magari già maestri nella madre patria, fosse la collaborazione nelle botteghe di pittori veneziani. Anche qualora questi pittori fossero riusciti ad affrancarsi e ad aprire una regolare bottega, si trattava comunque di una produzione artistica non particolarmente incisiva e di pregio[8].

Un caso emblematico è quello di Marten de Vos la cui attività pittorica in laguna nella bottega di Jacopo Tintoretto copre cronologicamente gli anni Sessanta del Cinquecento[9]. Gli studi si sono soffermati notevolmente sugli interventi condotti sulle tele del celebre pittore veneziano, in particolare negli sfondi paesaggistici, e sull'esportazione della sua esperienza artistica italiana quando fece ritorno nelle Fiandre[10].

[8] Vedi anche HOCHMANN 1992, pp. 72-75.

[9] MEIJER 1999, qui a p. 137; LIMENTANI VIRDIS 1975; LIMENTANI VIRDIS 1997; LIMENTANI VIRDIS 1996.

[10] Vedi il contributo di LIMENTANI VIRDIS 1977, pp. 3-14

Un ulteriore aspetto di rilievo riguarda la sua prolifica attività incisoria nel cui studio si è cercato ancora di rintracciare derivazioni, più che invenzioni personali, dai modelli tintoretteschi. Da queste premesse di studio ci sfugge, invece, la sua personale e indipendente attività veneziana. Tuttavia alcuni indizi importanti, che in parte introducono la questione del *network* di botteghe e di artisti oltramontani in laguna che esamineremo in questo capitolo, spiegano le potenzialità rimaste purtroppo inespresse della sua parabola veneziana. Abile inventore di numerose incisioni collaborò a lungo, tornato in patria e ormai anziano, con Pieter de Jode che in quel momento intraprendeva invece con successo il soggiorno veneziano. I rapporti artistici a distanza tra i due pittori si concretizzarono in un repertorio cospicuo di opere che furono poi incise in prima istanza da Crispijn de Passe che dal 1589 risiedeva stabilmente a Colonia[11]. Significativamente il suo ruolo venne indicato nelle stampe come "divulgator" segnale inequivocabile della consapevolezza degli artisti dell'importanza che in quel preciso momento ricopriva l'attività incisoria per la circolazione di modelli. L'attività di collaborazione fra i tre quindi si fondava su una triangolazione tra Venezia, Anversa e Colonia, un rapporto sostanziato e reso più saldo anche da un vincolo di parentela che legava gli artisti[12] e che caratterizzava e condizionava notevolmente le imprese commerciali. Anche il caso della famiglia de Jode è emblematico di come i *family ties* regolassero

[11] Sul profilo dell'incisore e la triangolazione con Pieter de Jode e Marten de Vos vedi gli studi di VELDMAN 2006, pp. 645-664; VELDMAN 2001. Fanno il punto sulla circolazione e il collezionismo delle stampe il contributo di ROBINSON 1981, pp. 7-36 e più in generale il catalogo della mostra: BOSTON 1981.

[12] VAN MANDER 1604 (1994), fol.264v39-265r10, vol. V, pp. 39-43.

l'attività imprenditoriale degli artisti: infatti Pieter de Jode aveva sposato Susanna Verhulst, e la zia Helena aveva sposato l'artista e mercante d'arte Jan Snellinck I, a sua volta discendente dei Verhulst, così i vincoli di parentela avevano contribuito a saldare l'unione di queste grandi dinastie di artisti con la famiglia Brueghel, monopolizzando così le redini di quasi tutto il mercato artistico anversano e le sue ramificazioni internazionali.

La coalizione di queste famiglie aveva agevolato tutti gli aspetti del mercato artistico: la produzione in bottega (sarebbe il caso di dire nelle botteghe), con la diversificazione nelle tipologie dei soggetti rappresentati, la circolazione di opere d'arte, grazie alla conduzione di un commercio locale e alla copertura di quello internazionale, e, grazie all'alleanza con Crispijn de Passe in un primo tempo e con i fratelli Sadeler poi, la diffusione capillare su larga scala grazie all'incisione. Rispetto ad Anversa e alle rotte commerciali verso la Germania e verso il Sud, Colonia incarnava uno degli snodi fondamentali e non fu quindi un caso se molte imprese anversane, in particolare legate alla calcografia, si dislocarono anche in questa città. Inoltre le ragioni genealogiche convergevano su quelle commerciali perché la differente dislocazione in alcune città europee di tutte le imprese familiari implicate nei processi di produzione e circolazione non rappresentava un ostacolo ma semmai garantiva ampia diffusione e affermazione geografica delle opere d'arte.

Apparentemente quindi a Venezia nessuna bottega guidata da un artista nordico si era, almeno fino all'ultimo ventennio del XVI secolo, radicata stabilmente. Tra i primi pittori fiamminghi iscritti all'*Arte dei dipintori* come

maestri per cui possiamo documentare anche un'attività di bottega prolifica e permanente compaiono Pauwel Franck (d'ora in poi Paolo Fiammingo 1584-1596), Dirck de Vries (Teodoro Frisio 1587, 1597[13]) e Gaspar Rem. Lasciamo momentaneamente i primi sullo sfondo, anche se scopriremo ben presto che tutti lavoravano spesso in cooperazione e che proprio in virtù di quest'ultima si garantivano un successo locale ed europeo, e occupiamoci di Gaspar Rem il meno noto alla storiografia artistica, e di cui ad oggi risulta impossibile ricostruire (e, come illustrerò, non credo che sarà mai possibile) un catalogo delle opere.

Karel Van Mander è l'unica testimonianza letteraria che documenta l'esistenza di Gaspar Rem e un circuito di botteghe 'minori' che ospitavano gli artisti nordici. Come leggiamo nella Vita di Hans von Aachen (appendice D1) nel 1574[14] Gaspar Rem aveva una bottega in attività a Venezia dove aveva ospitato il giovane pittore coloniense appena giunto in laguna per intraprendere il tradizionale alunnato presso qualche maestro.[15] Inaspettatamente però, come documenta Van Mander, il giovane artista venne dirottato da Rem nella bottega di un pittore sconosciuto, "Morett"[16], di cui non vi sono opere documentate, e di cui nessuna

[13] FAVARO 1975, p. 143; Identificato da LIMENTANI VIRDIS 1978, pp. 141-146 come "Todaro Fiamengo" iscritto alla fraglia dal 1590 al 1609.

[14] FUČÍKOVÁ 2010.

[15] Vedi la testimonianza fondamentale di VAN MANDER 1604 (1994), fol. 289v35-45. Su Hans von Aachen si veda il catalogo della recente esposizione AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010; la esauriente monografia di JACOBY 2000; sul soggiorno veneziano i contributi di FUČÍKOVÁ 2010; AIKEMA, DI LENARDO 2010; KOERNER 2010.

[16] VAN MANDER 1604 (1994), fol. 289v35-45

fonte tramanda una testimonianza dell'attività artistica, se non gli elenchi degli iscritti alla fraglia dei pittori: Francesco Moretto[17]. Le ragioni di questa collocazione rispondevano, almeno così riporta Van Mander, all'opportunità per von Aachen di migliorare la tecnica del disegno con la copia di opere d'arte contenute nelle chiese veneziane. Van Mander, quindi, non cita alcuna grande bottega veneziana, ma artisti dal profilo addirittura sconosciuto per la storia dell'arte, come "Morett" e riconducibili a un circuito di commissioni di un profilo minore.

Francesco Moretto risultava iscritto all'arte dei pittori dal 1584, tuttavia la sua menzione rispetto al primo soggiorno lagunare di Hans von Aachen nel 1574, ci porta a credere che il pittore lavorasse già, forse ancora parzialmente all'ombra di Rem o qualcun altro, in proprio. Questa discrepanza tra la descrizione di Van Mander e i documenti istituzionali rappresenta una conferma di come l'universo degli apprendisti, dei lavoratori a giornata nelle botteghe, e dei maestri, fosse estremamente poliedrico e solo in parte regolamentato rigidamente. Il dato dell'iscrizione segnala 'solamente' che dal 1584 Moretto poteva a giusto titolo accogliere e formare garzoni e non risulta strano quindi trovarne conferma nei

[17] Vedi il passo di VAN MANDER 1604 (1994), fol. 289v, V, p. 251: Nel commento al testo di Van Mander Hessel Miedema riporta a proposito di "Morett": "Not identified. From the description it appears that he was of a broker and dealer in paintings than a painter, wich makes his position comparable to that of Anthonis Palermo". Il primo a proporre a ragione l'identificazione con il Francesco Moretto iscritto alla fraglia nel 1584 è stato A. J. Martin in MARTIN 2008, pp. 133-163, a p. 151; sull'identificazione si veda anche AIKEMA, DI LENARDO 2010, pp. 85-96.

registri della Giustizia Vecchia nel 1592[18]. L'anno seguente nello *status animarum* della parrocchia di San Silvestro è menzionato "Franc. Moreti pitor" con la moglie Caterina e i figli Gasparo e Laura[19]. Ritengo che questo "Moreti" pittore attivo a San Silvestro, morto nel 1606, possa essere identificato con certezza con quello iscritto alla fraglia dal momento che la data di fine iscrizione e quella della morte coincidono. A poca distanza dalla casa di Moretto lo stesso fascicolo dello *status animarum* documenta anche "Mastro Roccho quondam Christofolo pitor"[20], altro artista privo di un catalogo di opere a lui riconducibili, ma ricordato da Carlo Ridolfi perché teneva "in casa buon numero di Fiamminghi, quali occupava in far copie dei quadri di buoni maestri"[21]. Forse non è una coincidenza che Moretto, che verosimilmente accolse Hans von Aachen nella sua bottega dopo l'indicazione di

[18] Documento da me recuperato in ASVe, Giustizia Vecchia, Accordi dei garzoni, Reg. 155, alla data 19 agosto 1592: "[...] Donado fio del ser Otavian da Venetia presente di anni 15 in circa se scrive astar et esercitarsi al esercitio del pitor et [...] con messer Francesco Moretto per anni quattro [...].

[19] Lo *status animarum* riporta anche la condizione del nucleo familiare di Francesco: "Comunicato Cresimato Mastro Francesco Moreti pitor/Comunicata Cresimata Caterina sua consorte/Cresimata Laura/Cresimato Gasparo/Comunicata Cresimata Catarina massara" dove si indica che Gasparo e Laura erano i figli del pittore. Il documento si trova in ASPV, *Archivio segreto, sezione antica,* b. 2, San Silvestro, c. 4. Per la discussione del documento mi permetto di rinviare al mio contributo DI LENARDO 2012, qui a p. 30, nota 15.

Muore nella parrocchia di San Silvestro il 17 settembre 1606 (atto di morte in carte non numerate) vedi ASPV, *Archivio segreto, sezione antica, Parrocchia di San Silvestro papa*, b. 1, Morti. S. Silvestro 1576 fino 1632, 19 dicembre.

[20] ASPV, *Archivio Antico, Status animarum*, bb. 1-2, San Silvestro, in c. 3 "M[esser] Rocho q[uondam] Christofolo pitor".

[21] Vedi RIDOLFI 1648 (1914-1924), II, p. 101, all'interno della vita di Leonardo Corona.

Gaspar Rem, e Rocco da San Silvestro, specializzato nelle copie eseguite da artisti fiamminghi e destinate a un ampio mercato, lavorassero in prossimità.

I documenti confermano dunque la testimonianza di Van Mander e l'esistenza a Venezia di Francesco Moretto, con casa e bottega nella parrocchia di San Silvestro, vicino al nucleo mercantile di Rialto, a poca distanza dalla Ruga dei Oresi dove i gioiellieri, tra cui molti fiamminghi e tedeschi, commerciavano in pietre preziose e beni di lusso. Nella stessa parrocchia, per la scuola dei *mercanti da vin*, collocata sopra la chiesa di San Silvestro, Gaspar Rem aveva dipinto il ciclo con le *Storie della Vera Croce*[22] i cui teleri rappresentano le sue uniche tele firmate, insieme al *San Girolamo* e al suo *Autoritratto* (Fig. 25) entrambi custoditi al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La parrocchia di San Silvestro rappresentava un polo nevralgico per il mercato dell'arte che si sviluppava intorno a queste botteghe minori, specializzate in copie che ospitavano i giovani artisti nordici.

Sorprendentemente un altro pittore chiamato Francesco Moretto viveva e lavorava negli stessi anni a Treviso[23]. Questa cittadina negli ultimi due decenni del Cinquecento aveva conosciuto un incremento demografico particolare. La sua posizione geografica l'aveva favorita, nel corso del tempo, nel diventare un altro importante centro di confluenza di mercanti di provenienze diverse rispetto a cui la

[22] Vedi RIZZI 1969-1970, pp. 463-477.

[23] Di questa sorprendente simmetria di identità ho avuto modo di discutere in occasione del convegno "Hans von Aachen in Context " tenutosi a Praga nel settembre del 2010. Ringrazio Peter van den Brink (direttore del Suermondt-Ludwig-Museum) per aver concretamente sostenuto la mia ricerca. I principali risultati sono riassunti in DI LENARDO 2012, pp. 28-37, qui a pp. 30-31.

presenza dei *todeschi*, espressione molto generica in cui accomunare tutti i sudditi dell'Impero e addirittura svevi e danesi[24], rappresentava senza dubbio quella più numerosa.

La concentrazione maggiore di questa comunità di stranieri si collocava nelle parrocchie di San Leonardo, Santa Maria Maggiore, San Francesco e Sant'Agostino che, nel corso dei secoli, si erano specializzate per l'accoglienza con alcune strutture alberghiere specifiche[25]. Proprio in quel distretto, e precisamente nella parrocchia di San Leonardo, nel vicolo di San Pancrazio, si era stabilito almeno dal 1574 *Antonius* pictor Tarvisi[26]. Antonio era figlio di Francesco Vicentino, un fornaio, e nel corso del tempo aveva assunto il nome 'Moretto' con cui lui e il figlio Francesco, egualmente pittore, cominciarono a essere designati[27]. Sia le lacune documentarie che quelle della letteratura artistica coeva o di poco

[24] È ancora attuale lo studio pioneristico sull'analisi del ruolo della comunità oltramontana a Treviso condotto da SIMONSFELD 1890; Per un approfondimento più recente si veda CAGNIN 2004.

[25] Similmente a quanto avveniva nella parrocchia di San Bartolomeo a Venezia dove le osterie Lion Bianco e Aquila Nigra erano anche strutture di ospitalità, anche a Treviso il Lion Bianco e la locanda alla Rosa, e i loro osti, rappresentavano gli snodi obbligati dei complessi *networks* stabiliti dai 'nordici' di passaggio: vedi SIMONSFELD 1890.

[26] BCTv, G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVII dell'archivio notarile di Treviso*, ms. 1410 voll. II, p. 15: Antonio Moretto compare per la prima volta nel 1559 in qualità di testimone di un atto notarile. Nel 1574 è ricordato come "m. Antonius pictor Trav[is]i in contrata S[ancti] Leonardi". Nel corso degli anni lo ritroviamo in più occasioni in contatto con la famiglia veneziana dei Priuli.

[27] *Ivi*, p. 213

posteriore inducono a credere che il profilo artistico dei due fosse di un calibro piuttosto marginale.

Con la morte di Antonio nel 1594 la conduzione della bottega familiare passò nelle mani del figlio Francesco[28]. Tuttavia, non molto tempo dopo, nel mese di marzo del 1603 moriva anche lui; sfortunatamente l'inventario molto succinto compilato in quel momento non contiene alcuna indicazione preziosa che permetta di delineare il suo profilo artistico: vi sono menzionate alcune opere devozionali e in forma generica "altri quadretti"[29]. A quel punto l'attività della bottega dei Moretto passò nelle mani della figlia Faustina e del genero Nicola Poleto, anch'egli pittore.

La scoperta di Francesco Moretto, il trevigiano, indubbiamente introduce un elemento interrogativo rispetto all'identificazione dell'artista a cui si rivolse Hans

[28] ASTv, Notarile, Zuccareda Liberale cc. 38 v-41 r, 7 marzo 1594: così come apprendiamo dal suo testamento Antonio viveva in vicolo San Pancrazio nella casa chiamata "ca' rossa". Fu sepolto nella chiesa omonima presso l'altare del Santissimo Sacramento, confraternita di cui era confratello. La chiesa di San Pancrazio fu distrutta nel 1808 e, sebbene non si sia conservato nessun dipinto della decorazione originaria, tuttavia penso sia interessante segnalare che ospitava una confraternita dedicata alla *Madonna dei Foresti*. Su quest'ultimo punto e per la storia della chiesa vedi AGNOLETTI 1897, pp. 422-424; La bibliografia ha ignorato del tutto il ruolo di una devozione specifica delle comunità nordiche rappresentate nelle chiese di San Pancrazio, Sant'Agostino e Santa Maria Maggiore. In parte è stata analizzata la religiosità della comunità teutonica riunita nella cappella dedicata a Sant'Antonio nella chiesa di San Francesco vedi SIMONSFELD 1891.

[29] L'inventario dei beni si trova in BCTv, G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVII dell'archivio notarile di Treviso*, ms. 1410 alla data del "1603 die zobia 15 marzo", notaio Francesco Bombello. Tra i quadri: "doi quadri de madonna et altri quadretti diversi".

von Aachen. Tuttavia mi sembra verosimile che, considerando il momento in cui von Aachen giunse in laguna, il 1574, e il contesto di botteghe di copisti a cui fu indirizzato, in quel momento l'artista più vicino alla testimonianza di Van Mander e alla bottega di Gaspar Rem fosse Francesco Moretto, il veneziano.

Inoltre, la prossimità con la bottega di Rocco da San Silvestro che, come vedremo fu in rapporti più che amichevoli con Gaspar Rem, rappresenta il dato inequivocabile per indicare con certezza nella bottega di Francesco Moretto[30], quella in cui fu indirizzato Hans von Aachen.

Il testamento di Gaspar Rem del 1599[31], il primo di tre, ci introduce nel vivo della rete dei suoi contatti e ci consegna importanti indizi per tratteggiare la fisionomia delle botteghe in cui si recavano i pittori *oltramontani.*

Gaspar Rem predispose che i legati in ducati andassero tutti ai suoi consanguinei, su cui torneremo, dislocati tra Anversa, Amsterdam, Middleburgh e il ducato di Brunswick, mentre l'eredità delle opere d'arte fu vincolata a personalità che risiedevano a Venezia e che costituivano parte dell'organigramma della sua attività. Innanzitutto la figura di Rocco da San Silvestro, il pittore di "poco preggio" menzionato da Ridolfi[32] perché la sua bottega era particolarmente attiva nella

[30] Molto probabilmente il figlio Gasparo, già documentato nello *status animarum* del 1593, continuò l'attività di bottega del padre e propongo di identificarlo con 'Moretto Gasparo' iscritto alla corporazione per l'anno 1625. Vedi NICOLETTI 1890, p. 638.

[31] Si tratta del primo testamento di Gaspar Rem, la cui segnatura archivista è riportata da BOREAN 2008; il documento trascritto si trova in MANCINI 2010, pp. 34-39.

[32] RIDOLFI 1648 (1914-1924), II, pp. 84-85.

produzione di copie.

Rocco, così come apprendiamo dal testamento di Rem[33], aveva prestato all'artista alcuni rilievi di gesso contrassegnati con una 'R' (quella di Rocco) che occorreva restituirgli insieme a due figure in gesso: il "Gigante de Miche l'Agnolo" e una "Donnina" di Giambologna. Il contatto amicale e di cooperazione tra Rem e Rocco comprendeva quindi, oltre ad un'attestata attività nella copia dei grandi maestri dell'arte veneziana, un impegno prolifico anche sul versante delle copie di sculture famose[34].

A quest'ultimo proposito abbiamo già visto come quest'ambito di riproduzione artistica costituiva, evidentemente, un buona fetta di mercato soprattutto per l'area tedesca: gli esempi paradigmatici e precursori di alto livello rispetto a questa attività erano stati Alessandro Vittoria e la figura di Giovanni "bildhauer" scultore. Le botteghe di Rocco, Moretto e Rem quindi sostanziavano la loro attività sul fronte delle copie, a scopo didattico e formativo, e disponibili per il mercato, di dipinti e sculture.

Gaspar Rem era un esponente dell comunità fiamminga che si era instaurata in città prima della migrazione massiva a seguito della riconquista spagnola di Anversa nel 1585. Non è forse un caso se la prima menzione documentata della

[33] Il documento del testamento di Rem del 1607 è stato reperito e trascritto da Linda Borean, pubblicato in HOCHMANN, LAUBER, MASON 2008, pp. 377-379.

[34] Anche Francesco Moretto era attivo sul versante delle copie di sculture, infatti è ricordato nel 1593 come "ser francesco moretto pittor" che copiò parte della raccolta Grimani: vedi HOCHMANN 2002.

sua attività veneziana, il 1574, rappresenti un termine cronologico molto vicino al 1576 anno in cui fu documentato per la prima volta a Venezia anche Ludovico Toeput, Pozzoserrato, residente in quel momento nella parrocchia di Sant'Ermagora e Fortunato e figlio di Lorenzo[35]. Era stata proprio questa generazione di pittori fiamminghi la prima a radicarsi stabilmente in laguna e, legandosi alle piccole botteghe locali, a impostare un'attività incentrata su dipinti devozionali e copie di poco valore o, come fece Pozzoserrato abbandonando l'inflazionato mercato veneziano e intraprendendo una carriera solista, azzardando fortunate formulazioni iconografiche del tutto nuove. Nel 1599 però, anno del primo testamento di Rem, il panorama veneziano era completamente mutato: alcuni artisti fiamminghi, ormai non più uno sprovveduto manipolo di pionieri, detenevano saldamente le redini della gestione del commercio d'arte. Nel 1599 il contesto era così mutato che Jan e Raphael Sadeler riuscirono a stabilire la loro bottega calcografica, impegnata nelle stampe di riproduzione, in laguna. Solo a Roma, precedentemente, Cornelis Cort e, dopo di lui, Anthonis Santvoort suo erede, erano riusciti fondare e mantenere in vita un'impresa calcografica che rappresentava soprattutto l'arena di apprendimento dei giovani pittori nordici giunti nella capitale e , nello stesso tempo, la bottega di una produzione seriale di copie e piccoli quadri destinati a un mercato non di qualità[36]. A Venezia, invece, prima

[35] Sul documento torneremo in seguito: ASVe, Notarile Atti, Antonio Callegarini, b. 3108, cc. 283 v.-284 r.

[36] Sulla questione mi permetto di rinviare a AIKEMA, DI LENARDO 2010 e SAPORI 2007, in particolare pp. 14-18.

dell'arrivo dei Sadeler, mancava un'impresa incisoria in grado di monopolizzare i diritti di diffusione di importanti soggetti pittorici prodotti sia dai grandi maestri veneziani che da quelli oltramontani.

Nell'ultimo decennio del XVI secolo Pozzoserrato risiedeva stabilmente a Treviso dove lavorava con profitto contribuendo ad animare un mercato dell'arte che beneficiava di artisti collezionisti e mercanti che transitavano nella città[37]; non ultimo, come avremo modo di discutere, Hans Rottenhammer. Mentre invece Venezia continuava a essere tappa obbligata per i *Wanderjahre* dei pittori nordici che, morto nel 1596 Paolo Fiammingo[38], ed esaurita in parte la parabola dell'attività delle autografie più importanti, si collocavano nel circuito delle botteghe che potremmo, senza pena di smentita, definire minori. In questo contesto possiamo dare maggior valore alla testimonianza di Van Mander che, indirettamente, delinea il contesto più generale di accoglienza dei pittori nordici che la Serenissima poteva offrire. E' a questo punto che Gaspar Rem, Moretto e Rocco da San Silvestro, che abbiamo scoperto esistere veramente, si profilavano come gli interlocutori possibili e come punti di riferimento determinanti del fitto *network* del mercato dell'arte internazionale. Nella narrazione del letterato fiammingo, Gaspar Rem e Moretto emergono come figure simili a quella del 'mercante-pittore' che abbiamo delineato nel secondo capitolo: capaci cioè di formare talenti ancora acerbi e sfruttarne poi, abilmente, le competenze acquisite, attivandoli nella produzione di copie. Il paragone con Anthon Goetkint-Palermo è immediato anche rispetto alla sua

[37] Sulla sua attività trevigiana vedi TREVISO 1988 e MENEGAZZI 1957.

[38] Vedi MASON 1978; MASON 1965.

capacità di gestire abilmente il commercio tra la madre patria e un anonimo, quanto florido, mercato estero. E proprio il fitto *network* della genealogia di Rem (genealogia 8), che possiamo ora definire con precisione integrando i dati noti solo in parte con quelli emersi dai testamenti[39], rappresentava una conferma significativa rispetto al suo ruolo di artista ma soprattutto di agente d'arte.

La figlia del fratello Iulio, Catharina, si era sposata con il pittore David Ryckaert I, e così come il fratello Tielman, gioielliere[40], risiedeva ad Amsterdam. Anche un'altra nipote si era sposata con un artista, questa volta però uno scultore: Herman van de Velt attivo alla corte di Brunswig intorno al 1600 ma dal catalogo così esiguo da non poter indicare alcuna opera certa.

Le relazioni familiari anche nel caso di Rem costituivano la sostanza stessa della possibilità della sua azione commerciale. Lo dimostra una lettera di Rem indirizzata alla nipote Catharina nel 1607 da cui apprendiamo che l'artista si impegnava a inviare a David Ryckaert, grazie alla mediazione di "Hans Goivaerts" (Goyvaerts), artista e agente d'arte e di beni di lusso, dodici *Sibille* dipinte su rame[41]. Il documento conferma, ma aggiunge ben poco al catalogo molto esiguo del pittore, che tra i piccoli quadretti dipinti su rame che costituivano una delle specializzazioni

[39] Sulla genealogia di Gaspar Rem aveva ragionato per primo Duverger: DUVERGER 1979-1980, pp. 115-124, definendo però dei legami parentali in parte corretti grazie ai testamenti di Rem. Vedi infatti BOREAN 2008, pp. 121-131 e MANCINI 2010, in particolare le appendici documentarie.

[40] "Tielman Reem" si iscrisse nel 1587 alla Gilda degli orafi e argentieri, così come indicato in CITROEN 1993, p. 171.

[41] La lettera è documentata da DUVERGER 1979-1980, pp. 115-124.

di Rem e degli artisti nordici che giungevano in Italia i soggetti delle *Sibille*, di *San Francesco* e *San Girolamo*, l'*Annunciazione* e la *Natività* rappresentavano un repertorio d'interesse per il mercato d'esportazione[42]. Una conferma indiretta, considerata la natura non sempre attendibile delle stime, proviene anche dall'inventario di Herman de Neyt del 1642[43].

De Neyt era un agente d'arte molto importante sulla piazza di Amsterdam, nella sua collezione, che annoverava pezzi rappresentativi di artisti italiani e nordici pronti per la vendita, forse anche per la copia e la contraffazione, figuravano molti Tiziano e Tintoretto, alcuni significativi autografi di Hans von Aachen, copie da Raffaello e poi, curiosamente, una Sibilla "op pineel [...] gemaect naer Jaspar Rem."[44]

Questa menzione è una delle poche riferibili a dipinti documentabili dell'artista. La voce di inventario risulta ancor più singolare se allarghiamo la nostra prospettiva e osserviamo come nella collezione di de Neyt figurassero anche un cospicuo gruppo di dipinti di Von Aachen. Insomma il mentore fiammingo-

[42] Questi soggetti sono segnalati nella lettera scritta da Rem nel 1607. Vedi DUVERGER 1979-1980, pp. 115-124.

[43] Vedi DENUCÉ 1932, pp. 94-112.

[44] *Ibidem*, p. 110: "[...] Een Engelstronie van Hans van Aecken, get. N. 668. Eene Inlegginge van Christus int graff, van Hans van Aecken, ge. N. 593 Een Cruysken met schekers, naer Hans van Aken, get. N. 558; Een Engelstronie van Hans van Aecken, get. N. 668; Een ronde, daerop staende een vette kintstronie naer Raphael, van Hans van Aecken, get. N. 420; Een vrouwentronie naer Raphael, van Hans van Aecken, get. 493 [...] Opde caemer boven de neercaemer [...] Inden vloer: Een Sebille op pineel met een posteleyn in haer hant, geteeckent zynde n. 128, gemaect *naer Jaspar Rem.*"

veneziano e il giovane talento nordico che a lui si era rivolto. La coincidenza, sebbene de Neyt avesse una collezione piuttosto ragguardevole, comunque ricca di molti artisti veneziani, con molti nomi rappresentativi, mi induce a credere che sia molto probabile che le opere di questi due autori siano giunte attraverso lo stesso canale commerciale. Hans Goyvaerts, che nel 1607 era stato l'agente d'arte di riferimento per collocare le opere d'arte prodotte dalla bottega di David Ryckaert I e Gaspar Rem[45], era registrato alla Gilda espressamente come mercante d'arte[46] e si era specializzato nel commercio di beni di lusso come suppellettili di cristallo e dorate, specchi veneziani e preziosità in alabastro. Fu il primo mercante di beni di lusso a cui fu concesso, di volta in volta dalle singole città delle Fiandre, di organizzare lotterie d'arte[47]. Fu un pioniere nel campo dell'organizzazione di lotterie a Brussels, Namur, Arras, Ghent, Maastricht, Dinant, Tournai e Lille[48].

Anche queste occasioni di vendita, che sorsero proprio in quel momento storico, dipendevano dalle fiere e dai mercati settimanali che si avvicendavano nelle

[45] Su questo punto ancora la lettera menzionata da DUVERGER 1979-1980, pp. 115-124.

[46] Compare tra gli iscritti dell'anno 1600: ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864, p. 411.

[47] Si tratta della prima figura professionale, insieme a quella di Francois Verbeelen, a impegnata a organizzare lotterie itineranti nei principali poli fieristici delle Fiandre: vedi RAUX 2009, pp. 5-22

[48] La prima 'patente' di vendita a Goyvaerts dalla città di Lille, ad esempio, esplicita anche la tipologia d'oggetti a cui era riservata la vendita: "Patent d'ériger des loteries de cristaux et moroirs de Venise, accordé à Jean Goyvaerts pour six ans", assegnatagli nel 1595: Ivi, pp. 11-12

città[49]. La sua attività rappresentava un valido canale di diffusione capillare, e non solo nel colto circuito degli amanti d'arte, della produzione che usciva dalle botteghe di Rem-Ryckaert I. Anche le opere di Ryckaert I, diversamente che quelle dei due figli Marten e David Ryckaert II, che calcarono le orme paterne, e del nipote David III, sono quasi del tutto ignote e proprio la difficoltà, se non quasi l'impossibilità, di definirne un catalogo – in analogia con Gaspar Rem - ci permette di ipotizzare che la parte più cospicua della produzione comprendesse copie e autografi, forse ben più rari, di poco pregio. Penso comunque, così come i documenti emersi mettono in luce, che i pochi dipinti firmati prodotti dalle botteghe di entrambi fossero costituiti da soggetti devozionali, in cui far confluire, ad esempio, la lunga tradizione iconografica veneziana della rappresentazione di *San Girolamo*, e soggetti a carattere allegorico, così come confermerebbe la figura muliebre con specchio, identificata come una *Giuditta*[50] che rappresenta una declinazione ulteriore di analoghe trattazioni di questa iconografia prodotte da Hans von Aachen e altri artisti di fine secolo[51]. L'importanza del ruolo ricoperto dalle copie di artisti celebri è confermata dal primo testamento in cui i due fratelli Sadeler, Jan e Raphael, nominati commissari testamentari, figuravano come i beneficiari di "dui quadretti de pittura in tela, de una figura per quadretto, copia di

[49] Tuttavia rispetto alle 'tradizionali occasioni di vendita', in particolare quelle agevolate delle fiere che rappresentavano l'unica occasione di vendita in cui potessero concorrere cittadini provenienti da altre città, le lotterie in virtù del loro minimo regime di tassazione (solo 1% dei ricavi) permettevano al mercante un guadagno maggiore. Goyvaerts incarna una nuova tipologia di mercante itinerante.

[50] Si veda MANCINI 2010.

[51] AIKEMA 2012, pp. 17-27.

messere Tittiano"[52]. A dimostrazione che le opere commercialmente più fortunate e pregiate del Nostro probabilmente erano proprio le copie e non gli autografi, con particolare riferimento, così come il soggetto devozionale di *San Girolamo*[53] già faceva presagire, ai dipinti del maestro cadorino. La fortuna di questo soggetto religioso, colto però nella variante non di una copia tizianesca ma di un originale di Rem, è comprovata dall'ultima incisione (Fig. 16) dell'attività veneziana di Raphael Sadeler risalente al 1603 prima del suo trasferimento definitivo a Monaco.

Un ulteriore aspetto dell'attività commerciale che avevano profilato Rem e Ryckaert I tra Venezia e Anversa riguardava la produzione scultorea. Non si deve in alcun modo sottovalutare la presenza di molti gessi nella bottega di Rem. I modelli in gesso di copie di Giambologna e di Michelangelo che erano considerati da Rem pezzi di particolare importanza, e l'accenno all'esistenza di modelli: "rilievi [...] di cera come di giesso"[54] documenta anche un'attività vivace attività di replica di capolavori scultorei parimenti a quella pittorica. La preferenza assegnata a Giambologna, che abbiamo visto aveva rappresentato anche per Alessandro Vittoria e "Giovanni scultore" un artista di riferimento di cui copiare e imitare le opere e di grande successo in Europa, potrebbe indicare non solo uno specifico interesse commerciale, ma potrebbe forse indicare anche una conoscenza

[52] MANCINI 2010, p. 38; BOREAN 2008 e pp. 377-379 (l'appendice documentaria a cui fa riferiemnto l'autrice).

[53] Tiziano aveva licenziato la pala d'altare con *San Girolamo* per la famiglia fiamminga dei d'Anna vedi Sapienza 2008, pp. 175-204.

[54] Vedi HOCHMANN, LAUBER, MASON 2008, pp. 377-379; il documento conservato in ASVe, *Notarile Testamenti*, Giovan Francesco Crivelli, bb. 288-290, n. 29(testamento chiuso).

personale dello scultore fiammingo, il più noto agli oltramontani in particolar modo se bisognosi di inserirsi nel circuito della corte medicea o semplicemente di trovare ospitalità 'artistica' a Firenze.

Il commercio di opere d'arte condotto tra Anversa e Venezia con Ryckaert e consolidato capillarmente nelle Fiandre dall'intervento di Goyvaerts si interruppe nel 1613. Nello stesso anno Rem stilò un nuovo testamento; erano infatti morti Rocco da San Silvestro e David Ryckaert I, di cui venne redatto un inventario nel settembre dello stesso anno[55]. Nell'inventario sono pochi i dipinti menzionati ma nel lungo elenco delle *memorie* compariva un credito da riscuotere presso il mercante e mecenate delle arti: il collezionista anversano Cornelis van der Gheest. Quest'ultimo fu uno dei più importanti collezionisti e protettore degli artisti, e il suo ruolo di amante d'arte fu esemplarmente rappresentato nel dipinto *La visita degli Arciduchi Alberto e Isabella alla collezione di Cornelis van der Gheest* (Fig. 6) di Willem van Haecht[56]. Per il momento è rilevante sapere che Ryckaert aveva un credito presso l'insigne mercante e collezionista che molto probabilmente era maturato per opere d'arte che gli erano state consegnate. Senza alcun appoggio documentario risulta molto complicato rintracciare eventuali corrispondenze per opere autografe di Ryckaert I o magari di Rem, piuttosto che opere di ambito veneziano, che le loro transazioni avrebbero immesso sul mercato. Lo stesso

[55] DUVERGER 1984-1992, vol 1, pp. 293-296: come apprendiamo dal documento, Ryckaert era morto il 31 maggio del 1613 nella sua casa in *Everdijstraat* la strada parallela a *Lombardenvest* il luogo di riferimento per i mercanti internazionali; vedi (tavola 1).

[56] Per il dipinto si veda SPETH-HOLTERHOFF 1957, pp. 100-104, figg. 32-35.

possiamo dire rispetto alla possibilità che le copie in gesso di sculture famose, che si vedono anche nel dipinto (Fig. 6), come l'Ercole Farnese o l'Apollo del Belvedere ad esempio, fossero opere uscite dalla bottega di Rem e, divise in pezzi per agevolare il trasporto[57], siano transitate verso nord. Tuttavia è molto probabile che il *network* di botteghe formulato tra Ryckaert I ad Anversa e Rem a Venezia agevolasse proprio questo tipo di circolazione di opere d'arte. Si potrebbe così spiegare l'impossibilità di ritrovare opere attribuibili con certezza a Rem e a Ryckaert I.

3.2 La diffusione: il ruolo dei mercanti-collezionisti e agenti

Sebbene Van der Gheest avesse radicato fortemente la sua attività mercantile ad Anversa, infatti ad oggi non ci sono tracce commerciali sulla piazza veneziana, tuttavia aveva stabilito contatti con Melchiorre Noirot, un mercante che invece aveva eletto la Repubblica come residenza stabile. Era il rampollo di una famiglia molto numerosa con undici fratelli e originaria di Anversa che aveva però, proprio in virtù di tale estensione, molte ramificazioni nella Fiandre prima, e ad Amsterdam poi. Grazie alla nave *Nettuno* Melchiorre commerciava in contatto con

[57] Rispetto alla pratica di eseguire il calco della scultura per pezzi assemblati solo in un secondo tempo, in particolar modo quando si trattava di opere di una certa grandezza, si veda il primo testamento del 1599 di Gaspar Rem: MANCINI 2010, p. 38, a proposito della copia in gesso che riproduceva la scultura del Nettuno di Giambologna composta per la fontana di Piazza Maggiore a Bologna.

il fratello Giacomo che spediva regolarmente carichi da Middlebourg [58]. Quest'ultimo in particolare si occupava anche di commercio di opere d'arte[59]. Nell'inventario redatto alla sua morte vi figuravano due quadri di Leandro Bassano e una "masquerade" di Dirck de Vries (doc. C2) proveniente dalla collezione di Luca van Uffel che era morto poco tempo prima nello stesso anno[60]. Dell'opera di de Vries parleremo più nel dettaglio nel quinto capitolo, ora è importante sottolineare che Giacomo Noirot, fratello di Melchiorre, sia direttamente grazie a quest'ultimo, che per via indiretta grazie al lascito di Luca van Uffel, amico comune

[58] Il commercio intrapreso dalla famiglia Noirot si avvaleva anche dello snodo di Napoli dove risiedeva il fratello Giovanni. Grazie a questo contatto i Noirot avevano stretto accordi commerciali con Gaspar de Roomer il mercante olandese più ricco e influente del regno di Napoli. Con la sua attività mercantile riuscì a diventare il principale finanziatore del re della corona spagnola e divenne in poco tempo grande collezionista d'arte. Rilevante in questo senso si era dimostrata l'associazione commerciale intrapresa con Jean Van den Eynden, zio del mercante-pittore residente a Genova, Cornelis De Wael. Tutti i dati relativi al profilo commerciale della famiglia in ENGELS 1997, p. 180

[59] BRIELS 1978, p. 101; Anche il padre Jean Noirot, "master of mint at Antwerp" era stato un collezionista d'arte. Nella sua collezione, venduta nell'asta del 1572 figuravano due dipinti di Pieter Brueghel: uno con le nozze di contadini e un altro con la Fiera di paese. Vedi VAN MANDER 1604 (1994), III, p. XXXI e SMOLDEREN 1995, pp. 33-41 I dipinti sono elencati tra le opere di Brueghel ricordate da Van Mander nella sua biografia: VAN MANDER 1604 (1994), fol.233v36, III, pp. 261-262: "twee doecken van Water-verwe".

[60] Per l'inventario si veda la preziosa documentazione raccolta da John Michael Montias e confluita nel suo database *ad vocem* Noirot; il documento originale è contenuto in GAA, Notarial Jacob Jacobsz, 418B, fol. 495: "een stuck schilderije sijnde een masquerade van Dirck de Vries [...] in den Sterfhuyse van Sinjeur Lucas van Uffelen".

di entrambi[61], possedeva opere di ambito veneziano che, come il *Carnevale* di de Vries, nascevano nel contesto più vicino a Gaspar Rem, Hans von Aachen e Hans Rottenhammer e che, grazie al commercio della *Firma* familiare, viaggiavano verso Anversa e Amsterdam. Nella ricca collezione di Cornelis van der Gheest figurava *Il Giudizio Universale* (Fig. 5) di Hans Rottenhammer, un'opera molto indicativa dell'evoluzione stilistica maturata durante il soggiorno veneziano dell'artista[62]. Il dipinto è collocato in primo piano in basso a destra, in posizione di rilievo nella tela di Willem van Haecht in cui è raffigurata la collezione. Si tratta di un dipinto in cui è evidente il debito dell'artista nei confronti della pittura veneziana e contemporaneamente anche di un'opera informata dell'arte di Adam Elsheimer presente a Venezia negli stessi anni in cui vi soggiornava Hans Rottenhammer. Il *Giudizio universale*, ora a Monaco (*Alte Pinakothek*), è firmato e datato: "Gio. Rottenhammer 1598. Venetia". Il dipinto, di cui esiste anche il foglio preparatorio di poco differente[63], è documentato nel 1628, anno in cui probabilmente è stato composto il dipinto, così come testimonia van Haecht nella collezione di van der

[61] Melchiorre nel suo testamento raccomanda a Luca van Uffel di seguire Annetta, figlia di Marina Manfredi, nell'educazione e di farla maritare. Vedi ASVe, Notarile testamenti, b. 756, n. 179. (doc. A7).

[62] Sull'opera vedi LEMGO-PRAGA 2008, cat. 26, pp. 119-121: in cui si mette la composizione in raffronto con il Paradiso di Leandro Bassano (collezione privata). Vedi anche SCHLICHTENMAIER 1988, G-I-33.

[63] Sul disegno preparatorio vedi il contributo di SCAILLIÉREZ 1994, pp. 374-382. Alcuni riferimenti documentari sulla presenza di Rottenhammer a Venezia nonché l'atto dell'*examina matrimoniorum* grazie a cui potè sposare Elisabetha Fabris sono contenuti in HOCHMANN 2003, pp. 641-645.

Gheest[64]. Si trattava indubbiamente di una commissione precisa di cui però abbiamo perso contesto e beneficiario. Nel 1599 Van der Gheest e Melchiorre Noirot stabilirono un contatto documentato perché il primo figurava come procuratore del secondo, a cui era morto lo zio materno, e venne incaricato di occuparsi delle questioni relative all'eredità. Se non proprio in quella circostanza indubbiamente la presenza di Noirot[65] a Venezia e il suo canale commerciale rappresentano degli elementi interessanti per spiegare come il dipinto sia giunto nella collezione. Anche nella collezione di Nicolas Cornelis Cheeus[66], un altro mercante di primo piano, compariva una *Vestale* "copia" di Gaspar Rem valutata dodici ghinee e la voce precedente è quella di "dodici pezzi" di *Dodici Sibille* valutate tutte insieme 8 ghinee[67]. La menzione di questi dipinti conferma la circolazione di queste opere con soggetti allegorici, femminili, alcuni dei quali 'copie' realizzate da Rem senza però poter indicare l'autore principale. La collezione di Cheeus conteneva dei pezzi di tale importanza da rappresentare fino al 1663, anno della morte della moglie, Anna de Schot, uno stock cospicuo di

[64] La contestualizzazione più recente sul dipinto del Giudizio Universale e la collezione di Van der Gheest si trova in MARTIN 2008c, pp. 71-77.

[65] Escludo che si tratti di un'opera in possesso di Noirot e poi alla sua morte giunta in possesso di van der Gheest perché il decesso avvenne nel 1629 e invece il dipinto con la Galleria in cui si vede il Giudizio Universale si data 1628 e documenta la visita dei reali avvenuta nel 1624; Melchiorre Noirot era inoltre in contatto commerciale a Venezia con il celebre agente d'arte Daniel Nijs, così come documentato da BRULEZ 1965 e VAN GELDER 2009, p. 107, nota 32.

[66] Vedi DENUCÉ 1932, p. 235.

[67] DUVERGER 1984-1992, p. 176.

dipinti dei Brueghel ma anche d'arte veneziana, ben interpretata dal *Miracolo di San Marco* di Jacopo Tintoretto valutato la cifra sorprendente di 200 ghinee.

Nel 1663 alla redazione dell'inventario della collezione della vedova Cheeus presenziavano e verificano attribuzioni e stime, due occhiuti agenti d'arte e collezionisti a loro volta: Mousson e Augustin Thijssen[68]. Il secondo riuscì, lungo il corso della sua attività, ad accaparrarsi un numero consistente di opere d'arte tra cui, come vedremo, *San Luca dipinge la Vergine* di Mabuse (Fig. 17) che originariamente faceva parte della collezione veneziana di Carlo Helman[69]. A quella data alle *Sibille,* di cui abbiamo già detto, si era aggiunto un dipinto dal soggetto non specificato ma documentato come "copye van Gaspar Rem".

Le opere di Rem, autografe o copie di autori illustri – scultori o pittori - si erano diffuse capillarmente nelle collezioni d'area fiamminga e poi olandese grazie alla mediazione iniziale del nipote acquisito Ryckaert I e di alcune personalità del *network* di mercanti fiamminghi che avevano un interesse particolare anche per il commercio di opere d'arte e di beni di lusso. Un tassello ulteriore che mette in luce e delinea il complesso ingranaggio di circolazione di questi oggetti si coglie nell'ultimo testamento di Gaspar Rem. Mentre in quello del 1599 i due commissari testamentari designati erano Jan e Raphael Sadeler, in quello del 1613 il primo era deceduto e il secondo risiedeva stabilmente a Monaco[70]. Pertanto, Rem nominò

[68] *Ibidem.*

[69] Per la trattazione vedi il quarto capitolo: la provenienza dalla "property" Helman è documentata nel catalogo NEW YORK-LONDRA 2010, p. 160, cat. 12.

[70] Sulle differenti redazioni vedi ancora MANCINI 2010.

Giusto Sadeler, nipote dei due fratelli e figura ancora più rappresentativa della celebre dinastia incisoria con un profilo definito anche come mercante d'arte, e Stefano Vaneste, "von Estea", pupillo di una promettente famiglia di mercanti fiamminghi[71]. La famiglia Vaneste si era attestata in laguna grazie alla mediazione dello zio Antonio almeno dal 1586, la data più antica che i documenti consentono di ricostruire per la presenza veneziana della ditta commerciale[72]. I figli di Guielmo, fratello di Antonio, Stefano (in questione) e Giovanni furono molto attivi fino al primo ventennio del XVII secolo. Giovanni, in particolare, aveva contatti commerciali con Jean Charles de Rénialme, padre del più celebre Johannes de Rénialme, uno degli agenti d'arte più famosi del suo tempo, di cui abbiamo già avuto modo di discutere nel terzo capitolo. La vicinanza dei Vaneste alla potente famiglia nobiliare dei de Rénialme, imparentata con i Robiano e gli Snellinck, a loro volta collezionisti, promotori di artisti e mercanti d'arte, suscita almeno qualche sospetto rispetto all'indicazione testamentaria di Rem che in questo senso non sembra mossa solo da un rapporto di fiducia e conoscenza. Nella stessa direzione deve essere valutata anche la presenza di Giusto Sadeler.

Gli zii Jan e Raphael avevano sapientemente costruito a Venezia un circolo impegnato nella promozione di artisti nordici che giungevano in laguna attraverso l'incisione e grazie alla figura di Dirck de Vries muovevano anche le sorti della

[71] Stefano Vaneste morì il 28 gennaio 1642. Ho recuperato il suo testamento in ASVe, Notarile testamenti, Giovanni Piccini, b. 756, n. 232.

[72] Vedi BRULEZ 1965, I, p. 51, doc. 135: si tratta di un contratto siglato da Antonio Vaneste del fu "Hoste" con Francesco Erizzo per affittare una casa nella parrocchia di San Canciano a 120 ducati all'anno.

circolazione di opere d'arte con il Nord. Tale fu la vicinanza di Rem con la famiglia di incisori che nel secondo testamento indicava di voler essere sepolto nell'arca di Giusto Sadeler nella chiesa di San Cassiano, quasi sicuramente quella familiare in cui era già stato tumulato, nel 1600, Jan[73]. L'attività imprenditoriale di Giusto si sostanziava anche del commercio di opere d'arte scambiate nei principali poli fieristici tant'è che nel 1611 dirigendosi verso la fiera di Francoforte, Giusto e Raphael Sadeler coglievano l'occasione per sostare ad Augusta e raggiungere Hans Rottenhammer che, partito dall'Italia cinque anni prima con la famiglia, vi si era stabilito[74].

L'incontro orchestrato con Philipp Hainhofer, agente del duca Philipp II di Pomerania, rappresentava l'occasione propizia per 'piazzare' alcune opere d'arte che, con buona probabilità, erano i pezzi scelti di un più ampio stock destinato alla fiera. Le intenzioni di Hainhofer erano quelle di ampliare con nuove acquisizioni di provenienza italiana le collezioni dei Wittelsbach. Hans Rottenhammer venne convocato dal sensale del duca come *expertise* accorto rispetto alla qualità delle

[73] Cicogna riporta l'iscrizione funebre di Jan Sadeler: CICOGNA 1824-1853 (2001), vol. I, p. 294, n. 56 riporta l'epigrafe: "IOANNES SADELERIUS BELGA CALCOGRAPHUS NULLI SECUNDUS AD EXEMPLUM VIXIT AD EXEMPLUM SCALPSIT MORUM ET PIETATIS SIC TIPIS VIVUS INOTVIT UBICUMQ. TERRARUM RELIGIO FULSIT ET SE IPSO DEFUNCTUS MAGIS INNOTESCET. HUMANAE CONDITIONIS TOTO CORPORE TIPUS QUEM TU LECTOR VIDES ET MOZ TE QUOQUE VISUMM SIC IVI CONSIDERA."

[74] L'incontro è documentato nella lettera del 16 marzo 1616, DOERING 1894, doc. n. 36. Le fonti successive che hanno sinteticamente riportato la vicenda ignorano del tutto le motivazioni originarie del viaggio: la necessità di raggiungere la fiera di Francoforte. Citano in parte l'episodio anche vedi anche MANCINI 2010 e BOREAN 2008.

opere proposte e consapevole della sagacia dei mercanti con cui, durante la sua permanenza veneziana, aveva intessuto un rapporto solido e duraturo. Figura silenziosa sullo sfondo il pittore Christoph Lencker, allievo di Rottenhammer, ulteriore garanzia per la correttezza della trattativa. Non fu quindi un caso se proprio una delle prime opere proposte, quasi per *captatio benevolentiae*, fosse una Venere (o) Flora con paesaggio di Paolo Fiammingo e figure di Rottenhammer ma desta curiosità che tra i nomi ormai classici della venezianità d'esportazione, Bassano, Veronese, Bordon e un Ambergher, comparvero un *San Girolamo* di cui si sottolineava che non fosse un autografo ma un'opera a lui attribuita, sulla cui attribuzione a questo punto è forse lecito dubitare tanto più che nello stock figurava anche, curiosamente, un *Ecce homo* o 'Cristo prigioniero' su rame opera di Gaspar Rem[75]. Oltre ai dipinti i mercanti cercarono di vendere anche un nucleo consistente di disegni. La trattativa proseguì anche il giorno seguente quando furono proposti tra i vari dipinti fu proposta anche una *Crocifissione* su rame di Hans von Aachen. Giusto Sadeler giocò un ruolo molto importante rispetto alle acquisizioni e all'ampliamento della collezione dei Wittelsbach durante il primo ventennio del Seicento. Anche nel 1612 cercherà di mettersi nuovamente in contatto con Hainhofer per vendere opere d'arte[76]. Tramite Giusto questi artisti, riunitisi intorno

[75] VOLK-KNUETTEL 1980; SÉNÉCHAL 1988; Philipp Hainofer aveva corrispondenti incaricati anche di indagare il mercato artistico alla ricerca di opere d'arte in tutta Europa. A Venezia e Firenze il fratello Christoph era di norma incaricato a seguire questo tipo di trattative, tuttavia, per questioni commerciali nel più ampio valore del termine, David e Hans Ulstet, mercanti del Fondaco e personalità chiave del mercato artistico, rappresentavano un contatto continuo. Su di loro vedi: MAYER 1931.

[76] VOLK-KNUETTEL 1980.

alla *scuola di Praga* e alla corte di Rodolfo II, esponenti di un determinato tipo di manierismo continentale che aveva conosciuto e appreso la lezione italiana, riscuotevano notevole successo commerciale. Gaspar Rem, che aveva concretamente aiutato e promosso l'inserimento veneziano di alcuni di loro, Hans von Aachen, quello documentato, ma anche Hans Rottenhammer e che era in rapporti stretti di amicizia con de Vries e i Sadeler, si inseriva nel progetto sia della 'venezianità d'esportazione' probabilmente con copie di opere di Tiziano, vedi il *San Girolamo*, sia dei piccoli dipinti, autografi, su rame, così cari alla scuola nordica.

Il primo testamento[77] veneziano di Rem quindi illustrava non solo la gestione delle botteghe parentali a cui l'artista faceva riferimento oltralpe, ma descriveva anche l'organigramma del *network* di artisti e agenti d'arte fiamminghi di rilievo in quel momento a Venezia. Vi comparivano infatti Rocco da San Silvestro, figura sfuggente intorno a cui però all'inizio del Seicento si polarizzava, evidentemente, il fiorente mercato di copie, i fratelli Sadeler, che prima della morte di Jan l'anno seguente, costituivano una fucina importantissima di temi incisori e *trait-d'union* commerciale con il nord e Dirck de Vries, Todaro "amico et paesano" di Rem.

Anche quest'ultimo incarna un profilo molto simile a quello di Rem. Si trattava di un pittore, almeno fino ad oggi identificato solamente con una – a tratti molto dubbia – produzione pittorica ma a cui forse bisogna far corrispondere

[77] Vedi MANCINI 2010, pp. 34-39.

un'attività di bottega costituita anche da copie scultoree[78]. In tal senso il lascito di Rem costituito da rilievi in gesso: il *Nettuno* di Giambologna in cinque pezzi e la "Notomia" di Prospero Bressan, può documentarne l'attività. Insieme a Rocco fu, in quel momento la figura più determinante rispetto all'attività artistica di Rem. La documentata vicinanza a Rottenhammer durante il suo soggiorno veneziano, come vedremo in dettaglio nel sesto capitolo, e i suoi rapporti con Pozzoserrato definiscono un circolo di artisti che si muovono intorno agli stessi canali commerciali e collezionistici. Della connessione tra Van der Gheest e Noirot abbiamo già detto, e Giacomo Noirot non solo dal punto di vista commerciale e per un rapporto di amicizia ma anche rispetto all'attività collezionistica era legato a Luca Van Uffel. Alla morte di quest'ultimo, verosimilmente alcuni dipinti erano transitati nella collezione di Noirot che lo seguirà nel triste destino di lì a qualche mese. Estremamente Significativo per il nostro studio sulla circolazione e commistione di soggetti tra l'area fiamminga e nederlandese e Venezia risulta il dipinto raffigurante una "masquerade" attribuito a Dirck de Vries. Il documento è un'ulteriore prova, questa volta chiaramente identificativa anche di un'opera d'arte, che il pittore originario della Frisia era pienamente inserito nel circuito collezionistico e commerciale dei mercanti che si muovevano intorno a Gaspar Rem e che, come Van der Gheest, Cheeus e Van Uffel rappresentavano l'élite ricca e colta d'area fiammingo-olandese. Anche sul versante veneziano Dirck de Vries era un elemento fondamentale del circolo di artisti di origine fiamminga costituitosi

[78] Sulla sua attività artistica vedi PARISET, VAN GELDER 1950; PARKER 1934-1935; CAMPBELL DODGSON 1931; FAGGIN 1965; FAGGIN 1963

intorno ai fratelli Sadeler. Venne infatti nominato commissario testamentario da Jan nel 1600[79] e l'anno prima in veste di garante alla stipula dell'atto dotale[80] della figlia di quest'ultimo, Giustina che, sposandosi con Helia Paumar, si accasava con un gioielliere di spicco della comunità tedesca in laguna.

Considerato quanto abbiamo definito rispetto all'importanza che gli artisti fiamminghi assegnavano al network familiare e di contatti professionali, non sorprende quindi trovare una dedica a Ludovico Pozzoserrato in un disegno di *Scena familiare* (Fig. 27), firmato e datato 1590[81]. L'artista in quel momento si era stabilito già da molto tempo a Treviso che, ben lungi dal configurarsi come un centro periferico, rappresentava invece un agile teatro di passaggi di artisti fiamminghi e collezionisti. Lo stesso de Vries figura anche in questo contesto quando, nel 1597, insieme a Giovanni Paulo Monicx, su cui torneremo nella seconda parte, testimoniava a favore di Hans Rottenhammer per non essere stato

[79] Vedi ASVe, Notarile testamenti, Giulio Figolin, b. 404, n.564. Riportato in appendice documentaria da SÉNÉCHAL 1987.

[80] ASVe, Notarile atti, Giulio Figolin, b. 5902, vedi anche l'appendice documentaria di SÉNÉCHAL 1987

[81] Sul contatto tra Toeput e de Vries ha ragionato SÉNÉCHAL 1988. Il disegno, rappresentante una scena di famiglia, è passato in asta presso Sotheby's l'11 marzo 1931. Firmato "Dirck de Vrijes Venetiae adi 6 ottobrij a 1590" e corredato dalla dedica in fiammingo "Nu Mijnen guden Vrunt Sig.or Lodowick biet/Meerder patientie ter werelt en heb ik niet". Sul disegno vedi CAMPBELL DODGSON 1931, pp.276-277 e FAGGIN 1963, pp. 54-64 e AMSTERDAM 1991, pp. 90-91.

debitamente saldato dal collezionista Zuanne Knotter, residente a Treviso[82]. Il documento, come vedremo in seguito, apre un ulteriore *focus* di indagine, come già la menzione di Moretto trevigiano adombrava, che permette di rivalutare il ruolo della piccola città e nel contempo anche di riproporzionare l'entità della scelta di Pozzoserrato di risiedervi a lungo. De Vries era una figura, così come lasciano ipotizzare i documenti, con un profilo commerciale molto più definito che non quello artistico. Le opere firmate, come nel caso di Rem, che ad oggi è possibile rintracciare non costituiscono certamente un *corpus* significativo in termini di produzione così come ci si aspetterebbe dalla lunga attività veneziana documentata dall'iscrizione alla corporazione. Dal punto di vista iconografico anche in questo caso la testimonianza di Van Mander rappresenta un'indicazione puntuale che definisce anche le influenze geografiche della sua maniera pittorica. Dirck de Vries e Pozzoserrato sono gli unici artisti nederlandesi da meritare una menzione speciale. Mentre del secondo non si dice nulla a proposito delle opere caratteristiche della sua produzione, del primo Van Mander dichiara di averne visto 'solo' alcune *Cucine* o *Mercati di frutta* dipinti nella 'maniera veneziana'[83]. La testimonianza di Van Mander, sebbene sia estremamente sintetica, permette di delineare l'attività del pittore. Innanzitutto lo scrittore ne ha visto 'solo' alcuni soggetti: o perché non ve ne sono di altro tipo da poter enumerare o perché nelle circostanze, forse non molte, in cui si è imbattuto in opere autografe si trattava

[82] Il documento, di cui discuteremo più diffusamente nel quinto capitolo, è conservato in ASVe, Notarile atti, Spinelli Andrea, b. 11928, c. 557 v. Pubblicato in parte in BRULEZ, DEVOS 1984, p. 98, doc. 2072.

[83] Vedi VAN MANDER 1604 (1994), fol.296r.

esclusivamente di quei soggetti specifici. Forse entrambe le cose. Nel 1609 anche Jean-Baptiste du Val dopo averlo conosciuto di persona ne descriveva i dipinti e in quel frangente nominava anche la capacità rimarchevole di rendere i ritratti al naturale (una produzione per noi pressoché ignota) e, in linea con la testimonianza di Van Mander, di dipingere le piazze pubbliche, i mercati ma soprattutto i mercati con pesci, carni, verdure, frutti e fiori e ogni alto genere naturale[84].

Differentemente dalla produzione di Rem, De Vries aveva realizzato un prodotto chiaramente riconoscibile: una sintesi arguta tra la tradizione fiamminga legata alle scene di *Mercati*[85] e *Cucine,* interpretata da molti artisti sul finire del secolo ma originata dalla genialità inventiva di Joachim Beuckelaer e Pieter Aertsen, e lo stile veneziano costituito da quinte scenografiche, secondi piani studiati nelle ambientazioni, il taglio compositivo con una lunga diagonale debitore alle invenzionia di Jacopo e Francesco Bassano. La ricezione sul versante italiano di queste composizioni le riconduceva alla tradizione iconografica della pittura dei Bassano tant'è che lo stesso Beuckelaer negli inventari era indicato come Gioacchino *Bassano* Fiamengo[86]. I soggetti di De Vries acquisirono autonomia e si

[84] Sul diario veneziano di Jan-Baptiste Du Val rispetto all'attività di De Vries hanno ragionato PARISET, VAN GELDER 1950, pp. 64-68.

[85] FAGGIN 1965, pp. 156-157.

[86] MASON 1999 p. 561 e MEIJER 1988a, qui a pp. 89-112. L'inventario farnesiano del 1680 qui è a p. 97. Nella "camera de' paesi" della collezione ospitata nel Palazzo del Giardino figuravano Mercati e Cucine, radunati insieme a Nature Morte. "Almeno sette dei mercati e cucine della camera de' paesi erano inventariati come opere del pittore anversano Joachim de Beucklaer che nell'inventario veniva indicato con il

presentavano completamente svincolati da ogni tematica religiosa che anche nella produzione di Jacopo e Francesco Bassano costituiva ancora un aspetto molto importante. Questa produzione di De Vries fu di tipo seriale. Così come per la produzione di Rem costituita da piccoli dipinti su rame, in questo caso i dipinti di de Vries avevano dimensioni più ragguardevoli. Lo dimostra molto bene la più famosa delle sue *Cucine* (Baltimora, Walter Arts Gallery) (Fig. 18) che in questa sede metto in rapporto con un altro dipinto con collocazione ignota che conserva le stesse proporzioni (Fig. 19), con un formato analogo: solo con quindici centimetri circa di differenza per lato[87]. L'accostamento dei dettagli dimostra chiaramente che non si tratta della stessa autografia ma di due mani diverse, e che pertanto il rapporto tra le due opere potrebbe essere quello di due esemplari nati nella stessa bottega ma realizzati da due artisti differenti, oppure di una matrice e una copia originata anche in un contesto differente.

La stessa incertezza attributiva con cui la foto è stata inventariata è significativa: Ludovico Pozzoserrato, Paolo Fiammingo o Dirck De Vries, indica che l'origine del mercato dei 'generi' in laguna, consisteva in molte opere che, almeno nei due decenni tra XVI e XVII secolo, venivano ricondotte ad uno stesso ambito di produzione[88]. Questo esempio e l'impossibilità di definire un catalogo

---

soprannome efficace di 'Gioacchino Bassano Fiammingo', chiaramente suggerito dal confronto con opere della produzione bassanesca".

[87] KHI, Fototeca, Firenze, inv. 278934, con attribuzioni incerte a Lodewijck Toeput, Paolo Fiammingo e Dirck De Vries.

[88] Significativo in tal senso e illustrativo fin dal titolo è il contributo di FAGGIN 1963, pp. 54-64.

attendibile dell'artista spiegano oggi, come allora, la fortuna di un nome che, sulla scorta anche della letteratura artistica, rappresentava un'identità artistica rappresentativa di una specifica tipologia di soggetti, senza alcun capolavoro in particolare in catalogo. Anche il dipinto ricordato nella collezione di Noirot, già Uffel, raffigurante una "masquerade", documenta il circolo comune di cui facevano parte Rem, Pozzoserrato, e De Vries e la difficoltà, rispetto a questi temi di genere, di identificarne autografie precise.

3.3 Il sistema del network delle botteghe tra Venezia e Colonia: il caso di Constantin Brouiller

Colonia rappresentava, nel *network* dei mercanti fiamminghi e d'area germanica, una tappa obbligata delle vie commerciali terrestri sulla rotta per le Fiandre e le Provincie Unite. Molti fiamminghi, dopo la diaspora del 1585, vi si erano stabiliti a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento.[89] I centri di Aachen e di Colonia lambivano da sempre la geografia naturale delle provincie del sud delle Fiandre e commercialmente rappresentavano un mercato fertile in cui stabilirsi, come dimostra la residenza stabile dei Van Collen e dei Del Prato. Anche dal punto di vista artistico, Colonia rappresentava uno snodo per gli oggetti d'arte diretti in Francia, quelli che muovevano verso sud, l'Italia, e il mercato interno dell'area

[89] Vedi BONN 2010, p. 447; VELDMAN 1993, pp. 34-58.

germanica fino ad Amburgo. Proprio per questa sua collocazione, centrale rispetto alla geografia del mercato artistico europeo, rappresentava la città più congeniale per installare delle botteghe artistiche poco votate ad una produzione destinata all'ambito locale ma caratterizzate da una produzione più incline all'esportazione che sfruttasse opportunamente, come abbiamo visto nel caso Rem-Rickaert I, un *network* che collegasse diverse città in Europa. Tradotta in questi termini, quindi, la triangolazione, di cui abbiamo parlato, congeniata da Pieter de Jode a Venezia, Marten de Vos ad Anversa e Crispijn de Passe a Colonia rappresentò un modello fortunato di circolazione e diffusione di opere d'arte. Nel primo trentennio del Seicento il contesto artistico veneziano era profondamente mutato. L'attività pioneristica di Rem, de Vries, i Sadeler per insediare un circuito di botteghe competitivo nel mercato internazionale con i grandi nomi della tradizione veneziana, aveva costituito un prototipo. Tuttavia l'orizzonte artistico lagunare si era arricchito di numerose presenze nordiche, i soggetti riconducibili al mercato dei 'generi' avevano ampiamente popolato le botteghe degli artisti e le case dei collezionisti, la figura del sensale di pitture era diventata una figura professionale ben definita e riconosciuta. Il sistema di quegli artisti fiamminghi che abbiamo delineato e che per primi avevano costituito un *network* internazionale di diffusione, individuando anche alcuni soggetti pittorici di successo, si configurò come un modello efficace da replicare.

Nell'agosto del 1638 veniva aperto il testamento di Constantin Brouiller, del *quondam* Arnoldo di Colonia, scritto in lingua fiamminga e tradotto in quella sede

da Giovanni Reynst e Abraham Heijrmans[90]. Nel documento inedito, letto dal "magnifico Retano", che propongo di identificare con l'unico 'Retano', mercante e agente di un certo calibro attivo in quel momento in laguna: Antonio Retano.

Nel documento Brouiller dichiarava di essere originario di Colonia e di possedere anche in quella città una bottega come pittore. Negli iscritti alla corporazione dei pittori a Venezia non c'è traccia alcuna di Brouiller o, come penso sia più probabile, Bruller – van de Brulle. L'unico artista che possiamo ricondurre per vicinanza onomastica al pittore è Alberto van de Brulle, originario di Anversa, attivo nell'intaglio che aveva lavorato al coro di San Giorgio Maggiore tra il 1594 e il 1598[91].

[90] Il documento da me reperito in ASVe, Notarile testamenti, b. 123, n. 21.

[91] L'unico lavoro veneziano di questo artista è ricordato in CICOGNA 1824-1853 (1982-1983), qui vol. IV, 1834 (1969) p. 268: " [...] forse più ammirabile quello [ingegno] d'Alberto Brullè nella scultura e nell'intaglio delle sedie del coro fatte con tanta perfezione nell'età d'anni 25 solamente. Vi sono tra gli altri quadri di queste sedi quelli che esprimono la vita di S. Benedetto con tante figure che trasportansi in fuori, e con tanta bellezza e consonanza di paesaggi, che veramente incantano; cosiicchè un coro più magnifico non si trova in Venezia, né in moltissime provincie d'Italia. E' degno di molta considerazione anche il lettorile che ci sta nel mezzo, sopra del quale fu scolpito dallo stesso un san Giorgio a cavallo fatto tutto d'un pezzo col dragone e con la donzella, già nella palla dell'altare di questo santo dipinti; anzi questo si stima dai conoscitori dell'arte il mastro pezzo fra le opere del Brullè".

Vedi anche ALK, *ad vocem* Brulle, Albert van de (fiammingo) verso il 1575 ad Anversa nato; tra il 1594-98 attivo a Venezia. Lavora con Gasparo Gatti e Livio dei Comaschi. Nel 1598 realizza il coro per San Giorgio maggiore.

La moglie di Brouiller, Maria Schormans[92] usufruttuaria di tutti i suoi beni - il figlio Enrico - era evidentemente ancora troppo giovane, morì poco dopo nel 1640 dopo aver prontamente cercato di riscuotere e appianare tutte le pendenze con il contesto coloniense tramite la procura affidata a Christoforo Ruompel[93]. A quel punto ciò che rimaneva dell'attività artistica lagunare di Brouiller confluì in un inventario che descrive le casse dei dipinti dopo esser state *bollate* dai Cattaveri.

Vediamo quali opere d'arte vi erano menzionate:

"[...]

sedici quadretti diversi

un fornimento di cuori d'oro

[...]

Un quadro grando delle nozze di Cana Galilea di man del q. Constantino

Una Santa Caterina

Altri cinque quadretti piccoli

Quaranta otto stampe di rame, che fui detto esser in pegno

c. 376 v.

[...]

Un quadro col sacrificio d'Jsaac

---

[92] Purtroppo non è stato possibile ricostruire la genealogia e il contesto di riferimento di Maria Schormans. Tuttavia Karel Van Mander nella Vita di Pieter Isaacsz, allievo di Hans von Aachen, ricorda che uno dei suoi ritratti più noti fu quello di Sara Schuyrmans dipinto a Leida. VAN MANDER 1604 (1994), fol. 290v39, V, p. 261

[93] Vedi la procura stilata nel 1639 e conservata in ASVe, Notarile atti, Giovanni Piccini, b. 10800, c. 44r-45r. Possiamo datare la morte della moglie a un momento di poco precedente al 1640 perché nell'inventario di Brouiller si dice esplicitamente che "Maria Schormans" era già deceduta: ASVe, Notarile Atti, Giovanni Piccini b. 10802, cc. 376r-378v.

[...]

c. 378 r

[...]

sei quadretti diversi

[...]

cinque quadri diversi et un sotto camin

[...]

dodici pezzi di pittura d'heremiti a guazzo

tre quadri diversi

Un quadro grande e cinque minori

c. 378 v

Un quadro dell'oration nell'horto

Un altro dell'Ecce hmo

due altri con donne ignude

due altri con nani

[...]"[94]

I soggetti dei quadri sono descritti molto sommariamente su tutti spiccano due quadri con *Nani* e un "quadro grando delle nozze di Cana Galilea di man del q. Constantino". Eccetto quest'ultimo, verosimilmente il dipinto più grande di tutti, per gli altri non è specificata l'autorialità. Non possiamo quindi escludere che si tratti di copie. Il primo aspetto degno di nota del profilo completamente inedito di Brouiller, un vero 'Carneade' della pittura, riguarda la rete di attività da lui creata tra la bottega a Colonia e quella veneziana, modello che riprende lo schema di Gaspar Rem e David Rickaert I tra Venezia e Anversa e che, come abbiamo visto, costituiva un sistema simmetrico a quello del *network* commerciale dei mercanti

[94] Vedi ASVe., Notarile Atti, Giovanni Piccini, b. 10802, cc. 376 r.-378 v.

fiamminghi. Un ulteriore elemento da analizzare riguarda la presenza di Gerrit Reynst, Abraham Heijrmans e Antonio Retano all'apertura del testamento.

Gerrit Reynst insieme al fratello Jan che si era stabilito in laguna e aveva ereditato l'attività mercantile del nonno, Jan Nicquet (Giovanni Nichetti), erano stati i dedicatari del primo volume delle *Meraviglie* dell'arte di Carlo Ridolfi[95]. Furono i due più grandi collezionisti di arte italiana tra Amsterdam e Venezia della prima metà del secolo[96]. La collezione aveva riunito, tra Amsterdam e Venezia, oltre a un *corpus* notevole di opere d'arte veneziane, alcune tratte dalla collezione di Andrea Vendramin, di cui molte sculture, monumenti funerari, monete, medaglie, libri e *naturalia*. Una parte consistente della raccolta alla morte di Gerrit nel 1658 raggiunse le collezioni reali inglesi[97]. Un'altra notevole quantità di sculture tratte dalla collezione Reynst e già in quella Vendramin, confluì nella vendita più famosa che si ricordi in Olanda di dipinti dei maestri italiani, quella indetta da Uylenburgh

[95] RIDOLFI 1648 (1914-1924): "[...] A gl'illustrissimi Signori Fratelli Reinst, il cavalier giovanni sign. di niel, e commissario appresso la Maestà Christianissima per li potentissimi stati delle Provincie Unite, e Gerardo senatore d'Amsterdamo; la dedica è datata 25 giugno 1646.

[96] Sulla loro collezione vedi LOGAN 1979 e il recente profilo biografico di VAN GELDER 2007a, p. 304.

[97] Buona parte dei dipinti erano confluiti nel Dutch Gift a Carlo II di Inghilterra. Che rappresentò il nucleo embrionale della collezione della National Gallery di Londra e delle collezioni Reali. Anche in questo caso un agente d'arte professionista mise in moto l'ingranaggio della vendita: Gerrit Uylenburgh e lo scultore Artus Quellinus. Sulla dispersione di parte della collezione Reynst e sul ruolo di Uylenburgh rispetto alla vendita delle opere d'arte di provenienza veneziana vedi il profilo di LAUBER 2008, pp. 304-305

nel 1673[98]. Alcuni tra i pezzi più famosi, ricostruibili grazie ai disegni commissionati da Vendramin, le *Signorum veterum icones*, sono oggi esposti tra Berlino e Dresda.

La vendita all'elettore nel 1671 di molti pezzi tratti dalla collezione Reynst generò però una disputa piuttosto accesa sull'autenticità di alcune opere d'arte. Il pittore Fromantiou fu chiamato a nominare una commissione di esperti per definire quali fossero "in predominanza"[99] le copie. Fromantiou analizzò la qualità dei dipinti e stabilì che molti di loro erano di 'cattiva fattura' quando non addirittura 'spazzatura' e di altri cambiò definitivamente attribuzione. In definitiva sancì che la maggior parte delle opere spacciate per autografe dei più grandi maestri italiani del Cinquecento non corrispondevano a ciò che ci si sarebbe aspettati. A questo punto è particolarmente indicativo per la nostra analisi, e rispetto alla conoscenza tra Constantin Brouiller e Reynst, che Uylenburg sostenne che nell'indicare le attribuzioni aveva semplicemente mantenuto quelle segnalate nelle collezioni Vendramin e Reynst. La vicenda si concluse senza che Fromantiou potesse dimostrare con certezza lo statuto di copie di molti dipinti, nella maggior parte dei casi si limitò a segnalarne l'intervento 'di un artista in un secondo tempo' rispetto alla realizzazione delle opere[100]. In altre parole qualora l'analisi di Fromantiou fosse corretta e non solamente dettata da una *revanche* personale nei confronti

[98] A tal proposito vedi la ricostruzione fornita in LONDRA-AMSTERDAM 2006.

[99] LONDRA-AMSTERDAM 2006, p. 83, nota 148: documento a Berlino, Geheimes Staatsarchiv, I, HA Rep 76, Alt 111, n. 167, "Uns vor originalien verkaufft, nur Copien seijn solten" e "stück keine wahre Originalien/ sondern nur nachgemachte Copien/seijn". *Ibidem*, pp. 99-100.

[100] *Ibidem*, pp. 100-101 e letteratura precedente.

dell'agente d'arte Uylenburg – che questa vendita avrebbe accreditato come l'agente più importante di tutto il secolo – dobbiamo immaginare che già nella collezione Vendramin, molto più probabilmente in quella Reynst, accanto a pezzi originali e superlativi comparivano copie o opere realizzate nella *maniera di* con un deciso fine mistificatore. La pratica della copia con la volontà di contraffazione era operazione corrente nella bottega di Uylenburg. L'episodio più indicativo è rappresentato da un'opera d'autore anonimo raffigurante la *Presentazione di Cristo al tempio* e riprodotta in controparte dall'incisione omonima tratta da un dipinto di Andrea Schiavone e contenuta nel volume delle [...] *Celaturae* [...] della collezione di Reynst[101]. Il dipinto può essere datato 1663 circa e rappresentava, così come si desume dall'inventario di Uylenburg, il *chimney piece* dell'ambiente principale della casa[102]. Come abbiamo visto soprattutto verso la seconda metà del XVII secolo possiamo individuare con certezza la quotidianità della contraffazione e della rappresentatività delle collezioni degli agenti d'arte come Uylenburg che possono essere etichettate, così come alcuna storiografia ha evidenziato, collezioni *stock*. In cui cioè alcune opere d'arte importanti e originali, rappresentative dei maestri del

[101] LONDRA-AMSTERDAM 2006: nel caso specifico della copia attribuita a Schiavone fanno riferimento all'attività di Jerome Lanier, pittore e restauratore, e fratello di Nicolas Lanier ,come uno degli autori possibili della contraffazione. Non dimenticano di indicare anche l'attività di Pietro della Vecchia che fu uno dei nomi di riferimento a Venezia rispetto alla falsificazione delle opere di Giorgione. Vedi AIKEMA 1990, pp. 32-36. Nel caso specifico di Schiavone, l'originale non è ad oggi conosciuto. La copia di Schiavone fu probabilmente acquistata da Jan Hartman da Jan Reynst quando restaurò la sua abitazione non lontana da quella di residenza di Jan. Vedi LOGAN 1991, pp. 153-155.

[102] LONDRA-AMSTERDAM 2006, p. 228.

Cinquecento o, rispetto alla statuaria, di alcune tipologie di soggetti tratti dall'antico, rivaleggiavano con copie o dipinti di *maniera* che molto probabilmente già dall'inizio del secolo erano entrati nelle collezioni dei mercanti nordici.

A questo punto la relazione tra Gerrit Reynst, Abraham Heijrmans e Constantin Brouiller, pittore senza identità e senza catalogo, potrebbe anche adombrare un rapporto preciso di committenza di pezzi come copie o di *maniera* realizzati per il commercio della *Firma* Reynst e, forse, destinato anche alla collezione di famiglia. Purtroppo l'inventario recuperato di Brouiller è molto vago nella descrizione delle opere e non è quindi possibile stabilire con certezza la natura dei dipinti, nonché la paternità, certamente la mancanza totale di dipinti superstiti e firmati da questo artista introduce, come nel caso della produzione di Gaspar Rem, più di qualche dubbio sulla sua attività condotta con sotto la propria autografia. Un ulteriore elemento di indagine muove intorno alla figura di Antonio Retano, anch'egli mercante fiammingo che concentrava i suoi interessi commerciali in Inghilterra. Retano fu il procuratore a Venezia di Lord Feildings ed era stato avvicendato in questo ruolo, alla sua morte, da Gilbert Talbot[103]. Retano era in società anche con Reynst ed Heijrmans e figurava in alcuni atti in rapporto commerciale anche con Davide Ott e Daniel Nijs. Nel 1624 aveva sposato Sibilla Widmann (genealogia 7), legandosi così a uno dei casati nobiliari d'origine germanica che anche a Venezia, nel 1646, avevano conseguito l'iscrizione al patriziato. L'interesse artistico di Retano, che possiamo dedurre dalla sua rete di contatti, tutti sistematicamente

[103] Così come si apprende dalla procura in ASVe., Notarile Atti, Piccini, b. 10805 c. 662 v.

impegnati nel collezionismo e nel commercio di opere d'arte è documentato per via indiretta dal profilo del figlio Pietro Paolo: pittore, mercante e collezionista tra i più importanti del XVII secolo[104].

Ricostruendo questo *network* di mercanti che presiedettero alle sorti dei dipinti rimasti nella bottega veneziana di Brouiller abbiamo toccato alcuni luoghi e passaggi collezionistici important per la circolazione dell'arte italiana e più specificatamente veneziana all'inizio del XVII secolo. La stessa città di Colonia come abbiamo detto, rappresentava un luogo di snodo verso le principali traiettorie europee. A partire dalla fine del Cinquecento si era profilata anche come luogo di residenza di un'*élite* in crescita di fini mercanti, banchieri e intermediari di ambito finanziario. Il più noto collezionista coloniense che per la maggior parte della vita aveva vissuto a Londra e Parigi era Everhard Jabach IV. Jabach, figlio di Everhard

[104] Il figlio di Antonio Retano si cimentava già da giovanissimo nelle copie di autori celebri. Infatti in ASFi, Carteggio di artisti, codice 5, (carteggio di Paolo del Sera), n. 33 lettera del 29 luglio del 1651, del Sera cerca di dissipare a Leopoldo de Medici ogni dubbio in merito a un suo presunto accordo con Widman per inviare una copia della Resurrezione di Lazzaro di Paolo Veronese, anziché l'originale e quindi riporta: "[...] havendo inteso anco che sia stato detto a V.A. che il detto quadro sia copia e non originale gli dirò solo che di esso ne sono state fatte tre copie una che è quella che mandati a V.A. mostra come ella sia piccola assai, un altro poco più grande per il s. Vidman et un'altra simile in circa a detta dil Vidman che l'ha fatta il s Petro Retano nipote dil Vidman giovanetto dell'età di 18 anni in suo gusto che tutte sono state fatte nel medesimo tempo che si fece la detta per mandar a V.A. e che si fece quella per il s Vidman e per che V.A. intende tanto di pittura che il suo giudizio basta a decidere se un quadro sia originale o no non dirò sopra questo di vantaggio ma quando pure bisognassi io credo che ogni huomo intelligente e pratico conoscerà che detto quadro non solo è originalissimo ma esquisitissimo [...]". Sulla collezione Retano nel Settecento vedi FAVILLA, RUGOLO 2009, p. 295.

III, anch'egli grande collezionista[105], aveva sposato a Colonia Anna Maria de Groote[106] legandosi alla più nota famiglia di origine anversana emigrata e divenuta in poco tempo una delle più influenti. Le pupille della famiglia de Groote si erano sposate con alcuni mercanti d'origine anversana e di calibro internazionale: Anna Maria sposa di Everhard Jabach III, e Margherita de Groote che aveva sposato nel 1608 il mercante Martin Hureau (genealogia 9), residente stabilmente a Venezia e stretto in vincolo d'amicizia con Luca Van Uffel[107]. La *Firma* di Hureau, che radunava mercanti provenienti dalle provincie del sud, poteva contare sull'appoggio di Gaspar van Collen ad Amsterdam, ma originario di una famiglia di Colonia, e in quest'ultima di Samuel Boudewijns che, insieme a Gualtiero e Isacco van der Voort manteneva la rete commerciale con Venezia[108]. Il padre di Gualtiero e Isacco aveva acquistato i disegni provenienti dalla collezione di Andrea Vendramin[109] che, dopo

[105] Vedi MONBEIG GOGUEL 1988 E PY 2001.

[106] La figlia di Hendrick de Groote e Sibilla Duysterlo; Sui de Groote vedi BAETENS 1976, p. 13, p. 20, pp. 60-66, p. 164.

[107] Vedi il testamento di Martin Hureau in cui dice: " [...]a Luca van uffel mio amatissimo compare non havendo altro da par suo li dono il quadro de Danae [...]" in ASVe, Notarile testamenti, Giovanni Piccini, b. 756, n. 3 ottobre 1630; il mercante è tratteggiato anche in BAETENS 1976, i, pp. 186-189.

[108] Van GELDER 2009, p. 112.

[109] Paolo del Sera racconta per sommi capi la genesi della dispersione della collezione di Andrea Vendramin: le sculture finirono a "un gentiluomo di casa Zen che ha una serie di teste di marmo greco prese 'per un pezzo di pane' da Andrea Vendramino detto di Zanballotta che vendette il suo studio a rompicollo [...]".In sintesi: "le pitture l'ebbero diversi pittori che le barcheggiarno, le statue questo Zen e i disegni il Vandervoort." Il passo citato è tratto dalla lettera manoscritta contenuta in ASFi, Carteggio d'artisti, Codice 5, n. 122, lettera del 1657.

una trattativa fallita con Paolo Del Sera, avevano preso la strada verso il nord. Tra il 1657 e il 1663 furono acquistati da Gerrit Uylenburgh e Peter Lely[110].

La vendita rappresentò un altro nucleo cospicuo di opere italiane, in questo caso disegni, tra cui un ragguardevole numero di autori veneziani, che prendeva la strada delle Provincie Unite e di cui una parte sarebbe confluita anche nella collezione Jabach e successivamente in quella di Mazzarino a Parigi. La straordinaria collezione di Jabach, ragguardevole sia da un punto di vista qualitativo che quantitativo era stata composta nel tempo e inizialmente il cospicuo lascito ereditario del padre aveva contribuito alla sua creazione. Alla costituzione della sua collezione contribuirono anche gli acquisti di parte dell'eredità di Carlo I d'Inghilterra tra il 1649 e il 1653 e di ulteriori dipinti da parte di diversi intermediari sulla piazza londinese. Un altro nucleo di opere vi pervenne a seguito della morte di Uylenburg nel 1675.

Possiamo quindi dire che anche Colonia a partire dall'inizio del XVII secolo era diventata una città particolarmente significativa dal punto di vista della produzione e della circolazione di opere d'arte di origine italiana. Insieme ad Amsterdam, Londra e Parigi, grazie al ruolo di alcuni protagonisti del collezionismo e del mercato dell'arte, rappresentava il teatro ideale per il commercio di prestigiosi autori italiani. All'interno di questa prospettiva, l'assiepamento delle personalità perfettamente inserite in questo ingranaggio commerciale, all'apertura del testamento e dell'inventario di Brouiller, con bottega anche a Colonia, induce a

[110] Vedi LONDRA-AMSTERDAM 2006.

ipotizzare che la sua attività potesse, con qualche titolo, ben inserirsi in questo meccanismo.

Colonia era anche la città natale di Hans von Aachen. Il pittore, partito da casa, dopo aver soggiornato a Venezia ed essere entrato nel circuito di botteghe minori di Gaspar Rem e Francesco Moretto, in viaggio tra Roma e Firenze, nel 1585 fu nuovamente a Venezia dove realizzò alcuni dipinti menzionati anche da Karel Van Mander. Degli estremi di questo secondo soggiorno veneziano, che per noi è indispensabile per capire come il network di mercanti muovesse le fila degli artisti, di cui Hans von Aachen rappresenta un caso emblematico, parleremo in seguito, tuttavia è significativo, rispetto al ruolo di Colonia negli ingranaggi del network, definirne adesso altre personalità nodali.

Durante il secondo soggiorno veneziano il pittore entrò in contatto con un mercante, committente, originario di Maastricht sulla cui indentificazione ci soffermeremo in seguito, ma fu grazie a questo contatto che conobbe a Venezia un mercante di Colonia, che Van Mander documenta chiamarsi Boot, per cui dipinse nel 1588, tornato nella città natale, un *Giudizio di Paride*. La ricerca ha potuto identificare quel committente con Michiel Boot[111], un altro mercante-collezionista nato a Breda ma residente a Colonia, che faceva parte degli emigrati anversesi che vi avevano preso stabile residenza durante l'ultimo ventennio del Cinquecento, precisamente nel 1584. Figlio di Anthonis Boot che morì, come recita nel

[111] Sull'identificazione si veda AIKEMA, DI LENARDO 2010, pp. 85-96

Un breve profilo biografico del personaggio, considerata la sua statura poetica vedi PRIMS [S.D.].

testamento del 1575, "mercante anversese" ma viveva a Colonia, Michiel nella città aveva mantenuto buona parte delle sue attività commerciali, gestite da Simone De Deckere[112], cognato e procuratore. Come buona parte dei fiamminghi itineranti a seguito della diaspora, per ragioni commerciali, ma anche confessionali, anche Boot risiedeva in più città europee e la sua *Firma* commerciale si era ramificata seguendo il *network* delle compagnie mercantili con cui lavorava. Tra le varie residenze aveva vissuto anche a Napoli, vicino al circuito di De Roomer, ma dal 1599 decise di comprare casa ad Anversa nel Meir[113], acquistandola dal mercante Henrico Hoons. Da quel momento, nonostante i fitti rapporti intessuti con l'Italia e con i van Coellen di Colonia lo portassero spesso fuori città, lo ritroviamo

[112] Michiel Boot aveva sposato nel 1587 Maria de Deckere. Nell'inventario di Anna Boudaen, vedova di Simone de Deckere, fratello di Maria, stilato nel 1625, vi compare un "Contrefeytsel van een Doot Kindeken van Sieur Michiel Boot" [Un ritratto del bambino morto di Michiel Boot]: vedi DUVERGER 1984-1992, vol. II, (1618-1626), p. 393; Simone de Deckere era parente di Catherina de Deckere, vedova nel 1625 di Gaspar Charles, tra i più grandi mercanti fiamminghi sulla piazza veneziana, nonché console della nazione nel 1596.

[113] Nalla seconda metà del Cinquecento il quartiere che si era sviluppato intorno alla piazza del *Meir* acquistò maggior importanza. Diego Duarte il giovane, mercante di origine portoghese, che commerciava in pietre preziose ma anche dipinti e che aveva riunito una collezione molto importante di opere d'arte scelse la piazza come luogo di residenza, avendo acquistato un "Hotel" con giardino in cui confluirono tutti i capolavori. Oltre all'interesse collezionistico, la collezione Duarte rappresenta un caso emblematico di collezione stock. Il mercante, infatti, pianificò in vita un accurato inventario con i valori attribuiti a tutte le opere. Ne diede testimonianza, durante il suo soggiorno anversano Nicodème Tessin: vedi UPMARK 1900, pp. 198-206.

stabilmente documentato tra i fondatori della confraternita dei *Romanisten* con certezza a partire dal 1614, anno in cui Rubens terminò il suo decanato[114].

[114] Sull'affiliazione alla confraternita dei *Romanisten* vedi TIMMERMAN 2008, p. 241-243. Michiel Boot e Petrus Pascasius de Deckere sono documentati nell'elenco dei confratelli del 1614, dato che quindi documenta un rapporto di conoscenza con Rubens. Nella Gilda di San Luca: ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864, p. 401, nell'anno di iscrizione alla gilda di Rubens dove in nota compare: "Ende Innegecomen D. Michale Boot ende Petrus Pascasius de Decker".

4. Dinastie mercantili e il commercio d'arte

4.1 Tra rappresentatività, modello culturale e catalogo commerciale: la 'collezione stock'

Nella prima metà del Seicento nelle Fiandre nacque e conobbe molto successo una tipologia particolare di soggetti pittorici. Si trattava della rappresentazione di *cabinets d'amateurs* (Fig. 6), così come sono definiti, in cui erano raffigurate le collezioni d'arte e i *liefhebbers der schilderyen*[1] che le avevano patrocinate e che, intrattenendosi con un pubblico ristretto ma composito, di artisti, nobili e conoscitori, vi erano spesso a loro volta ritratti. Questi dipinti rappresentavano l'esito di un lungo processo precedente in cui l'attività collezionistica di importanti famiglie mercantili di Anversa era incrementata considerevolmente grazie a un'acquisizione di *status* che vedeva molti membri inseriti negli organi del governo cittadino e nel *corpus* dell'amministrazione[2]. Questa progressiva acquisizione di uno *status sociale* superiore culminava, spesso,

[1] ZAREMBA-FILIPCZAK 1987, in part. pp.51-52: negli statuti della Gilda del 1619 si codifica con precisione la figura del liefhebber: "personen die in anderen eeden syn, aengenomen wordende in deze gulde als vry persoonen [...] geen inkomeed, vry van breucken en posten, maar nog wel vallend onder de wakende gilden".

[2] Sul processo di nobilitazione vedi il contributo più recente di JANSSENS 1998. Da un punto di vista storico l'analisi del processo di aristocratizzazione è ripercorso in LESGER, NOORDGRAAF 1995.

con l'acquisizione di titoli nobiliari e quindi di un riconoscimento, comprensivo di un nuovo profilo culturale, nei prestigiosi circuiti della nobiltà europea[3]. La denominazione *liefhebbers* non indicava solo in un'accezione generica l' 'amore per la pittura', definendo così una particolare inclinazione al collezionismo, ma compariva per la prima volta nell'elenco degli iscritti alla Gilda di San Luca per distinguere personalità che, senza esercitare alcun'arte, erano dei *connoisseurs*. Tuttavia anche questa 'categoria' rischia di essere fuorviante perché molto legata a una definizione di tipo 'tecnico' del loro rapporto con l'arte, invece, nelle intenzioni originarie, la menzione si profilava come un'evoluzione del concetto più esteso e tutto umanistico dell' *Artis Pictoriae Amator et Cultor*[4]. Parte di questo circolo culturale e intellettuale faceva riferimento alla *Repubblica delle Lettere*[5] che, in quel momento, si caratterizzava fortemente per le posizioni religiose di natura controriformista e che poteva contare su un *network* di umanisti ben ramificato in tutta Europa. Ad Anversa in particolare alcuni dei suoi sodali si riunivano intorno all'*Officina Plantiniana*[6] e il *Gulden Rinck*, dove si intrattenevano in incontri

[3] Il contributo di TIMMERMANS 2006 illumina significativamente il ruolo sociale ricoperto da alcune famiglie attive anche a Venezia come i Van der Cruyce (de Cordes), Della Faille e de Robiano. Il suo contributo focalizza l'importanza di queste *élites* cittadine che si erano saldamente legate ai circoli umanistici più importanti del tempo, entrando a pieno titolo nei meccanismi che presiedevano i processi di selezione artistica.

[4] TIMMERMANS 2006, p. 347; HELD 1982.

[5] Sulla *Repubblica delle Lettere* vedi BOTS, WAQUET 1997.

[6] Sull'attività tipografica di Plantin e il contesto si veda VOET 1969.

informali. All'inizio del secolo proprio Nicolaas Rockox[7] e Peter Paul Rubens furono tra i principali animatori di questo gruppo di umanisti e *homines novi*[8] del contesto anversano. I letterati e umanisti Giusto Lipsio e Carlo Scribani rappresentarono senza dubbio le personalità intellettuali animatrici di questo contesto così come Baldassarre de Robiano e Michiel Boot[9], su cui torneremo ancora in questo capitolo, che furono i protagonisti più emblematici di questa nobilitazione culturale del ceto mercantile. La loro inclusione nella Gilda e la menzione come *liefhebber in schilderyen* sottolineava un diverso profilo intellettuale rispetto al mercante d'arte, il *schilderyverkooper*, o semplicemente il *kooper,* così come abbiamo visto nel secondo capitolo, e codificava significativamente la distanza tra il 'commerciante' *tout court* e il 'commerciante colto', inserito in un circuito di umanisti e letterati. La loro menzione nella Gilda giungeva a certificare un incremento consistente, principiato dalla metà del secolo precedente, di figure professionali di mercanti d'arte che avevano nobilitato il loro profilo commerciale con la vicinanza e l'inclusione in circuiti colti di umanisti e letterati. Come abbiamo visto, questo processo si era profilato già in origine con la comparsa dell'agente d'arte: alcune figure che abbiamo menzionato, come Joris Vezelaer, esemplificavano già questa tipologia.

[7] Sul connubio tra Rockox e Rubens si veda BAUDOIN 2005 E JAFFÉ 1984.

[8] TIMMERMANS 2008 ha efficacemente delineato il profilo di questa élite emergente con l'espressione *homines novi.*

[9] TIMMERMANS 2008, pp. 227-241.

Anche Hans Jacob König incarnava il profilo del *liefhebber:* si trattava infatti non solo di un agente che creava dei contatti tra contesti artistici lontani tra loro sia dal punto di vista geografico che dei linguaggi artistici messi in campo o delle singole competenze professionali: gioiellieri, scultori, pittori, intagliatori di pietre dure, tra gli altri, ma anche di un fine *connoisseur* capace di *selezionare* e *promuovere* artisti e, con loro, determinati concetti artistici, favorendo la circolazione di temi e soggetti. In questo senso l'attività collezionistica rappresentava la cifra distintiva del *liefhebber* e segnalava, su un duplice registro, sia il valore del possesso e il prestigio sociale acquisito, sia il processo di selezione che presiedeva alla creazione di una collezione e che significava, più in generale, orientare il gusto secondo determinati concetti estetici.

In questo senso all'amore per l'arte, che da un punto di vista umanistico era comunque 'conoscenza', si univa la *connoisseurship* ovvero non solo un'attitudine intellettuale alla comprensione ma anche l'intuizione commerciale per il successo di un prodotto artistico[10]. Dal punto di vista documentario queste accezioni si riscontrano anche nei documenti: nel 1607 Jan Cooymans, agente d'arte, era attestato come "mercante e amante", e anche Hans Geens nel 1615 era segnalato come "amante e mercante di dipinti"[11]. Tra le personalità che si erano accreditate

[10] Hanno messo in luce entrambe le caratteristiche, emancipando l'analisi da un certo approccio comune a quasi tutta la storiografia particolarmente focalizzato sulle aspirazioni umanistiche e il valore culturale della codificazione, DE MARCHI, VAN MIEGROET 1999, pp. 81-111, in special modo vedi il paragrafo significativamente titolato: "For the love of art, and profit", pp. 85-86.

[11] Vedi ROMBOUTS, VAN LERIUS 1861-1876, I, pp. 440; 514, la traduzione è mia.

come *liefhebbers* e mercanti molti di loro ebbero un apporto decisivo, anche finanziariamente, alla fondazione dell'Accademia di pittura di Anversa nel 1663[12]. Questo evento rappresentò il culmine istituzionale di un lungo processo di affinamento dei meccanismi di selezione artistica, sia di artisti che di opere, in cui l'attività promozionale e collezionistica riassumibile nella *connoisseurship* di questa *élite* furono il motore fondamentale. Di questo aspetto però, che mise a nudo istituzionalizzandolo un secolare meccanismo di scambio tra le figure principali del mercato dell'arte, ci occuperemo più nel dettaglio nell'ultimo capitolo. Quello che però è opportuno precisare, rispetto al ruolo di questa élite di mercanti e delle loro collezioni nelle dinamiche artistiche, è che i membri di queste società informali si radunavano in alcune istituzioni che, tranne la Gilda di San Luca, non avevano alcun carattere specifico riconducibile all'arte: la confraternita dei Romanisti[13], la Gilda degli Archibugieri e la camera di retorica. Gli esponenti di queste istituzioni costituivano un'intricata maglia di relazioni, spesso familiari, ma anche di carattere commerciale.

[12] L'Accademia di Anversa rispose ad un'iniziativa economica completamente privata, in netta opposizione con l'Accademia di Francia che invece rappresentò l'iniziativa della Corona, corrispondendo, anche in termini di selezione artistica, in pieno con la volontà della monarchia. Il ruolo decisivo dell'iniziativa privata, in gran parte del ceto mercantile, per la sua formazione è emblematicamente incarnato dalla scelta di collocare la neonata Accademia al piano superiore della Borsa di Anversa. Vedi D'HULST 1967, pp. 131-150. Sulla questione anche TIMMERMANS 2006, qui a p. 353.

[13] Sul ruolo dei mercanti divenuti *homines novi* all'interno della confraternita e delle altre istituzioni culturali anversane vedi TIMMERMANS 2008, pp. 241-249.

Fu questo panorama a definire, progressivamente, l'organizzazione e l'istituzione di precise infrastrutture, anche spazi, per l'arte. Quest'ultimo punto, in particolare, rappresenta una questione nodale nella definizione del moderno sistema delle arti e del definitivo avvicendamento con quello di origine medievale. Definire luoghi specifici, inizialmente e per il contesto anversano e in particolare quelli dedicati alla vendita, come abbiamo potuto osservare nel caso della creazione del *Pand,* significava rispondere a una trasformazione già in atto nel sistema dell'arte e, contemporaneamente, creare le strutture per istituzionalizzare e promuovere questo processo di cambiamento; nella fattispecie liberare il meccanismo di scambio dal vincolo del rapporto diretto – che pur permaneva – artista-committente. Tuttavia il luogo dello scambio non era solo connotato da un carattere eminentemente commerciale ma anche intellettuale, e fu proprio la creazione dell'Accademia, tappa finale di un lungo percorso di elaborazione, che rappresentò anche la realizzazione compiuta dell'individuazione di uno *spazio* – anche architettonico, intendiamoci – deputato ad accogliere questa precisa esigenza. Tuttavia, anche precedentemente, dobbiamo immaginare che la profonda riflessione umanistica che le opere d'arte innescavano, il 'discorso sull'arte', trovasse luogo appropriato. Nel dipinto di Willem van Haecht (Fig. 6), gli Arciduchi Alberto e Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, ospiti del ricco mercante e collezionista Cornelis van der Gheest[14], sono ritratti mentre osservano composti le opere della

[14] Anche van der Geest faceva parte dei *liefhebbers* iscritti alla Gilda vedi ROMBOUTS, VAN LERIUS 1961, p. 578; Sul mecenatismo artistico, ma anche il contesto politico e culturale, vedi la mostra su Albrecht & Isabella organizzata grazie al Koninklijke Musea

collezione. Intorno a loro cortigiani, ricchi mercanti, artisti e membri dell'*intelligentsia* anversana discutono e riflettono sugli oggetti della collezione. Tuttavia, così com'è stato dimostrato, i personaggi raffigurati nel dipinto di Willem van Haecht nel 1628 costituivano un pubblico ideale, che mai ebbe l'occasione di incontrarsi nello stesso momento nella collezione van der Gheest[15].

Così come dimostrano le annotazioni di Peter Stevens, sodale dello stesso Cornelis van der Gheest e del collezionista Antonio de Tassis, gli spazi d'esposizione della collezione diventavano luoghi di incontro e scambio con altri collezionisti, ma anche umanisti e letterati[16]. In questo senso i "luoghi del sapere"[17] furono, soprattutto per il contesto delineato, 'luoghi di scambio di sapere e saperi' in cui le

---

voor Kunst en Geschiedenis e alla Katholieke Universiteit Leuven nel 1998 i cui contributi sono raccolti in DUERLOO, THOMAS 1998.

[15] Ha analizzato il problema HELD 1982, pp. 40-42, 53; ANVERSA 2004, p. 63.

[16] Vedi BRIELS 1980, pp. 203-226.

[17] Mi riferisco in particolare all'inquadramento datone da Paula FINDLEN 1994 dove sono definiti "sites of knowledge", a pp. 97-150. La riflessione della studiosa procede dallo *studio* come spazio intimo di contemplazione e riflessione, aperto semmai a una cerchia molto ristretta di visitatori informati e intendenti, alla *galleria* e poi all'organizzazione dei primi musei pubblici. È emblematico il caso della collezione di Ulisse Aldovrandi, aperta agli uomini di lettere, gentiluomini, scienziati, umanisti, secondo una precisa *tassonomia sociale* la cui attenta selezione e pianificazione fu consapevolmente elaborata dallo scienziato-umanista così come il Catalogo delle persone che visitarono il suo *museo* lascia intendere. Questa precisa funzione sociale della sua collezione, indubbiamente motivata dall'esigenza di un universale riconoscimento intellettuale, rappresentava, probabilmente uno degli aspetti costitutivi della stessa esistenza della collezione tant'è che nel suo testamento Aldovrandi espresse la volontà che sempre si continuassero ad annotare i nomi dei visitatori nei libri a tal scopo deputati. Sul punto vedi FINDLEN 1994, p. 145 e precedenti.

collezioni non erano solo conservate e disposte ma anche pre-disposte e strutturate per essere visitate e, come vedremo a breve, commercializzate. Indubbiamente in ciò che potremmo genericamente indicare come la funzione sociale della collezione, o meglio della sua disponibilità a essere fruita, era predisposto, così come anche il dipinto di van Haecht testimonia, un preciso criterio di selezione sociale che a maggior ragione quando gli interni di collezioni erano raffigurati, visualizzava i protagonisti dello scambio intellettuale e, nella fattispecie, artistico. Questo aspetto di definizione della comunità dei *conoscitori* si ritrova anche in altri ambiti geografici, come ad esempio quello inglese legato alla Royal Society[18]. Non a caso anche nel contesto londinese la definizione del gruppo riunito intorno alla Royal Society, e in particolar modo alla figura di Elias Ashmole, contribuì in modo determinante alla creazione della prima istituzione museale 'pubblica': l'Ashmolean Museum, fondato nel 1683.

Ritornando ai *liefhebbers* e alla raffigurazione dei *cabinets d'amateurs,* possiamo ora comprendere il contesto in cui simili iconografie, che ben presto costituiranno un genere pittorico specifico, erano sorte e si erano moltiplicate. Lo spazio semi-pubblico delle collezioni, raffigurato in pittura, definiva e consacrava sulla tela i protagonisti attivi degli scambi culturali, spesso ritratti *ad vivos*[19] che stabilivano una

[18] FINDLEN 1994, pp. 149-150.

[19] Rispetto all'identificazione dei ritratti nel Cabinet di Cornelis van der Geest vedi lo studio di HELD 1982, pp. 40-42 e 53.

precisa tassonomia sociale: l'élite mercantile nobilitata intellettualmente e i gli aristocratici, quelli veri[20].

Sebbene sia piuttosto complicato definire l'origine delle raffigurazioni dei *cabinets d'amateurs* tuttavia possiamo indicare in Pieter Paul Rubens e Jan Brueghel i principali artefici dell'invenzione del soggetto[21]. Così come Rubens, che era stato inserito tra gli astanti nel dipinto di Willem van Haecht, anche Jan Brueghel dipinse nel 1626, in collaborazione con Frans Francken, un *Cabinet d'amateur* in cui furono raffigurati i ritratti degli Arciduchi Alberto e Isabella, Clara, Eugenia. Fu soprattutto Rubens a essere vicino al *network* di mercanti che analizziamo in questo studio, grazie alla sua affiliazione alla confraternita dei *Romanisten*[22] insieme ad altri artisti come Otto van Veen, Jan Brueghel, Abraham Janssens, tra gli altri e i mercanti, su cui torneremo, Michiel Boot e Ferdinando Helman. Fu proprio Rubens a comprendere la forza di simili raffigurazioni. Del resto, dal 1598, era divenuto amico di Philips van Valckenisse (1554-1614), legame testimoniato dalla sua dedica nell'*Album Amicorum* dell'amico, insigne collezionista. Quest'ultimo, nel 1607, fu significativamente il primo iscritto alla Gilda di San Luca come *liefhebber der schilderyen*[23]. Van Valckenisse fu una figura molto importante sia rispetto alla definizione dei soggetti dei *Cabinets*, ovvero delle

[20] Sulla fortuna di questi soggetti pittorici e sul contesto mercantile in cui trovarono spazio vedi VAN DER VEEN 1993, pp. 145-164.

[21] Vedi la ricognizione in SPETH-HOLTERFOFF 1957.

[22] Sul ciclo pittorico di Rubens composto per la chiesa dei Gesuiti di Anversa dedicata ai Santi Pietro e Paolo vedi KNAAP 2006, pp. 155-197.

[23] Per l'iscrizione vedi ROMBOUTS, VAN LERIUS 1861-1876, I, p. 440.

collezioni d'arte, sia rispetto al nuovo profilo di collezionista che era stato istituzionalizzato attraverso la qualificazione dei *liefhebbers*. Rubens visitò van Valckenisse prima del viaggio in Italia, tra il 1598 e il 1600 e fu indubbiamente impressionato dalla ricchezza della collezione dell'intenditore che comprendeva almeno 468 dipinti distinti in categorie con differenti collocazioni [24]. La strutturazione degli spazi espositivi e di conservazione della collezione secondo categorie distinte di dipinti è un elemento particolarmente importante su cui torneremo a breve. Un altro aspetto emblematico è la presenza più che ragguardevole di copie, quasi la metà delle opere possedute, e che in qualche modo ci riporta al profilo delle attività di Gaspar Rem e di Brouiller, rispetto a cui, almeno del primo, siamo certi di poter indicare una fiorente attività come copista di opere tratte dai maestri del Cinquecento veneziano. Nel caso di van Valckenisse, tuttavia, molte copie erano state tratte *in loco* da originali già presenti nella collezione ed è proprio quest'ultimo dato che ha permesso di ipotizzare che fosse anche un mercante e non solo un collezionista[25]. Questo aspetto in particolare caratterizzò anche l'attività collezionistica dello stesso Rubens e risponde in modo calzante con le figure di mercanti-collezionisti e agenti d'arte che sono oggetto di questo studio: personalità, cioè, che 'utilizzavano' e non solo contemplavano le loro collezioni con scopi commerciali, ben consci del profondo valore che alcuni oggetti d'arte potevano assumere e dell'influenza che loro, protagonisti e mediatori degli

[24] L'inventario della collezione compilato nel 1614 dopo la morte di Van Valckenisse è trascritto in DUVERGER, 1984, I, pp. 299-311. Sulla distinzione tra le opere e la differente collocazione in spazi appositamente dedicati vedi ANVERSA 2004, p. 16.

[25] *Ivi.*

scambi artistici, potevano imprimere nella fortuna di determinati artisti e soggetti. Non fu quindi un caso se l'elaborazione del soggetto pittorico dei *cabinets* rappresentò una specificità del contesto anversano dove il *network* di *homines novi* inclusi di recente nelle *élites* di governo, di colti mercanti e occhiuti agenti d'arte era indubbiamente il più importante e rimarchevole, almeno in termini quantitativi, di tutta Europa.

Le declinazioni differenti del soggetto dei *cabinets* fotografavano i diversi aspetti di un fenomeno poliedrico come quello del collezionismo che in questo caso si caratterizzava per essere un fenomeno anche commerciale; spesso i committenti di queste opere erano gli stessi mercanti che ne trafficavano. Infatti, sia che si trattasse dell'interno di una collezione di un ricco borghese che accoglieva spiriti *nobili* per discorrere del sapere, sia che fossero ritratte le stanze domestiche del cittadino illustre, come nel caso di Nicholas Rockox[26] (Fig. 28), l'iconografia di questi dipinti non si discosta da quella degli *ateliers* di artisti-agenti, come nel caso della *Bottega di Jan Snellinck* (Fig. 29). In questo caso la composizione dell'opera insisteva, a ragion veduta, sulla tematizzazione del *catalogo* di opere d'arte, e quindi autorialità famose, esemplarità dei soggetti delle opere esposte. L'intento catalografico rappresentava la cifra distintiva di queste opere che ripercorrevano un modello già formulato da Jan Brueghel e Peter Paul Rubens in particolare, e poi ripreso da altri artisti di area nederlandese, ben rappresentato dai dipinti degli *Elementi*, delle *Allegorie dei cinque sensi* e, nella loro formulazione iconografica originaria, anche

[26] Sulla sua collezione vedi BOSCHUNG 2002; sugli spazi dedicati alla collezione vedi VANDERHOEGHT 1977.

le *Stagioni*[27]. L'ampio catalogo di oggetti che queste opere ripercorrevano serviva dal punto di vista concettuale per raffigurare un elenco di *tropi* che sistematicamente rimandavano a elementi propri di una conoscenza globale, umanistica e specificatamente letteraria di ampio respiro, inoltre rappresentavano un campo di prova per l'esibizione dell'abilità tecnica del pittore e della raffinatezza estetica che saziava il pubblico e misurava la quintessenza della capacità mimetica della pittura[28].

Nel caso dei *Cabinets d'amateurs*, tuttavia, l'ampio catalogo di opere d'arte rappresentate non rispondeva solo a un particolare orientamento di gusto o all'ostentazione della virtuosità dell'artista, ma inquadrava in alcuni casi, come nel caso della galleria di Cornelis van der Gheest, vere collezioni d'arte. Anche per questo si è ravvisato nel dipinto attribuito a Hieronymus Francken il Giovane raffigurante una *Kunstkamer* (Fig. 30) (*Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts*

[27] Sulla collaborazione tra Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens e più in generale sulle opere di collaborazione tra il primo e Hans Rottenhammer, Hendrick de Clerck, Hendrick van Balen e Frans Snijders vedi il contributo più recente della mostra tenutasi a LOS ANGELES-L'AJA 2006. Le opere realizzate in collaborazione rappresentavano una novità nella prassi artistica inaugurata dal *network* di botteghe anversane, esemplarmente rappresentata anche in Italia dall'attività dei summenzionati e di Paul Brill, a cui faremo riferimento nel quinto capitolo.

[28] Sulla questione vedi il catalogo di LOS-ANGELES-L'AJA 2006, pp. 1-43. Lo studio della collaborazione tra grandi firme della pittura d'area fiamminga, ma anche tedesca, vedi Rottenhammer, oltre a rappresentare un oggetto di studio fondamentale per comprendere le prassi artistiche delle botteghe fiamminghe anche nel contesto italiano, rompe con il *cliché* storiografico preminente del primato dell'individualità artistica nell'arte moderna, ulteriormente saldato dalla critica 'romantica'. In questo senso un'interessante analisi tecnica si trova in LOS ANGELES-L'AJA 2006, pp. 215-251.

de Belgique) la possibile collezione di Van Valckenisse[29]. Mettere in luce il profilo poliedrico di collezionisti come Van Valckenisse, che nello stesso tempo erano attivamente impegnati anche nella vendita e nella produzione di opere d'arte, significa anche guardare alle opere d'arte raffigurate nei dipinti dei *cabinets* come a un catalogo che indicizzava il gusto dell'epoca. In questa tipologia di dipinti rientra la *Bottega di Jan Snellinck* (Fig. 29)*,* opera realizzata nel 1621 e attribuita a Hieronymus Francken il Giovane[30]. Snellinck, raffigurato nel dipinto, aveva aperto una bottega specializzata nella vendita di opere d'arte nella sua casa ad Anversa situata in *Arembergstraat.* Infatti, oltre ad alcune opere direttamente riconducibili alla sua autografia, nel dipinto figurano anche artisti differenti con dipinti realizzati nei modi di, Hendrick Van Balen, Jan Brueghel il Vecchio, Frans Francken e Joos de Momper,[31] e una varietà di soggetti: religiosi, mitologici, allegorici, di 'genere' e anche un omaggio all'attività del collezionismo, e insieme al soggetto pittorico dei *cabinets,* grazie all'astuta collocazione in primo piano di un *Cabinet d'amateur* nei modi della bottega dei Francken[32]. C*abinet* come luogo di vendita quindi, ma anche di creazione con imitazione ed emulazione dei grandi maestri del passato, così come è esemplarmente raffigurato nei dipinti, tra i più rappresentativi, dello *Studio*

[29] Sull'attribuzione del dipinto a Hieronymus Francken vedi Härting 1983 che lo data tra il 1614-1623. Sul dipinto ancora SPETH-HOLTERHOFF 1957, pp. 81-83 che tuttavia attribuisce il dipinto a Frans Francken il Giovane, l'autrice è la prima che ha individuato le analogie con la *Bottega di Jan Snellinck* (*Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique).*

[30] Sul dipinto vedi l'analisi di SPETH-HOLTERHOFF 1949, pp. 183-186.

[31] *Ibidem*, p. 185.

[32] *Ibidem*, p. 185.

di Apelle di Willem van Haecht[33] (Fig. 31) (*L'Aja, Mauritshuis*) e La collezione arciducale come *atelier*, dipinto di David Teniers il Giovane (*Schleißheim, Staatsgalerie*) Potremmo anche definire questi casi specifici come 'collezioni stock': ovvero collezioni in cui erano indicizzati, come in un catalogo, alcuni tra gli artisti più rappresentativi, di prestigio o anche soggetti pittorici e opere d'arte che incontravano il gusto del pubblico del tempo. Almeno nel caso di Van Valckenisse la presenza di numerose copie[34] nel suo inventario certifica la disponibilità di un ampio *stock* di opere pronte per la commercializzazione e che riprendevano i soggetti e le maniere dei dipinti originali collezionati dall'artista-agente d'arte. Anche nel caso di Jan Snellinck, possiamo profilare la sua collezione come animata dalla duplice esigenza di esporre-conservare e commercializzare.

Accanto alla raffigurazione pittorica dei *cabinets* l'esigenza di rappresentazione di collezioni riguardava anche la riproduzione a stampa grazie al moltiplicarsi dei cataloghi incisori di collezioni illustri. Più che mai nel caso dei cataloghi incisori di opere d'arte si svelava l'esigenza di creare un catalogo paradigmatico di capolavori e di definire termini di confronto per i collezionisti più insigni d'Europa. Il catalogo, altresì *Theatrum,* opera a stampa per la promozione e la sistematizzazione di alcune tra le collezioni più significative, con particolar

[33] La discussione sul dipinto a proposito della possibile rappresentazione che fece van Haecht della casa-atelier di Rubens vedi ANVERSA 2004, pp. 45-47.

[34] Nell'inventario del 1638 della Galleria Giustiniani erano documentate copie distinte in copie tratte direttamente da originali e copie di provenienza sconosciuta. Anche in questo caso, tra i più rappresentativi del collezionismo della prima metà del Seicento, le copie costituivano un numero significativo delle opere possedute. Sulla questione vedi BALDRIGA 2007, p. 214 e DANESI SQUARZINA 2003, vol. I, pp. 253-526.

riferimento per la seconda parte del secolo, rappresentò un'altra modalità per canonizzare alcuni artisti e specifici soggetti che riscuotevano particolare fortuna, ma anche categorie d'oggetti molto diversi come repertori naturali, etnografici, oggetti scientifici e curiosità precorrendo la struttura onnicomprensiva ma sistematizzata del museo[35]. Tant'è che, lo accenniamo solamente perché esula dalla cronologia presa in esame ma rappresenta il risultato di un lungo periodo di formulazione, ai dipinti dove Leopoldo Guglielmo d'Asburgo era raffigurato nella sua Galleria, David Teniers affiancò il *Theatrum pictorium*[36], opera di importanza capitale, edita nel 1660, in cui confluivano le incisioni dei capolavori della collezione arciducale, tra cui alcuni che già erano stati esemplarmente raffigurati nei dipinti. Precedentemente, l'esperimento più illustre in tal senso e quello che costituì un termine di confronto obbligato fu l'album della Galleria Giustiniani del Marchese Vincenzo Giustiniani (in Roma), un catalogo pubblicato intorno al 1640, ma probabilmente già in elaborazione dal 1631, in due volumi, in cui erano raffigurate soprattutto sculture, rilievi e altari[37]. Ma l'esempio più pertinente rispetto alla formulazione della 'collezione stock' con particolare riferimento per il contesto

[35] Agli studi di opere a stampa a proposito di cataloghi di collezioni composti da incisioni manca un contributo cronologicamente esteso e riassuntivo. Per quanto riguarda il problema legato alla volontà del collezionista di utilizzare il mezzo a stampa per promuovere la propria collezione e renderla termine obbligato di confronto, nonché di riconoscimento, si veda BALDRIGA 2007, pp. 187-216; l'autrice introduce un confronto importante tra i dipinti dei *cabinets d'amateur* e i cataloghi incisi di collezioni. In particolare rispetto alla formulazione dei cataloghi incisori in ambito nederlandese si veda van GELDER 1993, pp. 123-144.

[36] WATERFIELD 2006, pp. 41-57; LONDRA 2006.

[37] Sul progetto vedi DANESI SQUARZINA 2003; SALERNO 1960, pp. 21-27.

veneziano riguardava la collezione di Jan e Gerrit Reynst. I due mercanti avevano raccolto due collezioni considerevoli, una a Venezia e l'altra ad Amsterdam. Sulle sorti delle loro collezioni e della struttura del *network* commerciale di cui facevano parte abbiamo avuto modo di discorrere nel capitolo precedente, tuttavia dobbiamo a questo punto ribadire l'importanza che in quel momento aveva la realizzazione del catalogo incisorio dei capolavori pittorici, le *Celaturae*, che progettato fino dal 1655 fu realizzato sono negli anni Settanta del secolo[38].

I Reynst erano i discendenti di Jan Nicquet (Giovanni Nichetti) anch'egli fine collezionista e mercante che nella sua collezione annoverava alcune opere di Dirck de Vries (doc. C1), tra le poche ricordate negli inventari anversani, e su cui avremo modo di tornare. La rinomanza della collezione Reynst fu tale che anche Carlo Ridolfi la ricordava nelle *Maraviglie*[39] e dedicò, inoltre la prima parte dell'opera ai due fratelli[40]. Per i Reynst, così come per altri ricchi esponenti della nazione fiamminga in laguna, i traffici commerciali si intrecciavano con l'interesse collezionistico e non fu un caso se proprio Ridolfi, letterato non estraneo alle

[38] LOGAN 1979, pp. 38-54.

[39] RIDOLFI 1648 (1914-1924).

[40] Sul profilo di Jan Reynst, il fratello più attivo sulla piazza veneziana, e sulla collezione vedi i contributi puntuali e riassuntivi di van GELDER 2007, p. 304 e LAUBER 2007, pp. 304-305; Sull' 'origine veneziana' della collezione Reynst grazie alla rilevanti acquisizioni tratte dalla collezione Vendramin vedi JACOBS 1925, pp. 15-38.

operazioni del mercato d'arte, rappresentasse la testimonianza più verosimile, e non disinteressata, per descrivere le loro collezioni[41].

L'ambiente anversano aveva rappresentato un contesto preferenziale per i soggetti dei *cabinets d'amateurs.* Tuttavia, un dipinto studiato piuttosto recentemente, e su cui permangono ancora molte questioni aperte, permette di avvicinare il campo di studio a Venezia. Si tratta del dipinto raffigurante la *Galleria Linder* (Fig. 32)[42]. Per iconografia, composizione e struttura, il dipinto si piò accomunare ai soggetti formulati da Brueghel-Rubens, Brueghel, Francken e van Haecht tuttavia in questo caso non c'è nessun colloquio verosimile che avvenga innanzi alle opere d'arte tra mercanti, artisti e aristocratici ma ci troviamo in presenza di una raffigurazione allegorica di due figure che sono state interpretate come il *disegno*, il vecchio barbuto e seduto, e la *pittura*, la giovane dormiente in posizione semi distesa. L'immagine delle due figure allegoriche si può mettere in relazione con un dipinto di interno di galleria di Adriaen van Stalbemt *(Collocazione ignota, già Christie's, Londra 13 dicembre 1974)*[43], e rappresenta un

[41] Sulla questione si veda PITACCO 2007, pp. 103-119, qui a p. 118-119. PUPPI 2005, pp. 173-180.

[42] Desidero ringraziare Mr. Ron Cordover per l'entusiasmo con cui ha permesso e incentivato alcune riflessioni sul contesto in cui quest'opera è stata realizzata. Un ringraziamento anche a Mr. Michael John Gorman per la generosità dimostrata durante le nostre conversazioni. Quanto segue riporta in parte le osservazioni frutto del lavoro di ricerca sul dipinto condotta da Michael John Gorman e Alexander Marr che si è rivelato complementare a quanto avevo delineato con le mie ricerche studiando il contesto in cui i mercanti come Pietro Linder erano attivi. Sul dipinto GORMAN 2009.

[43] GORMAN 2009, a pp. 107-108. Emblematicamente i concetti di disegno e pictura sono ripresi anche nel titolo del contributo di GORMAN, MARR 2007, pp. 85-91.

caso unico per i soggetti dei *cabinets des amateurs*. La galleria, accanto a molti dipinti, è composta da una serie ragguardevole di strumenti matematici e scientifici per la misurazione del tempo, nell'accezione più estesa. L'identificazione del committente e collezionista del quadro, il mercante di origine tedesca Pietro Linder, è stata possibile grazie alla lettura dello stemma che compare sulla vetrata[44]. Nello stesso tempo però, anche un piccolo doppio ritratto raffigurato nella *Galleria*, verosimilmente il *Ritratto di Pietro Linder e un artista*, che riprende il doppio *Ritratto di Muzio Oddi e Pietro Linder* dipinto da Daniele Crespi (*Milano, Collezione Subert),* è stato un elemento determinante per individuare il committente dell'opera[45]. Partiamo quindi da Pietro Linder per capire perché questo dipinto, che si inserisce iconograficamente nel prolifico filone dei *cabinets d'amateur*, si possa mettere in relazione con il contesto culturale veneziano.

Linder era un mercante originario di Norimberga e particolarmente noto e stimato nel contesto urbinate quale amico di Muzio Oddi, matematico e scienziato legato a Galileo Galilei con cui il mercante tedesco strinse un rapporto di conoscenza duratura[46]. Il mercante norimberghese era attivo commercialmente nelle città di Milano, dove risiedeva stabilmente, ma anche a Venezia dove aveva ricoperto il ruolo di console del Fondaco dei Tedeschi[47]. Grazie a una lettera d

[44] *Ibidem*, p. 86, figure 14-15.

[45] Ibidem, p. 91 e GORMAN 2009, a pp. 114-118.

[46] Muzio Oddi dedicò a "Pietro Linder da Norimberga amico suo": *Fabrica et uso del compasso polimetro di Mutio Oddi da Urbino*, appresso Francesco Fobella, in Milano, 1633.

[47] Vedi l'elenco in SIMONSFELD 1887.

Giovanni Battista Caravaggio, del 1629, è stato definito che il progetto del dipinto della galleria sia riconducibile nell'ideazione, almeno per quanto riguarda la scelta e la disposizione degli strumenti matematici e astronomici, a Oddi stesso[48]. La descrizione nel 1629 fatta da Caravaggio, del dipinto della *Galleria di Pietro Linder,* costituisce quindi il termine *ante quem* per la sua realizzazione, più complessa invece la definizione del termine cronologico *post quem* su cui, tuttavia, la presenza nel dipinto delle *Tabulae Rudolphinae* edite nel 1627 e di una medaglia con il busto di Muzio Oddi che riporta ancora la data del 1627[49] non dovrebbero lasciare molti dubbi e indicare semmai, con buona probabilità, proprio l'anno di esecuzione dell'opera. La problematicità nell'indicare una paternità certa per il dipinto rappresenta anche la difficoltà di definire un contesto geografico in cui l'opera venne realizzata. Senza dubbio il dipinto nel 1629 si trovava nella casa milanese di Pietro Linder; a Milano dove si era costituito un circolo di pensatori e artisti intorno alla figura del cardinale Federico Borromeo, tra questi anche il citato Daniele Crespi che aveva studiato all'Accademia del Disegno e aveva collaborato con Oddi almeno dal 1621[50]. In questo quadro non fu ininfluente la presenza di Jan

[48] GORMAN, MARR 2007, p. 91. La lettera è conservata a Urbino, Biblioteca Universitaria, Fondo Congregazione Carità, b. 47, fas. VI, cc. 793 r-v, il passaggio significativo in tal senso è: "[...] vidi particolarmente, tra molt'altre pitture accresciute dà che io no ero stato colà dentro, un quadro d'honesta grandezza nel quale viene rappresentata in prospettiva una galeria adorna di varie pitture, rapresentate con non minor studio, che arte, si per vedere la diligenza estrema usata in esse, come per vedervi, s certo modo, imitate le maniere di varij pittori singolari [...]"

[49] GORMAN, MARR 2007, qui a pp. 86-87.

[50] GORMAN, MARR 2007, p. 90; FRANGI 1996, pp. 125-148 e MARR 2011.

Brueghel il Vecchio, che morì tuttavia nel 1625, e di Brueghel il Giovane che, giunto a Milano nel 1622, sostò qualche tempo in casa di Ercole Bianchi, il matematico amico di Muzio Oddi e agente, in connessione con Anversa, per Borromeo. Pertanto sembrerebbe possibile ricondurre l'opera a un artista o più, come opera in collaborazione, vicini alla bottega dei Brueghel[51]. Pietro Linder, mercante ben inserito nel commercio internazionale tra la Germania e l'Italia, era tuttavia proficuamente attivo anche a Venezia dove gestiva in veste di procuratore anche i traffici della famiglia Honolt di Augusta[52]. Sembrerebbe che l'ambiente privilegiato in cui era attivo Linder fosse quello milanese, tuttavia sia la sua nomina a console del Fondaco, che i rapporti in qualità di procuratore con i mercanti più in vista dello stesso, sono degli indicatori significativi per profilare anche Venezia come un centro di particolare riferimento per il Nostro. Linder era poi in affari con

[51] Sul problema vedi la perfetta sintesi in GORMAN, MARR 2007, p. 90 e la discussione in Gorman 2009, pp. 118-121. La discussione sulla possibile paternità dell'opera muove anche dall'osservazione condotta su un disegno conservato a Windsor Castle e raffigurante un interno di galleria. L'opera ha evidenti analogie compositive con la Galleria Linder e al centro vi sono raffigurati tre *connoisseurs* a colloquio innanzi a un quadro. Rispetto alle loro identità si è supposto che possano essere Peter Paul Rubens, Antoon Van Dyck e Pietro Linder. Dei due pittori sono noti i rapporti con Jan Brueghel il Giovane. Il dipinto è stato riconosciuto di fattura superiore alle capacità di Brueghel il Giovane e tuttavia, per le questioni cronologiche esposte, difficilmente includibile nel catalogo di Brueghel il Vecchio. In ogni caso si tratta di un dipinto indubbiamente riconducibile per qualità e tipologia alle opere di collaborazione tra Brueghel il Vecchio e Hendrick Van Balen.

[52] SIMONSFELD 1887, vol. I, pp. 429-430, si tratta dell'anno 1637. Simonsfeld riporta una copia del Notatorio dell'Ufficio del Fondaco in cui si intima a Linder di restituire le chiavi delle camere 50, 51, 52; in quella circostanza Linder dichiara che le camere suddette erano di proprietà della famiglia Honolt di cui lui gestiva gli affari.

Gaspar Chechel, mercante originario di Villach e tra i più importanti collezionisti della prima metà del secolo[53]. Chechel, come vedremo più in dettaglio nel quinto capitolo, aveva radunato una collezione molto caratterizzata dalla presenza di artisti d'area tedesca e fiamminga come Hans Rottenhammer, Daniel Vauters, Gaspar Piterman e Jan Brueghel il Giovane, chiamato nell'inventario "Il brugellino". Nel 1641-42 Linder compariva in causa con Gaspar Chechel per un debito non soddisfatto[54] e fu in quell'occasione che quest'ultimo pretese un consistente numero di dipinti provenienti dalla collezione del mercante a saldo del debito. I due condividevano lo stesso contesto culturale. Nel 1639 Pietro Linder, a Venezia, scriveva a Muzio Oddi, a Urbino, segnalando come avesse potuto vedere il testo di Galileo Galilei dei *Discorsi*[55], edito a Leida l'anno precedente, solo grazie a "persone particolari et non in vendita", molto probabilmente riferendosi al gruppo di mercanti di origine fiamminga e tedesca, di cui faceva parte, grazie a cui

[53] Sul profilo riassuntivo di Chechel come collezionista vedi BOREAN 2007, sulla collezione grafica vedi BOREAN 2002A, pp. 155-178; SAVINI BRANCA 1965, pp. 140-147, che tuttavia riporta solo la collezione di dipinti.

[54] ASVe, Notarile atti, Beaciani-Bronzini, b. 691, "Scrittura di consegna di pitture et altro fatta dal sod.o Linder al Gasparo Chechel per conto di sodisfatione di suo debito 1641 15 aprile riconosciuta da testimoni segnata al n 34".

[55] *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla Meccanica et i Movimenti locali del signor Galileo Galilei,* appresso gli Elsevirii, Leida 1638; la famiglia di stampatori Elsevier era in rapporti amichevoli con Giusto Sadeler, tali da ospitarlo durante la sua permanenza ad Amsterdam nel 1620 quando accompagnò la delegazione veneziana. Verosimilmente, così come è argomentato nel quinto capitolo, fu grazie alla mediazione di Giusto Sadeler che *L'Idea dell'Architettura universale* di Vincenzo Scamozzi conobbe diffusione anche al nord e in particolare presso gli Elsevier. Non stupirebbe che il contatto avesse permesso, in senso opposto, che il testo di Galileo giungesse a Venezia.

circolavano anche numerose pubblicazioni a stampa[56]. L'interesse per la scienza astronomica, e più in generale matematica, era comune a Linder e Chechel. Quest'ultimo nella sua collezione aveva raccolto molte opere di Ticho Brahe, Galileo Galilei[57], Valentino Pini e lo stesso Muzio Oddi; inoltre i *Doi Libri di Prospettiva* di Guidobaldo del Monte che era stato il referente lagunare per Oddi e Pier Matteo Giordani. Lo stesso Chechel, insomma, in analogia con l'interesse scientifico di Linder, ben esibito negli oggetti scientifici illustrati nel dipinto, ne condivideva la cultura e i contatti. Questa rete di contatti era ben salda tra Urbino, Pesaro, Milano ma anche Venezia, dove non solo Linder e Chechel si erano stabiliti ma anche, dato finora ignorato dalla critica, Muzio Oddi era iscritto alla corporazione degli orologiai dal 1618 al 1638[58]. Sebbene non sia chiaro se il dipinto, che nel 1629 era attestato nella casa milanese di Linder, fosse a un certo punto giunto anche a Venezia, o almeno l'eco della sua preziosità, è indubbio che il commercio di quadri che esisteva tra mercanti, di cui è emblematica la ricevuta di saldo per il debito contratto nel 1641, indicava uno dei modi possibili con cui temi e soggetti pittorici circolavano e, nella fattispecie, si trattava probabilmente di opere pittoriche di formulazione piuttosto recente in cui confluivano, ad esempio, le vedute: come quella la *Veduta di Roma con il Palatino* nello stile di Willelm van

[56] Biblioteca Universitaria di Urbino, fondo Congregazione di carità, b. 47, fasc. VI, c. 985r.

[57] Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*; l'opera è ambientata nel palazzo di Sagredo, in contatto anche epistolare con lo scienziato e tra i committenti più in vista dei fratelli Leandro e Gerolamo Bassano, vedi MASON 2009, pp. 32-33.

[58] PAZZI 1998, p. 804.

Nieulandt il Giovane o la *Natura morta con fiori in un vaso* nello stile di Osias Beert il Vecchio. Queste opere prodotte in aree geograficamente molto distanti e in contesti culturali anche differenti potevano, soprattutto grazie alla loro raffigurazione nei dipinti dei *cabinets* d'amateur, diventare degli oggetti d'arte irrinunciabili per i collezionisti e i mercanti. Oltretutto paradigmaticamente, così come abbiamo in parte già spiegato, le raffigurazioni dei *cabinets* rappresentavano un catalogo quanto mai diversificato e caratterizzante per soggetti pittorici e identità artistiche. La lettera di Caravaggio a Oddi è una prova molto eloquente in tal senso, vi si spiega, infatti, come nel dipinto si vedessero imitate "le maniere di varij pittori singolari". L'osservazione non è poi tanto lontana da quanto grandi artisti-mercanti-collezionisti come Van Valckenisse e Snellinck avevano progettato realizzando la loro collezione stock: un catalogo commerciale in cui varietà ma riconoscibilità di opere e artisti rappresentava l'aspetto essenziale.

4. 2 La dinastia Zanfort-Helman come modello significativo

Abbiamo visto come per gli scambi artistici sostanziati dalla circolazione di dipinti e incisioni, gli agenti d'arte e gli artisti avessero messo in campo un sistema affidabile e conveniente affidandosi al *network*. Che rappresentasse il lavoro delle botteghe, di fiamminghi e non, o il circuito di artisti in viaggio e le modalità del loro apprendimento durante il viaggio in Italia, come vedremo nel capitolo successivo, il *network*, soprattutto nel caso di transazioni private, permetteva di esportare e

importare senza troppi problemi dipinti per e dalle Fiandre. È oltretutto molto probabile, così come abbiamo più volte adombrato, che le transazioni documentate rappresentassero una quantità irrisoria del volume reale della portata di questi scambi. Questo soprattutto perché gli oggetti d'arte come incisioni e dipinti accompagnavano carichi di merci ben più preziose che, invece, dovevano essere sottoposte a un'attenta rendicontazione, come pietre preziose, gioielli, specchi, alabastri, cristalli e stoffe preziose.

Per questo non è raro trovare all'interno dei fondi notarili atti in cui si elencano, per stipularne assicurazione, queste categorie merceologiche, senza alcuna menzione per ciò che più interessa il nostro studio, ovvero incisioni e dipinti. Invece, un caso differente, riguarda le spedizioni di libri che accompagnavano questi traffici. In questi casi, proprio per la natura potenzialmente pericolosa, e di immediata individuazione, dei libri i controlli erano molto più serrati ed è pertanto più frequente trovare, soprattutto tra le carte del Santo Uffizio, processi contro il commercio o la detenzione di libri proibiti.

Nel caso delle molteplici influenze culturali tra le Fiandre e Venezia, la storiografia ha più volte messo in luce il ruolo determinante giocato dall'opera incisoria di Hieronimus Cock rispetto all'introduzione, particolarmente fortunata, delle *Serie* dei *Mesi* e delle *Stagioni* con cui si confrontò la pittura veneziana, in particolar modo quella dei Bassano. Anche Cock, come altri suoi connazionali prima di lui, aveva intrapreso alla metà del secolo il viaggio in Italia. Alcuni disegni con la vista del *Colosseo* e di altre rovine testimoniano il suo soggiorno romano nel

1550. La permanenza in Italia arricchì notevolmente il suo repertorio, tant'è che giunto in patria, la sua bottega *Aux Quatre Vents,* cominciò a produrre una notevole quantità di paesaggi italiani, in particolare le *Vedute delle rovine romane* e altre *Vedute architettoniche* che costituiranno dei prototipi fondamentali a cui attinsero Du Cerceau e Vredeman de Vries.[59] L'importanza dell'opera di Cock fu tale che Paolo Veronese , come è noto, si servì delle incisioni delle rovine per i paesaggi negli affreschi di Villa Barbaro a Maser e si discute anche di un possibile debito con l'incisore anversano anche rispetto alla quinta architettonica del *Cristo ad Emmaus* del Louvre.[60] Sulla circolazione quindi e sulle modalità di riproduzione di alcuni modelli, la storiografia non ha alcun tipo di esitazione. Tuttavia, come abbiamo detto in precedenza, è estremamente complicato documentare caso per caso i canali di diffusione. Possiamo solo, per qualche esempio, formulare delle ipotesi sulla base dei protagonisti coinvolti.

Nel 1561 il Santo Uffizio intentava in prima istanza un processo contro "Benetto di Colori", detto anche Benetto Pelizzari dalli Colori. Alcune tele, inizialmente tredici, se ne contarono quindici alla fine del processo, erano state recuperate in casa sua a Santa Sofia e risultavano, come poi si capì, il pegno come parte del pagamento di 1500 lire di lacca che aveva venduto a Bastian Lanfreduzzi di Pisa, mercante.[61] Così come raccontò ai Capi del Santo Uffizio, Benetto era stato

[59] RIGGS 1971, p. 212.

[60] OBERHUBER 1968, pp. 207-224.

[61] I documenti del processo sono stati recuperati da FEHL, PERRY 1984, pp. 371–381, gli autori riportano solo in parte il fascicolo processuale e collocano il documento all'interno di un percorso critico sul Santo Uffizio veneziano. Un riferimento al

condotto "su una volta in fazza de S. Zuanne de Rialto"[62] per visionare le tele propostegli dal Lanfreduzzi e che avrebbero scontato ventidue ducati sulle 1500 lire del totale. Si trattava, così come spiegò innocentemente Benetto dalli Colori, di "una tela nella qual era depinta una donna con un lume in uno piatto in mano" e alcune "con frati et monache depentj". Nel tentativo di scoprire chi avesse importato dalle Fiandre delle tele che contenevano delle iconografie "dishoneste", i Capi interrogarono Lanfreduzzi che chiamò in causa Guielmo Zanforte de Rubian[63] da cui, oltre alle menzionate, aveva anche preso "altri quadri con paesi" poi venduti a un vetraio di Murano. Queste prime testimonianze sono emblematiche dell'intricata circolazione di queste opere d'arte, costituita da innumerevoli passaggi di mano, e della volontà di dissimulare le responsabilità personali nel groviglio di passaggi rimettendo ad altri, ogni volta, l'origine della transazione.

Con la testimonianza di Guielmo Zanforte, "mercator flandrensis", entriamo nel vivo del *network* di contatti con le Fiandre. Infatti il mercante dichiarò di possedere i quadri almeno dal 1553, avendoli avuti da Matheo Bandovolle fiandrese che a sua

---

processo per tematizzare la circolazione di quadri tra Anversa e Venezia è presente anche in HOCHMANN 2008, pp. 3-39, qui a p. 30. Hochmann indica in Guielmo il nonno di Carlo Helman. Nonostante anche il nonno si chiamasse Guielmo, il personaggio menzionato nel processo è lo zio, fratello della madre Catherina e in affari con Pietro Helman, padre di Carlo. Inoltre nel passaggio di quadri da Hieronimus Cock a Zanfort, non sono menzionati Mathio Bandevolle, che era l'agente d'arte che commerciava in dipinti, e il cugino Adriano Zanfort, che rappresentava il vero motore commerciale sul fronte anversano della ditta di famiglia.

[62] Per "san Zuanne" si intende la chiesa di San Giovanni Elemosinario.

[63] Il nome 'Guielmo' non è stato normalizzato secondo l'uso corrente nel rispetto delle testimonianze documentarie raccolte.

volta li aveva acquistati da Hieronimus Cock "che vende quadri e pitturam in Anversa". In tutta questa trattativa anche il cugino anversano di Zanfort, Adriano, era stato coinvolto. I dipinti "stavano in una cassa" e "vedendoli [...] cussì rodellati quasi tutti guasti" Zanforte decise di farne mercato con Lanfreduzzi. Grazie alla rete di mercanti i dipinti, arrotolati in una cassa, erano giunti fino a Venezia, dopo essere partiti direttamente dalla bottega di Hieronimus Cock. L'attenzione del Sant'Uffizio era probabilmente ricaduta sull'iconografia della *Lotta tra Carnevale e Quaresima* di Pieter Bruegel (Fig. 33), (l'esemplare di Vienna, Kunsthistorisch Museum è datato 1559) in cui, in primo piano, nel duello contro il carro del grasso Carnevale, la Quaresima è capeggiata da alcuni frati emaciati e una suora (Fig. 33 part.). Qualora il soggetto rappresentato fosse proprio quello, potremmo definire che il dipinto di Brueghel, che ne compose diverse versioni, rappresentava un soggetto di ampia diffusione, documentabile, quasi contemporaneamente alla sua circolazione in area fiamminga, anche a Venezia [64] . Inoltre raggiungeva 'trasversalmente molti strati sociali, non solo il circuito artigiano e di piccoli mercanti, ma anche i grandi agenti internazionali: gli Zanfort. Indubbiamente nell'iconografia di alcuni soggetti possiamo scorgere alcune influenze delle riflessioni erasmiane[65], ma non solo, che erano care al circolo umanistico che faceva capo ad Abraham Ortelius e con cui molti mercanti fiamminghi incontrati nel mio studio si erano legati o risultavano in contatto.

[64] Sul problema della fruizione dei dipinti di Brueghel e la caratterizzazione sociale del pubblico si veda SULLIVAN 1994.

[65] Sul tema vedi in particolare: RAMAKERS 1996, pp. 81-105, qui a pp. 94-97.

A Venezia quindi era attivo Guielmo, e ad Anversa il cugino Adriano: un mercante che aveva acquisito prestigio sociale subito dopo la metà del secolo (genealogia 11). A conferma del suo riconoscimento sociale commissionò, nel 1563, al pittore Bernaert de Rijckere[66] il dittico con il doppio ritratto con i figli e la moglie, Anna van Hertsbeeke[67] (Fig. 34). Un prestigio sociale confermato dal matrimonio prestigioso della figlia Catherina, la piccola nello scomparto del dittico ritratta insieme alla madre Anna e al neonato JanBaptiste (Fig. 35 e 35 bis), con Gillis Hooftman, figlio del primo matrimonio dell'importante mercante omonimo e di Anna van Achternhout (genealogia 11). Il nome della famiglia Zanfort (van Santvoort) si legò così a quello degli Hooftman e, tramite Johanna Hooftman, a quello degli Anselmo, altrettanto importante famiglia di origine italiana, ben rappresentata da mercanti e giuristi, negli ingranaggi legati alla corte di Alberto e Isabella Clara Eugenia d'Asburgo. Queste famiglie avevano intessuto rapporti con gli artisti più rappresentativi di quel momento: innanzitutto Marten de Vos.

Fu lui infatti a dipingere il *Ritratto di Gillis Hooftman il Vecchio e la moglie Margareta Van Nispen* (Fig. 36) (*Rijksmuseum, Amsterdam*) e, come ritrattista di fiducia della famiglia, anche quello della piccola Catherina Hooftman (Fig. 37) nata dal matrimonio di Catherina van Santvoort e Gillis Hooftman *junior*[68] (genealogia 11). Bernaert de Rijckere aveva a più riprese lavorato anche per i Della Faille, realizzando il Ritratto di Charles Della Faille, e per i de Doncker. Un altro aspetto

[66] BOON 1977, pp. 109-131.

[67] DE VRIES 1934.

[68] ZWEITE 1980, pp. 321-321, cat. n. 111, 113 e 114.

particolarmente interessante riguarda i ritratti allegorici, in special modo muliebri, inseriti ad esempio nel soggetto di *Diana e Atteone*[69]. L'*escamotage* rappresentativo, con l'inserimento di ritratti allegorici, rispondeva a un preciso indirizzo di gusto che si stava affermando verso la fine del secolo e che poi, come vedremo nel quinto capitolo, aveva caratterizzato proprio questi soggetti nella trattazione che ne fecero Hans Rottenhammer, Jan Brueghel il Giovane e Friederich Christoph Steinhammer.

Fu proprio grazie a questi mercanti, artisticamente ricettivi su due fronti: quello anversano e quello veneziano, che nuovi soggetti incontravano acquisivano sempre maggior gradimento e, come nel caso dei dipinti 'importati' da Zanfort, si diffondevano capillarmente dal punto di vista geografico. Questo *network* di mercanti incarnava allo stesso tempo il vettore del circuito di diffusione e il pubblico finale.

Rispetto all'universalità sociale a cui guardavano questi soggetti, mi sembra particolarmente indicativo che la collezione de Neyt, comprendeva allo stesso tempo le copie di Gaspar Rem, a cui abbiamo già fatto riferimento, e il dipinto della *Lotta tra Carnevale e Quaresima*[70]. Guielmo Zanfort grazie alla mediazione di Matteo Bandevolle[71] e di Adriano, suo cugino germano, era venuto in possesso di

[69] KREIDL 1979, pp. 47-51; BENESZ 1997, pp. 1-12.

[70] DENUCÉ 1932, pp. 94-112.

[71] Mi sembra possibile proporre di identificare Matteo Bandevolle con "Matteo Fiammingo" che vendeva dipinti forestieri così come testimoniato nel più antico processo per contrabbando rimastoci, svoltosi tra il 1553-1554. Vedi FAVARO 1975, p. 76.

opere d'arte prodotte direttamente dalla bottega di Cock. A questo punto le opere, grazie a diversi passaggi, erano pervenute a Benetto dei Colori e un vetraio di Murano.

La presenza di un mercante di colori, insieme anche *spezier*, rientra in un ambito di mercato perfettamente calzante con i settori merceologici del commercio in cui erano impegnati anche i mercanti tedeschi e fiamminghi. Infatti la lacca in particolare e la gomma lacca 'in balle' viaggiavano lungo le rotte nord-sud tra Venezia e Anversa, passando per Norimberga ma erano anche destinate al mercato portoghese, via mare, verso Lisbona.[72] Nell'inventario di Francesco Vrins, uno dei protagonisti del circolo più importante di fiamminghi di Venezia e di cui parleremo ancora, compariva anche, tra le varie cose, una "cesteletta de lacha d'India e una scattola de lacha ditta bagnada"[73]. La notizia, così come fu interpretata, indubbiamente mette in relazione continua il contesto dei venditori di colori e speziali, e quindi gli interlocutori 'materiali' più vicini al mondo artistico, con l'*élite* di mercanti fiamminghi. Inoltre anche Anversa, soprattutto dopo la creazione dello *schilderspand* a partire dal 1540 si era profilata sempre di più come un centro attivo e internazionale nella "distribuzione"[74] di pigmenti, e Venezia rappresentava la città di collegamento con l'India e il Levante dove erano commercializzate non solo come materie prime a consumo degli artisti ma anche per dipingere tessuti.

[72] KRISCHEL 2002, pp. 93-158, qui a pp. 109-110 e KRISCHEL 2010, pp. 253-266.

[73] Il dato e la circostanza vengono letti anche da Krischel come elementi che dimostrano una relazione commerciale importante tra i mercanti oltramontani e la categoria dei 'vendecolori e speziali'.

[74] VERMEYLEN 2010, pp. 356-365, qui a p. 360.

Benetto faceva parte della grande e ramificata famiglia dei *Vendecolori*, documentata con molte varianti anche come *dalli Colorij, dei Colori, dai Colori, a Coloribus*, e che apparteneva all'Arte degli Speziali deputati a vendere i pigmenti per gli artisti, gli artigiani delle arti applicate e anche l'arte vetraria[75]. Le loro botteghe si erano diffuse intorno al centro mercantile di Rialto: tre a San Salvador, una bottega e un magazzino a SS. Apostoli, due botteghe a San Bartolomeo e una situata al Ponte di Rialto. Questi mercanti, proprio per l'indirizzo specifico della loro professione, avevano relazioni quotidiane con tutto il panorama degli artisti veneziani. Alvise *dai Colori* 'dalla Scala' è stato recentemente identificato nell'uomo effigiato nel dipinto di Tiziano del 1561 e tradizionalmente associato al ritratto di Antonio Palma[76]. Sappiamo che nelle loro botteghe poteva capitare che vi fossero custoditi quadri, probabilmente disponibili per la vendita ma senza troppa pubblicità dal momento che era una pratica illegale, e possiamo quindi immaginare che questi luoghi si inserissero nel circuito di diffusione di queste opere fiamminghe[77].

[75] MATTHEW 2002, pp. 680-686.

[76] Con alcune interessanti ipotesi sul ruolo di questa famiglia rispetto all'attività di Tiziano si veda il recente contributo di TAGLIAFERRO 2011, pp. 107-161, qui a pp. 130-135. Sull'identificazione del ritratto di Dresda con Alvise dai Colori si veda WEDDIGEN, WEBER 2010, pp. 47-59.

[77] Vedi DELANCEY 2011: lo studio ha focalizzato anche dove le botteghe erano situate. Ben tre si collocavano sul Ponte di Rialto e due nel Fondaco dei Tedeschi. Molto numerose anche quelle che si assiepavano, forse con dei banchi removibili, dietro l'abside di San Giacomo di Rialto. Vedi la ricostruzione in mappa 2, p. 202.

Guielmo Zanfort, parte in causa nel processo, fu il mercante *trait-d'union* tra Anversa e Venezia. Cerchiamo di ripercorrere il suo ruolo tratteggiando il quadro più esteso delle relazioni della sua famiglia con il commercio veneziano e con la madrepatria dove il casato Zanfort-van Santvoort era inserito nell'élite cittadina e nel circolo umanistico che faceva capo a Abraham Ortelius. I fratelli Zanfort, Guielmo e Jan, erano attivi come *Firma* commerciale a Venezia, almeno dalla metà del secolo. Facevano parte, insieme alle famiglie d'Anna e Della Faille, pur in misura considerevolmente minore, delle famiglie anversane che, molto prima della grande ondata migratoria a seguito del 1585 cui abbiamo accennato in diverse occasioni, avevano costituito un *network* significativo tra Anversa e le Fiandre. In che cosa si era specializzata la *Firma* Zanfort?

Un documento letterario unico nel suo genere, lo *Specchio lucidissimo*[78] composto da Alvise Casanova nel 1558 (Fig. 38), risponde opportunamente a questa domanda. Il testo, composto per occuparsi dei *negotiamenti della mercantia,* si può inquadrare nel filone dei manuali scritti per il mercante ed era nato, quindi, con un definito intento pratico. Nello stesso tempo rappresentava un'efficace invenzione letteraria perché per educare nella forma più realistica possibile, l'autore aveva immaginato di spiegare tutto ciò che concerneva il mestiere del mercante

[78] Sul testo non esiste alcuno studio specifico. Fu segnalato solo da Brulez e Devos a proposito delle fonti veneziane disponibili e importanti per ricostruire il profilo degli Zanfort come mercanti. BRULEZ 1965, p. XXV. Ho consultato l'esemplare custodito alla biblioteca nazionale Marciana: Alvise Casanova, *Specchio lucidissimo nel quale si vedeno essere diffinito tutti i modi e ordini de scrittura che si deve menare nelli negotiamenti della mercantia,* [S.I.T.], 1558.

attraverso un vero libro di conti tenuto da due "fratelli di fiaminga natione": Guielmo e Zuanne Zanfort. Dove finisca l'invenzione letteraria a uso didattico di Casanova e dove cominci invece il *vero* libro di conti risalente al 1555 dei fratelli Zanfort, non è semplice da ricostruire[79]. Tuttavia, accanto ad alcune tipologie documentarie e 'schede' per spiegare ad esempio il sistema dei cambi, che sono chiaramente state prodotte dall'autore *ex novo* e che quindi sono funzionali ad articolare il più possibile la struttura del testo per renderlo dinamico e per descrivere degli esempi di interesse generale, figura una mole considerevole di dati così specifici che, come ho avuto modo di verificare, facevano realmente parte delle attività commerciali degli Zanfort.

Innanzitutto il testo da sostanza al network di agenti d'origine tedesca e fiamminga che operavano in tutta Europa per le più grandi *Firme* commerciali del tempo. In questo senso la corrispondenza di Christoph Mülich segnalato come agente dei Fugger nel 1555 e in contatto con gli Zanfort, rappresenta una testimonianza veritiera. Mülich, così come abbiamo avuto modo di vedere nel terzo capitolo, era un agente con un profilo come collezionista antiquario piuttosto definito, lui stesso si era fatto ritrarre in alcune medaglie.

Certo è che, oltre ai contatti interessanti con Mülich, collezionista-antiquario, e quindi indirettamente con i Fugger e il contesto Augustano, lo

[79] Purtroppo gli unici riscontri documentari che si potevano trarre dal testo di Casanova relativi ad atti notarili stilati dai mercanti non sono più recuperabili. Infatti del notaio citato nel testo, che era quello di riferimento dei mercanti fiamminghi intorno alla metà del secolo, Bonifacio Soliano, non si conservano più gli atti indicati nel testo di Casanova. In ASVe, Notarile Atti, Bonifacio Soliano si conserva solo la b. 6620.

scenario tratteggiato nel testo descrive perfettamente il volume d'affari dei mercanti e la portata internazionale dei loro contatti. Anche molti fiamminghi possedevano camere e magazzini in affitto nel Fondaco, come Rigo Helman, esponente del ramo familiare degli Helman di Colonia, a dimostrazione ulteriore che la convivenza tra le due *nationi* straniere era prassi quotidiana.[80] Gli Zanfort, così com'è chiaramente profilato nel testo, si occupavano principalmente del commercio di biave, ovvero grano. Tuttavia è grazie ad alcune testimonianze contenute nell'opera, e arricchite con testimonianze indirette, che scopriamo che i fratelli commerciavano anche in pietre preziose ma soprattutto in tessuti preziosi e arazzi, due categorie merceologiche che, come abbiamo visto, spesso erano comune oggetto di commercio.

La corte mantovana dei Gonzaga era in costante contatto, tra gli altri importanti intermediari, con Bartolomeo Bontempelli dal Calice[81], mercante di tessuti e di particolare rilievo che, con il fratello era un importante collezionista d'arte, con bottega situata all'inizio delle Mercerie, in campo San Salvador.[82] Nel

[80] Una prima ricostruzione genealogica e documentaria degli Helman di Colonia e del loro profilo quali committenti di Tiziano lo ritroviamo nel contributo di SAPIENZA 2008, pp. 175-204.

[81] Un suo profilo come collezionista lo troviamo in MASON 2008, pp. 35-44.

[82] La parrocchia di San Salvador beneficiava del fermento commerciale dell'area realtina: dalla metà del secolo il campo aveva acquisito una fisionomia monumentale grazie anche alla presenza della Scuola grande di San Teodoro. Inoltre le due 'spine' viarie interne, quella parallela al Canal Grande che transitava da Campo San Bartolomeo, alla chiesa di San Giovanni Crisostomo per arrivare fino ai SS. Apostoli, e quella più tortuosa delle Mercerie che congiungeva il nucleo realtino con San Marco e che, malgrado il quadro urbano complessivo lo predisponesse, non venne mai

febbraio del 1580 Bartolomeo dal Calice scriveva, come d'abitudine, a corte a Guglielmo Gonzaga per cercare di recuperare 2257 scudi per aver saldato i conti con "li Zanforti per le tappezzerie"[83] e con "Giovanni Craiborgo" per il pagamento di alcuni gioielli. Di Giovanni Craiborgo, meglio conosciuto in laguna come Zuanne Craibor, ci occuperemo nel prossimo capitolo, ricostruiamo invece la vicenda legata alla committenza di Guglielmo Gonzaga agli Zanfort.

Tra il 1575 e il 1582 Guglielmo aveva realizzato e arredato il suo appartamento privato in Corte Vecchia. Il 1579 fu l'anno decisivo per decorare le stanze con diversi cicli di arazzi e tappezzerie[84]. Infatti in settembre Guglielmo aveva incaricato,

---

rettificata. Ringrazio Ennio Concina per aver guidato la mia attenzione sulla mancanza di un esperimento urbano veneziano comparabile con quello di *via Giulia* a Roma. Sebbene a più riprese la rettificazione fosse stata proposta, a causa degli interessi molto incisivi e determinanti dei ricchissimi *drappieri* che popolavano le Mercerie, non venne mai realizzata. Sulla situazione economica della parrocchia e sulla sua mobilità sociale e in particolare sulla presenza di mercanti bergamaschi si veda: BRUNI 1985, pp. 75-83.

[83] SOGLIANI 2002, doc. 463 datato 18 febbraio 1580; con tappezzerie dobbiamo identificare arazzi come viene meglio esplicitato nella missiva seguente (in ordine tematico): doc. 509 e datata 15 aprile 1581. Forse, così come possiamo desumere incrociando i dati del carteggio con dal Calice, degli inventari e di tutta la corrispondenza di corte tra il 1579 e il 1581 anche di damaschi per foderare e altri tessuti preziosi per decorare le pareti di alcuni passaggi dell'appartamento della Corte Vecchia.

[84] Non è semplice riuscire a proporre un'identificazione di questi arazzi e poi, come vedremo, di altre tappezzerie procurate dagli Zanfort. L'inventario degli arazzi dei duchi redatto nel 1614 nomina circa 386 pezzi. Tuttavia per quanto riguarda questi lavori menzionati tra la fine del 1579 e il 1581 posso indicare con certezza che fossero stati commissionati da Guglielmo per decorare il nuovo appartamento in Corte Vecchia e in particolare la Camera del Leone, la Camera dei cani e la Camera dell'Aquila. Sulla ristrutturazione della Corte Vecchia si veda BERZAGHI 1985, pp. 43-64, in part. pp. 46-52 e planimetria a p. 44.

tramite il suo agente Paolo Moro a Venezia, tale 'Modone hebreo' per accaparrarsi la serie di arazzi dei Puttini[85] che Ferrante II Gonzaga voleva vendere. L'acquisto della Serie, di tale pregio da aver fatto ingolosire anche la corte medicea allertata da Ottavio Abbioso[86], non andò a buon fine e quindi Guglielmo dovette ripiegare su una decorazione differente. Il mese precedente in una lettera inviata a "Salomone Levi hebreo"[87] (a Venezia) si discuteva "di disegni di Ippolito Andreasi *per arazzi da tessere a Venezia*". Penso che questo documento si debba mettere in stretta relazione con l'intervento, in tal frangente, degli Zanfort. Probabilmente gli arazzi avrebbero dovuto decorare la Camera del Leone, detta la "camera nuova"[88].

I rapporti con il contesto veneziano durante questa ristrutturazione furono intensi perché nello stesso momento anche Tintoretto era impegnato nella decorazione della Sala dei Marchesi e di quella dei Duchi nella Corte Nuova.

---

[85] La serie era stata data a pegno a una banca veneziana da Cesare Gonzaga nel 1567. Vedi MANTOVA 2010, pp. 108-117 e p. 251.

[86] *Ibidem*, p. 252, nota 6: lettera ritrovata in ASFi, M.P., 2987, cc. 7r-11r (10v-11r) da M. Mc Crory.

[87] Il personaggio ricorre numerose volte all'interno del *network* di mercanti che ho avuto modo di studiare. Tuttavia per capire le implicazioni del ruolo dei sensali ebrei, continuamente citati negli atti commerciali ritrovati, occorrerebbe uno studio puntuale e specifico che in questa sede non è stato possibile formulare. Occorre però sottolineare che, proprio per la natura dei loro traffici commerciali, denaro, preziosi e oggetti di seconda mano, le loro storie e attività si intrecciano continuamente con quelle dei mercanti fiamminghi. Molti di loro sono anche ricchi mercanti emigrati nelle Fiandre a seguito della cacciata dalla Spagna e poi nuovamente emigrati in Italia a seguito della presa di Anversa da parte degli Asburgo.

[88] MANTOVA 2010, p. 252.

Oltretutto, nell'ottobre del 1580, "due pezzi di tapezzaria"[89], che erano stati acquistati da Bartolomeo dal Calice furono rimandati a Venezia. La menzione di arazzi da *far tessere* è di indubbio rilievo per la nostra indagine ma di natura problematica perché, sebbene già Mantova e Ferrara, grazie allo stabilirsi della manifattura arazziera della dinastia dei Karcher, fossero stati dei 'laboratori' per l'insediamento di manifatture arazziere, non sembra possibile ipotizzare occasioni analoghe anche per Venezia[90].

Penso sia possibile ipotizzare, a questo punto, che gli Zanfort, in collaborazione con dal Calice, costituissero gli intermediari di riferimento sulla *piazza* veneziana per ottenere commissioni di arazzi da far realizzare nella madre patria. Rispetto al collezionismo di arazzi fiamminghi a Venezia, manca uno studio specifico che prenda in considerazione il loro mercato ma anche le ragioni delle iconografie rappresentate.

Tuttavia altre scoperte documentarie ci consentono di ampliare ulteriormente il panorama sul collezionismo di arazzi che si intrecciava tra Venezia e Mantova. Dopo la grande fortuna collezionistica del XV e delle prime decadi del XVI secolo, è notabile osservare che gli arazzi costituivano ancora, almeno come è ovvio immaginare per la comunità fiamminga, un oggetto d'interesse specifico ancora stabilmente attestato. Martin Hureau, il mercante coloniense di cui abbiamo

[89] *Ibidem*, p. 252, doc. 59, nota 1.

[90] Mi riferisco in particolare alle ricerche di MOLÀ 2000. Desidero ringraziare Luca Molà per aver confermato le evidenze documentarie che ho recuperato sull'esistenza di un fervido mercato di arazzi a Venezia patrocinato da intermediari fiamminghi.

tratteggiato la figura nel capitolo precedente, nel 1624 possedeva in casa otto grandi arazzi preziosi di cui possiamo ora ricostruire alcune ipotesi documentarie. Si trattava del ciclo in cui era raffigurata "l'istoria di Jacob"; costituito da otto pezzi "a figure grandi, bellissimi fatti in Brussels per mano di Nicasso Aerts". Il loro inventario [91], redatto nel novembre del 1624, fu approntato perché le tele costituivano parte dei beni della defunta Caterina Tilmans, già vedova di Girolamo Corner di San Felice. L'inventario dei beni di Caterina fu stilato in due momenti: nella sua abitazione a San Felice, e poi in quella di Hureau a cui la vedova aveva consegnato gli arazzi prima di partire per la sua residenza di campagna. Fortunatamente l'indicazione del soggetto, delle misure dell'altezza e la presenza del monogramma dell'autore ci permette di poter individuare almeno un pezzo che probabilmente componeva la serie di proprietà Tilmans. Con buona probabilità si tratta del pannello conservato al Museo di Philadelphia in cui compare *Isacco benedice Giacobbe* di mano di "Nicasius Aerts" [92] (Fig. 41). Nell'inventario compariva anche un pannello copriporta rappresentante "Orfeo che i quadrupedi alletta con la lira" ma che finora non è stato possibile rintracciare. Anche nella collezione Gonzaga, nell'inventario del 1614 era menzionato un ciclo con l'

[91] ASVe., Notarile atti, Giovanni Piccini, b. 10780 (busta fascicolo) "inventario di Caterina Tilmans relitta di Girolamo Corner".

[92] Le misure dell'arazzo sono identiche a quelle menzionate nell'inventario: 342x326 cm corrispondenti alle 5 braccia di altezza documentate nell'inventario. Su Nicasius Aerts come maestro arazziere manca un profilo specifico, tuttavia si vedano i dati raccolti da Koenraad Brosens e che ho potuto discutere direttamente con lui durante la presentazione del suo studio presso l'Università di Lovanio nel 2009. I contributi sono pubblicati in Lovanio 2012; su Nicasius Aerts e il *network* degli arazzieri e degli artisti vedi BROSENS 2010, pp. 20-33.

"Incendio di Troia" [93] di nove pezzi ora perso ma non molto diverso, probabilmente, dai pannelli coevi che provenivano dalla manifattura Geubels-Artes-Raes, di cui Nicasius faceva parte, di Brussels.[94] Proprio il soggetto dell'Incendio di Troia è tra i pochi che possiamo ricondurre con sicurezza alla firma personale di Nicasius Aerts ed è quindi molto probabile che la sua autografia si nasconda anche dietro il ciclo con le storie di Troia, ricordato nel 1614 e licenziato per i Gonzaga.

Finalmente nel 1581[95] Bartolomeo dal Calice ebbe il saldo finale per il pagamento "delli razzi havuti dal Zanforte per conto di sua altezza e mandati inanti"[96] I fratelli Zanfort dunque commerciavano arazzi supplendo, sulla piazza veneziana, alla mancanza di agenti d'arte che si occupassero specificatamente di questa manifattura di lusso. Dal punto di vista delle dinamiche del mercato e delle figure professionali, il profilo commerciale degli Zanfort si avvicinava molto a quello di Joris Vezelaer ad Anversa o di Matteo del Nassaro a Verona. Commerciare arazzi significava non solo prendere il prodotto finito dalle manifatture di Bruxelles, Bruges, Tournai, Anversa, trasportarlo in Italia e rivenderlo ma, come nel caso Vezelaer e del Nassaro, implicava pianificare una rete altolocata di committenti, definire il piano iconografico, coordinare artisti e artigiani – qui pensiamo alla realizzazione di cartoni *ad hoc* da parte del pittore Ippolito Andreasi -, in altre parole muovere le fila di tutti gli stadi del processo: ideazione,

[93] MANTOVA 2010, p. 201.

[94] BROWN, DELMARCEL 1996, p. 78.

[95] SOGLIANI 2002, Doc. 509, del 15 aprile 1581.

[96] *Ivi.*

produzione, e commercializzazione. Dal punto di vista delle dinamiche artistiche anche le arti applicate, in questo caso gli arazzi, potevano costituire un veicolo significativo rispetto allo scambio di soggetti e modelli artistici. In questo senso alcuni soggetti, come ad esempio le *Storie di Giacobbe*, il ciclo troiano, in particolare l'episodio con la Fuga di Enea e l'incendio della città, soggetti della tradizione fiamminga, erano opere caratterizzate dalla scrupolosa attenzione nella resa paesaggistica e nel ricco catalogo di elementi naturalistici e non che spesso costituiva la cifra distintiva di questi dipinti.

Guielmo Zanfort si profilava quindi come un agente nodale rispetto alla circolazione di dipinti probabilmente riconducibili alle botteghe di Brueghel e di Hieronimus Cock e a quella di arazzi. Significativamente nelle collezioni dei Gonzaga di Mantova, nell'elenco dei beni del 1626-1627[97] comparivano ben quattordici tele inventariate sotto il nome di Brueghel[98] di cui, tra Pieter il Giovane e

[97] MORSELLI 2000.

[98] BEDONI 1983, pp. 174-175: Pieter il Vecchio che nell'inventario del 1626 è alternativamente identificato con Brugolo, Brughel, Bruol vecchio, Brugol. Mi sembra molto convincente l'ipotesi sostenuta dalla Bedoni e da Mattioli (MATTIOLI 1976, pp. 32-43) che, partendo dalla lettera che Jan Brueghel scrisse al cardinal Borromeo nel 1609 e in cui "comunica al suo protettore che le opere di suo padre sono introvabili", ipotizzano che tutti questi quadri siano stati acquistati da Vincenzo I nel 1608 e si tratterebbe di copie del Vecchio dipinte da Pieter il Giovane e Jan Brueghel. Un'ulteriore conferma documentaria potrebbe essere la menzione di parte di queste opere come "Bruol vecchio" accanto ad un più generico "Brugol". Nel manoscritto dell'inventario accanto ai quadri contrassegnati come "Brugol" compare la sigla "V" che probabilmente sta per "Vincenzo" e segnala il probabile acquisto da parte del duca avvenuto nel 1608 quando compì un viaggio ad Anversa e Bruxelles. Condivido l'analisi documentaria condotta dalle studiose sul documento e l'ipotesi delle copie *intra*

il Vecchio, possiamo ricostruire un repertorio costituito per la maggior parte da soggetti in cui comparivano paesani e temi popolari, insieme a molte altre senza indicazione autoriale ma che indubbiamente possiamo ricondurre al medesimo filone prolifico della loro bottega[99]. In questo senso molte sono le opere che vengono indicate come 'copie', come ad esempio "[...] una nozza, copia del Brughel, con cornici", un'opera che è stata messa in rapporto con le *Nozze di contadini* di Pieter Bruegel il Giovane[100], databile al 1620, ma che poteva anche essere una copia del *Banchetto di nozze* di Pieter il Vecchio.

Le tracce di Guielmo Zanfort si perdono alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento, invece quelle di Jan poco prima del novembre del 1591 anno in cui, evidentemente per disposizione testamentaria, nominò il nipote Guielmo Helman

---

familiares delle opere di Brueghel il Vecchio ma penso che grazie ai circuiti ben collaudati dei mercanti fiamminghi Vincenzo avrebbe potuto entrare in possesso di queste copie anche sul territorio italiano senza per forza intraprendere un viaggio nelle Fiandre, che comunque fece.

[99] MANTOVA 2002, II vol., pp. 174-175. Tra i dipinti menzionati senza autore ma molto importanti per mappare la diffusione delle opere di impronta bruegheliana compaiono: "[...] un villano che s'aride d'uno altro che casca giù d'un albero" probabilmente opera che riprendeva il soggetto del *Ladro di Nidi* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) di Pieter Brueghel il Vecchio il cui originale però era già, a quella data, nella collezione di Guglielmo Leopoldo. Questo fatto mi sembra un dato ulteriore a conferma della diffusione di copie, formulate dalla stessa bottega Brueghel ma anche anonime, che popolavano anche collezioni importanti. Dobbiamo immaginare, sebbene pochi siano i riscontri documentari in proposito, che un simile moltiplicarsi di copie affollasse il mercato per la domanda 'anonima' di opere d'arte.

[100] *Ibidem*, p. 174, scheda 8.

unico erede[101]. Fu in quel momento che Guielmo diede procura a Pietro Helman, suo fratello e coerede ad Anversa, per recuperare tutti i beni del defunto Jan e procedere alla loro spartizione con la vedova Costantia Haghens.

Nel frattempo i figli di Adriano, Francesco e Adriano Junior, figurano a più riprese nel gestire la ditta paterna a Venezia.

Bernardt de Rijckere dipinse i ritratti di questo ramo familiare collocandoli in un dittico in cui raffigurò Adriano senior con i piccoli Francesco e Adriano junior, e Anna van Hertsbeeke, la piccola Catherina e Giambattista sull'altra anta (Figg. 34-35)

I fratelli Zanfort furono gli unici mercanti fiamminghi a essere segnalati nel carteggio della corte dei Gonzaga come agenti per gli arazzi e più in generale le 'tappezzerie'. Fino alla fine del 1587 la *Firma* Zanfort aveva *intessuto*, è il caso di dire, grazie alla figura di Bartolomeo Bontempelli dal Calice, quale intermediario accorto anche rispetto alla qualità dei prodotti (è lui stesso fine drappiere), un rapporto esclusivo[102] e fiduciario con Gugliemo Gonzaga. Intorno al 1587 Guielmo Zanfort era deceduto e Jan continuava ad amministrare la ditta di famiglia. Dal 1591, a seguito della morte di Jan, tutto il commercio della *Firma* familiare passò nelle mani degli eredi, i nipoti, del ramo Helman.

[101] Vedi ASVe, Notarile Atti, Pietro Partenio, b. 10685, c. 510 v.

[102] Addirittura in SOGLIANI 2002, doc. 885, p. 454 si dice "[...] dal Calice m'ha detto che questo fiamingo da che sua altezza hebbe i razzi di Fiandra non lo lascia respirare et che non ha più molto di comparirgli dinanci [...]"

Sulla piazza veneziana incontriamo però anche Adriano e Francesco, figli del cugino anversano degli Zanfort che ereditarono, probabilmente, parte delle attività e della rete di contatti della famiglia.

I due fratelli, in linea con l'esigenza di stabilire delle connsessioni di fiducia con Anversa, avevano costituito una società sia con il cugino Adriano che con il marito della sorella Caterina: Pietro Helman. Il cugino, così come è documentato anche nel testo di Casanova, aveva contribuito onerosamente alla costruzione a Venezia della nave 'Zanfort' con cui la *Firma* poteva commerciare in tutto il Mediterraneo e raggiungere Anversa. Mentre Helman rappresentava l'anima della ditta più specializzata nel mercato di pietre preziose e dei prodotti di gioielleria.

4.3 Carlo Helman: "la cui principale professione è di perle et di gioie".

La famiglia Helman era una delle più antiche dinastie di mercanti fiamminghi attestate nella città di Venezia (genealogie 5 e 11): lo dichiara Carlo Helman nel 1596 quando ottenne che il privilegio di cittadinanza fosse esteso anche a lui, dopo averlo ricevuto nel 1579 il fratello Guielmo, affermando che da più di sessant'anni la ditta, già Zanfort-Helman commerciava in città[103]. Fu soprattutto

[103] Un profilo biografico aggiornato di Carlo Elman è quello di Stefania MASON 2008a, pp. 287-288. Tra i documenti citati nel profilo compaiono anche i privilegi di cittadinanza di Guielmo e Carlo. Un'ulteriore attestazione della concessione del privilegio a Guielmo si trova anche in ASVe, Senato, Privilegi di cittadinanza, reg. 3, c. 36 r. Nel 1578-1579 Guielmo dichiarava nella sua richiesta di privilegio di cittadinanza

grazie agli Zanfort (van Santvoort – Santvoort), i fratelli Guielmo e Jan, che le due famiglie strinsero parentela grazie al matrimonio di Caterina Zanfort (sorella di Guielmo e Jan) con Pietro Helman.

Guielmo e Jan Zanfort si distinsero presto a Venezia per essere gli esponenti più importanti per il commercio di arazzi e tessuti lavorati provenienti dalle Fiandre. Come abbiamo visto, commerciarono a stretto contatto con i fratelli Grazioso e Bartolomeo Bontempelli del Calice,[104] in particolare Bartolomeo, mercante di stoffe nella parrocchia di San Salvador, e grande collezionista di opere d'arte. E' grazie al contatto con i Bontempelli che sappiamo che il "Zanforte", molto probabilmente Guielmo, inviava arazzi alla corte dei Gonzaga a Mantova fin dall'ottavo decennio del secolo XVI[105].

Il processo in cui venne coinvolto Guielmo Zanfort ci introduce nel vivo della questione degli scambi artistici e delle influenze della comunità fiamminga. Non solo incisioni quindi, quelle di Hieronimus Cock, ma anche dipinti permettevano la diffusione temi e modelli che provenivano dalle Fiandre e che circolavano grazie all'*élite* commerciale anversana presente a Venezia, ed è quantomeno probabile che gli scambi avvenissero nella duplice direzione Sud-Nord. Dal punto di vista degli scambi artistici tra i paesi di area fiamminga e Venezia piuttosto recentemente

---

di risiedere e commerciare in città da un decennio, Carlo nel 1596 dichiarò che la famiglia era attiva a Venezia da circa sessant'anni.

[104] MASON 2008, pp. 35-44.

[105] SOGLIANI 2002, doc. 509 datato 1581

l'attenzione è stata posta anche sui protagonisti[106], e non solo sugli artisti e sulle opere d'arte, le carte processuali permettono di tratteggiare con dettagli la rete di nomi coinvolti da cui prendere le mosse per ulteriori indagini[107].

I fratelli Zanfort, capifila a Venezia dell'impresa familiare di cui il Adriano Zanfort teneva ben salde le redini ad Anversa, avevano un profilo commerciale molto simile a quello degli *high-end dealers*[108], mercanti-agenti di beni di lusso, in particolare arazzi, gioielli e opere d'arte, che erano in contatto sia con un'indistinta massa di acquirenti che con importanti corti e il loro illustre *entourage*. Una figura esemplificativa rispetto al ruolo poliedrico degli Zanfort è quella di Joris Vezelaer[109] che intratteneva stabilmente rapporti con la corte di Francia, sostanziati soprattutto dalle forniture di arazzi inviate a Franceso I, con cui stabilì un rapporto duraturo di commercio d'opere d'arte. Anche nel caso degli Zanfort i loro rapporti attestati con la corte dei Gonzaga e contemporaneamente il traffico di gioielli e dipinti ci permettono di identificarli come delle figure chiave rispetto ai prolifici scambi fra Fiandre e l'Italia, e esponenti di riferimento a Venezia della nascente *élite* mercantile impegnata su scala internazionale di nazionalità fiamminga.

---

[106] Tra i primi a delineare un contesto di personalità mercantili, metodologicamente attento a non imperniare l'analisi allo stretto ambito collezionistico, Andrew John Martin, che ringrazio per la sua generosità intellettuale e l'entusiasmo con cui ha agevolato e incoraggiato la mia ricerca. Una prima ricognizione sul *network* tra mercanti e artisti in MARTIN 1999, pp. 614-659; MARTIN 2008, pp. 143-164.

[107] BROWN 1999, pp. 105-113.

[108] Per una definizione specifica si rimanda a VERMEYLEN 2003, a pp. 62-68; Sulla trasformazione del ruolo dell'agente'd'arte vedi MONTIAS 1988, pp. 244-256.

[109] VAN DE KERCKOVE 1974, pp. 326-334.

Con il matrimonio di Caterina Zanfort e Pietro Helman (genealogia 5) le due famiglie si legarono, probabilmente, anche nel commercio di opere d'arte. Dal matrimonio nacque più di una dozzina di figli che contribuirono, con specializzazioni commerciali differenti in tutta Europa, alla fortuna della famiglia.

Guielmo Helman[110], perfettamente integrato e rispettato nella vita cittadina, nel 1583 diede inizio ai lavori per costruire il monumento funebre della famiglia a ornamento della controfacciata della chiesa di Santa Maria Formosa (Fig ...). Il grande monumento, tuttora visibile, che reca lo stemma degli Helman è l'unico esempio veneziano di sepoltura pubblica magniloquente concessa a una famiglia di mercanti fiamminghi. La sepoltura ospitò le spoglie di Guielmo, alla sua morte nel 1591, forse quelle di Antonio morto nel 1582 nella vicina parrocchia di San Giovanni Crisostomo, ma nessuno degli altri fratelli sparsi in Europa a gestire le attività commerciali della famiglia.

Il *network* famigliare degli Helman era infatti molto radicato in Europa grazie alla presenza di Giovanni Battista in Francia, Francesco a Siviglia, Arnoldo ad Amburgo, Pietro ad Anversa e Carlo che morì a Siviglia nel 1605 e che ereditò, dopo la morte di Guielmo, l'attività commerciale impegnata nel traffico di pietre preziose e gioielli a Costantinopoli. I fratelli Antonio e Guielmo avevano ereditato dagli zii Zanfort il prolifico commercio di pietre preziose, tant'è che il secondo si iscrisse nel 1567 alla corporazione dei gioiellieri e diamantai con la qualifica di

[110] Il nome 'Guielmo' non è stato normalizzato secondo l'uso corrente nel rispetto delle testimonianze documentarie raccolte.

orefice e vi è documentato fino al 1587[111]. Guielmo Helman aveva stretto diverse sigle commerciali, prima con gli zii Zanfort, poi probabilmente in comunione con il fratello Antonio[112], e anche con Antonmaria Fontana uno dei più importanti gioiellieri del tempo attivi a Venezia con cui commerciava da e verso Costantinopoli[113]. Anche Fontana, originario di Milano, così come è documentato nel suo testamento[114] era un mercante molto attivo nel commercio di opere d'arte e possedeva una collezione ricca di notevoli capolavori, tra gli altri "una *Madonna* di Giovanni Bellini, un *San Girolamo* di Tiziano, un *Concilio degli dei* di Palma, un'*Adorazione dei Magi* e un *Ricco Epulone* di Bassano"[115]. Anche nel suo caso, così come per gli altri mercanti, la geografia dei traffici commerciali in beni di lusso, gioielli, opere d'arte e specchi, era ramificata in tutta Europa: Siviglia, Costantinopoli e anche Roma. Qui Antonmaria Fontana dichiarava nel 1582 (doc. A5) di possedere in deposito ad Ascanio Deodato, "doi quadri grandi et più diversi pezzi de robba [...] pur di pittura per il valor di ducati cinquecento in seciento"[116]. Il documento restituisce l'immagine di un traffico di dipinti particolarmente fecondo

[111] Vedi PAZZI 1998, p. 571. "Vielmo Hermann" 1567-1587.

[112] Lo deduciamo dal legame fiduciario che intercorreva tra Antonmaria Fontana e Antonio Helman, così come è documentato nel primo testamento di quest'ultimo datato 1581: ASVe, Notarile Testamenti, Francesco mondo b. 681, n. 206.

[113] Così come è documentato nel 1587: vedi BRULEZ 1965, p. 61; ASVe, Notarile Atti, Pietro Partenio, b. 19676, c. 263 v. La loro sigla commerciale si era probabilmente sciolta già nel 1584, vedi ASVe, Notarile atti, Francesco Mondo b. 8321, c. 364 v. 366 v.

[114] Da me recuperato in ASVe, Antonio Brinis, Notarile testamenti, b. 156 n. 92.

[115] vedi HOCHMANN 2008, qui a p. 22 e JESTAZ 2001, pp. 185-201.

[116] ASVe, Antonio Brinis, Notarile testamenti, b. 156 n. 92.

e l'impresa commerciale siglata con Guielmo Helman non può che suggerire un comune interesse in tal senso.

Guielmo si impose a Venezia come uno dei mercanti più rispettati d'Europa, il suo privilegio di cittadinanza, inoltrato nel 1579, fu patrocinato in Senato da Alberto VII d'Asburgo e Alberto V di Baviera ricordati come i "Serenissimi arciduchi d'Austria et Illustrissimo Principe di Baviera"[117]. Il palazzo di famiglia era situato nel grande campo di Santa Maria Formosa, a poca distanza dalla chiesa in cui cominciò a costruire nel 1583 il suo mausoleo e dove era diventato un membro attivo della vita religiosa. Nel 1587 compariva fra i membri della scuola del Santissimo Sacramento di chiesa, iscritto insieme al pittore Paolo Fiammingo, "Paolo Fiamingo pittore"[118].

Per lo *Schloss* dei Fugger, Paolo Fiammingo aveva dipinto nei primi anni Ottanta del Cinquecento, gli *Elementi,* i *Sensi,* le *Quattro età del mondo* e il *Trionfo dei continenti.* Fiammingo si era iscritto nel 1561 come maestro nella Gilda di San Luca di Anversa e, giunto a Venezia, si era introdotto nella bottega di Jacopo Tintoretto grazie alla sua spiccata specializzazione per la raffigurazione di elementi del paesaggio[119]. Nel 1584 risulta iscritto anche all'arte dei pittori veneziani ricordato come 'il Fiammingo'[120]. La vicinanza con la famiglia Helman però induce a credere

[117] ASVe, Senato, Privilegi di cittadinanza, reg. 3, c. 36

[118] Venezia, Museo diocesano d'arte sacra, Mariegola della scuola del Santissimo Sacramento in Santa Maria Formosa, cc. 101-102, in MARTIN 1998, p. 277, doc. 2

[119] MASON 1965, pp. 95-107.

[120] Vedi FAVARO 1975, p. 142.

che già prima degli anni Ottanta del secolo, Paolo Fiammingo avesse stretto rapporti, proprio in virtù della comune nazionalità, con i fratelli Jan e Guielmo Zanfort, che almeno dal 1554 intrattenevano rapporti commerciali con la famiglia Fugger così com'è documentato nell'opera composta nel 1558 dallo scrittore Alvise Casanova[121].

I due fratelli erano infatti in stretto contatto con Cristoforo Müelich, di cui abbiamo già parlato, l'agente veneziano di Hans Fugger nel 1555, con cui intrattenevano rapporti commerciali ad Augusta grazie al loro procuratore Cristoforo Reubarth. Quindi le strade dei fratelli Zanfort, di Guielmo Helman e di Paolo Fiammingo si erano probabilmente incrociate non solo nel capitolo della confraternita del Santissimo Sacramento a Santa Maria Formosa, ma anche nei comuni rapporti commerciali tenuti con Hans Fugger.

Carlo Helman, dopo il 1593 alla morte del fratello Guielmo, diventò il referente dell'impresa di famiglia a Venezia. Così oltre all'eredità morale della grande dinastia mercantile, e al palazzo a Santa Maria Formosa, acquisì anche la ricca collezione di famiglia con i ritratti del padre Pietro, della madre Caterina con i figli, e degli zii Jan e Guielmo Zanfort. Inoltre nell'inventario dei beni di Carlo Helman figuravano anche alcuni *paesi fiamenghi* dietro cui forse, considerati i rapporti intercorsi già con Guielmo e forse con gli Zanfort, si celava l'autografia di Paolo Fiammingo[122].

[121] Vedi il capitolo 4.2.

[122] MARTIN 2008, qui a p. 152.

Nell'ultimo decennio del secolo l'importanza economica rivestita dalla comunità fiamminga fu tale che Carlo Helman è tra i primi firmatari della *Natione Fiamenga* costituitasi nel 1596[123]. Per il mercante si trattava dell'insigne riconoscimento del suo ruolo sociale.

A quella data Carlo si era distinto nel traffico di diamanti e pietre preziose. In una missiva del 1599 Ercole Udine scriveva ad Annibale Chieppio:

"volse prima che partissi ch'io dessi li cinque rubini in mano del signor carlo alemanni mercante ricco di 300.000 scudi, ma da benissimo et realissimo, la cui principale professione è di perle et di gioie, acciò ch'esso gli facesse pulire et accomodare."[124]

Proprio in virtù di questo ragguardevole profilo commerciale si era inserito nel gruppo di gioiellieri-mercanti di origine fiamminga in cui figuravano anche Zuanne Richer e Zuanne Craibor[125].

I profili e il ruolo ricoperto a Venezia da questi due gioiellieri, pedine fondamentali del *network* di mercanti impegnati nel traffico di preziosi e opere d'arte, sono assolutamente inediti e di indubbio rilievo. Di entrambi parleremo diffusamente nel prossimo capitolo, qui è necessario anticiparne alcuni tratti per definire con più accuratezza l'ambiente in cui si muoveva il ricco collezionista Carlo Helman.

[123] VAN GELDER 2009.

[124] SERMIDI 2003, doc. 419, 8 maggio 1599.

[125] I nomi "Zuanne" non sono stati normalizzati secondo l'uso corrente nel rispetto delle testimonianze documentarie raccolte.

Il primo fu testimone del testamento di Helman[126] con cui stilò molti atti legati al traffico di pietre preziose. La sua bottega era una prolifica fucina anche di medaglie in bronzo e preziosi lavori di intaglio che spediva costantemente verso il nord, almeno dal 1585 in particolare verso Amsterdam al gioielliere e mercante d'arte Jan Van Welli (doc. A6), e di cui discuteremo più diffusamente nel prossimo capitolo. Il secondo, Craibor, discendeva da una famiglia di gioiellieri e come si apprende dal suo testamento del 1586[127], su cui torneremo a breve, era originario di Anversa, compare di Zuanne Richer, e parente di Joris Hoefnagel che ne aveva sposato la sorella Caterina (genealogia. 3).

Nel 1577 Craibor fu il referente principale per il soggiorno veneziano di Joris Hoefnagel e molto probabilmente questo circolo di gioiellieri si caratterizzava non solo per un'attitudine commerciale verso le opere d'arte ma anche per gli interessi umanistici e colti. Hoefnagel e Ortelius compirono il loro viaggio in Italia per ultimare, almeno ufficialmente, di trarre i disegni per completare l'opera enciclopedica delle *Civitates orbis terrarum.* Ortelius stesso era l'esponente più in vista dei colti cenacoli anversani e personalità tenuta in gran riguardo in tutte le principali città del centro Europa.

[126] ASVe, Notarile Testamenti, Giovanni Francesco Catti, b. 347 n. 88; BRULEZ 1965, pp. 656-662.

[127] ASVe, Notarile testamenti, Francesco Giordano, b. 1047, n. 153.

Nell'inventario dei beni di Carlo Helman, stilato nel 1606, compariva "l'Escuriale di Spagna depinta in un quadro con sue soaze dorate"[128]. La prima incisione, in assoluto la prima immagine, dell'Escorial fu composta da Pieter Perret nel 1587 (Fig. 42)Fu Juan De Herrera stesso ad affidare a Perret la commissione dell'incisione perché fosse rappresentato il "teatro del mondo" così come fu indicato nel testo che l'accompagnava[129]. L'immagine fu inserita nel *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio nel 1603 [130] e nell'edizione del *Parergon* del 1598 e compendiava la natura profondamente mistica della concezione geografica del celebre cartografo e di Hoefnagel[131]. I rapporti che erano intercorsi tra Richer e Guielmo Helman e poi Zuanne Craibor e quindi Joris Hoefnagel e Abraham Ortelio, ci permettono di ipotizzare una comune temperie culturale e la condivisione di un comune sostrato politico e spirituale che legava i più importanti umanisti fiamminghi del tempo e rispetto a cui la presenza del dipinto dell'Escorial nella collezione di famiglia di Helman è una traccia figurativa significativa e documenta qualcosa di più, forse, che una semplice veduta. A rafforzare questa ipotesi compare anche la menzione della presenza nella collezione di *libri* di

[128] ASVe, Notarile Atti, Giovanni Battista Catti,. 3381, c. 6r- 15v.

[129] Vedi MANGANI 2006, p. 133 e note 115-117.

[130] Si tratta dell'edizione edita ad Anversa da Jan Baptiste Vrients che ne aveva acquistato i diritti dagli eredi di Ortelio.

[131] Sulla questione ancora la fondamentale analisi di Mangani 2006, in particolare l'analisi del *fil rouge* culturale che legava Ortelio, Hoefnagel, Giusto Lipsio, Frans Hogenberg, Pieter Brueghel e i fratelli Sadeler, tra gli altri: si veda il capitolo "Musaeum Ortelianum", pp. 147-183. Ortelio aveva avuto dei rapporti molto fitti anche con Theodor Zwinger

Abraham Ortelio, e sebbene non si possa definire a quale opere si faceva riferimento, si trattava senza dubbio di opere dell'umanista di comune diffusione, soprattutto tra gli esponenti culturali e 'nazionali' più prossimi all'autore, ma penso che, in questo contesto, la menzione possa rappresentare un indizio notevole di una vicinanza più stretta.

Jan e Rafael Sadeler erano in contatto con questo circolo europeo di pensatori - Jan aveva ritratto Joris Hoefnagel e inserito l'effige *nell'Album amicorum* di Ortelio (Fig. 43) - e Carlo Helman fu il dedicatario[132] dell'incisione di Raphael Sadeler del 1601 raffigurante *Il Seminatore*[133] (Fig. 44) che riprendeva piuttosto fedelmente un dipinto di Leandro Bassano (ora *Firenze, Galleria Pitti*) più che l'invenzione di Jacopo con la *Parabola del seminatore*[134] (Lugano, collezione Thyssen). È molto probabile che la dedica a Helman, così come quelle ai conti Giusti, all'arciduca Alberto d'Austria, e a König rappresentassero un omaggio di riconoscenza per l'attività di patrocinio e sostegno e questo è particolarmente significativo rispetto alla diffusione di alcuni soggetti creati dalla bottega dalpontiana. Nell'inventario dei beni di Carlo non v'è traccia esplicita del seminatore, forse possiamo ipotizzare che il "quadrettino di mano del q[uondam] Bassan" raffigurasse il soggetto poi inciso da Raphael Sadeler. Così come Antonmaria Fontana, anche Carlo Helman possedeva, esposto nel *portego* del palazzo, un

[132] Sulla relazione tra le dediche nelle incisioni e il circuito commerciale indicato nei dedicatari e il meccanismo di "self-promotion", autopromozione, con cui gli artisti pianificavano le dediche vedi anche HOTTLE 2006, pp. 55-87.

[133] HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 257, n. 215; SÉNÉCHAL 1987, II, p. 53.

[134] BALLARIN 1990, p. 231.

Lazzaro e il ricco Epulone "di mano del Bassan". Anche in questo caso non possiamo definire con certezza l'autografia, tuttavia la specificazione "quondam" sottolineata per il piccolo quadretto summenzionato, dovrebbe indicare con precisione che il notaio chiamato a peritare o i commissari testamentari che stendevano l'atto, fossero ben edotti sull'autorialità dei dipinti. In tal caso non vi sarebbero molti dubbi: nel 1601 l'unico Bassano in grado di comporre questo tema con una qualità degna di un mercante 'ricco di 300.000 scudi' poteva essere solo Leandro.

L'inventario[135] fu redatto dopo che fu ufficializzata la notizia, proveniente dalla Spagna[136], della morte di Carlo Helman nel 1605, tuttavia una lettera del carteggio Gonzaga datata 1604 introduce alcuni elementi di riflessione: si tratta della "notizia intorno a un valent'uomo un possesso del segreto di fabbricare perle"[137]. Evidentemente per acquisire credito come fine gioielliere e intagliatore presso i suoi interlocutori alla corte, questo valentuomo dichiarava di "esser quello che ha lavorato tutti li smeraldi d'un fiamingo che è morto che si chiamava Carlo Helman". Oltretutto, forse specularmente al tipo di commercio in cui si era distinto anche Helman con la corte, dichiarava di riuscire a "portar a vostra altezza due o tre pezzi di quadri et [...] molti rari guarniti di gioie bellissime"; evidentemente, così come abbiamo delineato, il dato è una conferma in più del tipo di commercio

[135] ASVe, Notarile Atti, Giovanni Andrea Catti, b. 3381, cc. 6v- e brulez devos, pp. 799-811

[136] Il dispaccio dell'ambasciatore residente in Spagna arrivò l'8 novembre 1605.

[137] SERMIDI 2003, doc 675, 7 febbraio 1604.

ingaggiato dagli Helman e dal profilo dei mercanti-agenti d'arte e gioiellieri che componevano il gruppo a lui vicino.

Nel 1606 le magistrature veneziane stilarono un inventario dei beni in presenza dei commissari testamentari Cornelio de Robiano e Giovanbattista T'kint (T' Kindt) (vedi genealogie 4 – 5 - 11). Cornelio, sposatosi con Susanna Helman, sorella di Carlo, era il rampollo della celebre dinastia de Robiano, imparentata con i de Rénialme, di cui abbiamo già parlato, e che rappresentava la maggior esportatrice di oggetti di lusso verso l'Italia nel XVI secolo[138]. Il figlio di Cornelio e Susanna Helman, Lancillotto, aveva sposato la cugina germana Anna Maria T'Kint de Roodenbeke, proveniente da un casato nobiliare di Bruxelles, ed era a sua volta la sorella di Giovanbattista, il commissario testamentario che teneva le redini del commercio familiare tra Venezia e Anversa[139]. Infatti dopo la morte di Carlo l'asse geografico degli affari familiari si spostarono definitivamente ad Anversa. Prima però di delineare cosa avvenne con questo avvicendamento, torniamo ai quadri dell'inventario di Carlo Helman.

Tra i numerosi dipinti spiccano un *Adamo ed Eva* e un *San Luca che dipinge la Vergine* di Jan Gossaert, chiamato il Mabuse, una *Maria Maddalena* e una *Danae*[140] di Tiziano, un *Ecce Homo* di Veronese. La *Maddalena* era stata acquistata dalla famiglia Helman da Silvio Badoer e, dopo la morte di Carlo, prese

[138] Vedi il capitolo 2 e i relativi riferimenti bibliografici.

[139] GOETHALS 1857, pp. 242-274.

[140] Identificata da MASON 2008 con quella conservata all'Ermitage.

la via d'Anversa[141]. Invece la *Danae* è stata identificata con il dipinto dell'Ermitage[142], opera giunta nella collezione di Carlo Helman quale tela scelta da quest'ultimo tra quelle disponibili nella collezione di Francesco Vrins. Infatti il mercante nel suo testamento del maggio 1604 aveva disposto di lasciare a Carlo Helman e Cornelio de Robiano, suoi commissari, "in segno d'amor [...[un quadro per uno di quelli che saranno di più di lor gusto". Così sembrerebbe possibile che il "quadro con Giove in pioggia d'oro" senza indicazione autoriale, della collezione Vrins, sia stato scelto da Carlo Helman e diventato la *Danae* di Tiziano documentata nel suo inventario nel 1606. Lasciamo per il momento in sospeso questo passaggio di mano dell'opera, perché forse la vicenda non fu così lineare come apparentemente sembrerebbe.

Nel *San Luca che dipinge la Vergine* (Fig. 17) di Mabuse, possiamo identificare con ottima probabilità la tela ora a Vienna (*Kunsthistorisches Museum*), datata 1520-1522, e proveniente dal nucleo originario dei dipinti della galleria dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, e menzionata nell'inventario del 1659[143]. Molto probabilmente il dipinto, tramite Cornelio de Robiano e Giovanbattista T'kint, era stato inviato ad Anversa e qui giunto, probabilmente con altri dipinti della collezione, nelle mani di Augustin Thijssen uno tra i principali collezionisti e agenti

[141] Come ha ricostruito MASON 2008, p. 287.

[142] *Ivi.*

[143] La scheda dettagliata del dipinto si trova nel recente volume dalla mostra: NEW YORK-LONDRA 2010, p. 160, cat. 12.

d'arte tra Amsterdam e Anversa, in relazione non solo con Rubens, ma con i principali venditori e compratori della *Weeskamer*[144].

La collezione di Helman era indubbiamente rappresentativa di uno *status* acquisito anche grazie alla condivisione culturale con le città in cui aveva stabilito gli snodi della rete commerciale familiare per il traffico di beni di lusso. Di questa capacità di cogliere e assumere culture diverse è un indicatore importante il suo ritratto, presente nella collezione, "vestito alla Suriana".

Nel suo palazzo veneziano ospitava mercanti, amici di passaggio e ricchi esponenti della *natione fiaminga* che avevano bisogno anche solo di assistenza con la lingua veneziana per stipulare documenti. Già il fratello Guielmo era stato in fraterno contatto con Francesco Vrins, testimone del suo testamento nel 1583, poiché il mercante, in primo luogo di specchi, ma anche vetri e gioielli, faceva parte dello stesso gruppo di fiamminghi e tedeschi in cui troviamo anche i gioiellieri Zuanne Craibor e Zuanne Richer.

Anche Vrins risiedeva a Santa Maria Formosa e il suo palazzo, che al piano terra ospitava i magazzini destinati al deposito delle merci, era un punto di riferimento e vero e proprio alloggio per i connazionali, ma non solo, di passaggio o temporanea residenza a Venezia[145]. Anche Vrins era un ricco collezionista e, prima

[144] Vedi MONTIAS 2002, in particolare pp. 153-160.

[145] È particolarmente interessante la vicenda del mercante Enrico Brugman di Colonia, che nel 1592 fu ospitato nella casa di Vrins dove poi morì. Nel suo testamento, e nell'inventario, è ben specificata l'entità dei beni e le connessioni con i circuiti fieristici. Anche in quella circostanza, il testamento, ritroviamo Guielmo Helman e Zuanne

di Helman come abbiamo visto, proprietario di una *Danae* di Tiziano. Tra i vari dipinti (doc. B3), tutti senza indicazione autoriale, risulta particolarmente importante il ritratto del "sr. Giovanni Vanachen" che, grazie a ricerche recenti, possiamo identificare con il pittore Hans von Aachen[146]. L'artista, dopo aver trascorso qualche anno tra Roma e Firenze, giunse nuovamente a Venezia per trascorrervi un secondo soggiorno databile almeno dall'autunno del 1585[147]. Come documenta Van Mander, fu durante questa occasione che Van Aachen dipinse alcune tele importanti per un mercante originario di Maastricht[148]. Nel 1597, alla presenza anche di Carlo Helman, Francesco Vrins aveva stilato un atto in cui si dichiarava originario di Maastricht e soggetto alla corona spagnola[149]. I dipinti documentati da Van Mander (appendice D1), che Hans von Aachen avrebbe realizzato per questo mercante erano: un *Cristo deriso*, una *Danae* di dimensioni considerevoli, bella e ben dipinta, un dipinto su rame raffigurante la *Vergine con santa Caterina e angeli* che fu incisa da Raphael Sadeler. L'ultimo dipinto menzionato, con figure a grandezza naturale, corrisponde al soggetto della *Nascita di Venere* dal mare di Cipro con l'aggiunta di un piccolo Cupido delle *Horae* così

Richer. Testamento in ASVe, Notarile Testamenti, Girolamo Luran, b. 593, n. 174 e l'inventario dei beni in ASVe, Notarile Atti, Girolamo Luran, b. 7873, c. 819.

[146] Per la ricostruzione delle vicende intorno all'identificazione del dipinto don un ritratto dell'artista mi permetto di rinviare ad AIKEMA, DI LENARDO 2010, pp.85-93.

[147] Vedi il disegno di Cefalo e Procri dedicato ad Hans Holtzmayr nella cui dedica si legge che fu composto a Venezia il 24 settembre del 1585. Vedi Aachen-Praga-Vienna 2010, pp. 111-112, cat. 9; NOLDUS, RODING 2007, p. 44.

[148] VAN MANDER 1604 (1994), fol.290r.

[149] ASVe, Notarile Atti, Giovanni Francesco Catti, b. 3367, c. 454r.

come nel racconto omerico[150]. Nell'inventario dei beni di Vrins comparivano una Danae e un quadro con cinque figure grande che potrebbero calzare, se confrontiamo numericamente l'iconografia tradizionale della *Nascita di Venere*[151] e vi aggiungiamo il piccolo cupido, con il dipinto citato da Van Mander.

L'ipotesi che Vrins sia il mercante di Maastricht menzionato nel racconto di Van Mander è avvalorata ulteriormente da una dedica, studiata di recente[152], proprio sul disegno di *Cefalo e Procri* (Fig. 45). Nell'iscrizione Leonard Zaerle, gioielliere di Francoforte, dedicava il disegno ai mercanti e amici Hans Ricart (Zuanne Richer) e Francesco Vrients (Vrins) definendo, piuttosto chiaramente, il circolo di protagonisti residenti a Venezia che gravitavano intorno all'attività del giovane artista di Colonia. Subito dopo aver descritto i dipinti realizzati per Vrins, la *Vita* di Van Mander prosegue spiegando che per un ricco mercante di Colonia chiamato Boots il pittore aveva dipinto un *Giudizio di Paride.*

Francesco Vrins aveva stretto rapporti commerciali con Michiel Boot, mercante originario di Breda, di cui abbiamo parlato nel capitolo 3.3, e che, presto stabilitosi

[150] VAN MANDER 1604 (1994), fol.290r19-290r25.

[151] Mi riferisco all'iconografia della *Nascita di Venere* così come fu formulata da Sandro Botticelli tra il 1482-1485 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

[152] L'iscrizione è stata messa in luce da Bernard Aikema e discussa in AIKEMA, DI LENARDO (con la collaborazione di) 2010, pp.85-93 e AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010, 111-113. Un ulteriore dato archivistico documenta i rapporti tra il mercante e il pittore: nei giornali di bilancio di Vrins, ne compariva uno "seg.to H principia a primo marzo 1595 [...] finisse 31 maggio 1596 et l'ultima partita dice. Per bilanzo datto a Gio: Vanhachen d. 4" In ASVe, Notarile Atti, Giovanni Francesco Catti, b. 3378, c. 317 v.

a Colonia, si fece strada nel del ceto emergente dell'élite mercantile anversana, in contatto con Rubens e in parentela con le famiglie Houttappel e Deccker. La menzione di un *Giudizio di Paride* nella collezione di Vrins, sembra a questo punto, più che una coincidenza. Non possiamo escludere che Boot, in costante contatto con Vrins, committente e patrocinatore di Hans von Aachen, avesse visto proprio a casa del mercante, a Santa Maria Formosa, il soggetto e avesse incaricato il pittore di eseguirne uno identico o di tema analogo.

Il *Giudizio di Paride* (Fig. 44) composto per Boots è stato identificato con la tela conservata a Douai (*Musée de la Chartreuse*) e datata e monogrammata, coerentemente con la cronologia suggerita anche da Van Mander, 1588[153].

A questo punto, delineato questo contesto, possiamo anche ipotizzare che la *Danae* si Tiziano presente nella collezione di Helman non sia per forza quella posseduta da Vrins che, se ci atteniamo al racconto di Van Mander, che non si è smentito troppo, probabilmente aveva dipinto Hans von Aachen durante la sua 'seconda' permanenza a Venezia. Alla morte di Vrins non è escluso che, qualora Helman sia stato a Venezia, dato da dimostrare visto che non era presente alla stesura del testamento dell'amico e sarebbe morto di lì a poco a Siviglia, avrebbe potuto prendere un altro dipinto tuttora non identificato.

Tra i quadri dell'inventario di Francesco Vrins vi è ancora qualche sorpresa: nel *portego* erano infatti esposti "doi quadri che rapresentano la cusina". La dicitura riportata nel documento tematizza il problema della ricezione di alcuni soggetti

[153] AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010, pp. 139-140.

pittorici che, sebbene raffiguranti anche episodi evangelici, erano ambientati in ben forniti interni di cucine con grande profusione di ricchi repertori visivi di alimenti. Ma di quale tipo di composizione si trattava? Delle opere originali di Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer, di ambito fiammingo e nederlandese, dei temi evangelici composti da Jacopo e Francesco Bassano e riprodotti dalla bottega, oppure di opere che mettevano in relazione i due ambiti geografici?

Nello stesso anno in cui veniva stilato l'inventario, il 1604, Van Mander descriveva alcuni dipinti con *Cucine* e *Mercati* di Dirck de Vries dipinti in una 'maniera veneziana' [154]. La testimonianza del letterato è significativa perché indica che nella dinamica di ricezione, così come per il compilatore dell'inventario di Vrins, esisteva già un'identificazione su base geografica di soggetti comuni ad entrambi i mercati artistici e che le elaborazioni che ne erano state date avevano delle differenze chiaramente percettibili. Un caso molto interessante di commistione di elementi distintivi di composizioni elaborate nei due ambiti geografici è quello del dipinto di *Cucina* (Fig. 47) attribuito nel 1967 da Christie's a Ludovico Pozzoserrato e ora indicato come d'ambito di Joachim Beuckelaer e custodito in una collezione privata. Si tratta in effetti di una citazione di elementi cari a Beuckelaer e ai suoi *Marktstal met visverkopers* nel primo piano, ma di una citazione fedelissima della giovane cuoca accovacciata davanti al fuoco tratta dall' incisione dei Sadeler (Fig.

[154] VAN MANDER 1604 (1994), fol. 296 r39-43.

48, a sua volta dipendente da un dipinto di Jacopo Bassano e Francesco Bassano: C*risto nella casa di Marta e Maria*[155].

Come Helman, anche Vrins era stato un'importante mecenate per le arti. Nel 1599 aveva ospitato il letterato e umanista Pieter Corneliszoon Hooft[156](Fig. 49) di passaggio a Venezia durante il viaggio alla volta di Roma e nuovamente al ritorno sulla via per Augusta verso Amsterdam.

Nonostante fosse piuttosto usuale che compatrioti sostassero nel suo palazzo tuttavia la vicinanza di Vrins e della famiglia Helman, anche tramite Craibor, a Joris Hoefnagel e Abraham Ortelius e, tra il 1599 e il 1601 la presenza di de Hooft nello stesso circolo induce a credere che non si trattasse solo di un *network* di familiari e connazionali ma che anche a Venezia si fosse creato un gruppo di colti pensatori e con un importante profilo umanistico e internazionale[157].

[155] La cuoca inginocchiata innanzi al fuoco riprende fedelmente quella dell'incisione (in controparte rispetto al dipinto). Per l'incisione vedi HOLLSTEIN 1980, XXI, p.112, n. 199. L'incisione non riprende nessun dipinto noto, la versione pittorica più vicina è quella di Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation che è firmata sia da Jacopo che da Francesco. Vedi BASSANO DEL GRAPPA 1992, p. 26, cat. 5.

[156] Vedi HOOFT 1599-1630 (1991), cc. 928-933.

[157] Sulla formazione di un ceto dirigente formato dall'*intelligentsia* anversese e sulla necessità dell'*iter italicum* per gli artisti provenienti dalle Fiandre e dalle *Provincie Unite* vedi TIMMERMANS 2008, pp. 236-241.

Fu proprio Corneliszoon de Hooft, tornato in patria, a dare vita al circolo del *Muiderkring* insieme a Constantin Huyghens nipote di Joris Hoefnagel[158].

Non solo fraterna amicizia e scambio intellettuale, però.

Pieter Cornelisz. Hooft nel 1627 sposò la giovane Leonora (Fig. 50) nipote di Carlo Helman, figlia del fratello Arnoldo, che risiedeva stabilmente ad Amburgo, l'unico della famiglia che si convertì al protestantesimo.

Arnoldo aveva sposato Susanna van Surk, figlia di Gerturde de Rénialme a sua volta figlia di Cornelio, il grande patriarca del nobile casato rappresentativo della professionalità degli agenti d'arte. La famiglia Helman, con questo matrimonio, si era così imparentata con una delle più importanti dinastie fiamminghe. Leonora Helman in prime nozze, nel 1595, si era maritata con Janbaptiste Bartolotti, figlio del potente mercante Guilelmo originario di Delft. Quest'ultimo, risposatosi nel 1593, era riuscito ad accasare la figlia Margriete ad uno dei più famosi e potenti mercanti d'arte e artisti del Seicento: Jean de Rénialme. Così, attraverso questo complicato reticolo di parentele, gli Helman, il ramo familiare di Amburgo, poi trasferitosi ad Amsterdam, si erano legati con i de Rénialme, i più altolocati e insieme ragguardevoli mercanti d'arte del secolo (genealogia 5).

[158] Una fonte molto importante per ricostruire il *network* dei mercanti nonché il profilo intellettuale di Huyghens e la sua corrispondenza (*briefwisseling)* edita da WORP 1911-1916; vedi anche KAN 1946.

De Robiano, de Rénialme e Zanfort, dinastie commerciali impegnate attivamente nel traffico di preziosi oggetti d'arte, avevano intessuto dei saldi vincoli parentali con la grande famiglia Helman che, a questo punto possiamo affermarlo a ragion veduta, collaborava significativamente nel commercio internazionale ben inserita nel mercato artistico.

Inoltre, come se quanto delineato non costituisse già un quadro coerente e significativo, un ulteriore tassello anversano permetterà di profilare un contatto di indubbio interesse rispetto alla storia degli scambi artistici tra Nord e Sud, tra Anversa e Venezia, tra Rubens e il contesto veneziano.

Carlo Helman lasciò tre figli a Venezia tra cui il giovane Pietro sposò la cugina Maria, figlia di Anna Helman (sorella di Carlo) e di Ferdinando Helman, esponente del ramo coloniense della famiglia. L'asse geografico degli interessi commerciali si spostò così verso Anversa ed è molto probabile, anche se non è emerso alcun riscontro documentario, che anche i dipinti di Helman di cui disposero i due commissari testamentari: Cornelio de Robiano e Johan de Barlamont, presero questa strada se, il *San Luca che dipinge la Vergine* a un certo punto pervenne nelle mani di Augustijn Thissen[159]. La famiglia Helman, del resto, grazie al matrimonio di Susanna con Cornelio de Robiano si era imparentata, indirettamente, anche con i de Rénialme (genealogia 5 e 4), e il grande mercate d'arte Jean Charles de Rénialme[160].

[159] Vedi la scheda dell'opera in NEW YORK-LONDRA 2010, p. 160, cat. 12.

[160] MONTIAS 2002, pp. 130-143.

Ad Anversa Ferdinando Helman insieme a Michiel Boot, Giusfredo Houtappel[161] e gli artisti Otto van Veen, Jan Bruegel, Pieter Paul Rubens e Abraham Janssens, fra gli altri, avevano aderito alla confraternita dei *Romanisten* sotto il patronato di san Paolo e san Pietro nata anche per sottolineare il loro legame non solo religioso ma soprattutto artistico e di *milieu* con l'Italia[162]. Fu questo primo circolo di personalità a formulare i presupposti per la nascita dell' *Antwerpse Academie* intorno al 1663[163]

Fu in questo contesto di relazioni tra questi insigni mercanti divenuti *homines novi* e mecenati delle arti che Costanza, figlia di Ferdinando Helman e Anna, sposò nel 1640 Nicolas, il figlio di Pieter Paul Rubens.

In Italia, gli affari che si potevano concludere sfruttando il prestigio della parentela con Carlo Helman furono condotti da Jan de Barlamont, cugino acquisito, che lo sostituì durante i suoi viaggi a Costantinopoli e che rimase in contatto con i Gonzaga procurando nel 1611 "animaletti delle Indie" [164] e altre rarità.

---

[161] Sull'attivita di mecenatismo artistico della famiglia Houtappel e i rapporti con Rubens vedi il contributo di FREEDBERG 1984, in particolare pp. 149-153.

[162] Sulla confraternita dei *Romanisten* e la chiesa di *Saint Ignatius* vedi TIMMERMANS 2008, pp. 216-223 e p. 243.

[163] TIMMERMANS 2008, p. 248 e nota 198. Sull'origine dell'Accademia vedi il contributo di VAN LOOIJ 1986-1987, pp. 302-319.

[164] SERMIDI 2003, p. 403: documento del 16 giugno 1607. In questa lettera di Giovanni Giacomo Corte alla corte si descrive un invio di rubini di grandezze diverse per un acquisto tramite "Gioan de Barlamont agiente del signor Carlo Helman". La lettera documenta innanzitutto che Jan de Barlamont avvicendò Carlo nel traffico di preziosi e oggetti di lusso e in secondo luogo che ben due anni dopo la morte, la fama e il ricordo di Helman come agente erano ancora ben radicati.

L'analisi del ruolo della famiglia Helman e del suo *network* testimoniano l'affermazione internazionale di un *élite* di mercanti non ancora inserita nelle dinamiche politiche ma indipendente e disposta ad integrarsi culturalmente con la città d'adozione: Venezia. La stessa scelta di artisti da collezionare rimarca un riconoscimento di *status* sociale in linea con quello veneziano e teso integrarsi grazie tramite l'assunzione dei modelli culturali della città di adozione.

Carlo Helman rappresentò la figura di un mercante che inaugurava un profilo nuovo: distanziandosi dalla tradizionale figura del venditore esclusivo di oggetti d'arte e beni di lusso ebbe un'attenzione specifica, invece, anche per il ruolo di *connoisseur* e di mecenate, grazie anche al *network* di cui fece parte, con importanti connessioni con artisti e letterati tra Venezia e Anversa.

5. Dentro il *network* degli oltramontani: tra Venezia e Roma

5. 1 Joris Hoefnagel a Venezia e il 'gruppo' Craibor

L'incisione costituì senza dubbio un veicolo determinante per lo scambio di temi e motivi tra Nord e Sud delle Alpi.[1] L'influenza delle opere di Hieronimus Cock e le molteplici esperienze calcografiche che erano nate dalla sua prolifica fucina, come ad esempio l'impresa dei fratelli Doetecum, avevano rappresentato un bagaglio iconografico molto importante in Europa.[2] Rispetto al contesto veneziano, indubbiamente, il repertorio grafico di Cock formulato durante il suo soggiorno romano, a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, costituiva un termine di confronto molto importante per gli artisti che spesso ne riprendevano i soggetti seguendo un criterio di adattamento alle esigenze del contesto e della committenza[3].

[1] La bibliografia sul tema sia cronologicamente che per gli autori indagati è, come è ovvio, particolarmente ampia; pertanto cito il contributo con il punto di vista più pertinente rispetto a questo studio: VAN DER SMAN 1999, pp. 151-159 e relativa bibliografia.

[2] Su Cock e gli incisori che collaborarono con la sua bottega vedi lo studio di RIGGS 1971.

[3] Le incisioni di Cock poi confluite nell'edizione delle *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta vivis prospectibus ad veri imitatione designata*, edita ad Anversa nel 1551 ebbero un'ampia diffusione e costituirono un repertorio di modelli

Accanto ad una produzione rivolta specificatamente al circuito artistico, che l'opera di Cock presupponeva, compariva anche un mercato 'popolare' con un carattere più divulgativo e che si sostanziava di un nutrito repertorio di stampe a carattere satirico e moraleggiante. In questo campo Ferrando Bertelli fu senza dubbio l'editore più attivo e il principale divulgatore del filone prolifico, attestato in ambito nordico, delle raffigurazioni del mondo alla rovescia e della follia umana iconograficamente costituiti da un ricco repertorio di contadini e paesani così come testimonia emblematicamente l'incisione dell' *Albero della pazzia* [4] (Fig. 51), (1568 ca.). Fu sempre Bertelli che adattò l'*Allegoria della cucina grassa* modificando la stampa di Pieter van der Heyden (Fig. 52) originata da un disegno di Pieter Bruegel il Vecchio[5]. Possiamo datare la diffusione di questo repertorio incisorio in ambito veneziano alla

---

estremamente incisi sugli artisti del tempo. Rispetto al contesto veneto è stata la relazione tra alcune incisioni e gli affreschi di Paolo Veronese realizzati a villa Barbaro a Maser. Sulla questione vedi il contributo di OBERHUBER, 1968, pp. 207-224 e di Stefania Mason in VENEZIA 1999, p. 586

[4] Non esiste uno studio specifico sull'origine e la diffusione in ambito veneto di iconografie legate all'inversione comica e la satira moraleggiante in cui comparivano anche soggetti tratti dal mondo popolare tramite l'incisione in ambito veneto. L'unico catalogo che definisce un territorio di indagine è stato curato da Anna Omodeo in occasione dell'esposizione tenutasi a FIRENZE 1965.

Sulla stampa dell'*Albero della pazzia* vedi FIRENZE 1965 a p. 14, cat.7; sulla stampa anche il catalogo di LONDRA 2011 curato da Michael Bury, cat. 102: il primo esemplare documentato fu quello acquistato da Vincenzo Borghini nel 1569.

[5] Vedi VAN DER SMAN 1999, p. 155. Per un'analisi del simbolismo pittorico di Brueghel rispetto alla tematica della 'cucina' e la rappresentazione del cibo vedi LANARO 1975, pp. 294-304; RAUPP 2002, pp. 237-258; Silver 1996, pp. 125-153; KAVALER 1996, pp. 155-179. Sulla fruizione e il ruolo del pubblico vedi il contributo di SULLIVAN 1999, pp. 236-260.

seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento. Rispetto alla formulazione anversana di nuovi modelli iconografici e di nuovi soggetti che rivoluzionarono la pittura, come l'introduzione della rappresentazione del cibo con ricchi repertori apparentabili a nature morte anche all'interno di iconografie religiose, l'ambiente veneziano fu particolarmente ricettivo. La prima raffigurazione in cui compare una ricca disposizione di alimenti in primo piano all'interno di un dipinto raffigurante la *Fuga d'Egitto* risaliva al 1551, ed era stata formulata ad Anversa da Pieter Aertsen[6]. La circolazione di nuovi soggetti fu senza dubbio uno degli aspetti più rilevanti, rispetto ai rapporti tra le Fiandre e Venezia, che caratterizzò la seconda metà del secolo.

Senza dubbio la fortuna delle stampe nordiche di autori affermati risale alla fine del secolo precedente e rappresentò un continuo termine di confronto per tutto l'ambito artistico veneziano, tuttavia nel caso specifico intendo riferirmi, così come fu per Cock, a un determinato repertorio di soggetti che insistevano su temi 'popolari' con intento satirico e moralistico. Negli anni Sessanta del Cinquecento questi soggetti che costituirono un punto di partenza verso temi e iconografie di successo per il secolo erano ampiamente disponibili, grazie all'incisione, anche sul mercato veneziano[7].

[6] Per una ricognizione sul ruolo della rappresentazione del cibo nella pittura di Pieter Aertsen vedi i contributi di MOXEY 1977, pp. 27-39; CRAIG 1989, pp. 2-15; FALKENBURG 1996, pp. 16-27 e BUIJS 1989, pp. 93-128.

[7] Sulla diffusione a Venezia di temi che riprendevano soggetti tratti dal mondo popolare che avevano avuto particolare fortuna oltralpe vedi il contributo imprescindibile di BROWN 1999, pp. 104-113.

Dobbiamo quindi immaginare che accanto al circuito di diffusione legato al commercio di dipinti, di cui abbiamo visto l'esempio della famiglia Zanfort, esistesse un flusso continuo di circolazione di incisioni tratte dal repertorio iconografico d'area fiamminga. Se si eccettuano le presenze temporanee di incisori fiamminghi, dobbiamo attendere il 1565-1566 per incontrare il primo autore capace di imporre la personale identità artistica in laguna: Cornelis Cort. La sua opera però fu strettamente connessa con il ruolo di Tiziano che fu la vera anima dei progetti editoriali 'sulle' e 'delle' *sue* invenzioni[8]. La concessione del privilegio editoriale nel 1567 venne data a Tiziano a riprova dell'esigenza di un controllo saldo, da parte del pittore, dell'autorialità e dell'originalità inventiva della sua produzione ma anche della seria politica di controllo messa in atto dalle autorità nei confronti del ruolo della stampa e delle figure implicate nei processi di divulgazione culturale. Tant'è che gli inquisitori stessi presiedevano a questa concessione[9].

Rispetto a questa lacuna di produzione incisoria d'ambito fiammingo a Venezia il primo elemento significativo, indizio per un ragionamento di più ampio respiro, riguarda il soggiorno veneziano di Joris Hoefnagel.

Il viaggio in Italia, nel caso di Hoefnagel, non si inseriva nel tradizionale *topos* dell'apprendimento dei modelli italiani, motivo principale che avrebbe spinto numerosi artisti d'oltralpe verso la penisola. La decisione di intraprendere un viaggio

[8] Sul privilegio editoriale concesso a Tiziano e il suo rapporto con Cort incisore vedi il catalogo di ROTTERDAM 1994, qui a pp. 165-175; VENEZIA 1976, pp. 65-66; TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI, MARTIN 2009, p. 392.

[9] Sulla funzione dei privilegi editoriali vedi LONDRA 2011, pp. 15-176.

geograficamente esteso, che comprendeva nel suo itinerario luoghi anche di interesse minore dal punto di vista artistico, coincideva con un momento della vita di Hoefnagel che, se prescindiamo dal riconoscimento raggiunto a Monaco, e che gli permise al suo ritorno di poter entrare nell'ingranaggio di corte, era stato scosso da importanti rivolgimenti: la bancarotta della *Firma* familiare gestita dal fratello e il sacco di Anversa nel 1576 con la perdita di tutte le fortune di cui aveva goduto fino a quel momento.[10]

Si trattava dei ricchi proventi accumulati dal padre gioielliere e mercante di preziosi. Il commercio di oggetti artistici e dei preziosi, come abbiamo visto, rappresentava un aspetto importante dell'attività di Hoefnagel svolta come agente d'arte. Le lettere inviate a Nicolò Gaddi nel 1579 documentano la natura del commercio di opere d'arte, in questo caso disegni, in cui Jacopo Bylivert, orefice di corte di cui abbiamo parlato nel terzo capitolo, rappresentava l'interlocutore 'materiale' degli scambi.[11]

Possiamo documentare fino al 1589 i rapporti intercorsi con la corte medicea: infatti la lettera indirizzata a "Joachimo Camerario" è l'ultimo documento pervenuto che testimonia i continui scambi artistici con l'Arciduca Ferdinando.[12] Si

[10] Sugli aspetti biografici della famiglia Hoefnagel e la loro attività di gioiellieri e mercanti di diamanti e agenti d'arte vedi MOES 1896, pp. 176-184; sull'attività monacense di Joris Hoefnagel vedi soprattutto HENDRIX, VIGNAU-WILBERG 1997.

[11] VIGNAU-WILBERG 1987, qui a p. 191: "Meister Jacob fungiert als Kurier für Gaddi und Hoefnagel zwischen München und Florenz."

[12] VIGNAU-WILBERG 1987, qui a p. 208; sulla lettera e il ruolo di Camerario e Adolfo Occo vedi anche VIGNAU-WILBERG 1985, qui a p. 110.

trattava di rapporti di reciproco scambio artistico regolati da motivazioni anche di carattere commerciale, senza dubbio, ma resi confidenziali dall'amicizia e dal rispetto intellettuale nato tra pensatori di uno stesso cenacolo. Nel caso fiorentino, poi, giocava un ruolo particolarmente importante il progetto teorico in cui Niccolò Gaddi era implicato: la fondazione nel 1563 dell'Accademia del disegno. Il progetto infatti costituì la prima fondamentale enucleazione teorica di un'istituzione dedicata all'insegnamento e all'apprendimento dell'arte – in cui il ruolo del disegno rivestiva il solido fondamento - non dal punto di vista meccanico, ma profondamente corroborata da implicazioni di carattere ideale.[13] Rispetto a questo, le missive di Hoefnagel ne sono un documento importante, i rapporti intercorsi con la corte più che di natura commerciale erano corroborati da sfumature 'umanistiche' e intellettuali di cui occorre tenere conto.

Anche gli aspetti marcatamente biografici, però, costituivano un importante punto di contatto.

Come ha osservato Thea Vignau-Wilberg,[14] infatti, l'appartenenza di Hoefnagel (genealogia. 3) a una delle famiglie di gioiellieri e mercanti d'arte – Vezelaer-Hoefnagel – tra le più in vista delle Fiandre costituiva un comune sostrato di appartenenza culturale con Jacques Bylivert e rappresentava, prescindendo dalla statura intellettuale di Joris e di Abraham Ortelius, senza dubbio un rapporto

[13] Sul ruolo del disegno rispetto all'elaborazione teorica dell'Accademia fiorentina vedi i contributi in Firenze 1980; Sull'Accademia nello specifico gli imprescindibili studi di WAZBINSKI 1987 e BARZMAN 1989, pp. 14-32.

[14] WILBERG 1985.

fiduciario di cui il legame con la corte aveva beneficiato. Anche il soggiorno veneziano, come vedremo, era stato pianificato sulla base delle relazioni, probabilmente già note in patria, con il *network* dei gioiellieri fiamminghi, più specificatamente anversani.

Le ragioni del viaggio in Italia di Hoefnagel e Ortelius si sono sempre individuate nell'esigenza di produrre tutto il materiale documentario necessario per l'imponente progetto delle *Civitates orbis terrarum*.[15] Indubbiamente, uno dei motivi fondamentali che spinse la ricognizione artistico-geografica di Hoefnagel fu la preparazione di quest'opera poderosa ma credo che, come è stato peraltro anche adombrato, entrambi si proponessero anche di insediare un'attività commerciale in Italia che desse sostanza dei loro interessi artistici. Non fu un caso se il viaggio fu intrapreso, benché anche negli anni precedenti fosse stata pianificata l'edizione delle *Civitates* con alcune ricognizioni nelle diverse città per redigere le vedute, nel momento in cui, per Hoefnagel, ogni ulteriore forma di sostentamento economico veniva meno.

Venezia rappresentava per il gioielliere-agente d'arte il contesto ideale in cui tentare di dare corpo ai contatti commerciali come agente d'arte.

[15] Il primo volume delle *Civitates orbis terrarum* fu edito da Georg Braun e Franz Hogenberg a Colonia nel 1572, quello conclusivo nel 1617. La bibliografia sull'opera è particolarmente ampia; tra i contributi quelli che focalizzano aspetti storico-artistici che riguardano questa enorme impresa editoriale e che ritengo pertinenti per il punto di osservazione di questa tesi sono rappresentati dallo studio di POPHAM 1936 e NUTI 1988.

Possiamo far decorrere il soggiorno dell'artista dalla fine di ottobre del 1577[16] e fu particolarmente breve se, già nel febbraio dell'anno successivo, era documentato con il cartografo Ortelius a Tivoli e il primo marzo era di ritorno a Monaco.[17]

Il contatto artistico più rilevante per Hoefnagel fu senza dubbio quello con Pozzoserrato.[18] Dal punto di vista artistico il rapporto con l'artista fiammingo fornì a entrambi gli strumenti per poter formulare originalmente il motivo iconografico della *veduta.* Tuttavia mi sembra significativo sottolineare che anche nel caso di Hoefnagel, in analogia con quanto avvenne per le incisioni di Cort, le vedute elaborate a Venezia, quella di *Piazza San Marco* e della *Piazzetta con l'incendio di Palazzo ducale* (Fig. 14), non furono edite in laguna ma a Monaco nel 1578, in un circuito editoriale differente ed in parte estraneo al contesto in cui furono ideate e realizzate. Hoefnagel strinse con Pozzoserrato un fertile connubio artistico. La vista della *Piazzetta con l'incendio di Palazzo ducale* realizzata da Joris Hoefnagel deve essere messa in relazione con il dipinto con *l'Incendio di Palazzo ducale*[19] (Treviso,

[16] Prima di partire da Augusta verso Monaco, Marcus Fugger scrisse una lettera di raccomandazione per lui, datata 8 ottobre 1577. Vedi VAN MANDER 1604 (1994), fol.262v 36-37e il relativo commento di Miedema.

[17] VAN MANDER 1604 (1994), vedi il commento di Miedema in vol. IV, p. 10.

[18] Sulla questione dei rapporti artistici tra Hoefnagel e Pozzoserrato vedi MEIJER 1988, pp. 109-112, MENEGAZZI 1958 e MENEGAZZI 1957, pp. 165-223. Nessuno tra loro spiega le ragioni della prossimità artistica, valutandola come un dato di fatto e non un elemento da indagare.

[19] Vedi la scheda in MENEGAZZI 1963, p. 257: "È il primo dipinto eseguito in Italia dal Pozzoserrato che nel colore steso in modo maldestro e senza alcuna vibrazione rivela un momento di crisi dovuto alla suggestione dell'ambiente veneziano e in particolare tintorettesco". Il dipinto è ricordato da Ridolfi in casa di Ascanio Spineda: RIDOLFI

Museo civico) (Fig. 15) che dipinse successivamente Pozzoserrato e, sebbene quest'ultimo sia stato eseguito sulla base dell'incisione, non credo si possa del tutto escludere che le due opere nascano da un progetto comune ai due artisti.[20]

Indubbiamente esiste una *filologia* interna rispetto all'ideazione della *veduta*, la composizione, la resa con il disegno, l'incisione e il dipinto, ma dal punto di vista concettuale tutte le opere furono funzionali allo stesso progetto su cui, probabilmente, Hoefnagel e Pozzoserrato si confrontavano reciprocamente: prima di tutto l'inserimento dell'incisione della *Piazzetta con l'incendio di Palazzo ducale* nelle *Civitates orbis terrarum*, un'opera che possedeva già degli editori e che rispondeva a un profilo definito e compiuto e poi, scelta commercialmente più significativa, la creazione di fogli sciolti immessi nel mercato artistico come *Vedute*.

Questo secondo aspetto fu, forse, addirittura più rilevante del loro inserimento nelle *Civitates* perché tra l'edizione di Monaco del 1578 in foglio sciolto e l'inclusione nel volume nel 1598 intercorsero vent'anni durante i quali il modello iconografico

---

1648 (1914-1924), II, p. 86. Spineda era un artista attivo a Treviso ma in contatto con molti mercanti fiamminghi tra cui il pittore-agente Nicolas Renier.

[20] È senza dubbio importante definire la corretta 'filologia' di esecuzione della stampa e del dipinto perché dall'ordine degli elementi, in questo caso, si può desumere la natura del rapporto di 'dipendenza artistica' di Pozzoserrato rispetto a Hoefnagel o, viceversa, della raggiunta consapevolezza ideativa e compositiva del primo. In quest'ultimo caso, quello che credo meno probabile, Pozzoserrato si profilerebbe come un artista maturo stilisticamente e capace di *inventare* nuovi ed efficaci motivi iconografici. Menegazzi ha ipotizzato una dipendenza dell'incisione di Hoefnagel di Palazzo Ducale in fiamme dal dipinto di Pozzoserrato, di segno opposto invece, con osservazioni che condivido MASON RINALDI 1981, p. 243 e MEIJER in TREVISO 1988, qui a pp. 114-115.

circolò liberamente.[21] La collaborazione tra Hoefnagel e Pozzoserrato generò questo particolare 'taglio' nella visione della piazza. I primi scorci cittadini 'interni' che rispondevano a una struttura dell'immagine e a un'iconografia della città profondamente diverse da quelle che la tradizione aveva tramandato. La novità di questo soggetto fu tale che accreditò Pozzoserrato, dopo la realizzazione del dipinto, come accorto interprete della raffigurazione del paesaggio e, nello stesso tempo, inventore della veduta della 'Piazzetta' che condizionò molto tutti gli incisori successivi.

Più in generale, il prototipo di Hoefnagel e Pozzoserrato determinò i punti d'osservazione per le vedute seicentesche e per l'opera dei vedutisti del Settecento veneziano.[22] Dal 1585 infatti Pieter de Jode compose due incisioni sulla base delle *invenzioni* di Ludovico Pozzoserrato: *La Piazzetta* (*Amsterdam, Rijksprentenkabinet*) e la *Festa in maschera* (Fig. 53) (*Amsterdam, Rijksprentenkabinet*). La prima fu redatta sulla base di un disegno perduto di Pozzoserrato, la seconda, invece, fu tratta da un*'inventione,* così come recita il cartiglio, di cui però non sappiamo nulla.[23] Ciò che è interessante, nel secondo caso, è la raffigurazione di uno scorcio cittadino *interno:* uno dei primi che possiamo documentare. Sebbene la composizione sia in parte frutto di un *pastiche* immaginario, tuttavia possiamo distintamente individuare nel secondo piano il grande edificio di Jacopo Sansovino delle fabbriche nuove di

[21] Il primo a osservare che molti fogli che poi sarebbero confluiti nelle *Civitates* erano editi anche singolarmente fu Popham: vedi POPHAM 1936, p. 184.

[22] Sul tema della *Vedute* di Venezia nel Seicento con particolare riferimento alla Piazzetta vedi AIKEMA 2002, pp. 305-314.

[23] VAN DER SMAN 1999, p. 602.

Rialto. Pozzoserrato guadagnò non solo il primato artistico quale primo interprete e iniziatore delle vedute cittadine di Venezia ma anche un riconoscimento giuridico della sua attività, tant'è che nel 1585 fu il primo incisore fiammingo a ottenere dalla Repubblica il privilegio di stampa proprio per la Piazzetta incisa successivamente da Pieter de Jode.[24]

Finora nessun contributo si è soffermato sulle ragioni della collaborazione tra Pozzoserrato e Hoefnagel. Le parole di Carlo Ridolfi, che riassume la parabola di Pozzoserrato precedente alla sua residenza trevigiana, introducono, anziché dissipare, elementi di ambiguità: "venuto a Venetia, datosi a far de' paesi acquistò nome di valent'uomo".[25] L'espressione tratteggia Pozzoserrato come un giovane pittore che aveva acquisito adeguate competenze in patria e che, giunto a Venezia, cominciò a dipingere paesaggi.

Ridolfi non menziona con molta precisione se la sua prima attività lagunare si svolse presso un altro artista o autonomamente. Vi sono però alcuni dati certi che non possiamo dimenticare. Innanzitutto Pozzoserrato, valent'uomo o meno, non si iscrisse mai all'*Arte dei depentori* e quindi, anche se avesse ultimato il garzonato

[24] Sénéchal 1987, p. 9; il privilegio si trova in Biblioteca Marciana, Mss. Italiani Classe VII 12708. Privilegi veneziani per le stampe 1527-1597. Schedari Horatio Brown, f. 799.

[25] Ridolfi 1648 (1914-1924), II, p. 93; Anche Boschini avvalora questo 'primato' di Pozzoserrato nel dipingere i paesaggi. Il dipinto del *Paradiso* nella collezione di Morosini procuratore di San Marco sarebbe una sorta di *summa* dei migliori brani dei migliori maestri: Tiziano lo avrebbe cominciato, Tintoretto ultimato, Jacopo Bassano dipinto gli animali e Pozzoserrato il Paesaggio. Vedi BOSCHINI 1660; La citazione è riportata da MENEGAZZI 1957, qui a p. 178.

presso qualche maestro, di fatto non aprì mai una bottega propria a Venezia né poté accedere 'legalmente' al circuito di vendita di opere d'arte.

Per quanto riguarda l'alunnato presso un artista veneziano famoso, l'incisione realizzata da Gijsbert van Veen datata 1579 raffigurante il *Ritratto di Jacopo Tintoretto* (Fig. 54) inserito in una cornice allegorica fu ideata iconograficamente da Pozzoserrato e dedicata ad Alessandro Vittoria; l'opera è stata più volte indicata come l'omaggio dell'artista fiammingo al maestro veneziano e, sulla scorta di questa interpretazione, è stato ipotizzato un possibile alunnato presso Tintoretto.

L'attività artistica di Pozzoserrato di fatto principia dal biennio 1577-1578 con due opere chiave: il disegno, ora alla *Fondation Custodia,* con la *Veduta di Treviso* che servì per comporre l'incisione della città che fu edita nel 1578 nelle *Civitates Orbis terrarum*, e l'*Incendio di Palazzo* ducale del 1578 su modello della stampa di Hoefnagel.[26] Non vi sono, ad oggi, opere precedenti firmate o riconducibili alla sua autografia. Possiamo quindi dire che fu grazie alla collaborazione con Hoefnagel e Ortelius che Pozzoserrato si mise in luce come artista particolarmente dotato nella resa del paesaggio.[27] È difficile individuare i precedenti dell'attività pittorica di Pozzoserrato a Venezia, o eventualmente altrove, e la difficoltà di comporre un catalogo, in questo caso, si lega strettamente all'impossibilità di definire un contesto,

[26] Eugenio Manzato nel catalogo del museo civico di Treviso ha inteso la stampa di Hoefnagel dipendente dal dipinto. Il rapporto tra le due opere è invece da invertire, così come Meijer e Mason hanno messo in luce. Così come Meijer ha indicato il disegno preparatorio e il dipinto sono le prime opere certe di Pozzoserrato.

[27] Su questo punto vedi il riferimento letterario di RIDOLFI 1648, II, pp. 85-86.

anche internazionale, in cui inserire il suo profilo. Tuttavia penso che alcune scoperte permettano di formulare delle ipotesi significative da mettersi in relazione con la sua collaborazione con Joris Hoefnagel.

Innanzitutto un documento veneziano, il primo in cui compare Pozzoserrato, ci introduce nel vivo delle connessioni del *network* di Hoefnagel a Venezia.

Nel 1576 Joannes "Petrius Neckius" di Amsterdam, uno dei tanti stranieri di passaggio, giungeva a Venezia conoscendo solo il *sermo* latino e veniva riconosciuto con un atto di *fides* stilato presso il notaio Callegarini dai testimoni "Joannes Craibor q. d. Guielmi de Antverpia Jocularius de confino s. Mathej" e da "Ludovicus q. d. Laurentij Toeput Flandrius et Jocularius r. de confinio s. Maria Magdalena"[28]. Sebbene spesso le concordanze latine dei documenti di questo periodo non siano sempre grammaticalmente rispettate, sembra proprio che Ludovico Pozzoserrato, di cui è stata accertata l'identità confrontandola con i patronimici dichiarati in documenti successivi,[29] nel 1576 fosse residente nella parrocchia di Santa Maria Maddalena, si dichiarasse originario delle Fiandre, senza meglio specificare una città d'origine[30] e, se il caso nominativo non inganna, fosse gioielliere: "jocularius".

[28] ASVe., Notarile Atti, Antonio Callegarini, cc. 283 v.-284 r; il documento è stato ritrovato da Brulez: vedi BRULEZ 1965, p.7, doc. n. 11; sul documento anche MEIJER 1988, pp. 109-124.

[29] Vedi anche Meijer che si era pur interrogato su questo punto: MEIJER 1988, qui a p. 113.

[30] La testimonianza così vaga è in linea anche con quella di Van Mander che non indica per l'artista nessuna città specifica.

La formulazione latina è peraltro simmetrica a quella usata di Craibor, l'altro testimone, che, come vedremo fra un attimo, era gioielliere davvero e anche uno dei più importanti sulla piazza veneziana. Il dato emerso dovrebbe far riflettere. Colto però nel suo isolamento documentario non acquista particolare significato e sembra quasi una circostanza di cui dubitare, come se i *realia documentaria* che chiamiamo più volte in causa in questo studio per suffragare o produrre nuove ipotesi, in questo caso avessero prodotto un errore o addirittura desiderassero ingannarci. Cerchiamo allora di formulare un contesto di riferimento per comprendere la circostanza.

Nel 1580 nella lettera che Bartolomeo Bontempelli scriveva a Guglielmo Gonzaga per cercare il rimborso della somma che aveva dovuto anticipare per gli arazzi avuti dagli Zanfort (circostanza di cui abbiamo discusso nel quarto capitolo) aggiungeva di aver dovuto pagare anche "messer Giovanni Craiborgo" per le gioie (doc. B2). Il collezionismo dei Gonzaga di questi oggetti di lusso si serviva della ricca e sollecita *enclave* dei fiamminghi e in particolar modo dei fratelli Zanfort e di Craibor.

Il testamento inedito di Craibor e la serie di documenti successivi confermano queste prime ipotesi. Nel 1586 Craibor stila testamento il giorno stesso della sua morte.[31] Le uniche disposizioni riguardano il lascito di 400 ducati alla sorella Susanna e di 50 per la nipote Susanna figlia del fratello Guglielmo.

[31] Da me recuperato in ASVe., Notarile Testamenti, Francesco Giordano, b. 1047, n. 53.

L'elemento che apre nuovi scenari riguarda i commissari testamentari designati che Craibor individua tra le figure che più godevano della sua fiducia:

"Gion Ricardo fiamengo zogielier, Melchior Hufnagel e più Georgio Hufnagel fratel del ditto mio cugnatto habitante in Monacho nel ducatto di Biaviera insieme ad Catharina sua consorte et mia sorella".

Il documento lascia pochi dubbi: la famiglia Craibor (Craeyborn), quindi, aveva stretto un solido legame con la dinastia Hoefnagel (genealogia 3): Joris aveva sposato in seconde nozze la sorella di Craibor Catherina, dopo un primo matrimonio con Susanna Onchen.[32] Melchiorre, l'ultimo dei fratelli Hoefnagel, era probabilmente attivo soprattutto come mercante, forse anche lui come il fratello Jacob, che amministrava la *Firma* di famiglia, era inserito nel circuito della vendita dei preziosi; così si potrebbe anche spiegare la sua vicinanza e familiarità con il gioielliere Craibor.

Il giorno seguente i due commissari veneziani, Melchiorre e Gion Ricardo, in cui dobbiamo riconoscere una delle tante varianti del cognome Richer, stilarono una procura a favore di "Georgio Hoefnaghel" e "Caterina uxorem dicti D.ni Georgij" per risolvere ogni pendenza pecuniaria di Craibor oltralpe. Pochi giorni dopo fecero redigere anche un inventario dei gioielli di Craibor e di quanto contenuto in alcune casse rimaste all'officio della giustizia vecchia. La scoperta della parentela, in questo caso, è un dato che non ricopre solo una valenza biografica ma spiega, almeno in parte, dove e grazie a quali contatti Joris Hoefnagel giunse a Venezia e, una volta in

[32] Hoefnagel aveva sposato ad Anversa Susanne van Onchen nel 1571; nel 1573 era nato il Jacob, il primo figlio: vedi MOES 1896 e VIGNAU-WILBERG 1994, p. 17.

laguna, con quale circolo di personalità artistiche, vicine a Craibor e al gruppo dei gioiellieri fiamminghi si mise in contatto. Questo gruppo, stimato e rispettato dalle autorità veneziane, gestiva anche il commercio di arazzi, così come abbiamo potuto documentare per gli Zanfort e i de Robiano, dei preziosi, condividendo con gli orafi tedeschi una professionalità antica. Allo stesso tempo era attivamente impegnata nel commercio di opere d'arte, così come sia il profilo degli Zanfort, che quello di König, che l'attività di Carlo Helman ci fa comprendere. Prima del soggiorno veneziano di Hoefnagel, 1577, non è possibile documentare alcuna opera certa di Pozzoserrato, ritengo che, anche alla luce del contesto delineato, non sia impossibile immaginare che l'attività pittorica non fosse la sua prima occupazione, e ciò non sarebbe poi tanto distante da quanto possiamo documentare per l'agente d'arte-pittore Anthonis Da Palermo[33].

Molto probabilmente, così come la vicenda del soggiorno veneziano di Hans von Aachen ha profilato, anche questo 'gruppo' di gioiellieri e artisti, che per semplificare possiamo indicare come il 'gruppo Craibor', era prossimo alle botteghe di Gaspar Rem e di Francesco Moretto.

Hans von Aachen, giunto da Colonia a Venezia, probabilmente era stato senza indirizzato in questo contesto di gioiellieri fiamminghi. Il contatto con la rete di botteghe 'minori' come quella di Rem si può inquadrare all'interno di questa chiave di lettura.

Hans von Aachen rappresentò, in questo senso, un caso emblematico perché giunto tra i fiamminghi artisti e gioiellieri residenti in laguna aveva avuto modo di incontrare. Fu in questo contesto che maturò un rapporto di scambio artistico tra i due artisti di cui il *Ritratto di Pozzoserrato* (Fig. 55) dipinto da Hans von Aachen tra il 1585-1586, dopo le parentesi romana e fiorentina, è l'esito più evidente. Il 'circolo Craibor' con cui von Aachen entrò in contatto, dal 1574, fu decisivo per introdurlo nell'*entourage* degli artisti oltramontani a Roma e, tramite il contatto con Bylivert, a Firenze.

Dalla ricognizione documentaria effettuata tra i nomi degli iscritti nella corporazione dei gioiellieri e diamantari non sembra che Craibor e Pozzoserrato furono mai iscritti. Se ciò avvenne fu probabilmente con un nome differente e non immediatamente loro riconducibile, caso peraltro molto frequente, così come accadde ad esempio per Dirck de Vries iscritto nella corporazione dei pittori con il nome di "Todaro fiamengo".[34]

L'influenza familiare del 'gruppo Craibor' nelle dinamiche artistiche degli oltramontani giunti in laguna non si esaurì con il matrimonio della sorella Caterina con Joris Hoefnagel. Infatti Susanna Craibor, più nota con la variante anversana del suo cognome: Craeyborn, figlia del fratello di Zuanne, Guglielmo (Willem), si sposò con il giovane pittore, allievo di Hans von Aachen, Pieter Isaacsz.[35]

[34] Per de Vries vedi gli elenchi riportati da FAVARO 1975, qui a p. 152.

[35] Vedi la ricostruzione dei dati principali della biografia di Isaacsz in NOLDUS, RODING 2007, p. 247. Il pittore si sposò con Susanna ad Amsterdam nel 1593. Al battesimo della prima figlia Helena era presente un'altra Susanna Craibor, verosimilmente una parente. Joris Hoefnagel fu testimone al battesimo del figlio Isaacsz nel 1598, vedi

Era noto che Isaacsz si fosse sposato con tale Susanna Craeyborn ma, ignorando fino ad oggi ogni aspetto biografico della moglie, non era mai emersa la fondamentale connessione con Venezia e il 'gruppo Craibor'[36]. Isaacsz, giovane pittore danese, nel 1586 circa, è documentato a Venezia come pupillo di Hans von Aachen.[37] I due ripartirono nel 1587 e si mossero alla volta di Francoforte, Augusta, Monaco e infine Colonia. Ritengo che la parentela che Isaacsz contrasse con la famiglia Craibor rappresenti più che un indizio per definire il quadro di conoscenze e scambi, anche culturali e artistici, che aveva caratterizzato la permanenza veneziana dei due artisti.

Questo network di conoscenze stabilito a Venezia innescò alcune commissioni anche oltralpe e fu così che nel 1587 Hans von Aachen era giunto a Colonia, molto probabilmente insieme a Isaacsz, e aveva licenziato per Michiel Boot, mercante legato a Venezia e a Francesco Vrins, come abbiamo avuto modo di discutere nel capitolo precedente, il dipinto con il *Giudizio di Paride.*[38] Isaacsz assistette von

---

NOLDUS, RODING 2007, p. 248. Il patrocinio dei testimoni ai battesimi è un dato fondamentale per definire la struttura dei *networks* delle figure più prossime all'ambiente familiare. Su questa tipologia di dati, rispetto al *network* di artisti-mercanti e collezionisti d'arte tra Fiandre e Amsterdam, ha ragionato metodologicamente con gran profitto Montias nel testo *Art at Auction in 17th Century Amsterdam,* Amsterdam 2002: in particolare vedi le note 150 e 151.

[36] Per l'inquadramento contestuale di questo dato mi permetto di rinviare a un mio contributo recente: DI LENARDO 2012, pp. 28-37.

[37] VAN MANDER 1604 (1994), vedi il commento di Miedema: pp. 246-263; PELTZER 1911-12; RODING, STOMPÉ 1997; in particolare sulla parentesi veneziana con Hans von Aachen vedi BORGGREFE 2007, pp. 43-57; NOLDUS, RODING 2007, p.43

[38] Vedi AIKEMA, DI LENARDO 2010, pp. 17-27 e AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010, pp. 139-140.

Aachen anche a Monaco per un certo periodo stabilendo con i Sadeler, che vi si trovavano in quel momento, un rapporto amichevole[39].

Nel 1593 il fratello di Isaacsz, il celebre umanista Isaccio Pontano, fu accompagnato proprio dai due fratelli in occasione del suo soggiorno nella città.[40] Parimenti furono importanti i contatti con Hans Rottenhammer e con quegli artisti che furono profondamente debitori nei confronti dell'arte italiana e veneziana: Joos Goemare, Cornelis van der Voort, Adriaen van Nieulandt e, non ultimo Karel Van Mander.[41]

Un ulteriore tassello documentario ci permette di estendere la parabola dei contatti artistico-commerciali riconducibile a Isaacsz fino al primo ventennio del Seicento, definendo i contatti tra Venezia e Amsterdam e la circolazione di opere d'arte e oggetti preziosi tra le due città. Una volta stabilitosi ad Amsterdam con la moglie Susanna, la figlia di Isaacsz, Anna Maria, si sposò con il mercante Thomas van Wely (genealogia 10). Quest'ultimo era il fratello di Jan van Wely il più importante mercante d'arte e di gioielli del tempo e il principale acquirente della *Weeskamer* di Amsterdam[42], l'istituzione deputata alla vendita, anche, di oggetti d'arte.

Fu a quel punto, probabilmente non solo per queste ragioni genealogiche, che tuttavia costituivano una ragionevole motivazione, che Isaacsz condusse una

[39] Vedi la monografia NOLDUS, RODING 2007, pp. 250-253.

[40] NOLDUS, RODING 2007, pp. 44-49.

[41] NOLDUS, RODING 2007, pp. 79-81.

[42] MONTIAS 2002, pp. 59, 155-156.

prestigiosa attività anche come mercante d'arte[43]. Teniamo a mente la figura di van Wely perché possiamo stabilire anche per lui, attraverso un documento inedito, un contatto diretto con il 'gruppo Craibor' a Venezia.

La dimora di Craibor si trovava nella parrocchia di San Mattio: vicino al nucleo realtino di cui abbiamo già parlato a proposito della parrocchia di San Silvestro e delle botteghe di Moretto e Cristoforo da San Silvestro. Le botteghe degli orefici si concentravano in Ruga di Rialto ulteriormente suddivisa in Ruga Granda, dove si vendevano gli oggetti di grandi dimensioni e Ruga degli anelli, dove si commerciava la piccola gioielleria[44]. La sede istituzionale della corporazione si trovava dapprima nella chiesa di San Salvador e poi, nel tardo Cinquecento, in quella di San Giacomo di Rialto dove, dal 1601 al 1604, Vincenzo Scamozzi e Girolamo Campagna lavorarono per erigerne l'altare[45]. Anche Scamozzi, come diremo tra poco, era in contatto con gli agenti d'arte più importanti a Venezia del primo Seicento.

Significativamente i ritratti di Pozzoserrato e di Gaspar Rem furono i soli ritratti di pittori, peraltro fiamminghi, che risiedevano a Venezia, dipinti da Hans von Aachen.[46]

---

[43] NOLDUS, RODING 2007, pp. 250-253.

[44] Vedi PAZZI 1998, p. 31.

[45] Sulla chiesa e in particolare sull'altare vedi TIMOFIEWITSCH 1965, pp. 287-292; sull'altare vedi il contributo di DAVIS 2003, p. 397.

[46] Vedi JACOBY 2000.

Il 1581 fu, probabilmente, l'anno in cui Pozzoserrato intraprese un viaggio a Roma, documentato con alcuni disegni[47]. Si è anche supposto che il *Ritratto di Pozzoserrato* (Fig. 55) realizzato da Hans von Aachen fosse stato composto in quella circostanza dal momento che, dopo la breve parentesi lagunare, il pittore giunse a Roma dove è documentato presso la bottega di Anthonis van Santvoort, l'erede universale di Cornelis Cort scomparso nel 1578[48]. Sembra che il *network* di gioiellieri di cui Craibor, Pozzoserrato, Richer e Hoefnagel facevano parte avesse guidato, o almeno aiutato, la permanenza romana del pittore. Quest'ultimo, una volta giunto, si era sistemato presso la bottega incisoria e artistica di Cornelis Cort, che nell'aprile del 1578 passò nelle mani di Anthonis van Santvoort, un artista fiammingo originario di Malines; un altro pittore dal catalogo pressoché ignoto se non fosse per qualche quadro devozionale e il ciclo di affreschi che decoravano la cappella Cesi-Orsini nella chiesa del Gesù, e su cui avremo modo di tornare.

Ma non solo Venezia. Anche a Roma la bottega del connazionale Cornelis Cort era un riferimento certo per gli artisti che giungevano in Italia ma anche per i gioiellieri impegnati anche nel commercio d'arte. Infatti così come desumiamo dall'inventario delle carte, steso alla morte di Cort[49], Anthonis Santvoort, unico erede, nel 1578 dava

[47] Vedi MENEGAZZI 1988, pp. 65-69; MORSELLI 1988, pp. 79-87; gli eventuali punti di contatto con l'attività romana di Brill sono illustrati da PIETROGIOVANNI 1988, pp. 125-130.

[48] Per il testamento di Cort (già parzialmente edito in BIERENS DE HAAN 1948) e il profilo documentario di Santvoort rimando al contributo di SICKEL 2012, pp. 39-62.

[49] Pubblicato parzialmente in BIERENS DE HAAN 1948; qui cito per completezza il documento nuovamente edito, con precisa segnatura archivistica, in SICKEL 2012, qui a

disposizione a Guglielmo Bos di Utrecht di recuperare, una volta giunto a Venezia, un credito aperto con Craibor.[50] La testimonianza documentaria mette in rapporto diretto il celebre incisore e il gioielliere. Il documento non spiega per quali motivi Craibor avesse contratto questo debito con Corte – forse gioielli o incisioni, opere d'arte ? – ma la parentela con Joris Hoefnagel, che era anche un agente d'arte affermato, penso possa costituire un indizio in più per spiegare l'esistenza di un *network* consolidato, gestito e strutturato nella sostanza dai gioiellieri e artisti fiamminghi che permetteva e incoraggiava non solo la mobilità geografica di questi protagonisti, ma anche quella delle opere d'arte che commerciavano.

Dal 1582 Pozzoserrato era attestato come "pictor et habitator in presentiarum Tarvisii"[51] e quindi, poco dopo il soggiorno lagunare di Hoefnagel, il pittore lasciò Venezia per stabilirsi definitivamente nella vicina città di Treviso. Nell'attività pittorica di Pozzoserrato la conoscenza con Hoefnagel segnò uno spartiacque tra ciò che possiamo documentariamente definire un catalogo dell'artista e l'attività precedente, che rimane (sempre che ci sia stata) nebulosa e difficile da contestualizzare. Ciò che è certo è che, nonostante l'importante catalogo di opere religiose del periodo trevigiano, dal punto di vista della fortuna critica e della letteratura artistica l'opera di Pozzoserrato riscosse credito internazionale soprattutto nel genere del paesaggio.

---

pp. 58-59. Il documento è conservato in ASCRoma: Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, sezione II, vol. 99, fol. 76.

[50] L'inventario era già stato parzialmente trascritto in BIERENS DE HAAN 1948; SICKEL 2012, pp. 39-62, qui a p. 59.

[51] MENEGAZZI 1957, qui a p. 216.

5.2 Un momento di svolta: il circolo dei Sadeler in laguna

Al ritorno a Monaco, durante gli anni Ottanta del Cinquecento, Joris Hoefnagel entrò in contatto con i fratelli Sadeler, che proprio in quel momento erano giunti alla corte dell'arciduca Alberto d'Asburgo. Il rapporto di amicizia che intercorse tra questi grandi esponenti della storia dell'arte, nodali per la circolazione a stampa di alcuni importanti soggetti pittorici, è documentato dal ritratto di *Joris Hoefnagel* inciso da Jan Sadeler (Fig. 43)[52].

I Sadeler vi giunsero dopo aver soggiornato a lungo a Colonia che, come abbiamo visto analizzando la figura di Crispijn de Passe era divenuta un centro notevole per l'arte incisoria e in cui la comunità fiamminga, dopo la migrazione del 1585, aveva trovato riparo. Dal 1588 al 1595 Jan e Raphael si erano installati a Monaco dove il primo era diventato "chalcographus ducalis" legandosi a Joris Hoefnagel nominato "exornator hieroglyphicus"[53]. Possiamo fissare al 1591 il momento in cui i Sadeler entrarono pienamente in contatto con l'ambiente cortese italiano e i circuiti del commercio artistico con cui già Hoefnagel aveva intrapreso contatti. In quell'anno infatti Vincenzo I Gonzaga pagava Jan Sadeler per "3 quadretti [...] e 220 disegni in stampa" e grazie a questa testimonianza sappiamo che accanto

[52] Su questo aspetto vedi VIGNAU-WILBERG 1985; VIGNAU-WILBERG 1987; SÉNÉCHAL 1987.

[53] VIGNAU-WILBERG 2007, pp. 522-526 .

alle incisioni il fiammingo aveva trattato anche la vendita di alcuni quadri. Dal 1595 i Sadeler decisero di intraprendere il viaggio in Italia.

È sicuramente vero che, come ha indicato Sénéchal, la Baviera versava in quel momento in una condizione economica pessima e che la notizia che dal 1597 il duca non avrebbe più corrisposto la pensione ducale rappresentarono due elementi importanti che possono spiegare la decisione dei Sadeler di spostarsi, ma penso che la permanenza veneziana corrispondesse a un progetto più vasto in cui, probabilmente, le indicazioni di Hoefnagel, sulle personalità da contattare e con cui mettersi in relazione, non furono elementi accessori.

Nel caso dei Sadeler, infatti, possiamo parlare di una vera e propria 'migrazione' che, mossa da questioni economiche, era maturata anche all'ombra di importanti avvenimenti legati ai "family ties"[54]. Come abbiamo visto anche rispetto alla permanenza veneziana di Joris Hoefnagel, definire le motivazioni significa, anche, comprendere il contesto e le opere d'arte prodotte. Per quanto riguarda i fratelli Sadeler, anche Sénéchal aveva ragionato proficuamente su questo punto. Per individuare alcuni elementi contestuali e punti di contatto importanti con l'ambiente veneziano occorre sottolineare che Hendrick Goltzius nel 1591 in occasione del suo viaggio di ritorno verso Haarlem aveva incontrato Jan Sadeler a Monaco.

[54] Per le considerazioni metodologiche sull'importanza dell'analisi dei *family ties* nella storia dell'arte mi riferisco agli atti del convegno tenutosi a Lovanio nel 2009 e pubblicati in LOVANIO 2012.

L'incontro giungeva dopo la permanenza del celebre artista e incisore a Firenze, presso Giambologna e a Venezia presso Dirck de Vries. Quest'ultimo fu profondamente legato ai fratelli Sadeler, come vedremo, a Jan in particolare, per fraterna amicizia e, molto probabilmente, anche per comuni interessi commerciali.

Nel definire il 'gruppo Craibor' abbiamo profilato non solo le ragioni, o almeno degli elementi rimarchevoli per spiegare la permanenza veneziana di Hoefnagel, ma anche una serie di personaggi che furono gli interlocutori comuni anche per i fratelli Sadeler. Morto Craibor, nel 1586, probabilmente il commercio di preziosi e di opere d'arte passò nelle mani di Guielmo Helman e Zuanne Richer (conosciuto anche come Righi, Riecher, Riecker, Ricart). Mentre il primo ereditava anche tutti i contatti veneziani e internazionali della famiglia Zanfort, il secondo era il commissario testamentario di Craibor e compare con continuità nella corrispondenza mantovana e nel carteggio mediceo. Prima di analizzare il ruolo dei Sadeler nella produzione e circolazione di alcuni soggetti pittorici specifici, focalizziamo però la figura di Zuanne Richer.

Possiamo affermare che questo gioielliere fosse uno dei più ricchi dell'area realtina. Residente nella parrocchia di San Lio[55] era in contatto con tutti i gioiellieri più famosi che avevano lavorato per la corte medicea: Bylivert, ma anche Leonard Zaerle originario di Anversa, attestato a Francoforte dal 1572, poi a Monaco, Firenze e Roma dove, prima garzone di Bartolomeo Bolgaro da Como[56], che lavorò per il

[55] PAZZI 1998, p. 679.

[56] Sulla figura di Bartolomeo Bolgaro da Como vedi BERTOLOTTI 1881 a, vol. 1, p. 304.

cardinale Ferdinando de Medici[57]. Zaerle e Richer furono in contatto almeno dal 1585 quando collaborarono insieme per alcune opere compiute alla corte dei Medici.[58] Proprio in quegli anni possiamo documentare come consolidato il rapporto tra Zaerle, "messer Lonardo zoielier"[59], e i più importanti gioiellieri veneziani, non solo Richer ma anche Domenico dalle Due Regine[60]. Le lettere di quest'ultimo a Gugliemo Gonzaga documentano il rapporto di stima e fiducia di cui Zaerle godeva presso la corte mantovana[61]. Come Richer, anche Zaerle era in contatto con Bylivert a Firenze e il gruppo di gioiellieri e artisti che abbiamo tratteggiato nel secondo capitolo. Abbiamo già delineato come la vicenda della composizione della seconda corona granducale rappresentò l'occasione per mettere in moto il complesso ingranaggio di agenti d'arte, gioiellieri, intagliatori e artisti oltramontani. L'anno seguente la preziosa commissione, nel 1584, Zaerle fu incaricato di ideare e

[57] Una panoramica riassuntiva delle principali notizie documentarie su questi gioiellieri si trova in FOCK 1983, pp. 830-859;e FOCK 1972, pp. 11-17.

[58] Sull'attività di Richer in contatto con la corte di Firenze si veda Fock in FIRENZE 1983, pp. 830-859, qui a p. 838.

[59] SOGLIANI 2002, docc. 798 e 800.

[60] A proposito della rete costituita da insigni gioiellieri veneziani al contempo anche agenti d'arte nella seconda metà del secolo, e in particolare sul ruolo di Domenico dalle Due Regine si veda il contributo di HOCHMANN 2008, in part. pp. 11-13. Nella "cerchia ristretta" definita da Hochmann, lo "small world" a cui si riferisce anche Martha Mc Crory, spicca la figura di Giulio Calistano. Personaggio ancora da ricostruire, in contatto con Hubert Goltzius e Jacopo Strada, e in possesso di una collezione particolarmente ricca di quadri fiamminghi: vedi HOCHMANN 2008a .

[61] *Ibidem.*

comporre uno *scrittorietto*[62] (Fig. 58), purtroppo perduto, realizzato in occasione delle nozze di Eleonora de' Medici e Vincenzo I Gonzaga. Si trattava di un'opera preziosissima, composta secondo un fine lavoro di intaglio ultimato da "maestro Lionardo Fiammingo intagliatore", decorato, tra le altre pietre preziose, con un dipinto con un *Giudizio di Paride*. Poco prima della consegna del dono alla sposa fu proprio Jacques Bylivert a stimare lo scrittoio 5693 scudi d'oro.[63]

Alla luce di queste connessioni abbiamo definito come questo fosse il gruppo di riferimento per gli artisti oltramontani che giungevano a Venezia, composto da personalità in contatto con le corti più importanti dell'epoca e attivamente impegnate nella creazione e nel commercio di oggetti d'arte.

Il disegno di Hans von Aachen raffigurante *Cefalo e Procri*[64] (Fig. 45) documenta in modo determinante, come abbiamo visto nel quarto capitolo, l'attività patrocinatoria di questi protagonisti, infatti sul *verso* presenta una dedica a "compar Lenard Zarle" a "Hans Ricart [...] Francesco Vrients"[65], entrambi attestati come mercanti. Dal punto di vista cronologico la dedica testimonia che il disegno fu composto a Venezia nel

[62] Dello scrittorietto esiste un raffinato disegno a matita e inchiostro marrone su carta realizzato dallo stesso Leonard Zaerle e documentato in MANTOVA 2002, pp. 299-300, scheda 106, qui immagine n. 10.

[63] *Ibidem.*

[64] Per la bibliografia sull'opera si veda FUČÍKOVÁ 1992, qui a pp. 19-20; JACOBY 2000; Sull'inedita dedica a penna che compare sul *verso* si veda la scheda di Aikema in AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010, pp. 111-113.

[65] La scoperta, di cui si è in parte discusso nel capitolo precedente si deve a Bernard Aikema.

settembre del 1585, e una volta giunto a Francoforte,[66] Zaerle lo dedicava a Vrins e Richer, i due principali esponenti, insieme a Helman a partire dagli anni novanta, di quel gruppo di mecenati di origine fiamminga residenti a Venezia. Zuanne Richer dagli anni settanta del Cinquecento si trova spesso menzionato nei documenti del guardaroba mediceo, in particolare nel 1588 a proposito di un diamante da lavorare, una delle sue specialità.[67] Questa importante rete di committenti e di contatti tratteggia un mercante-gioielliere di calibro più che rilevante.

Un documento in particolare (doc. A6) traccia l'ampiezza dei suoi contatti commerciali come gioielliere e agente di preziosi e oggetti d'arte verso il nord. Nel 1598 i lavoranti della bottega di Richer testimoniarono che un carico di preziosi, diretto ad Amsterdam, era stato depredato. In una scatola Richer aveva riposto "uno nebrio bello quadro", una cinquantina di medaglie e poi una settantina di oggetti di gioielleria tra cui corniole e altre pietre preziose "in parte antiche e parte moderne"[68] destinate al gioielliere e mercante Jan van Wely di Amsterdam. La circostanza è molto importante per la ricostruzione dei rapporti che legavano questo gruppo veneziano con Amsterdam, la città delle Provincie Unite che in quel momento aveva sopravanzato Anversa nel commercio internazionale. Il commercio di questi 'preziosi' era quindi destinato a van Wely, il gioielliere e agente d'arte di Amsterdam

[66] Sull'attività di Zaerle a Francoforte, in contatto con Pieter Bylivert vedi FOCK 1972, qui a p. 11.

[67] Ringrazio C. W. Fock per avermi fornito queste preziose indicazioni, in occasione della preparazione della mostra: *Hans von Aachen (1552-1615). A court artist in Europe* nel 2010.

[68] ASVe, Notarile atti, Antonio Brinis, b. 475, cc. 93 r-v

di cui abbiamo già accennato in rapporto al legame di parentela stretto con Susanna Craibor (la nipote di Zuanne Craibor) e il pittore Pieter Isaacsz (genealogia . 3).

I due contatti inducono a credere che questo gruppo di gioiellieri fiamminghi, emigrati a Venezia, costituisse un avamposto importante rispetto al commercio d'arte sulla piazza di Amsterdam dove van Wely rappresentava il principale e il più ragguardevole esponente. Nel 1616, il gioielliere fu assassinato a L'Aja ma fino ad allora fu il principale acquirente e venditore della 'camera degli orfani', la *Weeskamer,* la principale asta di Amsterdam, polo principale di acquisto e vendita di opere d'arte.[69] Alcune lettere di Hendrick Goltzius documentano molto bene il rapporto amichevole che poteva intercorrere tra il gioielliere-agente d'arte e gli artisti (Fig. 56) e, contemporaneamente, dimostrano che almeno dal 1605[70], anno della prima lettera, ma molto probabilmente anche in precedenza, il celebre incisore, a sua volta in rapporto con i Sadeler e con i principali artisti fiamminghi residenti a Venezia, poteva vantare contatti con un gioielliere-mercante-collezionista fondamentale per il mercato artistico olandese.

Abbiamo visto che la collaborazione di artisti e gioiellieri nella messa a punto di oggetti d'arte e preziosità, lavori per cui erano necessarie entrambe le professionalità, fu un aspetto molto importante che agevolò la relazione tra i due ambiti del mercato artistico. La messa a punto di nuovi oggetti artistici destinati in un primo tempo al circuito elitario del collezionismo di corte e all'inizio del Seicento

[69] Sulla sua attività vedi MONTIAS 2002, p. 56, 59, 155-156; La famiglia van Wely spesso è ricordata nei documenti di archivio come Valle o de Valle.

[70] FALKENBURG, FILEDT, LEEFLANG 1991-1992, pp. 98-99.

fruiti da un ventaglio di pubblico sempre più ampio rappresentò un altro elemento di rilievo. Questi due settori: la gioielleria e l'arte erano apparentati non solo quindi per ragioni di opportunità commerciale legate alla facilità dei trasporti, come abbiamo evidenziato a proposito dei *luxury goods*, ma anche perché le tipologie degli oggetti d'arte commercializzati e il gusto erano mutati, e nel corso del secolo erano andate incontro ad una diffusione più capillare e per maggiori strati sociali.

A ulteriore conferma che le personalità riunite intorno al 'gruppo Craibor' rappresentassero gli interlocutori veneziani di gioiellieri e artisti oltramontani compare un documento del 1588[71].

A quella data Craibor era già morto e Richer, Vrins e Guielmo Helman gestivano le sorti di questo complesso *network*. In quell'anno Zuanne Richer nominò suo procuratore ad Augusta il gioielliere Christoph Lencker (circa 1556-1613)[72]. Dopo il secondo soggiorno veneziano, nel 1606, Hans Rottenhammer giungeva ad Augusta. Inseritosi nell'organigramma degli artisti che lavoravano per Philipp II di Pomerania, sappiamo che nel 1610, insieme al pittore Matthias Kager, era stato incaricato di progettare l'apparato decorativo di un *Kunstschränk*[73] (Fig. 59) la cui concezione era stata affidata a Christoph Lencker. Grazie alla collaborazione con

[71] ASVe, Notarile atti, Pietro Partenio, b. 10678, c. 212r-v. Nota dell'atto riportata anche in BRULEZ 1965, p. 73.

[72] *Ivi.*

[73] Sulla realizzazione di questo complesso Kabinet per la collezione di Philipp II di Pomerania vedi BISCHOFF 2008, pp. 63-69.

Matthias Walbaum, dai disegni di Rottenhammer si trassero i gruppi allegorici, poi realizzati in argento, delle *Muse* e di *Pegaso, Minerva e Calliope.*[74]

Un *fil rouge*, quindi, legava i gioiellieri fiamminghi veneziani e il *network* internazionale di artisti. Quando i fratelli Sadeler giunsero a Venezia dopo la parentesi veronese presso la famiglia Giusti, insigni collezionisti, senza dubbio entrarono in questo circuito ben consolidato di gioiellieri, mercanti d'arte e artisti. L'incisione del 1599 con l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 24) tratta da un dipinto non pervenutoci di Jacopo Bassano fu dedicata da Jan Sadeler a Jacob König.[75] Ora, dopo aver ricostruito accuratamente le personalità che gravitavano in questo circolo di nordici possiamo considerare la dedica dell'incisione, a cui abbiamo già fatto riferimento presentando Hans Jacob König, come un tributo inquadrabile nella rete di rapporti che legavano il potente gioielliere-mercante e mecenate delle arti agli incisori fiamminghi che, insediatisi a Venezia, avrebbero potuto dare sostanza ad un'operazione commerciale e artistica che si proponeva di diffonderne le riproduzioni. Il progetto, come vedremo, riuscì compiutamente solo qualche tempo dopo grazie all'abilità commerciale del nipote Giusto, perché la morte repentina di Jan, avvenuta nel 1600, solo cinque anni dopo il loro trasferimento in laguna, impedì che l'impresa calcografica si sviluppasse seguendo un profilo internazionale che, invece, era quello perseguito dallo stesso König. Fu infatti, come abbiamo visto,

[74] Durante la sua permanenza ad Augusta, Rottenhammer aveva lavorato in più occasioni a opere d'oreficeria e intaglio; il caso più emblematico furono alcune medaglie: vedi anche WEBER 1969, pp. 328-330.

[75] HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 109, n. 182; Sull'incisione vedi BASSANO DEL GRAPPA 1992, p. 28; SÉNÉCHAL 1987, p. 54.

grazie a lui se gli artisti oltramontani più rappresentativi in quel momento, una volta giunti a Venezia, trovarono adeguato riconoscimento anche con alcune importanti commissioni pubbliche, come Hans Rottenhammer e Hans von Aachen.

Già un decennio prima il gioielliere si era impegnato attivamente in un'impresa editoriale di rispetto pubblicando le incisioni che componevano il complesso apparato iconografico del *Trionfo* di Massimiliano I di Dürer. L'edizione documentava, lo ribadiamo, l'interesse di König per la stampa di riproduzione e la consapevolezza del ruolo fondamentale del mezzo incisorio per la fortuna di alcuni autori, soggetti e iconografie. Indubbiamente la dedica a König della stampa incisa da Jan Sadeler nasceva con un preciso intento encomiastico e la scelta del soggetto probabilmente era dipesa anche dall'interesse collezionistico di König.

I fratelli Sadeler furono i primi a incidere i soggetti tratti dalle opere di Jacopo Bassano e della bottega e questo elemento non è ininfluente. Probabilmente la scelta dei soggetti si indirizzò verso le opere più rappresentative tra tutta la produzione artistica, quelle maggiormente dotate di una riconoscibilità e che, con saggia intuizione commerciale, avrebbero costituito delle *serie* fortunate anche in ambito europeo. Sia le *Adorazioni dei Pastori* che l'*Annuncio ai pastori di notte,* per gli effetti luministici e il repertorio delle figure umili dei contadini, costituirono degli importanti termini di confronto soprattutto, come vedremo, per la pittura Toledana e per diversi emuli in ambito spagnolo.

Il documento con la divisione ereditaria dei beni dell'impresa di famiglia (doc. B1), riportato alla luce da Sénéchal, mette in luce l'importanza del 'capitale

Bassano' nelle strategie commerciali dei fratelli. Prima della partenza di Jan per Roma, nel maggio del 1600, i fratelli definirono quali 'rami' costituivano il capitale familiare "da non potersi smembrare". Nell'elenco comparivano molte opere a carattere devozionale, capitale commercialmente prezioso che costituiva l'apparato iconografico per i libri di meditazione quelli legati al tema dei *giardini spirituali*, e, eccezione fatta per un'*Annunciazione* di Tiziano e una *Giustizia* di Federico Zuccaro, i Sadeler si erano garantiti l'esclusiva per incidere le "cusine del Bassan rami 2" e "un libro delle quattro stagioni del Bassan rami4".[76]

L'indicazione è molto preziosa perché testimonia una scelta commerciale, molto probabilmente ordita con chi in quel momento gestiva l'eredità veneziana della bottega dalpontiana, Girolamo e Leandro, orientata verso due tematiche riconducibili ai generi che in quel momento, evidentemente, incontravano il gusto del pubblico. Le due *Cucine* possono essere identificate, così come ha ricostruito Sénéchal, nel *Cristo in casa di Marta e Maria* (Fig. 48) e nel *Lazzaro e il ricco*

[76] Il documento si trova in ASVe., Notarile atti, Giovanni Nicolò Doglioni, b. 4880 c. 124. Già SÉNÉCHAL 1987, p. 84 e sua appendice documentaria. Dovrebbero essere le cucine presenti in Bartsch, rispettivamente Cristo in casa di Marta e Maria (7001.170) e Lazzaro e il ricco Epulone (7001.170)La prima stampa riporta in calce l'iscrizione: IN GRATIAM ADMODUM MAGNIFICI ATQUE ECCELLENTIS VIRI DOMINI PETRI CORNERETTI VENETI (MDXCVIII) e "Jacopus BASSANUS PINXIT". Nella seconda, quella di Lazzaro si legge in basso a sinistra l'iscrizione Bassan inve[n]t. Joa[n] Sadeler. sc. [sta per scalpsit] e al centro Pro illustri et generoso domino D. Ioanni Alberto Lib.ro Bar.ni A' Sprinzenstai[n] et Neuhaus. Hollstein (1980) e Sénéchal hanno individuato nel *Lazzaro e il ricco Epulone*, il *Cristo in casa di Marta e Maria* di Jan Sadeler e la *Cena in Emmaus* di Raphael la serie denominata "le cucine dei Sadeler". Secondo Sénéchal le incisioni autografe di Jan erano probabilmente quelle che costituivano il capitale della bottega di famiglia indicate dal documento.

epulone (Fig. 60). Due soggetti che, forse, costituivano un dittico, un possibile *pendant* legato da una tematizzazione comune del significato evangelico del cibo e il valore del pasto formulati secondo il consueto repertorio di elementi iconografici cari al tema della cucina sviluppato da Jacopo Bassano e poi strategicamente riutilizzato e enfatizzato dalla bottega. Proprio la '*cucina'* incisa da Jan: il *Lazzaro e il ricco Epulone*, costituì un prototipo di riferimento per Joachim Wttewael[77] nel comporre il dipinto con la *Cucina,* datato 1605, ora a Berlino (Fig. 61).

Fu proprio grazie alle incisioni dei Sadeler che, attraverso le molteplici varianti di copisti e emuli che i soggetti delle *Cucine* ebbero successo, così come i temi 'seriali' come le *Quattro Stagioni.*

I Sadeler, giunti a Venezia, si erano stabiliti nella parrocchia di San Cassiano. Jan fu sepolto nella chiesa di San Cassiano dove si conservava anche l'epigrafe.[78] Nella stessa parrocchia, significativamente negli stessi anni fino alla morte sopraggiunta nel 1621, risiedeva anche Girolamo dal Ponte, Bassano. I Sadeler avevano intrecciato rapporti con lo stesso gruppo di gioiellieri e promotori di artisti che gravitava intorno alle figure di König, Craibor, Richer, Pozzoserrato (che però in quel momento era attivo

[77] Come apprendiamo da VAN MANDER 1604 (1994), fol. 296 v. Wttewael compì un viaggio in Italia, in particolare sostando a Padova. Aspetto ancora più significativo è che compose alcune piccole opere su rame, di cui si ricorda un *Banchetto degli Dei* nella collezione di Jan Niquet (Joan Ycket) o del figlio. Scrive Van Mander che 'recentemente' Niquet aveva spedito a Jan Van Wely ad Amsterdam un 'eccellente' piccolo dipinto su rame con Marte e Venere: ibidem. La menzione ci riporta al circolo di cui facevano parte i mercanti e gli agenti così come abbiamo delineato nei capitoli 3 e 4.

[78] Vedi capitolo 3, nota 73.

a Treviso) e Dirck de Vries. Di questi rapporti si trova preciso riscontro nelle relazioni familiari perché la figlia di Jan, Giustina, si sposò con Helia Paumar, orefice originario di Augusta, che insieme a Dirck de Vries fu esecutore testamentario alla morte di Jan[79].

Dopo la morte di Jan avvenuta nel 1600, Raphael, superstite del marchio familiare, prima che il nipote Giusto prendesse in mano le redini della bottega, incise nel 1603 un *San Girolamo* di Gaspar Rem (Fig.16) che, come abbiamo visto, costituiva uno dei temi più di successo e replicati dell'artista. Nel 1599, l'anno precedente alla repentina morte di Jan, Gaspar Rem aveva nominato, così come abbiamo avuto modo di dire, i due fratelli Sadeler tra i beneficiari del suo testamento. Si trattava, molto significativamente, non di opere autografe, ma (forse le più rappresentative in quel momento della produzione dell'artista) di due copie tratte da opere di Tiziano.[80] I due insieme a Dirck de Vries erano stati nominati commissari testamentari dal pittore fiammingo. La vicinanza del clan dei Sadeler a Rem fu tale che ancora tredici anni dopo, nel 1613, Gaspar desiderava essere sepolto nella chiesa di San Cassiano nell'arca della celebre famiglia di calcografi, in quel momento nominata come " sepoltura del mio compare, cioè nella sepoltura del magnifico signor Justo Sadeler"[81], nominato con il mercante Stefano Vanneste, commissario testamentario.

[79] Vedi SÉNÉCHAL 1987; documento in ASVe, Notarile Atti, Giulio Figolin, b. 5902.

[80] MANCINI 2010, pp. 38-39.

[81] MANCINI 2010, pp. 40-44.

Un altro protagonista del circolo di artisti e gioiellieri oltramontani che si era definito intorno all'impresa calcografica 'Sadeler' era Lorenzo Pacifico. Quest'ultimo negli stessi anni e fino al 1613, anno della morte, era stato, così come apprendiamo dal suo testamento il "confessore della natione alemanna" nella chiesa di San Bartolomeo di Rialto: la chiesa di riferimento per i mercanti che gravitavano nell'orbita del Fondaco dei Tedeschi. Il confessore non era una figura marginale ma rappresentava un *trait-d'union* tra la comunità straniera e i cittadini immigrati dalle provenienze molteplici situate oltre le Alpi.

Così come si desume dal suo testamento inedito, padre Lorenzo era prete a San Moisé, perfettamente inserito nel tessuto sociale veneziano, intimo, nonché ospite, della famiglia de Foppis, e contemporaneamente, per dovere istituzionale, deputato a somministrare i sacramenti e garantire la probità della fede, al momento della morte, di tutti i residenti teutonici, o più in generale degli stranieri provenienti dai territori confessionalizzati. Fu durante il suo servizio presso la chiesa di San Bartolomeo che Hans Rottenhammer licenziò la pala d'altare per la cappella laterale dell'abside. In analogia con il suo omologo di inizio secolo, Burchard de' Burchardi da Spira (Fig. 62), il confessore che probabilmente agevolò nel 1505 la commissione di Albrecht Dürer della *Festa del Rosario* per la cappella absidale destra commissionata dalla Scuola del Rosario dei Tedeschi[82]. Non è escluso che anche Pacifico, così come altri importanti committenti di nazionalità tedesca, potrebbe aver ricoperto un ruolo importante come patrocinatore delle commissioni artistiche dei

[82] Vedi MARTIN 2006a; e MARTIN 2013.

suoi connazionali. A lui Jan Sadeler dedicò, opportunamente, le incisioni di Santa Maria Maggiore e Santa Maria del Popolo (Figg. 63-64).

Mentre l'attività lagunare di Jan fu piuttosto breve, Giusto Sadeler, il nipote, strutturò un'attività commerciale come agente d'arte, quindi anche mercante di dipinti, accanto alla conduzione dell'attività incisoria familiare. Il documento più significativo per tratteggiare il suo ruolo di agente d'arte e il calibro dei suoi interlocutori è la lettera[83] in cui Philipp Hainofer racconta a Filippo II di Pomerania la trattativa avvenuta nel 1611 con il 'gruppo Sadeler': Giusto, lo zio Raphael e il cugino Jean II in sosta ad Augusta sulla strada per la fiera di Francoforte, vera meta del viaggio commerciale[84].

L'elenco delle opere presentate innanzi ad Hans Rottenhammer, amico fidato ma in quel momento in veste di accorto *expertise* convocato convocato da Hainofer per l'occasione, insieme a Christoph Lencker, il gioielliere di cui abbiamo già avuto modo di discutere, rappresenta 'un'istantanea' delle opere commercialmente più appetibili su scala internazionale. Tra gli altri vi comparivano

[83] Il documento è stato pubblicato in DOERING 1894, pp. 131-142.

[84] I Sadeler erano indubbiamente una delle dinastie incisorie più rappresentative d'Europa, soprattutto per la stampa da riproduzione, ed è pertanto consequenziale che avessero debito spazio commerciale alla Fiera di Francoforte. Altrettanto significativamente anche Hendrick Goltzius, già in relazione con i Sadeler, altro grande incisore europeo di stampe di riproduzione, era stabilmente presente alla Fiera di Francoforte, così come riportato in VAN MANDER 1604 (1994), fol. 284v13-14. Un'altra testimonianza di Van Mander sull'importanza della Fiera di Francoforte rispetto al gruppo di artisti e umanisti che abbiamo delineato riguarda Abraham Ortelius che nel 1582 vi aveva acquistato alcune stampe: VAN MANDER 1604 (1994), fol. 284r41-42, e vol. V, p. 202, nota 286.

un dipinto realizzato in collaborazione da Rottenhammer e Paolo Fiammingo, il primo aveva dipinto le figure e il secondo il paesaggio, un *Ecce homo*, o *Cristo prigioniero* di Gaspar Rem e un *San Girolamo* che passò come un'opera di Tiziano, ma sulla cui autografia, considerati i rapporti stretti tra Rem e i Sadeler, forse è lecito dubitare. Molto probabilmente, se si esclude il grande dipinto di Correggio proposto il giorno seguente, i dipinti proposti rappresentavano in piccola parte un grande *stock* da presentare alla fiera di opere di piccolo formato, forse anche su rame, così care alla tradizione nordica, e in cui si erano specializzati Gaspar Rem, ma anche Hans Rottenhammer e Hans von Aachen.[85] Le stesse che popolavano anche le collezioni anversani e di cui Rem, tramite il parente David Ryckaert I, era riuscito costruire un affidabile circuito di vendita tra Venezia e Anversa.

Giusto Sadeler editò poche incisioni di autori italiani. Con le sue scelte editoriali aveva arricchito il repertorio della sua bottega lagunare con molti artisti fiamminghi e d'area tedesca, in particolare quelli che poi sarebbero confluiti nella Scuola di Praga: Rottenhammer, Heintz, von Aachen e Spranger[86]. L'unica impresa letteraria d'autore veneziano a cui collaborò, ragguardevole per numero di incisioni, per la loro qualità e per presupposti teorici che ne muovevamo la pubblicazione, fu l'edizione nel 1608 de *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra*

[85] BROWN 2008, pp. 25-33

[86] Sulla Scuola di Praga e a cooperazione tra i pittori vedi l'opera fondamentale di DACOSTA KAUFMAN 1988.

del corpo humano di Odoardo Fialetti in cui Palma il Giovane collaborò con alcune acqueforti.[87]

Anche Giusto indubbiamente beneficiato dell'*éntourage* veneziano che avevano creato gli zii Jan e Raphael. Tant'è che Grazioso Bontempelli dal Calice, fratello di Bartolomeo, il noto commerciante di stoffe in merceria che era stato in contatto con gli Zanfort per forniture di arazzi e con König e Craibor per la fornitura di preziosi e gioie presso la corte di Mantova, fu tra i dedicatari di alcune opere di Giusto[88].

L'occasione dell'incontro monacense con Joris Hoefnagel e in seguito con Hendrick Goltzius aveva guidato la scelta dei fratelli Sadeler di stabilire una bottega a Venezia. Così, nel 1614, tutto il *corpus* di rappresentazioni di *naturalia,* che avevano caratterizzato il percorso artistico di Joris Hoefnagel, trovava finalmente un sugello editoriale grazie al figlio Jacob e a Giusto Sadeler. Quest'ultimo fu l'editore degli *Archetypa studiaque patris* realizzati in collaborazione con Hans Vredeman de Vries e dedicati al capitano di Treviso, Lorenzo Soranzo[89]. La scelta di un dedicatario inserito nella vita politica trevigiana potrebbe rappresentare un elemento utile per spiegare come la piccola cittadina, su cui torneremo nel prossimo paragrafo, costituì

[87] Sul manuale vedi ROSAND 1970, pp. 5-53. L'opera rappresentava un'importante sistematizzazione per la 'didattica' del disegno, già accorta interprete dell'esperienza pedagogica dei Carracci che aveva definito Agostino "nell'ambito dell'Accademia bolognese degli Incamminati".

[88] Michel Hochmann aveva notato il rapporto di vicinanza e patrocinio del grande collezionista, vedi HOCHMANN 1992.

[89] Sull'opera cito il contributo imprescindibile di VIGNAU-WILBERG 1994 e la bibliografia di riferimento.

uno snodo importante per alcuni artisti d'oltralpe: Hoefnagel, Pozzoserrato e anche Hans Rottenhammer[90].

Possiamo concordare con Sénéchal che indicava nelle opere dei maestri nordici, influenzati però dalla maniera veneziana, e in alcune *flamanderies* le scelte iconografiche preferenziali di Giusto. La sua attività, indubbiamente, si inseriva nella tradizione incisoria veneziana facente capo a Ferrando Bertelli e Nicolò Nelli, di cui abbiamo già detto, che per primi avevano diffuso alcuni temi 'popolari' e 'bassi' editando i soggetti di Pieter Brueghel e il repertorio allegorico di origine fiamminga. Tuttavia le sue scelte editoriali si rivolgevano ad un pubblico informato e colto e non possiamo di certo affermare che fossero dirette, come nel caso di Bertelli e Nelli, ad una divulgazione più ampia che comprendesse strati sociali popolari.[91]

Giusto era in contatto anche con il celebre agente d'arte e mercante Daniel Nijs[92]. Nel 1617, l'anno dopo la morte di Vincenzo Scamozzi, Giusto rilevava il debito dell'architetto contratto con Nijs e Giovanni Falconier per un cambio di valuta

[90] Sulla questione mi permetto di rimandare a DI LENARDO 2012, pp. 28-37.

[91] Sulla fruizione delle stampe con temi 'popolari' e allegorici vedi SULLIVAN 1994.

[92] Sul celebre mercante la bibliografia è particolarmente ampia quanto discontinua. Rimando agli ottimi contributi d'analisi di VAN GELDER 2011, pp. 111-123 e VAN GELDER 2007, p. 295. Nel corso delle ricerche mi sono confrontata continuamente con la figura di Daniel Nijs, sia dal punto di vista documentario che bibliografico. Tuttavia è importante sottolineare che il suo profilo corrisponde a un'elaborazione già piuttosto matura della professionalizzazione dell'agente d'arte, mentre invece il carattere di novità di questo studio riguarda proprio l'approfondimento di figure piuttosto indistinte che pionieristicamente aprirono la strada e segnarono dei modelli per la professionalizzazione di tutte le parti che concorrevano al mercato dell'arte.

avvenuto nel 1615 alla fiera di Besançon.[93] Gli eredi di Scamozzi avevano saldato poi Giusto con copie dell'*Idea della architettura universale* tratte dall'eredità dell'architetto.[94] Il documento sostanzia una rete di interessi artistici, ma anche finanziari, che legava i più importanti esponenti del mondo culturale veneziano in quel momento. Anche Falconier era un importante mercante e agente d'arte.

Dal 1617 quindi Giusto era entrato in possesso di un notevole quantitativo di copie del trattato di Scamozzi. Nel 1620, accompagnando una delegazione veneziana in Olanda, fu ospitato dalla famiglia di incisori e editori Elsevier e qui, inaspettatamente, morì. Questo contatto definì, indubbiamente, una prima importante traccia per la circolazione del trattato in Olanda. Già dal 1617 Rubens ne aveva acquistata una copia ad Anversa, ma fu probabilmente grazie alla mediazione degli Elsevier che l'opera conobbe diffusione nel circolo dei più facoltosi mercanti di Amsterdam.[95] Delle teorie scamozziane beneficiò anche Constantin Huygens, il discendente di

[93] BRULEZ, DEVOS 1984, PP. 605-606, DOC. 3602. Documento contenuto in ASVe, Notarile Atti, Andrea Spinelli, b. 11939, f. 286 (1617, 14 settembre); sulla circostanza è tornata anche Van Gelder 2001, pp. 111-123, qui a p. 118; Il documento è stato anche analizzato rispetto alla circolazione delle teorie architettoniche da OLIVATO, PUPPI 1974-1975, pp. 347-369.

[94] SÉNÉCHAL 1987, pp. 27-28.

[95] La conoscenza con Daniel Nijs e la sua inclusione all'interno del trattato, in particolare rispetto al ruolo del portico della casa veneziana come spazio pubblico, ci permettono di desumere che già nel primo decennio Scamozzi fosse in contatto con l'ambiente mercantile fiammingo e olandese. Infatti nel 1610 il barone Vlodorp gli aveva chiesto di rimodernare la sua residenza di Well nel Limbourg seguendo i suoi dettami teorici. Ringrazio infinitamente Dulcija Meijers per avermi suggerito la circostanza. Su quest'ultimo punto e più in generale la diffusione e la 'pratica' de *L'Idea della architettura universale* in Olanda vedi OTTENHEYM 2003 , pp. 133-141.

Hoefnagel, il quale compose un poema che trattava della costruzione della sua casa di campagna e un trattato sulla propria residenza nel *Plein* a L'Aja. [96] Precedentemente alla prima traduzione olandese del trattato, del 1657,[97] la lettura architettonica di Scamozzi condizionava l'architettura privata olandese grazie all'indispensabile mediazione nella circolazione del trattato che fece Giusto Sadeler e il suo *network* di conoscenze tra Anversa e l'Olanda. La circostanza che abbiamo documentato rappresenta un ulteriore tassello per rilevare l'importanza dell'attività degli agenti e dei mercanti rispetto alla circolazione e alla fortuna degli scambi culturali.

Diversamente dalla generazione degli zii Jan e Raphael ora gli interessi di Giusto gravitavano intorno l'ambiente mercantile olandese e in particolar modo verso la città di Amsterdam. In questo avvicendamento fondamentale tra Anversa e Amsterdam, di cui abbiamo tratteggiato la genesi storico-politica, dobbiamo leggere anche molte dinamiche artistiche e legate al collezionismo che implicarono contatti tra Venezia e il Nord. Nel 1616 Giusto Sadeler, insieme alle sorelle Maddalena e Isabetta, dava procura a "Gaspare Loschaert" residente ad Amsterdam nella casa di "Joannes de Valle" per recuperare i crediti di un'eredità[98]. Joannes de Valle è molto probabilmente da identificare con Jan Van Wely (genealogia. 10), il noto gioielliere e mercante d'arte di cui abbiamo già discusso a proposito dei suoi contatti con Richer e

[96] OTTENHEYM 2003, p. 141, nota 14.

[97] Sulla ricezione del trattato in Olanda e sulla sua 'semplificazione' testuale vedi Witte 2006, pp. 151-160.

[98] ASVe, Notarile Atti, Andrea Spinelli, b. 11938, c. 771.

con Hendrick Goltzius. Questa ipotesi, qualora trovasse ulteriore conferma e magari qualche sostanza documentaria in più, rappresenterebbe un ulteriore elemento di rilievo per individuare i canali e i contesti di circolazione di opere d'arte tra Venezia e Amsterdam tra i due secoli; rappresenterebbe inoltre una conferma per tratteggiare come *l'enclave* dei fiamminghi residenti in laguna e impegnati nel commercio di opere d'arte e beni di lusso trovasse in Jan Wely un interlocutore autorevole e importante.

Benché Giusto fosse stato spesso in viaggio tuttavia alcuni documenti inediti forniscono alcuni elementi utili per definire la sua residenza veneziana e il contesto in cui si era stabilito. Contrariamente a quanto tradizionalmente riportato, nel 1603[99] contrasse matrimonio con Cecilia e nel novembre del 1615 nascevano due figli: Gaspare e Andrea (doc. A4) . Il primo moriva il giorno dopo la nascita e il secondo due anni dopo.[100]

[99] Il documento tratto dagli *examina matrimonium* è stato ritrovato e pubblicato da Mancini 2010, p. 447.

[100] APSS., *Registro dei nati*, b. 5 (1614-1621), c. 34r; APSS., *Registro dei morti*, b. 10 (1610-1628), c. 32v.

5.3 Intermezzo trevigiano

Nel 1604 Karel Van Mander ricordava che a Venezia erano presenti due artisti d'origine fiamminga: Dirck de Vries, frisone, e Lodovico Pozzoserrato da (così come lui dice di credere, senza certezza) Malines.[101] Ai due pittori riservava una menzione particolare perché, del primo, aveva visto alcune *Cucine* o *Mercati* dipinti secondo la 'maniera veneziana'.

Molto probabilmente si trattava delle opere viste nella collezione di Jan Nicquet che con Van Mander aveva intessuto dei rapporti amichevoli. Infatti alla sua morte nel 1612 figuravano nella collezione "een Italiaensche Keucken van Dirick de Vriese" e "een Marckt van Dirick de Vriese".[102] La definizione della *Cucina* dipinta da de Vries come 'italiana' e indicata ulteriormente da Van Mander come 'veneziana' è particolarmente indicativa. Innanzitutto definisce la consapevolezza dell'esistenza di un 'canone geografico' nella trattazione di alcuni soggetti e nella cifra stilistica con cui venivano rappresentati. Sebbene quindi le *Cucine* e i *Mercati* fossero dei temi originariamente transitati dalle fiandre, ben presto questi pittori, così come i Bassano, ne avevano creato un nuovo prodotto, con dei soggetti divenuti 'internazionali' ma

[101] VAN MANDER 1604 (1994), fol., 296 r. a seguire nella mia traduzione da Miedema p. 442: "A venezia ci sono due artisti di origine nederlandese, il primo, Dierick de Vries frisone e l'altro Lodewijck Toeput da (credo) Malines, di cui vorrei fare una menzione speciale; comunque i ho visto varie opere di cucine e mercati di frutti dipinti in una maniera veneziana da de Vries, quali erano resi abilmente nella colorazione e ben dipinti, belli e luminosi che non potevo ometterne il nome"

[102] BREDIUS 1916, pp. 394-397.

contemporaneamente caratterizzati in senso geografico, in questo caso secondo una 'venezianità' d'esportazione.

Dirck de Vries era stato sicuramente un artista abile in questo senso: capace cioè di creare delle composizioni che incontrassero il favore dei collezionisti e dei mercanti d'oltralpe lungo le rotte consuete verso Amsterdam e Anversa, proponendo soggetti già attestati e declinandoli secondo dei prototipi veneziani. Alcuni d'ascendenza bassanesca, come la descrizione minuziosa delle cucine e la presenza di elementi compositivi caratteristici come le lunghe prospettive in diagonale, e altri come gli sfondi paesaggistici con parchi e ville o l'inquadramento prospettico contenuto da una scena architettonica desunti dalle esperienze pittoriche di Pozzoserrato e Paolo Fiammingo.

Come è testimoniato da un disegno di de Vries (Fig. 27) dedicato a Pozzoserrato nel 1590[103], i due erano stretti da un legame d'amicizia e collaborazione. In quegli anni Pozzoserrato risiedeva stabilmente a Treviso, cittadina poco distante dal centro cosmopolita della Repubblica, che era divenuta un significativo centro di passaggio e snodo commerciale per i mercanti fiamminghi dove, probabilmente, possiamo documentare anche Dirck de Vries[104]. Il disegno con la dedica è la prova di un rapporto di vicinanza artistica e personale e definisce, pertanto, i legami intercorsi tra i due artisti.

[103] Il disegno riporta la seguente iscrizione: "Nu mijnnen guden Vrunt Sig. or Lodovick siet/Meerdere patientie ter werelt en heb ik niet". È firmato e datato 6 ottobre 1590. Del disegno ha discusso Bert Meijer in AMSTERDAM 1991, pp. 90-91.

[104] BRULEZ 1965, p. 98; ASVe., Notarile atti, Andrea Spinelli, b. 11928, c. 557 v.

Allo stesso modo anche l'incisione composta da Hendrick Goltzius[105] (Fig. 65) nel 1597 e raffigurante il figlio di Dirck de Vries, Frederick, che indubbiamente definisce ancora più chiaramente i confini dell'*entourage* artistico degli oltramontani a Venezia e le loro connessioni aperte verso il Nord.

Purtroppo il ruolo della piccola cittadina di Treviso, che potremmo senza dubbio definire 'periferica' rispetto alle committenze prestigiose dell'arte internazionale che trovavano a Venezia uno scenario ideale, ma forse non altrettanto marginale rispetto alle presenze di committenti e artisti nordici, non può più essere compreso appieno dal punto di vista contestuale. Non sono molti infatti i documenti che testimoniano la presenza, e la committenza, di collezionisti tedeschi e fiamminghi. Così come abbiamo avuto modo di dire, in città esisteva un nucleo significativo di mercanti e artigiani oltramontani, ma la lacunosità delle fonti archivistiche e della letteratura artistica non rendono semplice la ricostruzione storica.

Fin dal 1589, tuttavia, il primo anno in cui giunse a Venezia, anche Hans Rottenhammer vi era documentato: nel disegno con *Innocenza e Speranza*

[105] HOLLSTEIN, VIII, p. 71, n. 218; AMSTERDAM-NEW YORK-TOLEDO 2003, pp. 165-166; FALKENBURG, FILEDT, LEEFLANG 1991-1992, p. 191, cat. 144; vedi anche AMSTERDAM 1993, pp. 396-397. Frederick è documentato in casa di Goltzius ad Haarlem nel 1609 e probabilmente fino al 1613 quando, gravemente ammalato, stilò il suo testamento: vedi FALKENBURG, FILEDT, LEEFLANG 1991-1992, pp. 106-107 che riportano il documento interamente. Grazie al testamento di Frederick sappiamo che la madre si chiamava Oegenia de Vries, probabilmente Eugenia, se d'origine veneziana, e il fratello Piere Anthonie de Vries. Nel testamento non si nomina mai il padre.

l'iscrizione recita "Ano 1589 in Terffis".[106] Non vi fu alcun alunnato di Rottenhammer presso le illustri botteghe veneziane e, nella sua *Vita*, Van Mander nomina, come abbiamo visto, Pozzoserrato e de Vries senza però porli in alcun rapporto di causa ed effetto con la sua attività artistica. Dopo questa prima permanenza trevigiana, Hans Rottenhammer è documentato nuovamente a Treviso nel 1597 o poco prima perché proprio nel mese di luglio di quell'anno si presentarono innanzi al notaio Andrea Spinelli (doc. D3), a Venezia, "Giovanni Paulo Monicx e Theodoro de Fris" per testimoniare che "Zuanne Knotter" prima di partire da "Treviggi" aveva dato mandato a Bernardo Giusto per saldare il debito contratto con il "pitor todescho".

Poiché Giusto aveva offerto a Rottenhammer solo quindici ducati il pittore aveva valutato questa somma troppo esigua rispetto all'entità delle "pitture fatte" e, evidentemente proprio a causa delle rimostranze, il mercante fiammingo non aveva più saldato il dovuto lasciando così il "negotio imperfetto"[107]. Il documento testimonia innanzitutto i rapporti saldi che intercorrevano tra de Vries e Rottenhammer e con Giovanni Paulo Monicx, intuitivamente anch'egli pittore, se veniva chiamato per testimoniare a proposito del debito per le opere d'arte contratto da Knotter e non saldato.

[106] È ormai accertata l'identificazione della città con Treviso e non Tarvisio, così come era stato inizialmente proposto e accettato dalla storiografia. Sull'identificazione con Treviso e la ricostruzione della letteratura precedente vedi AIKEMA 2008, pp. 35-48, qui a p. 35.

[107] ASVe, Notarile atti, Andrea Spinelli, b. 11928, c. 557 v.

Forse possiamo mettere in relazione Monicx, con "Pauwels Monnicx"[108] iscritto alla Gilda di San Luca nel 1611 insieme a "Merten Ryckaert", il figlio di David I e Catharina Rem, di cui abbiamo tracciato il profilo nel terzo capitolo. La circostanza, qui solo suggerita, potrebbe, qualora ulteriori scoperte documentarie la comprovassero, introdurre nuovi percorsi di ricerca e suffragare ulteriormente che intorno alle botteghe di Gaspar Rem, Pozzoserrato, Dirck de Vries, grazie alla mediazione importante dell'agente Giusto Sadeler, si era organizzato il *network* degli artisti che provenivano dalle Fiandre e dai principali centri della geografia più composita dell'Impero, come dimostrano i casi di Hans von Aachen e Hans Rottenhammer.

Ciò che è più probabile, invece, è che in Knotter possiamo identificare 'l'amante d'arte' e collezionista menzionato da Van Mander[109] il quale, ne inserisce la menzione dopo aver descritto la parabola veneziana di Hans Rottenhammer e significativamente precisando a suo proposito "che adesso vive a Utrecht, dove compaiono diversi pezzi dipinti da lui su rame, di grande e piccola dimensione"[110].

[108] ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864, pp. 474-483.

[109] VAN MANDER 1604 (1994), fol. 296 r22-23. Sul profilo biografico ragiona anche Miedema: Van Mander in tutto lo Schilderboek ricorda due Knotter: Jan Adriaensz Knotter come collezionista e amante d'arte VAN MANDER 1604 (1994), fols. 213v 40-41, 217v14, 237v30, 300r01-02). e Jan Claesz Knotter che si maritò nel 1603 con Barta van Weede a Utrecht; ricchissimo mercante la cui fortuna nel 1602 era stimata in 33.000 *guilders,* vedi AMSTERDAM 1993, p. 156. Tuttavia su questo punto non vi sono precisi riscontri documentari. Vedi VAN MANDER 1604 (1994), vol, III, p. 22.

[110] *Ibidem*, la citazione in italiano è mia dalla traduzione dall'inglese del commento di Hessel Miedema.

Come abbiamo visto anche a proposito dell'attività di Gaspar Rem, i piccoli dipinti su rame, anche in virtù della facilità di trasporto, rappresentavano una tipologia di oggetti d'arte di grande fortuna e circolazione.

Tra i dipinti composti per Knotter, Van Mander ricordava un *Diana e Atteone* e un' *Ascensione di Nostra Signora.* Per il primo dipinto è stata proposta, senza però alcun riscontro circostanziato, l'identificazione[111] con la tela con lo stesso soggetto ora conservata a Monaco (*Alte Pinakothek*) e datata 1602[112]. Tuttavia vorrei introdurre, senza però condurre a conclusioni esaustive e decisive, alcuni spunti di riflessione alla luce del documento notarile e di un'altra storia che incrocia la nostra e che focalizzeremo a breve. Il documento riporta chiaramente la data del 1597: nel luglio, Knotter era già partito, presumibilmente alla volta delle Fiandre o di Utrecht ed è quindi molto probabile che i dipinti su rame ricordati da Van Mander, di grande e piccolo formato, tra cui destavano particolare interesse *Diana e Atteone* e l'*Ascensione di Nostra Signora*, a quella data fossero già stati realizzati da Rottenhammer e consegnati al celebre collezionista. Significativamente un disegno conservato a Weimar *(Klassik Stiftung)* raffigurante *Diana e Atteone*, da cui fu probabilmente tratto il dipinto con lo stesso soggetto ora a Stoccarda *(Staatsgalerie),* è datato e firmato: "giovani/Rottnhamer/Venetia/1597"[113]. Il disegno possiede le stesse misure del piccolo dipinto su rame realizzato in collaborazione con Jan Bruegel il

[111] VAN MANDER 1604 (1998), il commento Miedema VI, p. 71.

[112] L'identificazione proposta da Miedema non trova ulteriori riscontri nel catalogo più aggiornato e recente di Hans Rottenhammer: LEMGO-PRAGA 2008, pp. 134-135, cat. 38; nemmeno in SCHLICHTENMAIER 1988, cat. G I 45, p. 241.

[113] LEMGO-PRAGA 2008-2009, cat. 37: 21x28,9 cm.

Vecchio[114], sugello della comune amicizia sancita a Roma tra il 1594 e il 1595 e artisticamente rappresentata dalla feconda attività di collaborazione con piccoli dipinti su rame destinati ai *Cabinet* dei collezionisti di fine secolo[115]. È' probabile, quindi, che il disegno di Weimar fosse il modello preparatorio del dipinto realizzato per Knotter.

Rottenhammer si era inserito nel circuito di artisti promossi da Anthonis Santvoort, che tratteremo più approfonditamente nell'ultimo paragrafo, e allo stesso tempo aveva collaborato anche con Paul Brill[116]. Di questa comune collaborazione artistica raccontano anche due tele conservate a Treviso (Museo Civico), copie di due opere di Jacopo Bassano: il *Cristo in casa di Marta e Maria* (Fig. 89) e la *Cena in Emmaus*[117]. I dipinti non sono firmati, ma un cartiglio sul retro riporta una scritta in cui si indica l'attribuzione e la data d'esecuzione[118]. Le due tele hanno le stesse dimensioni ed è lecito pensare che l'occasione della commissione rappresentasse la

[114] Ivi, cat. 36: 22x28,4 cm.

[115] Sulla questione si veda BROWN 2008, pp. 25-33

[116] Ibidem, pp. 13-14. In particolare sui dipinti in collaborazione tra Rottenhammer e Brill vedi PIJL 1995, pp. 79-91.

[117] MENEGAZZI 1963, pp. 217-220: *Cristo in Casa di Marta e Maria,* olio su tela, 85,5x108 cm; *Cena in Emmaus,* olio su tela, 85x108 cm.

[118] Il cartiglio secondo MENEGAZZI 1963, pp. 217-220 è stato apposto in un momento "poco posteriore" all'esecuzione dei dipinti. "1596 GIO ROTENHAMER A IMITAZION DI GIACOBO DA PONTE DIPINSE, PAOLO BRIL DIPINSE IL PAESAGIO". Schlichtenmaier 1988, cat. G II 4 *Cristo in casa di Marta e Maria*; G II 6: *Cena in Emmaus*. L'autore riporta tuttavia una dicitura in parte differente nel cartiglio: "1596/Gio: Rotahmer a imitatione de Giacobe da Ponte/dipinse Paolo Bril dipinse il Paesaggio".

realizzazione di un dittico, un *pendant*, che focalizzasse il soggetto fortunato delle *Cucine* che, come abbiamo visto, incarnavano un tema di successo la cui fortuna sarebbe stata sancita dalla serie incisoria dei Sadeler. L'attribuzione a Rottenhammer e Brill non è mai stata messa in discussione[119] anzi, l'introduzione dell'idea che il paesaggio di sfondo potesse essere reso da un 'fiammingo' ha presto delineato un topos attributivo anche nell'analisi di copie Seicentesche di questi soggetti prodotte in ambito nordico. Qualora poi la datazione riportata sul cartiglio fosse corretta collocherebbe la realizzazione della tela con *Cristo in casa di Marta e Maria* addirittura prima dell'incisione di Jan Sadeler del 1598 rispetto a cui però è doveroso segnalare che sono stati messi in evidenza molti punti di contatto[120]. Prima di questa data, probabilmente verso il 1595, Rottenhammer aveva realizzato una prima copia[121] del soggetto di *Cristo in casa di Marta e Maria,* tratto da un dipinto di Jacopo Bassano su rame, coerente con la produzione di piccoli quadretti da *cabinet*, di cui abbiamo già accennato e caratteristica del periodo romano dell'artista. Possiamo inserire i dipinti realizzati da Rottenhammer nella categoria di *copie,* non si tratta ancora, infatti, di variazioni e citazioni di alcuni elementi delle opere dei Bassano e riproposti secondo schemi compositivi analoghi ma senza più alcun riferimento

[119] Le opere sono attribuite ad entrambi anche in LEMGO-PRAGA 2008, pp. 13-14 dove compare anche una rara fotografia a colori di Cristo in casa di Marta e Maria.

[120] PADOVA 1992, p. 74, cat. 70: nella scheda dell'incisione della *Cena in Emmaus* di Raphael Sadeler si indica come entrambi i dipinti di Hans Rottenhammer siano stati tratti dalle incisioni dei Sadeler e non dai dipinti (gli unici superstiti) di Bassano.

[121] SCHLICHTENMAIER 1988, p. 275, cat. G II 6: *Cristo in casa di Marta e Maria*, olio su rame, 21,8x29,2 cm, circa 1595, USA, collezione privata, proveniente dal mercato artistico monacense del 1967.

diretto ad opere effettivamente realizzate. Si tratta insomma di una prima attestazione della fortuna di alcuni temi e soggetti riconducibili alla produzione della dinastia dei Bassano e ancora contemporanea all'attività di alcuni figli di Jacopo come Leandro, Girolamo e Giambattista.

Fu dopo la parentesi romana, quindi, e il proficuo incontro con Brill che, tornato in laguna, Hans Rottenhammer riuscì a inserirsi in alcuni importanti circuiti collezionistici e ottenere nel 1605 l'importante commissione pubblica, probabilmente grazie alla mediazione di Girolamo Ott[122], per realizzare la pala d'altare con l'*Annunciazione* per la chiesa di San Bartolomeo, opera che doveva sostituire la *Festa del Rosario* di Dürer, spedita in quell'anno a Rodolfo II e così definitivamente migrata nelle collezioni imperiali di Praga. In quel momento, dopo il 1595, oltre al menzionato Knotter che, come abbiamo visto, aveva sostato tra Venezia e Treviso, l'artista entrò anche in contatto con i mercanti più in vista che gravitavano nell'orbita commerciale del Fondaco dei Tedeschi, tra di loro Gaspar Chechel. Nel ricco inventario del mercante originario di Villach[123] comparivano diverse opere di Rottenhammer e anche, a conferma del lavoro condotto in stretta collaborazione esecutiva da questi pittori, copie di maestri veneziani celebri, come Tiziano, ritoccati a più mani: in questo caso, a riprova del successo di alcuni soggetti elaborati da Tiziano, come *San Gerolamo* (vedi il caso di Gaspar Rem), una "Madalena copia di

[122] MARTIN 2006a, pp. 53-67.

[123] BOREAN 2007, pp. 248-249; BOREAN 2002, pp. 155-178; L'inventario, parzialmente pubblicato in LEVI 1900, II, pp. 33-39 e SAVINI BRANCA 1965, pp. 140-147 si trova in ASVe., Giudici di Petizion, Inventari, b. 366, n. 90.

Titian fatta dal Piterman ritoccata dal Rotenhamer"[124]. L'inventario di Gaspar Chechel, stilato nel 1657, profila numerosi spunti di riflessione rispetto al panorama artistico del tempo.

Proprio nel documento, infatti, figurano molti dipinti di Hans Rottenhammer, Friederich Christoph Steinhammer, Daniel Vauters e Jan Brueghel, autori tra i più rappresentativi, riconducibili alla stessa *koinè* artistica del primo Ventennio del Seicento e che insieme avevano concorso alla realizzazione di numerose tele e dipinti su rame[125]. I soggetti erano riconducibili a temi religiosi, allegorici e mitologici. L'iconografia mitologica di *Diana* rappresentava, siamo già nella cultura artistica del Seicento, un espediente colto e utile per ritratti *en travesti* di figure femminili vicine al committente dei dipinti. Significativamente nell'inventario Chechel figurava anche un dipinto di Daniel Vauters con una "Diana che va alla caccia ritratto della s.ra

[124] Sulla presenza di quest'opera nell'inventario Chechel vedi già SCHLICHTENMAIER 1988, p. 41; PELTZER 1916, p. 350. La produzione pittorica di Gaspar Piterman (Caspar Bidermann) noto come Gasparetto, originario di Augusta e attivo a Venezia dal 1610ca. al 1632 è pressoché ignota. Su di lui il breve profilo biografico in ALK, *ad vocem*.

[125] Possiamo dire che il soggetto di *Diana e Atteone* ebbe particolare successo all'interno della *koinè* artistica di cui questi pittori facevano parte. Diverse composizioni di questo soggetto, soprattutto su rame, furono dipinte da Hans Rottenhammer anche in collaborazione con Jan Brueghel e da Freiderich Christoph Steinhammer. Anche Giusto Sadeler, così come abbiamo già avuto modo di discutere, rappresentava un protagonista determinante nella definizione e circolazione su scala europea di questi soggetti e infatti fu lui a trarre l'incisione di *Diana e Atteone* da una delle varianti dipinte da Hans Rottenhammer di cui però non è più noto il dipinto. Sui dipinti di Rottenhammer, Brueghel, Steinhammer e l'incisione di Sadeler vedi LEMGO-PRAGA 2008, pp. 130-136. Sugli influssi reciproci dal punto di vista del linguaggio artistico e del debito nei confronti della tradizione veneziana vedi FUSENIG 2008, pp. 79-85.

Catterina Linder"[126]. Menzione che ci riporta alla famiglia Linder, di cui abbiamo tratteggiato la presenza in laguna e l'importanza rispetto alla definizione del soggetto pittorico dei *cabinet* degli amanti d'arte.

Un ulteriore elemento documentario, proprio perché rappresenta un *unicum*, contribuisce in modo significativo a definire il *network* di protagonisti che si muovevano intorno a questi artisti e che permettevano la circolazione e la fruizione di soggetti e temi caratteristici dell'arte veneziana ma qui nuovamente interpretati e declinati[127]. Si tratta della menzione di un dipinto dei *Cinque Sensi* di Steinhammer nell'inventario di Giacomo Noirot (doc. C3) (genealogia 2) di cui, nel terzo capitolo, abbiamo profilato il ruolo di agente, tra l'Italia e Amsterdam, e i suoi rapporti con Luca Van Uffel.

Proprio quest'opera, infatti, faceva parte originariamente del nucleo di dipinti del mercante e, in analogia con le altre opere dell'autore molto vicine per stile e composizione a quelle della *koinè* di artisti oltramontani presenti a Venezia in quel periodo, dobbiamo immaginare che si trattasse di un'opera non molto distante da quelle realizzate da Jan Brueghel il Vecchio con lo stesso soggetto. La sua presenza nell'inventario Noirot conferma che, grazie a Melchiorre Noirot, il nipote Giacomo, e Luca Van Uffel, molti dipinti realizzati a Venezia di artisti vicini a questo *network* di mercanti erano stati poi diffusi nei principali centri commerciali europei. Indubbiamente dallo stesso contesto di circolazione proveniva anche il dipinto di

[126] ASVe., Giudici di Petizion, Inventari, b. 366, n. 90, c. 10v.

[127] Sul 'canone' dell'arte veneziana, la pittura della "Mitteleuropa" e in particolare Hans Rottenhammer vedi AIKEMA 2008, pp. 35-48.

Dirck de Vries presente nell'inventario di Giacomo Noirot del 1638 (doc. C3) e documentato come "masquerade", verosimilmente riconducibile al soggetto del *Carnevale* o di un *Banchetto con maschere*, a cui abbiamo accennato nel terzo capitolo.

5. 4 Iconografie in viaggio: la *masquerade.*

La ricostruzione di un catalogo per Dirck de Vries non è impresa semplice proprio perché anche questo artista rientra in una tipologia di produzione in parte analoga a quella che abbiamo suggerito per Gaspar Rem: pochi dipinti autografi, che nel suo caso propongono soggetti di particolare fortuna anche nel mercato libero delle città di Fiandre e Olanda, probabilmente molte copie e opere di 'maniera di' tratte da originali prestigiosi del Cinquecento veneziano. Rispetto alle opere autografe Van Mander rende una testimonianza significativa: così come abbiamo già visto, il pittore si caratterizzava per alcune *Cucine* e *Mercati*, in altri casi anche *Ritratti.*

Più in generale possiamo dire che il pittore originario della Frisia si era distinto a Venezia per alcuni temi di 'genere' in cui includere anche i soggetti dei *Carnevali* e dei *Balli* che avrebbero riscosso ampio successo sui mercati di Anversa e Amsterdam. Per nulla ricordate da fonti letterarie e dagli inventari tuttavia possiamo menzionare anche poche opere di soggetto religioso passate sul mercato antiquario[128]

[128] Una *Cena in Emmaus* attribuita a Dirck de Vries e passata nell'asta dell'Hotel de Ventes Vanderkindere, Bruxelles, 17 gennaio 2s012; *Sulla via di Emmaus* attribuito a de Vries passato in asta ad Hampel Kunstauktionen, Monaco, 8 dicembre 2006; un

ma attribuite con argomenti poco convincenti al pittore nederlandese. Il 'caso de Vries' è particolarmente indicativo di come, nell'ultima decade del Cinquecento e nel primo decennio del secolo successivo, alcuni temi e soggetti, tra Anversa e Venezia e i principali centri europei, erano circolati e avevano riscosso una certo successo nel pubblico. In genere questi soggetti, tranne pochi casi, rappresentano un terreno fertile per continue copie e varianti, con autorialità incerta e mutevole ma riconducibile allo stesso ambito culturale di produzione artistica.

Un *Carnevale*, opera di Dirck de Vries e menzionato come una "masquerade", era presente anche nell'inventario di Noirot (doc. C.3) nel 1638. La testimonianza documentaria attesta la circolazione di questo tema sulle rotte tra Sud e Nord, tra Venezia, Anversa e Amsterdam. Un dipinto con lo stesso soggetto del *Carnevale* (Fig. 66) e attribuito a de Vries è un caso rappresentativo degli aspetti summenzionati. L'opera è apparsa per la prima volta nel 1930 e attribuita da Peltzer[129] a Pozzoserrato, successivamente è stata identificata da Meijer[130] come un dipinto riconducibile a Dirck de Vries, e così ulteriormente indicata anche nel 1995 quando passò sul mercato antiquario[131]. Il problema attributivo, però, si è ulteriormente complicato dal momento che per Katritzky[132], riprendendo un'altra attribuzione del mercato antiquario del 1937 (di cui però l'autrice non riporta gli

---

Noli me tangere passato in asta a Sotheby's, Londra, 3 dicembre 1997.

[129] PELTZER 1933, p. 278, fig. 7.

[130] MEIJER 1988, pp. 109-124, a p. 118, fig. 19.

[131] Sotheby's, Londra 6 dicembre 1995, lot. 226.

[132] KATRITZKY 1987, fig. 13.

estremi precisi) il dipinto è attribuibile a Leandro Bassano. Proprio questa incertezza attributiva dimostra la vicinanza, per soggetti e composizione, che accomunava questi autori e che tuttora rappresenta un ostacolo nel ricondurre a ogni identità artistica un *corpus* preciso di opere. Il dipinto mostra analogie stilistiche nella resa delle figure e nella composizione dei piani alle tele dei *Mercati* di ubicazione ignota individuati da Faggin[133]. Proprio di queste tele Faggin notava la "disposizione ad arco delle figure principali con quel vuoto centrale che immette così efficacemente nel secondo piano", così come possiamo evidenziare anche nel dipinto in questione. Oltretutto sia i *Mercati* individuati da Faggin, questo *Carnevale* sia un'altra tela con il *Ballo veneziano* (Fig. 67), attribuita a de Vries, presentano tutti lo stesso formato di circa 110x160 cm. I dipinti elaborati da de Vries e/o Pozzoserrato si possono ricondurre al tema del *Carnevale*, o della *Mascherata,* soggetti che rientravano in una riflessione di carattere più generale sul vizio che iconograficamente si era sviluppata soprattutto a partire dall'iconografia composta da Marten de Vos[134] e poi incisa nel 1597 da Jan Sadeler con il titolo *Crapula e lascivia*[135] (Fig. 20). Si tratta di soggetti che ebbero una prima formulazione nelle ultime due decadi del Cinquecento e che, progressivamente, emanciparono il soggetto del *Carnevale*, altrimenti detto della

[133] FAGGIN 1965; FAGGIN 1963.

[134] KATRITZKY 1987, p. 117, in figura 21 presenta un opera ricondotta all'autografia di Marten de Vos e passata sul mercato antiquario londinese nel 1974 come "Festa" che riprende fedelmente l'incisione *Crapula e lascivia* di Jan Sadeler.

[135] HOLLSTEIN, 1980, XXI, p. 175, n. 558 e XXII, p. 157, n. 558; Padova 1992, pp. 41-42, cat. 34.

Festa o della "masquerade", così com'era stato definito nell'inventario Noirot, dal suo inserimento nei cicli allegorici dei *Mesi*[136].

Così i personaggi mascherati erano inseriti in un convivio con balli e musici in un palazzo oppure in un ambiente aperto in una quinta scenografica, accostando alcuni elementi iconografici e la struttura compositiva ai soggetti in cui erano raffigurate scene di *Ballo* o di *Festa.* Rispetto alla trattazione precedente dell'iconografia del *Carnevale* così come fu precedentemente composta da Pozzoserrato e da Louis de Caulery e inserita nel contesto delle *Allegorie dei Mesi*, in questo caso, nell'ultima decade del secolo, il soggetto si era affrancato dall'inserimento nel paesaggio invernale e rappresentava, semmai, un'ulteriore *trait d'union* iconografico con il tema del *Ballo-Festa* e del *Banchetto.* Infatti anche l'incisione di Pieter de Jode[137] (Fig. 53), databile tra il 1595-1598 e realizzata sulla base di un'invenzione di Pozzoserrato, definì la piena autonomia del soggetto da ogni inserimento nei cicli dei *Mesi*, articolando, semmai, l'iconografia in un panorama urbano, e anticipò le fortunate scelte compositive dello stesso tema di Sebastian Vrancx (Fig. 68) nei primi anni del secolo successivo al suo ritorno ad Anversa[138]. Anche Leandro Bassano dipinse due scene di *Carnevale*, inserite però dal punto di vista tematico all'interno del contesto allegorico dei *Mesi:* si tratta delle scene del *Mese di Febbraio* di Potsdam (Fig. 70) e

[136] Crispijn de Passe aveva realizzato un'incisione del *Mese di Febbraio* tratta da un'opera di Marteen de Vos che probabilmente rappresentava una prima formulazione del tema del convivio con le maschere così come sarà inciso da Jan Sadeler nel 1597. Vedi RENGER 2006, p. 88, figura 25.

[137] VENEZIA 1999, p. 602, cat. 186.

[138] In particolare dopo il 1602, vedi KEERSMAEKERS 1982, pp. 165-186.

di quella di Vienna (Fig. 69) databili sul finire degli anni Ottanta del Cinquecento e che riprendono una struttura compositiva simile, per quanto riguarda la lunga prospettiva del secondo piano, e alcuni personaggi. La fortuna di questa precisa soluzione iconografica messa a punto da Leandro Bassano fu tale che alcuni elementi della composizione, così come erano stati definiti da Leandro, furono riproposti con dei *pastiches* fino alla metà del Seicento, come dimostra significativamente una tela di soggetto analogo (Fig. 71) che riprende piuttosto fedelmente la versione di Vienna e che è passata sul mercato antiquario come 'bassanesca'[139].

La difficoltà di stabilire attribuzioni certe per questi soggetti è ben esemplificata dalla tela con il *Carnevale* (Fig. 72) da mettere in relazione, probabilmente, con l'originale perduto di Marten de Vos da cui dipendeva l'incisione di Sadeler (Fig. 20).

L'opera è stata attribuita a Pozzoserrato e incarna un'efficace soluzione di compromesso tra l'ambientazione del *Banchetto* completamente chiusa in un interno domestico e quella invece situata completamente all'aperto con la scena conviviale collocata sotto una loggia così come nella stampa di Pieter de Jode (Fig. 53). L'ambientazione all'aperto, evidentemente formulata nel contesto veneziano, sarà ulteriormente ripresa da Vrancx e da de Caulery (Fig. 68) però composta diversamente, ponendo il corteo carnevalesco in secondo piano e lasciando invece ampio spazio a una scena di passatempo cortese inserita in una quinta scenografica. Dirck de Vries, sia nella formulazione del Carnevale (Fig. 66) sia nel dipinto con il

[139] Fototeca Federico Zeri, indicata come "Torino, mercato antiquario 1976, 131x163 cm".

Ballo veneziano (Fig. 67) creava i presupposti per un ulteriore linea di sviluppo di questi soggetti in area nordica. Fu soprattutto Joos van Winghe (Fig. 73) che formulò, nell'ultimo decennio del secolo, una soluzione iconografica di successo che raccoglieva la raffigurazione delle maschere, dei musicisti, del ballo, del banchetto, e della scena notturna in interno domestico[140].

Questi soggetti si distribuivano geograficamente tra Francoforte, Bruxelles, Anversa e Amsterdam[141]. La scena conviviale, caratterizzata dal ballo, dalla presenza dei musicisti e delle maschere, forniva un pretesto adeguato anche per l'accurata raffigurazione degli interni, più o meno 'realistici'. Fu per questo che gli arditi giochi prospettici della quinta scenografica veniva ripreso da Frans Franken II, Hieronymus Francken II e Paul Vredeman de Vries e da Marten van Valckenborch secondo una parabola di successo per tutto il primo Trentennio del Seicento.

Proprio l'inquadramento scenografico costituì uno degli aspetti decisivi rispetto alla fortuna di queste composizioni e giungeva a conciliare due ambiti di rappresentazione artistica, la scena conviviale: il *Banchetto*, il *Ballo* o la *Mascherata*,

[140] Della specializzazione di van Winghe per questo soggetto in particolare, racconta VAN MANDER 1604 (1998), fol. 264v31-32, V, p. 37. Sulla genesi e lo sviluppo di questa iconografia, e le sue caratterizzazioni 'morali' si veda Renger 2006, in particolare il capitolo Joos van Winghes "Nachtbancket met een Mascarade" und verwandte Darstellungen, a pp. 83-117 e RENGER 1971-1972, pp. 163-193.

[141] Ad Amsterdam, in area nederlandese e a Parigi, il soggetto della *masquerade* si era diffuso a una data particolarmente precoce, intorno al 1595-1596 grazie alla serie incisoria di Jacques de Gheyn II. Le raffigurazioni delle maschere erano prive però di ambientazione specifica e iconograficamente visualizzavano i *caratteri* della commedia dell'arte. Vedi HOLLSTEIN, VII, pp. 132-133, numeri 115-124. RENGER 1971-1972, qui a pp. 165-169; AMSTERDAM 1993, pp. 387-390.

con la virtuosa resa prospettica delle architetture. Quest'ultimo aspetto fu particolarmente mediato dalle opere di Hans Vredeman de Vries e il figlio Paul su cui torneremo tra poco. Van Mander segnalava poi come il tema del Carnevale, più in generale del ballo, anche in ambientazioni notturne costituiva una produzione caratteristica di un artista come Bolery (Nicolas Baullery) che si era specializzato anche nel raffigurare animali alla maniera di Bassano[142].

Tra Venezia, Treviso e le principali città poste sulle rotte commerciali via terra, verso Anversa si muovevano alcuni artisti molto rappresentativi per le questioni legate agli scambi artistici che abbiamo delineato fino a qui.

Nel 1614 Giusto Sadeler aveva dedicato gli *Archetypa Studiaque Patris*[143] al podestà e capitano di Treviso, Lorenzo Soranzo, con le incisioni realizzate prima del 1604 (anno della morte) da Hans Vredeman De Vries. L'opera portava a compimento, con un'edizione postuma alla morte, grazie all'azione del figlio Jacob, il lungo studio condotto da Joris Hoefnagel sulle raffigurazioni allegoriche del mondo naturale ed è particolarmente interessante che il dedicatario fosse il podestà di Treviso, la città che era stata rappresentata nelle *Civitates orbis terrarum* e di cui Pozzoserrato aveva redatto le Vedute che dovevano poi essere incise per l'atlante. Anche Hans Vredeman De Vries aveva collaborato con il gruppo di artisti nordici che abbiamo delineato fino a qui: in particolare la critica ha messo in parte in luce

[142] VAN MANDER 1604 (1998), fol. 298v 5-14 nella mia traduzione da quella inglese di Hessel Miedema: "E poi v'è un tale chiamato Bolery, molto capace nel dipingere notturni, mascherate [...]"

[143] VIGNAU-WILBERG 1994.

l'importanza dell'inserimento delle architetture, le scenografie, con la pittura, tra gli altri, di Ludovico Pozzoserrato[144].

Dal 1598 il figlio Paul collaborò con gli artisti affermatisi alla corte di Praga come Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen e Joseph Heintz il Vecchio e ben inseriti nel meccanismo cortese dopo aver lavorato a più riprese in Italia, gli ultimi due in particolar modo a Venezia[145].

Inoltre alcune opere del figlio Paul e di artisti come Frans Francken II presentano similarità nella struttura compositiva delle prospettive degli interni con il dipinto del *Ballo veneziano* attribuito a Dirck de Vries[146] (Fig. 67). Fino ad ora è stato possibile ricostruire il profilo dell'attività veneziana di Dirck de Vries collocandola nel network degli artisti vicini al circolo dei Sadeler, tuttavia sono poche le referenze documentarie per definire meglio questa prossimità. Un atto notarile edito, ma del tutto ignorato dalla storiografia artistica, permette di contestualizzare, almeno geograficamente, la vicinanza tra Dirck, Hans Vredeman e il figlio Paul, tutti 'de Vries'.

Nel 1601[147] (doc. D2) ai fratelli Dirck e Nicolas de Vries venne assegnata una rendita annua su alcuni possedimenti familiari. Grazie a questa testimonianza documentaria

[144] BORGGREFE 2002, pp. 135-150.

[145] Vedi HÄRTING 2004, pp. 118-128.

[146] Il dipinto è passato all'asta per Finarte il 2 maggio 2004, lotto 16: olio su tela, 112 cm (circa)x 160 cm; Vedi HÄRTING 2004, qui a p. 122.

[147] BRULEZ 1965, p. 399 doc. n. 1208.

possiamo tracciare una geografia, se non di origine, almeno di provenienza, per Dirck de Vries. Van Mander aveva correttamente localizzato la provenienza dell'artista in Frisia.[148] Infatti nel documento si indica che la rendita dei due fratelli de Vries proveniva dai villaggi di "Bildelanden", l'attuale municipailtà di Het Bildt, in Frisia, villaggi ora corrispondenti con i villaggi di Sant'Anna, Saint Jacques e Lieve-Vrouwen. Si tratta di piccoli centri che gravitavano nell'orbita della vicina cittadina di Leeuwarden dove, forse non solo per coincidenza, nel 1526 era nato Hans Vredeman de Vries[149]. Il piccolo villaggio di Sant'Anna, che garantiva quindi dal 1601 una rendita fissa a Dirck de Vries e al fratello, non passava comunque inosservato alle cronache artistiche del tempo: proprio nella chiesa di Sant'Anna nel 1634 Rembrandt van Rijn sposò Saskia van Uylenburgh legandosi così alla celebre famiglia di agenti d'arte di cui abbiamo discusso nel capitolo terzo. Questo casato, così come i de Vries, era originario di Leewarden, piccolo borgo dove il nome è riportato per la prima volta nel 1578 nelle fonti documentarie.[150]

5. 5 Roma: storie di pittori, mercanti e agenti d'arte

Dopo il 1578, anno della morte di Cornelis Cort, che aveva insediato a Roma la più importante impresa calcografica per l'arte che un fiammingo poteva creare in

[148] VAN MANDER 1604 (1994),fol., 296 r.

[149] ANVERSA 2002, p. 15-16.

[150] Su Saskia van Uylenburgh e l'origine della famiglia vedi AMSTERDAM 2006, p. 15 e *genealogy* 1.

Italia, le sorti della bottega e del complesso ingranaggio del mecenatismo degli artisti nordici, passarono nelle mani di Anthonis Santvoort, nominato unico erede.[151] Intorno alla sua figura, di artista ma soprattutto agente d'arte e mecenate, gravitavano tutti i pittori che, giunti dal Nord, sostavano a Roma per apprendere ma anche impegnarsi in imprese artistiche. Probabilmente già Cornelis Cort aveva rappresentato un punto di riferimento, e d'apprendimento, obbligato per gli artisti nordici che compivano il tradizionale *iter italicum* e in cui Roma incarnava tappa obbligata dove sostare.

Il 'gruppo Santvoort' comprendeva soprattutto giovani pittori stranieri, fiamminghi e tedeschi per lo più, che avrebbero trovato successo in particolar modo a Praga, Bruxelles, Vienna, Anversa e Monaco.[152] Santvoort corrispondeva al profilo che abbiamo già definito per Goetkint e Rem, ovvero quello di un pittore poco talentuoso impiegava in bottega giovani pittori 'nordici' ingaggiati per produrre copie ma anche, qualora si fossero messi in luce particolarmente, per promuoverli con commissioni pubbliche e private.

Così Anthonis Santvoort riuscì a creare un'efficace bottega in cui qualsiasi artista nordico da poco giunto nella città santa poteva trovare primo riparo, accoglienza, adeguata istruzione artistica, compiere un po' di tempo di apprendimento e, qualora le sue doti personali lo avessero permesso, essere impiegato in qualche commissione *ad hoc* procuratagli da Santvoort stesso. Il profilo

[151] BIERENS DE HAAN 1948, pp. 226-227 e SICKEL 2012, qui a p. 58.

[152] Sul gruppo di artisti nordici riuniti intorno a Santvoort vedi SIROKA 1995; SAPORI 2007, pp. 9-27

di quest'ultimo non era quindi molto diverso da quello già tratteggiato per Anthon Goetkint [153] e i Da Palermo d'area anversana che, come abbiamo visto, rappresentavano un prototipo efficace e replicato.

Rispetto ad altre realtà, e in analogia con quella veneziana, a Roma le istituzioni nazionali di riferimento per le comunità oltramontane: in particolare tedeschi, fiamminghi e olandesi, non erano nate anche con una specifica vocazione che tutelasse gli artisti e le loro attività. Indubbiamente le *nazioni*, almeno nei loro luoghi di culto e di identità come il Camposanto dei Teutonici e dei Fiamminghi, Santa Maria dell'Anima e San Giuliano dei Fiamminghi, avevano promosso l'attività anche dei loro artisti connazionali ma senza mai istituzionalizzare la loro presenza in quanto artisti.[154] Inoltre, anche la loro adesione all'Accademia di San Luca, da 'stranieri' non implicava alcuna condizione di particolarità, in analogia con la corporazione dei pittori veneziana. Questi sono elementi importanti per spiegare che, pur esistendo un' *alterità* artistica e culturale in cui gli oltramontani si identificavano, non si era ancora profilata un'istituzione con un forte carattere nazionale a loro specificatamente dedicata come quella dei *Bentvueghels*[155], che si sorse, forse non a caso, una ventina d'anni dopo la scomparsa di Anthonis Santvoort e fu patrocinata da alcuni artisti che avevano beneficiato della sua presenza ed esperienza.

[153] Vedi in particolare il contributo di DE MARCHI, VAN MIEGROET 1999

[154] VAES 1919, pp. 162-370; SCHULTE VAN KESSEL 1995, pp. 61-66; RUDOLF 1980, pp. 75-91.

[155] Si veda il testo di HOOGEWERFF 1952.

Santvoort è documentato con certezza a Roma nel 1575 insieme ad Hans Speckaert quando licenziò degli affreschi senza aver pagato la tassa di iscrizione dell'Accademia di San Luca.[156] Dal 1577 vi entrò stabilmente e, subito dopo la morte di Cort, Hans Speckaert (ricordato anche come Ansprechi) con cui collaborava strettamente[157], Aert Mijtens e Hans von Aachen furono tra i primi, per ciò che si può ricostruire grazie a Van Mander, a collaborare con la sua bottega ottenendo, grazie alla sua fondamentale opera di mediazione, commissioni prestigiose.

Vi collaborarono anche Joseph Heintz, Wenzel Cobergher, e lo scultore Gillis van den Vliete, noto come Egidio della Riviera, per cui Santvoort era stato padrino di battesimo del figlio.[158] A questi artisti possiamo ora aggiungere anche Johannes Hausser von Ach[159] artista poi confluito nella scuola di Praga che nel 1597, presente in qualità di testimone ad un atto di battesimo, scopriamo trovarsi a Roma in casa di "Antonii Zantfort".[160] Dal punto di vista della tipologia delle opere che questi autori componevano durante il loro soggiorno di apprendimento, dobbiamo indicare che

[156] Accademia di San Luca, 1534-1653, Libro degli introiti dall'anno 1534 fino all'anno 1653, p. 24, (fol. 74 v.). Documento pubblicato da HOOGEWERFF 1942, II, p. 25.

[157] Sulla collaborazione tra i due, ravvisabile nei disegni preparatori del dipinto con *L'erezione del serpente di bronzo* conservato a Buenos Aires, e di cui esiste un esemplare di Speckaert e uno pressoché identico attribuito a Santvoort, vedi: SIROKA 1995, pp. 382-384; ROMA 1995, p. 264, n. cat. 188; KLOEK 1995, pp. 149-160; SICKEL 2012, pp. 40-41.

[158] SAPORI 2007, p. 14.

[159] Vedi ALK, vol. 15/16, Hausser, Johann *ad vocem.*

[160] Documento citato in AIKEMA, DI LENARDO 2010, p. 88: ADRoma, Santa Maria del Popolo, Libro dei Battezzati, 1595-1619, *ad annum*: "Joannes Aoser, flandrensis pictor, per viam Ripetae [...] commorans [...] in domo Antonii Zanfort".

molti erano piccoli dipinti su rame, copie di dipinti religiosi note e, altrettanto significativi, erano i dipinti ad affresco per le dimore private e le cappelle di famiglia, e una parte rilevante della produzione comprendeva anche dipinti di *paesaggi* che popolarono le collezioni.[161]

Il caso di Hans von Aachen, così come abbiamo già avuto modo di delineare per il contesto veneziano, fu emblematico anche rispetto al contesto artistico romano. La pianificazione del suo soggiorno romano avvenne durante la sua prima permanenza veneziana. Il giovane pittore, come abbiamo già visto, si era inserito nel circuito di botteghe minori, tra Francesco Moretto e Gaspar Rem che, grazie all'indispensabile presenza dell'artista e mercante di copie Rocco di Cristofolo da San Silvestro, ingaggiavano molti pittori nordici per commissioni di poco pregio. Questo manipolo di protagonisti era in contatto, e non solo per la comune origine geografica, con l'élite di gioiellieri che con Craibor, Richer e i fratelli Zanfort regolava lo scambio internazionale di beni di lusso in alcuni settori merceologici di alta specializzazione: la gioielleria, gli arazzi e le opere d'arte. E così un primo importante punto di contatto tra il contesto veneziano e quello romano, con la bottega di Cort, fu Craibor.

Nel 1578 Anthonis Santvoort, appena nominato unico erede dei beni incaricò "Guillelmum Bos" per riscuotere i crediti veneziani di Cort presso "D. Joanne Crayborn q. Gerardi flandrum aurifabrum seu joylierum venetijs habitantem

[161] Si veda CAVAZZINI 2004, pp. 1-22; Sull'attività di Paul Bril, i contesti del collezionismo privato e la presenza di Santvoort vedi CAPPELLETTI 2006.

”[162]. Guglielmo Bos, che tuttavia non compare tra gli iscritti alla corporazione veneziana dei gioiellieri era probabilmente imparentato con “Anthonio Bos” a cui Cort lasciò un’incisione con San Lorenzo. Antonio era un intagliatore ricordato da Baldinucci per essere stato l’incisore delle illustrazioni delle opere di Desargue, geometra e matematico.[163] Guglielmo Bos fu, per quella circostanza, un alacre procuratore se nel giugno dello stesso anno era documentato a Venezia. Scrisse infatti una lettera estremamente eloquente rispetto al suo ruolo di agente di preziosi a Niccolò Gaddi dove spiegava come in occasione di una visita al nobiluomo Alvise Mocenigo avesse visto un “arco d’ebano” dove erano conservate “medaglie grandi, mezzane e piccole, d’oro, d’argento e di metallo [...] camei bellissimi, antichi, e pietre intagliate rarissime”[164], tutte cose che Bos avrebbe illustrato a Francesco I de Medici se avesse avuto la possibilità di trasportarle attraverso il ferrarese.

Il gioielliere Guglielmo Bos quindi intratteneva con la corte dei Medici, in particolare con Bylivert e Gaddi, un costante rapporto di scambio, e figurava, pertanto, tra i più importanti agenti di beni di lusso, continuamente impegnati nella triangolazione con Venezia e Roma. Il contatto molto vicino ai Mocenigo, tanto da essere ammesso nel *cabinet* della collezione di Alvise e di poter visionare i preziosi

[162] BIERENS DE HAANE 1948, p. 228 e SICKEL 2012 a p. 59.

[163] BALDINUCCI 1686 (1808), p. 111. Probabilmente Antonio e la sua attività di incisore sono da mettere in relazione con la più nota presenza a Roma di Jacobus Bos, ricordato in Santa Maria del Camposanto nel 1549. L’attività più importante di Bos si lega alla bottega di Lafrery e la redazione di piante iconografiche e prospettiche di Roma. I dati su Guglielmo Bos sono tratti da ALK, vol. 3/4, *ad vocem* Bos, Jacobus.

[164] BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, vol. III, pp. 298-299.

rinchiusi nell'arco d'ebano ordinato a Palladio, lo profila indubbiamente un gioielliere e agente di oggetti di lusso con una personalità colta e fini doti di *connoisseur*.

Guiglielmo Bos, tuttavia, non era solo un agente di preziosi, un gioielliere particolarmente esperto ma, e questo dato è indicativo per comprendere la poliedricità e completezza degli agenti d'arte del tempo (vedi König), qualche anno prima, nel 1573, aveva accompagnato Bartolomeo Spranger e Francesco Broijaert in visita a Firenze da Jacques Bylivert.[165] Fu probabilmente anche grazie a lui che Spranger riuscì a entrare nel circuito artistico di Francesco I.

La rete di contatti che abbiamo definito, quindi, stabiliva un'importante triangolazione tra Venezia-Firenze e, ora possiamo includere, anche Roma. In questo contesto i gioiellieri si muovevano, per ovvie ragioni di opportunità commerciale, insieme agli artisti.

Un ulteriore elemento che per il momento, malgrado le ricerche archivistiche, non può essere documentariamente comprovato, è la probabile co-appartenenza degli Zanfort veneziani (van Santvoort) e di Santvoort Anthonis (anche ricordato come De

[165] Così come è testimoniato da un appunto su un libro di conti di Bylivert in cui si dice: "Item ghecoemen in Fiorence op den 24en September a 1573, Francesco Boijaert de Brussels in Roma; Bartelmees Spangaerts d'Anvers; Guililme Bos de Utrecht". La nota documentaria è pubblicata in CONTINI 1985, p. 171.

Santforte, Gisanforte, Grovanforte) alla stessa famiglia di artisti-gioiellieri e agenti d'arte.[166]

Della probabile prossimità tra i due contesti geografici: Venezia e Roma, racconta indirettamente anche il modo in cui Hans von Aachen era stato pienamente accolto nella bottega-abitazione di Santvoort. Una testimonianza iconografica del livello di familiarità intrattenuto con Santvoort è l'autoritratto di Hans von Aachen con "donna Venusta" (Fig. 74) che ora, grazie al testamento del pittore di Malines, possiamo identificare certamente con la moglie di quest'ultimo: Venusta Ceccarini.[167]

Così come nel caso di Gaspar Rem, che possiamo a questo punto considerare un modello rappresentativo della conduzione e dell'attività di queste botteghe condotte da questi pittori-agenti d'arte, il catalogo delle opere autografe o riconducibili direttamente a Santvoort è estremamente esiguo: *Maria Maddalena penitente*, opera

[166] Nel corso delle ricerche non ho rintracciato, pur avendo cercato a lungo, elementi documentari certi che potessero stabilire anche una connessione parentale tra le due famiglie. Nel testamento di Anthonis Santvoort, ritrovato nel 2010 da Sickel e pubblicato nel 2012 nel suo contributo SICKEL 2012, pp. 39-62: sono nominati come parenti il fratello deceduto, Giuseppe, il cugino di primo grado *quondam* Thomaso e il figlio di quest'ultimo, Bartolomeo, erede universale dei beni e della bottega. Tuttavia, sia rispetto al fronte familiare veneziano che a quello romano rappresentato da Anthonis, mi sembra significativo indicare che nel 1547 diventava maestro nella Gilda dei pittori di Anversa "Willem van Santvoort", precedentemente, nel 1540, registrato come allievo di Matheus Cock. In Willem dobbiamo forse intravedere il padre di Jan, Guielmo e Caterina Zanfort, i veneziani? Al momento questa resta solo una suggestione. Nello stesso anno comparivano come iscritti anche Antonio Moro e Abraham Ortelius. Vedi ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864, vol I, pp. 158-160; sull'allievo di Matheus Cock anche VAN MANDER 1604 (1994), III, p. 240, nota 10.

[167] Si veda SICKEL 2012, p. 51.

autografa datata 1591, ora nella Warshaw collection a Los Angeles[168], una pala d'altare dipinta per la chiesa del Gesù a Palermo con *San Clemente e martiri*, per la maggior parte un lavoro di assistenti, e il ciclo, ben più significativo, con le *Storie di San Francesco* per la cappella omonima nella chiesa del Gesù a Roma frutto però di una collaborazione a più mani con numerosi artisti del suo *entourage*.[169]

Proprio nella chiesa dei gesuiti, per i cui padri Santvoort aveva una devozione particolare e dove volle essere sepolto, aveva lavorato anche Hans von Aachen per cui aveva licenziato, entro l'ottobre del 1584,[170] la pala d'altare, per la cappella

[168] Vedi MOJZER 1971, n. 67.

[169] Sull'identificazione del ciclo per prima SAPORI 2007, p. 21; La guida seicentesca che lo documenta è *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, M. C. Dorati Da Empoli (a cura di), "L'ultima cappella [...], appresso l'altar' maggiore fu dipinta à olio con historie della vita di S. Francesco da Antonio [...] Fiamengo"; sul punto è tornato anche SICKEL 2012, pp. 48-49; Il BAGLIONE 1642, p. 297 per primo aveva attribuito gli affreschi a Paul Brill e Giovanni Penitz (riconosciuto in Joseph Heintz). Sulla questione vedi anche ROMA 1995, pp. 177-178.

[170] Per la ricostruzione accurata delle circostanze della commissione mi permetto di rinviare AD AIKEMA, DI LENARDO 2010, p. 85, La pala era già terminata e posta in loco alla fine del 1584. Non si può con nessuna certezza stabilire in Agostino Bragheri il committente del dipinto. Infatti il nobiluomo originario di Tortona (e non straniero come ipotizza Pecchiai), compare nei libri di spese della cappella solo dal 1586 e per pagare le opere in muratura che ancora mancavano: stucchi, balaustre e mattonato, impiegando numerosi scalpellini. I punti principali di questa ricostruzione documentaria in DI LENARDO 2012, pp. 28-37, qui a p. 37.

ARSI, b. 2000, Libro delle spese per le Cappelle (1584-1590), c.2r: il 27 ottobre del 1584, quando la maggior parte degli affreschi e delle opere in muratura erano state completate, è documentata la registrazione della spesa di 0.30 scudi per 4 chiodi per "inchiodare la cornice intorno al quadro", di seguito nel registro delle spese segue la menzione della "portatura da casa di messer Antonio" pagata con uno scudo. Questo

omonima, con la *Natività*, dipinto ignoto e non più *in loco* di cui rimane però l'incisione di Aegidius Sadeler del 1588 e pubblicata da Joris Hoefnagel (Fig. 75).[171] La commissione molto probabilmente era stata ottenuta dal giovane pittore coloniense grazie alla mediazione di Santvoort che con i padri gesuiti, e in particolare con i reverendi Vincenzo e Fernando de la Bastida, aveva ottimi rapporti.[172]

Per ciò che concerne la circolazione di temi e modelli iconografici sulle rotte verso il Nord anche la *Natività* dipinta da Hans von Aachen rappresenta un caso interessante. Nella Wallfahrtskirche Ave Maria di Degginden, piccolo centro situato sulla strada che mette in comunicazione Augusta e Stoccarda, è conservata una pala d'altare che raffigura un' *Adorazione dei pastori* (Fig. 76) d'autore ignoto[173]. Il dipinto è il *pendant* di un'altra tela con dimensioni analoghe raffigurante la *Crocifissione.* Entrambi i dipinti sono stati messi in relazione con una pala d'altare conservata nella stessa chiesa raffigurante l'*Annunciazione* e firmata "Martin van Valckenborch".

---

riferimento è rivolto alla casa-bottega di Santvoort presso cui, in quel momento, von Aachen risiedeva.

[171] JACOBY 2000, pp. 89-91.

[172] SICKEL 2012, p. 61, codicillo di Anthonis Santvoort, 9 ottobre 1600 in cui si nomina anche Federico Cesi che probabilmente insieme a Olimpia Orsini Cesi fu il committente del ciclo della cappella di San Francesco ora del Sacro Cuore. Sulla questione vedi anche SIROKA 1995, p. 232, nota 42.

[173] Il dipinto è riprodotto nel catalogo di Lucas e Marten van Valckenborch: WIED 1990, p. 277, tra i dipinti del catalogo di Marten con il n. 45. La pala con l'Annunciazione è firmata "MARTIN VAN VALCKENBORCH./INVE.ET.F.". Nel commento di Wied il dipinto in cui l'autore riconosce il soggetto *dell'Adorazione dei Pastori* è messo in comparazione con la *Crocifissione* ed entrambi, a loro volta, con l'Annunciazione di Marten van Valckenborch nella stessa chiesa.

Sebbene si possa dire che le tre pale d'altare denotano un ambiente comune di realizzazione, forse la stessa bottega, tuttavia la definizione compositiva, la resa dei panneggi e i volti contengono evidenti discrepanze[174]. La pala con *l'Adorazione dei pastori* riprende fedelmente l'incisione di Aegidius Sadeler, ad oggi l'unica testimonianza della pala composta da Hans von Aachen per i Gesuiti. L'ignoto pittore ha citato tutti gli elementi della composizione di von Aachen introducendo però un agnello legato in basso a destra, proprio dove nell'incisione Aegidius Sadeler ha apposto l'iscrizione. I due dipinti non erano mai stati messi a confronto ma ritengo che ci siano elementi utili per definire questo caso come un esempio importante della circolazione di temi e modelli verso il Nord rispetto a cui un punto di snodo fondamentale è individuabile negli artisti che gravitavano intorno alla scuola di Frankenthal, geograficamente impegnati anche lungo le rotte commerciali tradizionali tra Francoforte e Augusta, verso sud, e Francoforte e Colonia a nord[175].

Ciò che sembra più complicato nel caso di Roma è ricostruire un contesto in cui identificare e comprendere il ruolo dei mercanti d'oltralpe probabilmente impegnati nel patrocinio d'artisti connazionali. Anche in questo caso un riferimento documentario apre importanti scenari.

---

[174] In WIED 1990, p. 226, l'autore suggerisce un'autografia vicina, se non la stessa, a Marten van Valckenborch.

Rispetto alla peregrinazione degli artisti migrati dalle Fiandre a seguito della conquista spagnola e il terribile sacco di Anversa del 1576 è fondmentale l'analisi sui principali centri della Germania che ospitarono la loro peregrinazione condotta da Papenbrock dal titolo eloquente: Die Zentren des Künstlerischen Exils in Deutschland", in PAPENBROCK 2001, PP. 45-53. Sulla migrazione a Frankenthal vedi anche il contributo di Edgar Hürkey in ANVERSA-FRANCOFORTE 2005, pp. 151-169.

Infatti, tra le varie commissioni in cui era intervenuto in prima persona, Santvoort fu attivo anche nel 1598 nella costruzione della cappella di Santo Spirito nella chiesa di Santa Maria in Vallicella. In quell'anno un piano di marmo fu trasportato dalla sua bottega, vicina al porto di Ripetta, verso la dimora di Giorgio Pescator (Visscher), situata nella parrocchia di San Carlo ai Catinari[176], molto probabilmente da identificarsi con il grande palazzo di via Giulia in cui risiedeva anche Pietro Pescator[177]. Alla decorazione e al completamento delle parti in muratura della cappella di Santo Spirito[178] aveva, in quegli anni, collaborato anche Egidio della Riviera che, come abbiamo visto, era in familiarità con il pittore-agente.

Insieme alle famiglie Manart, de Roover e Hiele, anche i Pescator avevano contribuito significativamente al sostegno delle principali istituzioni nazionali: San Giuliano dei Fiamminghi, Santa Maria dell'Anima e, in misura minore data la

[176] Nell'archivio della diocesi di Roma compare il necrologio di uno dei figli di Giorgio Pescator: ADRoma, c. 3 r, 1596 die XXVII octobris, "Andreas Jonans filius Georgij piscatoris obijt apud [...]".

[177] Su Pietro Pescatore, insigne collezionista d'origine fiamminga a Roma, vedi il contributo di GUERRIERI BORSOI 2007, pp. 151-169.

[178] Si tratta della cappella funeraria di Didaco del Campo, il ciambellano fiammingo di papa Clemente VIII, e in cui Egidio della Riviera, amico fraterno di Santvoort, aveva realizzato gli elementi architettonici e la decorazione lapidea. Sulla cappella vedi SEGRETO 1993, pp. 278-295; sulla collaborazione tra della Riviera e Santvoort vedi MEIJER 1995, pp. 37-38; nella stessa chiesa era presente anche una cappella della famiglia Cesi, che fu già committente di Santvoort nella chiesa del Gesù. Il pittore Wenzel Cobergher, già architetto e pittore di corte dell'infanta Isabella Clara Eugenia, si occupò della decorazione. Anche Cobergher faceva parte del gruppo di artisti riuniti intorno a Santvoort. Su questi ultimi aspetti vedi lo studio fondamentale di MEIJER 1995a, pp. 117-132, in part. pp. 124-125. L'autore ha recuperato lo straordinario disegno di progetto della cappella di mano di Egidio della Riviera: in fig. 8.

prerogativa legata alla presenza dei pellegrini, Santa Maria del Camposanto dei Teutonici e dei Fiamminghi. Queste famiglie avevano ingaggiato una sapiente politica matrimoniale che contribuì, soprattutto durante il corso del Cinquecento, a non disperdere il delicato tessuto di relazioni con il complesso network internazionale di mercanti. Fu soprattutto grazie alla figura nodale di Pietro Pescatore, attivo nel comitato direttivo di San Giuliano dei Fiamminghi tra il 1618 e il 1643[179], e legato commercialmente a Napoli e Messina. Pescatore era l'agente a Roma di Gaspar de Roomer residente a Napoli, insigne mercante e notevole collezionista di opere d'arte[180]. Anche Martin Hureau, sulla piazza veneziana, teneva contatti con de Roomer grazie alla mediazione di Pescator[181]. Quest'ultimo era un importante collezionista d'arte: i pittori Cornelis Schut e Tilman Craft avevano decorato con affreschi la sua villa di Frascati.[182] Anche Schut, che fu attivo soprattutto nei primi decenni del Seicento, era probabilmente inserito nel circuito artistico che faceva capo a Anthonis Santvoort[183]. Nel 1600 era documentato nella parrocchia di Santa Maria del Popolo "in casa de' pittori fiamenghi"[184]: si trattava, molto probabilmente della

[179] Vedi ICKX, WINCKELMANS 1997, pp. 225-314.

[180] Vedi la ricostruzione precisa di questo *network* commerciale in ENGELS 1997, p. 192.

[181] *Ibidem*. Nel testo è tracciato anche il *network* commerciale di Martin Hureau, residente a Venezia, ma che aveva contatti anche sulla *piazza* di Messina con David Van Uffel e Rodolfo Olofs. Per la genealogia Hureau vedi mia appendice documentaria (genealogia 9).

[182] Si veda GUERRIERI BORSOI 2007, pp. 151-169.

[183] Cornelis Schut fu, insieme a Jan Brueghel I, l'artista più rappresentato nella collezione di Gaspar de Roomer: vedi TIMMERMANS 2008, PP. 221-223.

[184] Vedi GUERRIERI BORSOI 2007, pp. 151-169

residenza di Santvoort che anche dopo la morte dell'artista rimase un polo di attrazione per gli oltramontani grazie alla presenza del cugino Bartolomeo. Giorgio Pescatore fu talmente legato a Santvoort che quest'ultimo lo elesse suo commissario testamentario, dotato della possibilità di "vendere i mobili e quadri" che si trovavano in casa, così come riscuotere crediti[185]. Nel panorama del collezionismo romano sono poche le notizie che possiamo ricavare su questi grandi mercanti fiamminghi. Le opere dei pittori nordici sono ben documentate dalla letteratura artistica quando si tratta di descrivere l'attività collezionistica di committenti italiani, inseriti nell'organigramma ecclesiastico e nobiliare. Giovanni Baglione quando indica le committenze 'straniere' di Paul Brill, il pittore fiammingo forse meglio rappresentato e tratteggiato, afferma che "continuamente lavorava per mercatanti fiamenghi"[186] senza però dare alcuna specificazione ulteriore. Anche Baldinucci ricorda che oltre alle commissioni pubbliche Brill "non lasciò mai di farne altresì per servizio di diversi mercanti che le mandavano in paesi lontani"[187], ma nonostante queste menzioni che suggeriscono un mercato vivace e d'ampio raggio, i nomi di questi mercanti, collezionisti e agenti d'arte, rimangono tutt'ora in buona parte ignoti.

[185] SICKEL 2012.

[186] BAGLIONE 1642, p. 297

[187] BALDINUCCI, 1681-1728, VIII, p. 32; Mary Brantl ha riflettutto sul ruolo che i diplomatici, politici e il loro stretto *entourage* ricoprivano rispetto al commercio e alla circolazione di opere d'arte. Il lavoro rappresenta sicuramente un buon punto d'osservazione tuttavia occorrerebbe intraprendere un'analisi che non tenga solo presente l'aspetto della circolazione, ma anche quello del collezionismo e del mecenatismo. Vedi BRANTL 1998.

Giorgio Pescatore si era sposato con una pupilla di uno dei più importanti casati, Cecilia Manart (Mannaert), così saldando insieme le sorti di due potenti casati fiamminghi. La famiglia Manart (genealogia. 6) grazie al patriarca Gaspare aveva contatti commerciali con Venezia e in particolare con l'agente d'arte Daniel Nijs. Nel 1605 Pedro Orente, pittore nativo della Murcia ed esponente della scuola toledana, è documentato a Venezia: identificato da Daniel Nijs stilava un atto notarile per dare procura a Gaspare Manart a Roma per ricevere alcuni ducati in base ad una lettera di cambio di Giovan Battista Paravicino (anche detto Pallavicino) d'Alicante[188]. Il documento è una testimonianza fondamentale nell'economia dei rapporti artistici tra il contesto veneziano, dove era attivo Nijs e quello spagnolo dove si sviluppò, grazie ad Orrente, la scuola toledana, ma evidenzia anche delle connessioni precise con Roma. Indubbiamente la relazione commerciale intercorsa tra Gasparo Manart e Daniel Nijs rappresenta un fattore importante anche per spiegare le dinamiche del commercio artistico con Venezia. I rapporti commerciali tra Manart e Nijs includevano anche il mercato di stoffe: il primo era il procuratore a Roma incaricato di recuperare, per conto della famiglia Viviani di Colonia, alcune balle di stoffe inviate da Marcantonio Gavi[189].

Anche quest'ultimo personaggio è una figura importante nella ricostruzione del *network* di rapporti che legava Venezia a Roma e ad alcuni centri d'oltralpe e che ci permette di ritornare a parlare della famiglia Zanfort. Le attività commerciali della famiglia Zanfort-Helman si intrecciavano anche con il mercato romano perché nel

[188] Vedi il riassunto dell'atto notarile in BRULEZ, DEVOS 1984, p. 558.

[189] Vedi BRULEZ 1965, p. 538.

1605, dopo la morte del marito Marcantonio Gavi, la moglie Maddalena "da Sandfort" zia di Carlo Helman, aveva dato mandato a Damiano Pallia a Roma per riscuotere i crediti da tutti i debitori[190]. Pallia era un mercante di riferimento per il contesto commerciale ma anche intellettuale della nazione fiamminga, infatti fu presso di lui che alloggiò Pieter Cornelisz Hooft, l'umanista di cui abbiamo già avuto modo di parlare a proposito di Carlo Helman, giunto a Roma dopo la parentesi veneziana.[191]

Gaspare Manart, il patriarca e regista del matrimonio della figlia Cecilia, era anche in contatto anche con i de Robiano di Anversa, Gaspare e Francesco. Morì nel 1622[192] e fu sepolto, così come molti altri membri della sua famiglia, nella chiesa di Santa Maria dell'Anima, dietro piazza Navona. La chiesa, così come le sue confraternite, erano rappresentative delle comunità tedesca, olandese e fiamminga. Tra i committenti più in vista vi comparivano anche i Fugger, Marco e Giacomo, che avevano patrocinato la pala con la Sacra Famiglia dipinta da Giulio Romano tra il 1521 e il 1522. Gaspare Manart, così come il genero Pietro Pescator, era una figura nodale: non solo era un importante mercante ma possiamo suggerire che fu impegnato nel traffico di opere d'arte e fu lui, esemplarmente, l'interlocutore di

[190] La vedova aveva proceduto con una certa incisività perché cercava di recuperare almeno l'ammontare della sua dote ammontante a 5000 lire di Fiandra. Vedi BRULEZ 1965, p. 538.

[191] Vedi HOOFT 1599-1630 (1991), c. 620 "maar wel is het duidelijk dat Hooft in Rome logeerde bij de koopman Damiano Pallia".

[192] Vedi A.A., *Liber mortuorum Santa Maria dell'Anima,* c. 48 "Junij Mortus est M.ens D. Gaspar Manart in parochia S.ti Blasij della paniotta sepultus in eccl.sia nra in fossa propria ante altare S.ta Anna".

Pedro Orrente, raccomandato da Daniel Nijs. I contatti reciproci, con Nijs e de Roomer inducono a immaginare che probabilmente lo stesso Gaspare possedeva una nutrita collezione d'arte in analogia con quella nota di Pietro Pescator. A questa ipotesi si può dare sostanza perché un documento, seppur molto posteriore rispetto alla cronologia presa in esame, profila l'importanza della collezione d'arte della famiglia Manart, che nel XVIII secolo unisce al suo nome quello contratto con il matrimonio di Cecilia, distinguendosi come "Manart de Piscatoribus".

Nel marzo del 1750 "Joannis Georgij Manart de Piscatoribus" moriva lasciando la vedova, Chiara Antamoni, a sbrigare le ultime questioni burocratiche, tra cui, la più importante per lei, il recupero dei beni dotali per conto dei figli[193]. Giovanni Giorgio Manart de Piscatore era morto nella sua casa vicino nella parrocchia di Sant'Andrea della Valle. Fu così che procedette a un inventario dettagliato (doc. A1) della ricca collezione di dipinti, sculture e libri. Le indicazioni del compilatore furono molto dettagliate nella descrizione dei soggetti e delle misure, estremamente lacunose, purtroppo sugli autori dei dipinti, tranne in rari casi. Il documento comprende circa duecento voci tra dipinti e sculture. Moltissimi sono i dipinti "all'antica", tra cui alcuni ritratti, in cui probabilmente possiamo indicare opere del primo Seicento. Indicativamente tra le poche opere di cui viene segnalata un'autografia precisa l'artista più nominato, e riconosciuto, è Salvator Rosa, autore che, se non altro per motivi cronologici, aveva rappresentato gli interessi collezionistici del padre di Giovanni Giorgio, Pietro Manart Pescator. Tra i suoi soggetti preferiti compaiono

[193] Il documento è stato da me rinvenuto in ASRoma, Trenta notai capitolini, ufficio 10, vol 480, notaio De Parchettis Cesare, anno 1750 gen-apr.

Battaglie e *Paesaggi*, ma anche qualche iconografia religiosa come quella di *San Michele arcangelo.*

Inventario alla mano, ritengo che una collezione così cospicua sia il frutto di un'attività consolidata nel tempo e che i contatti con Daniel Nijs a Venezia e Gaspar de Roomer a Napoli possano rappresentare dei buoni indizi per poter definire anche Gaspare Manart come un agente d'arte e un collezionista avveduto.

Sicuramente, così come il *network* degli artisti e mercanti attivi anche a Roma fa supporre, fu uno degli interlocutori più importanti e di riferimento, come Pietro Pescator, per gli artisti oltramontani, ma non solo vedi il caso Orrente, che risiedevano o che compivano il tradizionale *iter italicum* giungendo a Roma in quel tempo.

6. La diffusione di un marchio pittorico: Bassano e i Bassaneschi

6.1 Il caso Bassano: un nuovo mercato

A questo punto del nostro discorso possiamo trarre alcune conclusioni importanti prima di illustrare un caso fortunato di circolazione e scambio di soggetti pittorici: innanzitutto i contatti artistici tra il nord Europa, in particolare le Fiandre e le provincie nederlandesi e l'Italia, Venezia, si sostanziavano grazie al *network* dei mercanti, dei collezionisti, degli artisti e degli agenti d'arte, spesso gioiellieri, che abbiamo preso in esame.

I mercanti, a volte anche fini collezionisti, impegnati nel traffico di opere d'arte, grazie alla loro selezione dei prodotti da commerciare e, in alcuni casi, anche alla promozione di artisti, concorrevano attivamente non solo negli ingranaggi prettamente economici del processo di circolazione e di vendita ma anche nelle strategie di produzione e, pertanto, possiamo dire che rappresentavano senza dubbio dei protagonisti fondamentali per la formazione del gusto.

Altrettanto spesso agivano di concerto con la letteratura artistica del tempo, se non erano loro stessi esponenti di circoli umanistici e di pensatori d'élite in cui

confluivano anche stampatori e artisti[1]. Rappresentavano una parte attiva e interna dei processi culturali che presiedevano alla consacrazione letteraria, ma non solo, di artisti, temi e soggetti pittorici, più in generale di concetti artistici. In particolar modo per il contesto anversano, questa partecipazione di colti mercanti rappresentò un elemento decisivo e propulsore per la creazione dell'Accademia quale istituzione di codificazione e formulazione di concetti artistici. Dal punto di vista poi strettamente 'materiale' legato cioè alla circolazione di determinati soggetti pittorici e alla fortuna di alcuni pittori anche le botteghe 'minori', che sono un fenomeno di indubbio interesse, concorrevano attivamente e, forse in misura nettamente considerevole, a saturare un mercato che evidentemente richiedeva originali con soggetti di successo, dipinti alla *maniera di*, copie di dipinti illustri, in un panorama piuttosto indistinto, e probabilmente a buon mercato, almeno a giudicare dalle stime inventariali, di opere d'arte con differenti qualità e pertanto destinate a diverse categorie di pubblico.

Proprio il meccanismo della riproduzione favoriva il proliferare di copie, con un duplice scopo: la propedeutica didattica dei giovani artisti alla pittura, e nella realizzazione pittorica la variazione, l'imitazione e l'emulazione che davano luogo a fenomeni complessi di trasformazione dei soggetti pittorici.

[1] Abbiamo illustrato la collaborazione essenziale tra gli incisori e gli artisti, come nel caso di Crispijn de Passe, Marten de Vos e Pieter de Jode I; tra i Sadeler e gli artisti che poi confluiranno nella Scuola di Praga: Bartolomeus Sprangher, Joseph Heintz, Hans von Aachen. Sulla 'collaborazione calcolata' tra alcuni letterati veneziani, Carlo Ridolfi e Marco Boschini, e i mercanti d'arte, in particolar modo fiamminghi, vedi le osservazioni (e allettanti congetture) di PUPPI 2005.

Questo processo di assunzione di modelli e di riproposizione, secondo finalità diverse, è estremamente complesso e potremmo dire che interessò molti pittori italiani, attivi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. La pittura veneziana in questo senso rappresentò un repertorio molto ricco da cui attingere, e le copie d'autore su originali di Tiziano ad esempio, composte già un decennio dopo la morte del grande pittore, erano già un indice importante dell'origine e della portata di questo fenomeno.

Esiste, tuttavia, un caso che può riassumere emblematicamente alcune questioni che abbiamo delineato fino a qui: si tratta delle opere dei Bassano, o per meglio dire della complessa bottega dalpontiana che incarnava un marchio d'autore, o di autori, di singolare successo nei contesti geografici che abbiamo analizzato: Fiandre e provincie nederlandesi.

La fortuna delle opere dei Bassano fu rilevante anche per il collezionismo cortese e dell'élite politica internazionale[2], ed è probabile che questo dato sia stato un importante elemento di legittimazione commerciale anche per un pubblico differente. Tuttavia, ciò che vogliamo focalizzare in questa sede è il successo, grazie alla mediazione del *network* di mercanti, di alcuni elementi distintivi della pittura

[2] Due importanti esposizioni hanno fatto il punto su questo aspetto per quanto riguarda la la corte spagnole e quella francese. Vedi i cataloghi di MADRID 2001 E PARIGI 1998.

dei Bassano, dei soggetti da loro formulati e la loro ripercussione su alcuni importanti artisti tra Fiandre e Provincie Unite[3].

Infatti fu proprio in alcune città tra Fiandre e Provincie Unite, come Anversa, Utrecht, Delft, e Amsterdam che il linguaggio artistico della bottega dalpontiana conobbe un successo straordinario con una lunga formulazione e messa a punto di soggetti, composizioni e stili affini che perdurarono oltre la metà del Seicento.

È un dato di fatto che alla fine del XVI secolo, ma in molti casi anche precedentemente, il processo di canonizzazione di alcune *maniere* e *stili* fosse già affermato. Negli inventari italiani si ricordano con molta frequenza *paesi fiamminghi*, ad esempio, e oltralpe opere di una generica *maniera italiana*. È molto problematico comprendere se queste identificazioni geografiche definissero la provenienza e quindi il luogo di produzione delle opere o qualificassero caratteristiche intrinseche alle opere stesse: i soggetti e lo stile con cui erano dipinti[4].

L'internazionalità del commercio, sostanziata da scambi artistici reciproci, agevolava l'identificazione di una riconoscibilità geografica delle opere d'arte da commerciare e incentivava anche il processo di copia e imitazione creando prodotti

[3] Su questo soggetto manca un'indagine sistematica e cronologicamente estesa. Pochi i contributi significativi: NOÉ 1956; AIKEMA 2011; AIKEMA 2013 (in corso di pubblicazione): ringrazio Bernard Aikema per aver messo a mia disposizione il testo ancora manoscritto.

[4] vedi ad esempio l'inventario di Giacomo Noirot in cui compariva "een stuck schilderij van Bassaen sijnde de vrede van Ytalien" (doc. C3) cioè un dipinto di Bassano.

completamente nuovi per contesti geografici e culturali differenti da quelli di origine[5].

Dipingere con alcuni elementi specifici di riconoscibilità, come nel caso di Lodovico Pozzoserrato e Dirck de Vries, e così anche per il caso Bassano, significava creare un prodotto rappresentativo soprattutto se inserito in un mercato artistico di profilo internazionale e il passo di Van Mander è un indicatore significativo in tal senso.

Il mercato artistico ben florido delle Fiandre si era dimostrato all'avanguardia nella definizione e nella circolazione di alcuni soggetti di nuova formulazione, come gli *Elementi*, *Sensi*, *Stagioni*, *Carnevali*, *Cucine*, *Mercati* ma anche tutto un filone prolifico di 'pittura popolare'. La fortuna di questi soggetti aveva seguito le vie della diaspora degli artisti fiamminghi: verso Amsterdam e le Provincie Unite, verso Colonia e Francoforte, dove si era attestata la Scuola di Frankenthal, e poi verso il sud e le principali città della Germania fino ad arrivare a Venezia. Qui questi temi pittorici trovarono un nuovo terreno di mercato in cui si inserì proficuamente

[5] Nell'internazionalità degli scambi artistici è implicito il confronto tra luoghi e prodotti. Si tratta, da un punto di vista commerciale ma che nella fattispecie è strettamente legato a una prospettiva culturale, della formulazione della "geografia dell'arte" così come è stata enucleata da Thomas DaCosta Kaufmann. DACOSTA KAUFFMANN 2004, in particolare il quarto e sesto capitolo: del primo il focus sull'arte Olandese, del secondo il problema della diffusione della scultura italiana (o presunta tale) nel centro Europa e le dinamiche di ricezione. Sul processo di definizione del canone nederlandese in un ottica di confronto con quello italiano e con un'interessante analisi contestuale dei protagonisti, artisti, letterati e mercanti, che ne tirarono le fila vedi MELION 1991, in particolare la terza parte.

l'attività di artisti fiamminghi più affermati come Paolo Fiammingo, Dirck de Vries e Ludovico Pozzoserrato e poi, caso che ha un forte profilo di unicità, Jacopo Bassano e figli, in particolar modo Gerolamo e Leandro.

Alcuni esempi specifici, prima di affrontare il problema della diffusione di elementi compositivi e l'imitazione dell'impaginazione e della struttura di alcuni soggetti fortunati, potranno chiarire meglio il problema della ripetizione di modelli prodotti dalla bottega dei Bassano e la conseguente creazione del cosiddetto *bassanismo*[6].

È interessante segnalare in questo contesto che recentemente è passato sul mercato antiquario un dipinto raffigurante la stagione dell'*Autunno* (Fig. 77) attribuito a Dirck de Vries[7]. L'opera presenta le stesse dimensioni dei Mercati già precedentemente attribuiti al pittore frisone e al *Ballo veneziano* (Fig. 67). Il dipinto riprende quasi alla lettera alcune figure che popolano la tela raffigurante l'*Autunno* (Fig. 78); *Vienna, Kunsthistorisches Museum*) opera tradizionalmente attribuita a Jacopo Bassano la cui cronologia varia tra il 1574-1577[8].

[6] Il testo più recente sulla questione, che ha beneficiato dei dati contenuti nell'inventario di Girolamo Bassano del 1621, pubblicato nel 2009 da Stefania Mason, è quello di Fernando Rigon: *Bassano e il bassanismo*, in occasione della mostra tenutasi a Prato nel 2011, pp. 15-25. Una significativa formulazione del problema la si ritrova anche in RIGON 1982; BETTINI 1957, pp. 245-252; IVANOFF 1957, pp. 211-213.

[7] Sotheby's Londra, 30 ottobre 1996, lot.131, olio su tela, 112,5x146 cm.

[8] BASSANO-FORT WORTH 1992, p. 142.

Vediamo più nel dettaglio quali elementi sono confrontabili con il dipinto di Vienna: la figura femminile che taglia i grappoli d'uva con il falcetto, senza però la presenza del contadino; la spremitura nel tino: opera di un baldo giovanotto, nel dipinto originale un bambino; un bambino intento a bere il succo con una tazza, nel dipinto originale una bambina accovacciata ne beve allo stesso modo con la tazza; un uomo maturo che versa i grappoli da un cesto nel tino, particolare del tutto simile, se non fosse per la diversa età dei personaggi raffigurati, anche nel dipinto originale; la presenza di oggetti in primo piano; la lunga prospettiva in diagonale e la presenza di una casupola di legno posta lateralmente e elemento utile per gestire il passaggio di piani nella composizione: dal primo piano al fondo della tela; le montagne sullo sfondo che inquadrano la quinta prospettica e chiudono la lunga diagonale che permette allo sguardo di spaziare distante.

Non solo quindi il catalogo delle azioni che caratterizzano la vita rurale durante l'autunno, un repertorio peraltro abbastanza codificato, considerata la lunga parabola cronologica del tema iconografico, ma anche gli aspetti compositivi vengono ripresi con un'interessante rielaborazione personale nel dipinto attribuito a de Vries. Però più che l'originale di Jacopo in cui era rappresentato sullo sfondo l'episodio biblico in cui Mosé riceve le tavole della Legge, qui de Vries riprende chiaramente la composizione in controcampo dell'incisione dell'*Autunno*[9] (Fig. 79) realizzata da Raphael Sadeler tra il 1598-1600 che faceva parte della celebre serie

[9] HOLLSTEIN XXI, 1980, p. 223, n. 179, SÉNÉCHAL 1987, II, p. 231, n. 55, BASSANO DEL GRAPPA 1992, p. 33

delle *Stagioni* in cui i fratelli avevano eliminato la presenza degli episodi veterotestamentari sullo sfondo[10].

Il linguaggio compositivo del dipinto di de Vries riprende, a volte secondo un criterio di riduzione e semplificazione degli elementi, altre volte secondo l'ordine opposto, di accumulazione e specificazione, l'edizione grafica del soggetto secondo la definizione particolare che ne diedero i fratelli Sadeler.

Il caso preso in esame, anche qualora non fosse un autentico dipinto di Dirck de Vries, dimostra comunque che elementi tratti dalle opere dei Bassano, e nella fattispecie dalle incisioni che ne trassero i Sadeler, godevano di particolare fortuna artistica. Viceversa qualora fosse proprio un'opera dipinta da de Vries denoterebbe il legame strettissimo tra soggetti e trattazioni affini che, evidentemente, erano destinate a un profilo di mercato comune.

Considerata la tipologia di soggetti d'interesse per Dirck de Vries (almeno per ciò che è noto ad oggi) possiamo dire che fosse, sulla piazza di Venezia, l'unico interlocutore capace di sintetizzare temi e composizioni d'origine fiamminga, come

[10] Vedi BASSANO 1992, pp. 30-34. Non è questo il contesto adatto per sviluppare un'analisi circostanziata dell'iconografia e i problemi di 'senso' dei dipinti di Jacopo Bassano e dei figli. Pertanto rimandiamo agli studi più significativi: AIKEMA 1996, BERDINI 1999a, pp. 203-226; BERDINI 1997; BERDINI 1998; BERDINI 1999; BIALOSTOCKI 1978; REARICK 1986-1993; In particolare sulla questione del 'genere' nella pittura di Bassano e dei Bassaneschi vedi: BALDASS 1955, pp.143-160; BORTOLOTTI 1998-1999; BORTOLOTTI 1999, pp. 137-171; BROWN 1999, pp. 105-113; MASON 1999, pp. 558-567; REARICK 1968, pp. 241-249; REARICK 1986-1993; PILO 2002, pp. 96-105; PILO 1999, pp. 168-175

ad esempio i *Mercati* o le *Cucine* e la loro trattazione pittorica riprendendo quasi fedelmente anche elementi caratteristici della pittura dei Bassano.

Indipendentemente dall'autorialità o meno di Dirck de Vries, il dipinto dell'*Autunno* rappresenta un documento visivo molto importante per definire le caratteristiche del fenomeno del bassanismo che nel primo decennio del Seicento si stava profilando con fortuna crescente.

Spostiamo ora la nostra attenzione dai soggetti 'pastorali' alle scene con interni domestici.

Un dipinto con collocazione ignota raffigurante un interno di *Cucina* (Fig. 47) è passato sul mercato antiquario attribuito in prima istanza a Ludovico Pozzoserrato e successivamente identificato come opera di un imitatore di Joachim Beuckelaer[11]. Il primo piano è affollato da una ricca esposizione di pesci e crostacei raffigurati come quelli che popolavano i banchi delle tele in cui erano rappresentati i *Vismarkts*. Dietro il primo piano imbandito si apre la prospettiva di un interno domestico con una profonda diagonale su cui si collocano un camino accesso e la consueta piattaia. Alcune figure popolano questa cucina: all'estrema destra del dipinto, dietro il tavolo riccamente imbandito, una giovane cuoca con un grande piatto in mano guarda verso lo spettatore ed è insidiata dalla figura di un vecchio poco piacente, che ammicca dietro di lei; dalla parte opposta una donna più

[11] Dipinto venduto in asta da Christie's, Londra 16 giugno 1967, lot. 73, olio su tela, 157,5x198 cm. L'opera è documentata tra i negativi della fototeca del Kunsthistorisches Instituut di Firenze con il n. 347137, e attribuzione a imitatore di Joachim Beuckelaer.

riccamente vestita, forse la padrona di casa, trasporta delle cibarie e guarda anche lei verso lo spettatore; tra le due sono dipinti due giovanissimi aiutanti; sullo sfondo vicino al tavolo una coppia è intenta a discutere; tra lo sfondo del dipinto e il primo piano, lungo la diagonale prospettica, innanzi al camino, il pittore ha collocato una giovane cuoca di spalle china sul paiolo. Ed è proprio quest'ultimo particolare a rappresentare un elemento di riflessione. Si tratta infatti della stessa figura della giovane cuoca dipinta nel *Cristo in casa di Marta e Maria* tra il 1576 e il 1577 da Jacopo Bassano e dal figlio Francesco. L'opera era stata incisa da Jan Sadeler nel 1598[12] (Fig. 48) e faceva parte di quella che è stata identificata come la serie delle 'cucine dei Sadeler' di cui abbiamo parlato nel terzo capitolo e che rappresentava uno dei rami più importanti per il loro capitale familiare.

L'ignoto pittore conosceva esattamente la stampa e anche il suo contesto di successo se decide di copiare perfettamente questo elemento e situarlo in un interno domestico. Il primo piano affollato con un ampio catalogo di specie marine, più un banco di vendita che una cucina, e il brano narrativo dell'insidia amorosa ci riportano alle *Cucine* di Joachim Beuckelaer realizzate verso la fine degli anni Sessanta del Cinquecento. Il motivo moraleggiante, che potremmo definire dell'insidia del vizio, legato alla contrapposizione vizio-virtù è una invenzione beuckeleriana che attraverserà le iconografie riconducibili al tema del

[12] HOLLSTEIN 1980, XXI, p. 112, n. 199; SÉNÉCHAL 1987, II, pp. 55-56.

cibo[13], e costituiva un elemento pittorico di successo migrato anche nelle raffigurazioni di *Mercati.* Il suo carattere moraleggiante si coglie meglio nelle *Cucina* dipinta da Pieter Cornelisz van Rijck (Fig. 80) intorno al 1640, pittore tra i più indicativi imitatori di Bassano e Cornelis Jacobsz. nella *Parabola del figliol prodigo*[14] (Fig. 81), dove in primo piano si ripresenta l'iconografia dell'insidia del vizio, con le sue deformità ben in vista, e nello sfondo il momento dell'episodio biblico in cui le prostitute allettano il giovane mal capitato. Egualmente nel *Mercato* di Jan Baptiste Saive (Fig. 91), databile tra il 1600-1625, il tema dell'insidia si ripropone, in questo caso però il vizio, nei panni di un piacente uomo barbuto, non è una tentazione così orribile e strada impraticabile. Il dipinto con la *Cucina* (Fig. 47) rappresentava, quindi, una sintesi di una serie fortunata di elementi originariamente attestatisi tra Nord e Sud, tra Fiandre e Venezia e qui insieme convocati per realizzare, consapevolmente, un dipinto di sicuro successo commerciale.

Nella produzione di Jacopo Bassano e dei figli raramente compaiono elementi strettamente in comune con i pittori della tradizione fiamminga che avevano affrontato soggetti analoghi. Sono comparabili tematiche e soggetti trattati con una comune attitudine al 'naturalismo', nonché alcuni aspetti compositivi come nelle iconografie di *Cristo in casa di Marta e Maria*, della *Cena in Emmaus* dove

[13] Sull'iconografia del cibo e le sue tematizzazioni moraleggianti, in particolare rispetto alla cultura visiva *post* Riforma e in zone 'sensibili' come le Fiandre vedi ROSSI 2002; FALKENBURG 1996, pp. 13-27.

[14] Passato sul mercato antiquario: Sotheby's , Amsterdam, 1 dicembre 2009.

l'episodio biblico è messo in minor risalto e domina la scena il ricco catalogo di oggetti in primo piano, così come nei dipinti di Pieter Aertsen (1508-1575)[15] e Joachim Beuckelaer (1535 ca.-1575 ca.)[16]. Questa vicinanza fu osservata anche dai contemporanei se, nell'inventario Farnesiano del 1587, opere di Jacopo Bassano erano identificate come di mano di "Gioacchino Bassano Fiammingo"[17]. La forza dello scambio, almeno agli occhi dei contemporanei, era la cifra distintiva di simili raffigurazioni: idealmente tra le Fiandre e l'Italia, tra un Bassano più fiammingo e un Joachim più italiano. Eppure una qualche cifra distintiva ben riconoscibile e che aveva proprio costituito l'essenza del successo veneziano anche di artisti come Pozzoserrato e de Vries doveva essere percepita e rappresentava la particolarità di questi pittori fiamminghi naturalizzati veneziani. In questo senso andrà intesa anche la menzione nell'inventario di Jan Nicquet di una "Italiaensche Keucken (Kuche) van Dirick de Vriese" (doc. C1): ovvero una *Cucina* resa da de Vries in una 'maniera' italiana.

---

[15] Si veda BUIJS 1989, pp. 93-128.

[16] Per una riflessione sulle possibili relazioni tra i modelli delle cucine elaborati tra Fiandre e Amsterdam e quelle dei Bassano si vedano i contributi di ROSSI 2002, pp. 219-230 E ROSSI 1994, pp. 57-64. In FALKENBURG 1988, pp. 114-124 si discute, rispetto però il contesto fiammingo, il *fil rouge* che iconograficamente lega la pittura di paesaggio alle scene di cucine e mercati. Più in generale una riflessione sulla trasformazione dei soggetti pittorici verso la fine del Cinquecento nel senso di una sempre più crescente indagine 'naturalistica', o 'sul vivo', con particolare riguardo per l'attività dei fratelli Carracci, che non costituisce oggetto di studio in questa sede ma rappresenta un altro punto di confronto interessante, si veda l'ottimo contributo di BENATI 2006, pp. 88-93

[17] MEIJER 1988a, p. 97.

Dirck de Vries fu quindi tra gli artisti fiammingo-veneziani che più aveva lavorato confrontandosi pittoricamente con i soggetti elaborati dalla bottega dalpontiana creando composizioni che ne recuperavano e sintetizzavano gli elementi di maggior fortuna per un mercato non solo locale ma, molto probabilmente vista la rete di connessioni con i mercanti fiamminghi, d'oltralpe. Non solo lui, però. Infatti, ricordiamo che anche Hans Rottenhammer verosimilmente prima della fine del secolo XVI si era confrontato con i soggetti di *Cristo in casa di Marta e Maria* (Fig. 89) e della *Cena in Emmaus* (*Treviso, Museo Civico*) molto probabilmente riprendendo non le opere pittoriche ma le incisioni che ne avevano tratto i fratelli Sadeler[18] e anticipando, così, un tipo di prassi che perdurerò fino al Seicento inoltrato[19]. Altrettanto significativa è l'esistenza di un piccolo dipinto su rame con un *Cristo in casa di Marta e Maria* databile al 1595 che riprendeva il soggetto elaborato da Jacopo Bassano[20]. Questo esempio è emblematico di come le stampe dei Sadeler avessero contemporaneamente risposto alla forte richiesta del mercato di riproduzioni di queste opere dei Bassano e codificato i soggetti di maggior fortuna artistica e i modelli di successo d'esportazione nelle Fiandre. Il piccolo dipinto su rame si inseriva nel mercato prolifico di quadretti di formato ridotto, spesso copie,

[18] Sulla questione con una discussione sulla data proposta in MENEGAZZI 1963 vedi PADOVA 1992, p. 70.

[19] Sulle stampe di riproduzione e l'influenza in area fiamminga dei modelli iconografici delle incisioni dei Sadeler vedi GONZALEZ DE ZARATE 1996, pp. 265-275.

[20] Dell'aspetto ho già discusso nel capitolo 5.3. Si tratta dell'opera menzionata da SCHLICHTENMAIER 1988, p. 275, cat. G II 6: *Cristo in casa di Marta e Maria*, olio su rame, 21,8x29,2 cm, circa 1595, USA, collezione privata, proveniente dal mercato artistico monacense del 1967.

che popolavano i *Cabinets* dei collezionisti di recente acquisizione in particolar modo al Nord, e che circolavano lungo le rotte commerciali. I soggetti delle cucine quindi, così come erano esemplarmente stati indicati dai fratelli Sadeler, dipinti alla maniera dei Bassano poco dopo il 1592, l'anno di morte del patriarca Jacopo, erano stati indicizzati dalle incisioni e subito si erano moltiplicate le copie in cui l'unico spazio per la reinvenzione era relegato alla trattazione del paesaggio sullo sfondo. Così anche nel piccolo dipinto su rame con *Lazzaro e il ricco Epulone* (Fig. 83) conservato a Torino (*Galleria Sabauda*) e attribuito a un ignoto pittore fiammingo che si inserisce proprio in questo prolifico filone di copie su piccoli quadretti di rame[21].

Molto probabilmente i soggetti di *Cristo in casa di Marta e Maria* e della *Cena in Emmaus* divennero composizioni fortunate se commercializzate in dittico: si spiegherebbe anche così la copia di questi due soggetti dipinta da Hans Rottenhammer. In questo senso è eloquente anche l'esempio di un copista d'ambito nordico del primo Ventennio del Seicento che riprese, con qualche semplificazione, le incisioni sei due soggetti con un tratto, tuttavia, ben più rigido, molto impegnato invece alla resa paesaggistica sullo sfondo. I dipinti di *Cristo in casa di Marta e Maria* e della *Cena in Emmaus*[22] (Figg. 84-85) in questione sono

[21] Ringrazio Chiara Accornero per la sua generosa e preziosa segnalazione. Sul dipinto vedi il catalogo Vedi GABRIELLI 1971, pp. 667-668, cat. 69. Ringrazio di cuore Chiara Accornero per la segnalazione e per la generosità con cui ha discusso con me dell'opera e dei dati bibliografici.

[22] Sotheby's, Londra, 5 luglio 2012, lot. 143: "Follower of Jacopo da Ponte, called Jacopo Bassano, 120x160 cm, olio su tela.

passati recentemente sul mercato antiquario e rappresentano un ulteriore indicatore del loro successo commerciale. Le incisioni avevano sancito il successo di un tema, ma si trattava, cronologicamente, di un momento, l'ultimo decennio del secolo, in cui le botteghe dei Bassano: quella bassanese e quella veneziana, erano ancora attive e prolifiche. Straordinariamente nell'inventario *post mortem* di Gerolamo Bassano stilato nel 1621 i due soggetti non compaiono per nulla. Viceversa il soggetto del "Rico Epulo" è più volte menzionato e con diverse paternità: tra le varie di Gerolamo e dei suoi assistenti in bottega troviamo anche una di Leandro e"un rico Epulon de man del Signor Giacomo in un quadretto"; un prezioso originale paterno. Il documento testimonia che nel 1621 nella bottega di Gerolamo, non possiamo sapere però se anche in quella di Leandro, i due soggetti di *Cristo in Casa di Marta e Maria* e della *Cena in Emmaus* non rappresentavano una produzione disponibile, differentemente invece per il soggetto del Ricco Epulone altrimenti detto il Lazzaro mendico, ancora ampiamente realizzato e con oscillazioni di prezzo notevoli. Così come indicato dalla stima di Antonio Aliense, dal singolo ai 60 ducati e meritevole dell'unico commento del celebre artista chiamato a peritare: "bello"[23].

La presenza di una nota di un debito, nell'inventario delle carte, intestato a Daniel Nys, saldato in ultima data nel gennaio del 1621 definisce piuttosto chiaramente uno dei canali commerciali per le opere prodotte dalla bottega di Girolamo. Il celebre mercante d'arte rappresentava, evidentemente, anche

[23] Vedi in proposito le osservazioni di MASON 2009, p. 18.

considerando l'entità del debito contratto, uno dei principali agenti incaricato dai figli di Jacopo di commercializzare e opere della bottega. Nys aveva una rete di riferimento molto ampia, con nodi commerciali a Siviglia e Alicante in Spagna, Anversa e Amsterdam tra Fiandre e Provincie Unite, Londra, Napoli e Roma, rispetto a quest'ultima abbiamo già visto quale ruolo importante ricoprisse nella gestione del commercio internazionale con le *firma* commerciale Manart e Pescator. Fu probabilmente lui nel 1605 a patrocinare il contatto tra Pedro Orente, celebre pittore toledano di cui parleremo tra poco, e Gaspare Manart. La circostanza, e la cronologia, definiscono gli estremi importanti per comprendere la diffusione del bassanismo nell'interpretazione personalissima che ne diede il pittore spagnolo che, soprattutto a seguito del soggiorno romano, arricchì le sue opere, in particolare quelle ambientate in interni, anche di suggestioni luministiche e plastiche di suggestioni caravaggesche.

Abbiamo quindi almeno un dato documentario certo per definire i canali di circolazione e commercializzazione delle opere dei Bassano. Ma, sebbene un dato molto importante, non dobbiamo dimenticare che anche l'attività dei mercanti fiamminghi, anche fini collezionisti, permetteva lo scambio e la circolazione di opere d'arte e di modelli artistici. Non da ultimo anche i pittori in viaggio a Venezia, come nel caso di Pedro Orrente, ma si potrebbero menzionare ulteriormente Sebastian Vrancx o Pieter de Jode, ad esempio, e la capillare fortuna delle stampe da riproduzione dei Sadeler, costituirono dei veicoli essenziali per gli scambi artistici.

Come menziona Van Mander nella *Vita di Jacopo Bassano*[24], nella collezione di Joan Ycket ad Amsterdam figurava un'opera di Jacopo il Vecchio, un'*Annuncio ai pastori*. Nella figura di Ycket dobbiamo identificare il collezionista Jan Nicquet (Giovanni Nichetti), di cui abbiamo già avuto modo di discutere, attivo commercialmente sulle rotte via terra attraverso l'Europa e via mare, che aveva composto una ricca collezione d'arte, forse in parte transitata in quella di gran lunga più nota dei suoi discendenti Jan e Gerrit Reynst.

Sappiamo che nella collezione dei due fratelli esisteva un *Annuncio ai pastori*, testimoniato dall'incisione di Visscher, composta tra il 1660-1670, che doveva far parte del volume delle *Caelaturae* che avrebbe dovuto documentare tutte le opere della collezione.[25] Il dipinto originale, non più identificabile, e costituiva una delle varianti composte da Jacopo tra il 1570 e il 1580.[26] Così come testimonia l'incisione di Visscher, il dipinto codificava perfettamente gli elementi specifici della pittura di Bassano: l'enciclopedica presenza di animali e masserizie, l'atmosfera 'pastorale'[27] e la resa minuziosa del paesaggio sullo sfondo. Nell'inventario di Nicquet (doc. C1), accanto ad artisti noti che avevano compiuto il

[24] VAN MANDER 1604 (1969), fol. 180v.

[25] LOGAN 1979, pp. 110-111.

[26] ARSLAN 1931, p. 162, fig. 33.

[27] Sul concetto di 'pastorale' nella pittura di Bassano vedi: REARICK 1989; ROSAND 1989; BALLARIN 1995; HABERT 1998; Gli studi più antichi di ARSLAN 1960, BALDASS 1955 e BETTINI 1933 parlano di 'quadro campestre'; per la lettura della pittura di Bassano come 'pittura di genere' vedi REARICK 1968 e BORTOLOTTI 1998-1999.

tradizionale viaggio di apprendimento in Italia, figuravano anche dipinti di Karel Van Mander, la cui presenza spiega quindi il rapporto di conoscenza e patrocinio tra l'artista e il mercante e alcune rappresentative opere di de Vries:

"een landtschap van Dirick de Vriese [...]Een Marckt van Dirick de Vriese [...]een Italiaensche Keucken van Dirick de Vriese"[28].

La *Cucina* (Fig. 18) più nota dipinta da Dirck de Vries è conservata a Baltimora (*Walters Art Gallery*). Rappresenta un interno domestico con un taglio compositivo piuttosto frontale in cui si adoperano alacremente una serva dietro un bancone pieno di cibarie e un aiutante intento a passarle due galli da spennare. Dietro di loro, composta, in un ricco abito veneziano, sosta in piedi la padrona di casa, sullo sfondo attizza il fuoco la consueta figura della cuoca, collocata vicino al camino; sulla parete di fondo che chiude la prospettiva della stanza si apre una porta da cui fa capolino con la testa, forse, il padrone di casa. Il dipinto così composta, che chiaramente tematizza un interno di cucina senza alcun sottotesto religioso, caratteristica invece di alcuni interpreti come Beuckelaer e Pieter Cornelisz. Van Rijck, per esempio, e naturalmente dei Bassano, ebbe un indubbio successo, tale da innescare, anche in questo caso, il meccanismo della copia. Infatti esiste una foto che documenta un dipinto quasi identico[29] (Fig. 19) , se non fosse per la differente resa fisiognomica delle figure, i loro atteggiamenti, la presenza del cagnetto della padrona di casa e una resa più minuziosa dei dettagli, con dimensioni

[28] BREDIUS 1916, pp. 394-397.

[29] Fototeca del Kunsthistorisches Instituut, negativo 278934.

di poco inferiori ma pressoché immutate proporzionalmente, che è attribuito alternativamente, e con uguale incertezza, a Ludovico Pozzoserrato, Dirck de Vries e Paolo Fiammingo[30]. Sebbene fossero dipinti di ampia circolazione, almeno nel caso di de Vries non possiamo certo dire che si trattasse di opere a buon mercato, infatti il *Mercato* attribuito a de Vries nell'inventario Nicquet era preceduto per valore solo da un 'grande' paesaggio di Coninxloo e da una *Cucina* di Wtewael.

Anche queste erano le tipologie di soggetti che da Venezia raggiungevano Anversa grazie alla mediazione dei mercanti e che, come la *Venditrice di pesce* (Fig. 86), dipinto attribuito a Ludovico Pozzoserrato, compendiavano bene la testimonianza di Van Mander a proposito di una certa 'maniera alla veneziana' di dipingere questi soggetti: la costante figurina in secondo piano della cuoca, il ricco repertorio di specie marine in primo piano, la quinta prospettica con lo scorcio paesaggistico su di un'insolita vista veneziana erano gli elementi caratteristici di quest'opera.

Le rotte commerciali di terra giocavano un ruolo fondamentale per la diffusione di questi dipinti. Poco distante dal polo fieristico di Francoforte, nella piccola città del palatinato, a Frankenthal, si era sviluppata, grazie all'attività pioneristica di Lucas e Marten van Valchenborch un'importante scuola pittorica. Le opere di Lucas van Valchenborch come il *Mercato di frutta e verdura* (l'Estate) (Fig. 87) che dialogava compositivamente con le opere di de Vries, i mercati di Leandro Bassano e i dipinti di Pozzoserrato che rappresentavano *Banchetti all'aperto*.

[30] *Ivi*. Vedi schedone.

Tra i pittori di Frankenthal c'era chi, come Jeremias van Winghe, sintetizzava elementi di precisa matrice anversana, come nella *Scena di Cucina* (Fig. 90) in cui compare il caratteristico inserto narrativo dell'insidia del vizio, qui inequivocabilmente connotata dalla palese profferta in denaro; anche nel caso di Jan Baptiste Saive (Fig. 91), il ricco repertorio di verdura in primo piano del *Mercato di verdura*[31] risponde a un taglio compositivo d'ascendenza fiamminga; Arnout de Muyser (Fig. 90) in questo *Mercato di frutta e verdura* si confronta attivamente con il catalogo minuzioso e ridondante di fiori e specie vegetali e anche con l'inserimento delle figure che tematizzano l'insidia del vizio, ma definisce con altrettanta attenzione, come nel caso di Leandro Bassano, la quinta scenografica delle architetture sullo sfondo; allo stesso modo anche Lucas van Valckenborch (Fig. 87) struttura l'ambientazione con un paesaggio campestre in lontananza colto con una prospettiva particolarmente accentuata come in alcune opere di Pozzoserrato[32]

[31] Ora ubicazione ignota, già passato nel mercato antiquario: Sotheby's, New York, 28 gennaio 2000, lot. 137a.

[32] Uno studio specifico sulle ripercussioni artistiche su scala europea dei prodotti pittorici delle botteghe dalpontiane non è ancora stato condotto. Non è questa la sede più opportuna per da conto sia delle ragioni contestuali del successo di certi temi e modelli, ovvero i circuiti collezionistici tra borghesia e grandi corti, sia delle gerarchie di trasmissione, cercando di impostare un ragionamento *filologico* tra le opere note riconducibili al sistema di copie, imitazioni e emulazioni. Le difficoltà, oltre che di carattere metodologico, riguardano gli oggetti stessi da prendere in considerazione: tuttora questo tipo di produzione si scontra con le ragioni più opportunistiche del mercato, in cui persistono ancora falsificazione e furbe attribuzioni. Tuttavia alcuni importanti contributi hanno fissato importanti la mostra di MADRID 2001 con lo studio di Falomir Faus che ha circostanziato le ragioni di un collezionismo 'alto' e più

6.2 Attraverso l'Europa: verso Fiandre e Provincie Unite

L'ampia casistica che abbiamo in parte inventariato, delinea un mercato, su scala europea[33], di soggetti riconducibili ai temi più frequentati anche dalla bottega dei Bassano, ripercorsi attraverso copie e imitazioni con alcuni elementi caratteristici di quel tipo di produzione e di marchio familiare e ulteriormente ripresi e ri-semantizzati in nuovi dipinti[34].

'massivo' di opere di Bassano ma, correttamente, non legando la pervasività delle immagini a dati quantitativi di distribuzione. Ha poi puntualizzato il ruolo di Pedro Orrente, i suoi contatti con Daniel Nijs e le ripercussioni della sua opera sulla scuola toledana. Importante e recentissimo il contributo di RUIZ MANERO 2011 che ha tentato una prima ricognizione 'filologica' di opere certe, attribuite e bassanesche conservate in Spagna e transitate nel mercato spagnolo. Altrettanto fondamentale Parigi 1998 che getta una luce importante sui dipinti di Bassano e dei figli conservati nei musei francesi. Il catalogo introduce, proprio perché apre alla tematizzazione delle opere dei figli, problematicamente la questione del bassanismo e della produzione più incerta della bottega.

[33] Sulla questione vedi AIKEMA 2011: pp. 101-138.

[34] Il fenomeno ha dei punti di contatto interessanti con quello delineato da Larry Silver a proposito di Hieronimus Bosch e la dinastia dei Brueghel. SILVER 2006, in particolare pp. 1-15 e i capitoli in pp. 133-207 con l'eloquente sottotitolo di "family Resemblance", p. 133. Nel primo caso però si trattava di un vero e proprio *revival* perché la ripresa del codice visivo caratteristico della sua autorialità avveniva dopo la sua morte. Nel secondo caso, invece, la stessa dinastia familiare costruì attentamente i modi della riproposizione del linguaggio visivo loro caratteristico pianificando attentamente le specializzazioni dei vari membri della famiglia e strutturando la bottega con una chiara e decisa volontà di serializzazione dei soggetti pittorici. Su questo punto la storiografia conviene in modo unanime e gli esiti tecnici della serializzazione del lavoro di bottega sono stati esemplarmente esposti nel catalogo dell'esposizione *De Firma Brueghel*, MAASTRICHT-BRUXELLES-AMSTERDAM 2001.

La stessa letteratura artistica puntualizza quali fossero gli elementi che distinguevano e costituivano la peculiarità artistica del patriarca Jacopo e, per quanto riguardava le fonti meno antiche, anche dell'impresa di famiglia. Dal punto di vista tecnico la capacità di dipingere le "notti in tela e sopra le pietre negre di Verona", così Marucini nel 1577[35], e di utilizzare formati ridotti, rappresentavano senza dubbio una caratterizzazione specifica rispetto ai suoi contemporanei veneziani. Fu Vasari a codificare e tracciare il solco dell'indicizzazione delle caratteristiche delle opere di Bassano che, per l'artista e letterato fiorentino, si distinse per raffigurare "cose piccole ed animali di tutte le sorti"[36], e sulla stessa linea anche Borghini nel 1584: "le cose da lui dipinte paiono naturali, e spezialmente gli animali, e le varie masserizie della casa"[37]. In particolare rispetto al contesto nordico le testimonianze letterarie di Karel Van Mander (1604) e di Aernout van Buchell[38] insistevano sulla capacità di Jacopo nella resa dei notturni. La testimonianza dei due letterati nederlandesi evidenziava non solo un'opinione comune, evidentemente attestata nella cerchia di collezionisti e artisti con cui erano in contatto, ma interpretava

[35] MARUCINI 1577, p. 10: "inventore del vero pingere delle notti in tela, et sopra le pietre negre di Verona".

[36] VASARI 1568, VII, f. 455.

[37] BORGHINI 1584, IV, f. 563. Una discussione delle fonti letterarie che hanno documentato la pittura di Jacopo e dei figli si trova in BALLARIN 1966-1967, pp. 151-193.

[38] Aernout van Buchell compì un viaggio in Italia dall'ottobre del 1587 all'aprile del 1588. A Venezia visitò anche la bottega di Jacopo e Francesco Bassano. Le sue principali osservazioni annotate nel corso del viaggio su un diario sono confluite nell'opera: HOOGEWERFF, VAN REGTEREN 1928, la testimonianza su Bassano a p. 82.

anche un *topos* letterario, e nello stesso tempo certificava un elemento specifico di successo in quell'area geografica. Non fu quindi un caso se Van Mander menzionò proprio il dipinto di Jacopo Bassano presente nella collezione di Jan Nicquet che raffigurava un *Annuncio ai pastori* e che fu poi inciso da Jan Sadeler. E fu proprio la particolare resa luministica del notturno che costituì un fondamentale elemento di confronto iconografico e stilistico per gran parte della pittura d'area nederlandese[39]. A canonizzare significativamente la fama di Jacopo Bassano come capace artefice nella resa dei notturni, nonché anche interprete di un radicale naturalismo descrittivo nella trattazione degli umili e dei contadini, pensò tra il 1593-1594, di ritorno dal viaggio in Italia, Hendrick Goltzius. Infatti, così come ricorda Van Mander, in poco tempo diede vita ad una serie di sei incisioni definibile come *Meisterstiche* che rappresentavano l'infanzia di Cristo[40]. Nelle sei tavole Goltzius aveva riprodotto le iconografie principali che riassumevano le vicende dell'infanzia di Cristo realizzando ciascuna secondo la 'maniera' di un pittore diverso: Federico Zuccaro, Parmigianino, Jacopo Bassano, Albrecht Dürer, Luca di Leida, Federico Barocci[41]. La serie nasceva sia come una virtuosa prova d'autore, indubbiamente suggestionata dal soggiorno italiano, sia come retorico scherzo che giocava sul concetto di autorialità[42].

---

[39] Sul punto vedi AIKEMA 2011 e AIKEMA 1996, qui a pp. 147-150.

[40] VAN MANDER 1604 (1994), fol.284v09-27.

[41] Sulla serie vedi AMSTERDAM 1993, pp. 362-366 e AMSTERDAM-NEW YORK-TOLEDO 2003, pp. 210-215.

[42] L'esperimento di Goltzius che, come segnalava Van Mander era stato messo a punto in tutta fretta per poter partecipare alla fiera di Francoforte (e forse poter

Le iconografie scelte da Goltzius riprendevano alcune opere celebri degli autori prescelti ma erano figurativamente riformulate, in alcuni casi, secondo dei veri e proprio *pastiches* e nella *Circoncisione* incisa alla maniera di Dürer l'autore aveva maliziosamente inserito il suo autoritratto. Tra gli autori prescelti figurava quindi anche Jacopo Bassano con l'*Adorazione dei pastori*, 1594, (Fig. 93) in cui Goltzius accentuava le fisionomie dei pastori volutamente esagerando la retorica visiva del loro carattere popolare e sintetizzava elementi tratti dall'Adorazione dei pastori nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia con altri desunti dalla definizione del soggetto che fece Leandro Bassano (*Bassano del Grappa, Museo Civico*). La circostanza segnala come, indipendentemente dalle implicazioni personali nella scelta di Goltzius di Bassano, probabilmente dettata anche da una conoscenza diretta della bottega veneziana degli eredi del pittore (che morì nel 1592, lo rammentiamo), alcune caratteristiche nella retorica visiva del maestro: la raffigurazione degli umili con un naturalismo senza sconti, la virtuosità nella resa del notturno e la presenza di *animali* e *masserizie* così come da documenti letterari diventavano elementi da citare e identificativi, visivamente, del suo personalissimo linguaggio pittorico.

Furono i fratelli Sadeler a intuire il prolifico filone commerciale e tra le loro prime incisioni trovarono adeguato riconoscimento proprio i soggetti, con una vocazione fortemente chiaroscurale (proprio per la loro precipuità iconografica) gli

---

commercializzare questi colti falsi d'autore?), rispondeva al codice retorico umanistico della 'traslatio, imitatio e aemulatio'. Sulla questione vedi WARNERS 1956, pp. 289-295 e WARNERS 1957, pp. 82-88 e 193-201.

Annunci ai pastori e l'*Annuncio ad Abramo* incisi da Jan tra il 1593 e il 1595[43]. Insieme all'*Annuncio ai pastori*[44] (Fig. 92) inciso da Aegidius nello stesso arco temporale, si trattò delle stampe che definirono il successo di questo soggetto in area fiamminga e nederlandese e che furono sistematicamente utilizzate come repertorio da cui attingere singole figure o da cui riprendere la struttura compositiva.

Di quest'ultima beneficiò, con un'analoga disposizione dei corpi addormentati dei pastori e con la stessa forte direttrice prospettica, come nella stampa[45] del 1595 di Jan Sadeler, il dipinto con l'*Annuncio ai pastori* (Fig. 94) di Joachim Wtewael, (1566-1638), (*Amsterdam, Rijksmuseum*). Anche nella *Cucina* (Fig. 61) del 1601 (*Berlino, Staatliche Museen*) aveva reinterpretato la ripartizione dello spazio in senso bassanesco seguendo l'incisione con la *Cena in Emmaus*[46] tratta da un originale pittorico perduto, probabilmente di Jacopo, moltiplicando, come nel caso del summenzionato Annuncio ai pastori, iperbolicamente le figure. Wtewael fu l'esponente principale della scuola di Utrecht[47], città d'origine anche del letterato van Buchell, e aveva soggiornato in Italia, specificatamente a Padova, per due anni

[43] HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 108, n. 180, e l'Annuncio ai pastori di notte nell'esemplare reinciso in due varianti nel 1616 da Frederick De Wit, vedi PADOVA 1992, pp. 21-23, e poi l'Annuncio ad Abramo: HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 92, n. 53

[44] HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 13, n. 31.

[45] HOLLSTEIN, XXI, 1980, p. 108, n. 180.

[46] HOLLSTEIN, XXI, 1980, n. 43.

[47] Sull'opera del pittore vedi LOWENTHAL 1986.

intorno al 1584, e quindi aveva avuto modo di confrontarsi con la pittura italiana e in particolar modo veneta.

Anche Abraham Bloemaert[48] (1564-1651) aveva realizzato un dipinto con il soggetto dell'*Annuncio ai pastori* che fu poi inciso da Jan Saenredam (Fig. 39) e che rivela elementi decisamente ispirati dall'incisione di Jan Sadeler che abbiamo appena menzionato ma anche dall'*Annuncio ai pastori*[49] (Fig. 92) nella versione datane da Aegidius Sadeler tra 1593 e 1595.

Proprio grazie alla diffusione di questa incisione, la raffigurazione della mungitrice colta di spalle, elemento che ritorna, nell'atto però di mungere una capra, nella stagione della *Primavera*, incisa da Raphael Sadeler *ante* 1600, divenne un dettaglio di successo nella pittura di paesaggio. La *mungitrice* fu nuovamente ritratta in controparte da un copista anonimo che realizzò una nuova stampa databile all'inizio del Seicento[50]. Da questa, molto probabilmente, ancora Abraham Bloemaert riprese la figura della mungitrice, inserto narrativo che tipizza fortemente il dipinto dell'*Espulsione di Agar e Ismaele* (Fig. 26). L'incisione di Aegidius Sadeler costituì un prototipo con cui si confrontò la tradizione pittorica della scuola di Haarlem fino addirittura al 1679, anno in cui possiamo datare l'*Annuncio ai*

[48] Vedi ROETHLISBERGER 1993, I, p. 507, no. H168-1, (as on panel). ROETHLISBERGER 1996, pp. 257-267

[49] BASSANO 1992, pp. 20-21; HOLLSTEIN XXI, 1980, n. 31; SÉNÉCHAL 1987, II, pp. 39-40.

[50] HOLLSTEIN, XXI, 1980. n. 31.

pastori (Fig. 40) di Claes Pietersz. Berchem[51] (*Pasadena, Norton Simon Museum*): il dipinto è quasi una citazione fedele con la solita mungitrice e la figura del pastore disteso.

La caratterizzazione di Jacopo Bassano di saper rappresentare "piccoli animali" rappresentò, senza dubbio, una delle cifre distintive della sua fortuna nel Seicento, in linea con la moda delle raffigurazioni bucoliche di paesaggio, ed è esplicitamente menzionata anche da Van Mander anche a proposito del pittore, indubbiamente meno noto, Nicolas Baullery[52], che, come ricorda l'artista-letterato, si era cimentato anche con soggetti come "notturni" e "*masquerade*".

La cultura visiva bassanesca non costituiva però patrimonio da attingere solo per l'efficace varietà descrittiva che ben si adattava ai dipinti con ambientazioni naturali, anche gli interni, in particolar modo di cucine, costituivano un repertorio importante con cui confrontarsi. Così ancora Van Mander illustra ancora una volta, con il termine 'maniera', la specializzazione di Jacopo Bassano per alcuni soggetti. Nella Vita di Pieter Cornelisz, pittore di Delft, che, non solo aveva dipinto un *Lazzaro e il ricco Epulone* di particolare menzione ma fece anche

"[...] un dipinto di cucina di dimensioni ragguardevoli con ogni sorta di volatili e altre cose, e anche diverse piccole figurine, bestiame e animali. Egli aveva un

[51] Vedi già AIKEMA 1996, fig. 140 e nota 31, p. 168.

[52] VAN MANDER 1604 (1994), fol295v30-32. Riporto la mia traduzione dalla versione inglese fi Hessel Miedema: "E poi c'è un tale chiamato Bolery, molto abile nel dipingere notturni, carnevali, i giovedì grassi e altre sorti di queste feste, a anche tutte le tipologie di piccoli animali, molto bene nella maniera di Bassano".

metodo di lavoro capace il quale spiega e dimostra sufficientemente che egli ne trasse molti dalle opere di Bassano e fu molto abile e lesto in questa tecnica."[53].

Il dipinto della *Cucina* di van Rijck[54] (Fig. 80) rappresenta un'ulteriore modello di sintesi tra elementi cari alla tradizione fiamminga e quelli invece presenti, come il bambino di spalle in secondo piano o la figura del bue squartato, in consonanza tra Marten van Cleve e Bassano, nella 'maniera' bassanesca così come indicato da Van Mander.

Come van Rijck anche Cornelis Jacobsz di Delft si cimentò con il tema della cucina e della tematizzazione parabolica, in questo caso con il *Figliol Prodigo* (Fig. 81) episodio quasi celato sullo sfondo della raffigurazione a cui allude anche la scena dell'insidia nel primo piano. In questa panoramica possiamo inserire anche Gommaert van der Gracht (1590-1639) che nella *Cucina*[55] (Fig. 23) recentemente attribuitagli, cita liberamente la cuoca di Bassano che, abbiamo visto, rappresentava

[53] Vedi il testo originale in VAN MANDER 1604 (1994), fol. 298v 11, mia la traduzione dall'edizione inglese di Hessel Miedema: "a kitchen piece on a very large canvas with all sorts of fowl and other things, and also various little figures, cattle and animals. He has a clever working method [een fraey maniere] which sufficiently demonstrates and shows that he has done much after Bassano's work, and he is very deft and subtle in his technique".

[54] Pieter Cornelisz. van Rijck aveva compiuto un soggiorno veneziano (1588-1604) durante il quale si era confrontato con le opere dei Bassano: vedi lo studio di MEIJER 1999a, pp. 137-152.

[55] Attribuita a Gommaert van der Gracht nel mercato antiquario recente, vedi le aste di Dorotheum, Vienna, 20-VI-2006, lot. 168; Dorotheum, Vienna, 14-IV-2005, lot. 149; precedentemente riferita "all'ambiente" di Pieter Cornelisz van Rijck: Christie's, New York, 6-VII-2002, lot. 122

uno dei *passepartout* visivi della retorica bassanesca, e che caratterizza anche il secondo piano del dipinto di *Cristo in casa di Marta e Maria*[56] attribuito alla cerchia di Erasmus Quellinus II.

Fino al Seicento inoltrato, sia attraverso la citazione precisa di singole figure che rappresentavano, evidentemente, più che fortunate invenzioni, sia con la riproposizione della struttura compositiva di alcune opere in particolare come la serie delle 'cucine' dei Sadeler: *Cristo in casa di Marta e Maria,* la *Cena in Emmaus* e *Lazzaro e il Ricco Epulone* e gli *Annunci ai pastori* furono tra le più riprese. Un interessante caso riguarda il dipinto della *Festa di nozze* (Fig. 57) di Jan Steen[57] (*Londra, Johnny van Haeften Gallery*) che è una riproposizione *en travesti* delle incisioni dei Sadeler che rappresentavano la *Cena in Emmaus* e il *Lazzaro e il ricco Epulone*: innanzitutto la stessa bipartizione dello spazio, con il tavolo del banchetto all'estrema destra della tela a sottolineare la diagonale prospettica della rappresentazione; poi la colonna come elemento di separazione con l'ampia sala destinata alla danza e, a sottolineare la cesura, un'anziana figura seduta su una sedia colta di tre quarti, *pendant* della figura dell'oste seduto sulla savonarola nella *Cena in Emmaus*; la diagonale opposta, che nell'incisione di *Lazzaro e il ricco Epulone* è

[56] Sotheby's, Amsterdam, 11-IV-2003, lot. 8

[57] L'opera è stata acquistata dalla Johnny van Haeften Gallery dopo essere passata in asta da Christie's New York, 27 gennaio 2010. Per un'analisi delle composizioni dell'artista e dei suoi debiti figurativi nei confronti della tradizione di Pieter Brueghel vedi VETH 1931, p. 323.

sottolineata dal camino, nel dipinto di Steen diventa l'ampia apertura di una porta[58]. L'effetto finale è quindi quello di ricombinazione con un colto citazionismo di elementi bassaneschi con dei punti di tangenza anche con la tradizione delle feste popolari e dei balli di contadini di Pieter Brueghel.

L'interesse per la resa del notturno penetrò nelle Fiandre e in aera nederlandese anche grazie alla fortunata incisione della *Deposizione dalla croce*[59] di Pieter de Jode, del 1634, tratta da un originale perduto di Jacopo Bassano ma molto vicina al dipinto del Louvre. La composizione e la resa chiaroscurale ebbero tale successo da essere citate fedelmente, così come dimostra un dipinto[60] di autore ignoto ma databile alla prima metà del XVII secolo (Fig. 82) e di dimensioni piuttosto ragguardevoli.

Una trattazione specifica, o comunque particolarmente ampia e circostanziata, si dovrebbe destinare all'influenza dei modelli delle *Quattro Stagioni* che nel 1600 costituivano, tra le altre cose, il prezioso capitale dei fratelli Sadeler. E fu soprattutto attraverso la prima diffusione di queste stampe che circolarono su larga scala i modelli formali e iconografici elaborati dalle botteghe di Jacopo Bassano e figli[61]. Il loro inserimento, nella variante incisa da Jan van Ossenbeck, nel

[58] Con altri esempi aveva indicato il caso di emulazione di Jan Steen anche AIKEMA 1996, pp. 168-170.

[59] HOLLSTEIN , IX, p. 203, n. 68.

[60] Ho recuperato la riproduzione fotografica nell'archivio del RKD: numero di inventario 59996, 75x106 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent.

[61] Vedi BASSANO DEL GRAPPA 1992, pp. 80-83. È doveroso citare lo studio recente sul tema delle *Quattro Stagioni* e la problematizzazione della loro codificazione come

Theatrum Pictorium pubblicato a Bruxelles nel 1660 evidenzia la loro codificazione come soggetti che meglio indicizzavano la pittura di Jacopo Bassano e figli; i quadri raccolti nella collezione di Leopoldo Guglielmo d'Austria rappresentavano il nucleo più cospicuo di opere dei Bassano esistente in Europa.

Altrettanto fondamentale fu l'attestazione e la fortuna dei modelli bassaneschi in Spagna[62]. I vettori della loro circolazione in questo contesto geografico furono soprattutto il collezionismo elitario della corte, degli esponenti del suo *entourage* più prossimo e la grande influenza che ebbe l'attività di Pedro Orrente, *in primis* sulla pittura toledana[63]. Anche in questo caso, nonostante il contesto geografico e culturale così differente, possiamo dire che l'intervento dei circuiti commerciali dei mercanti e degli agenti d'arte fiamminghi fu molto importante. In questo senso il documento del 1605[64] di cui abbiamo in parte discusso nel capitolo 5.4 che mette in relazione Daniel Nijs con Pedro Orrente e Gaspare Manart a Roma e Giovanni Battista Parravicino (Pallavicino), l'intermediario ad Alicante , rappresenta un dato ineludibile che evidenzia come gli artisti fossero in contatto costante non solo, ovviamente, con i più grandi mercanti d'arte del tempo, come Nijs, ma anche con i

---

'scene di genere', con un'analisi anche dettagliata del ruolo delle fonti letterarie e iconografiche, di C. Corsato, *Identità ed eredità nelle botteghe dei Bassano. Le Stagioni, 1570-1592* ca., Ph.D. diss. Università degli studi di Verona, 2009-2010; sul 'fenomeno Bassano' in Spagna vedi RUIZ MANERO 2011.

[62] Vedi MADRID 2001 e CHERRY 1997, pp. 1-108.

[63] Vedi il testo di riferimento di INIGUEZ, PEREZ SANCHEZ 1972

[64] BRULEZ 1965, p. 558; il documento è stato in parte contestualizzato in MADRID 2001, p. 40-44

mercanti d'origine fiamminga che commerciavano, come Manart e Parravicino, in beni di lusso. I contatti di Orrente tra Venezia e la bottega di Leandro, che possiamo ora ipotizzare, così come è emerso grazie ai documenti[65] almeno per quella di Gerolamo – che però come vedremo era legato in fraterna con Leandro -, era commercialmente in contatto con Daniel Nijs e con la città di Roma e i suoi principali collezionisti, dove nel primo decennio del secolo la pittura di Caravaggio rappresentava un fenomeno cardine, furono senza dubbio determinanti

6.3 Michiele Pietra, *germanus pictor*, e l'eredità dei Bassano

La diffusione quasi 'endemica' di copie, modelli e variazioni di soggetti tratti dai dipinti dei Bassano oltralpe, e prodotta direttamente, così come possiamo documentare per alcuni casi, anche da artisti nordici, segnalava la ricchezza di questo mercato in area nederlandese. Non fu un caso se alcuni tra i temi bassaneschi, attentamente selezionati, costituirono dei prototipi incisori a cui guardare con spirito di imitazione e trasformazione. Si trattava, peraltro in consonanza con un più generale atteggiamento del mercato nei primi decenni del Seicento, di dipinti di formato ridotto, in cui le iconografie avevano, nel lungo

[65] Mi riferisco all'inventario delle 'carte' della bottega di Gerolamo Bassano dove compariva " un scritto a credito del signor Geronimo et debito del signor Daniel Nys con ricevue sotto esso scritto de man del signor Geronimo de danari ricevuti a conto di esso scritto, il quale il signor Biava ha tolto presso di sé" debito che fu saldato entro il gennaio 1621. Il testo è riportato in nota 1 in MASON 2009, p. 70.

processo di riproduzione, perso la complessità originale dei riferimenti narrativi e, replicate quasi su scala seriale, avevano progressivamente subito una 'riduzione' della portata del significato originale[66].

Come abbiamo visto verso la fine del XVI secolo assistiamo ad una moltiplicazione di opere che si muovono in un ambito che potremmo definire bassanesco e che, come nel caso delle raffigurazioni con cucine, creavano delle sintesi particolarmente riuscite sul piano figurativo, tra elementi desunti dalla tradizione nordica e quella 'veneziana' definita dai dipinti delle botteghe dalpontiane.

Possiamo definire quando però questa differente percezione e potenzialità della produzione del marchio familiare si profilarono? Molto probabilmente fu un processo gestito e generato dalla stessa bottega, veneziana, di Gerolamo e Leandro Bassano. L'inventario di Gerolamo, del 1621, è in questo senso una preziosa conferma. Infatti, sebbene forse sia lecito ipotizzare che Jacopo aveva consapevolmente pianificato la replicabilità e serialità delle sue invenzioni,

[66] Tale processo si ritrova anche nella bottega dei Vecellio, e non solo *post mortem* del maestro, durante un periodo di 'interregno' tra imitatori ed emuli più o meno vicini e testimoni della prassi artistica della bottega originale, ma già *ante* 1576 e aspetto costitutivo della struttura guidata da Tiziano che aveva previsto, evidentemente, anche delle linee di produzione di pregio minore e destinate ad una fruizione più ampia. In questo senso il contributo "Una fabbrica di immagini: l'impresa tizianesca tra invenzioni, repliche e varianti" pp. 223-273 in TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI, MARTIN 2009 definisce una metodologia e una prospettiva interpretativa importanti e indubbiamente valide anche per altre grandi botteghe veneziane: più che mai per quella dei Bassano.

soprattutto in vista di un avvicendamento generazionale fisiologico, fu l'attività di Gerolamo, esauritasi la linfa inventiva del padre e del fratello Francesco, a profilare chiaramente il fenomeno del bassanismo[67]. Ovvero la replica e riformulazione di soggetti canonizzati dalle invenzioni pittoriche del padre, del fratello Francesco e in parte di Leandro, ma serialmente riprodotti per un mercato in espansione e *pronto*[68]. Il 'caso Bassano' rappresentò un fenomeno di lunga durata che alimentò, almeno fino al 1656, come ipotizzeremo, il mercato dell'arte gestito dagli agenti e dai mercanti che abbiamo profilato.

Le dinamiche 'familiari' di gestione e circolazione del marchio della bottega non si estinsero, come fino ad ora si era sempre ipotizzato – in parte correttamente – nel 1651 con la morte di Carlo Scaiaro, ultimo discendente legittimamente 'consanguineo' di Jacopo il Vecchio ma, semmai, nel 1656 alla morte dell'unico esponente 'familiare' residente in laguna: il tedesco Michele Pietra. Potremmo addirittura ipotizzare che il 1702, data in cui si spense Girolamo Pietra, figlio di Michele, nella sua casa di San Felice segnò l'ultima data certa non solo di dispersione di un patrimonio artistico, ma di un'eredità familiare ideale che, seppur ormai lontana, forse era ancora viva e pulsante per i contemporanei. Michele Pietra, garzone nella bottega veneziana di Girolamo Bassano, l'anno successivo alla morte di quest'ultimo ne ereditava in buona parte i beni, sposandone la moglie

[67] Vedi RIGON 2012

[68] Mi riferisco alla quantità di opere 'finite' presenti nell'inventario, in particolare per alcuni temi di particolare successo come le *Quattro Stagioni.* Si trattava, evidentemente, di opere già *pronte* in stock e commerciabili immediatamente sia sul posto che destinate all'esportazione.

Zanetta Biava. Le sorti commerciali e produttive della bottega, a Venezia, si legavano quindi fino almeno alla metà del secolo, e poco oltre, ai nomi di Giacomo Ponte, figlio di Leandro, e Michele Pietra.

Dal punto di vista della diffusione e attestazione del bassanismo questi eventi non furono di poco conto. Indicano, semmai, che anche il fenomeno, per quanto 'spontaneamente' potesse svilupparsi e moltiplicarsi, fu comunque addomesticato e veicolato dalla presenza ancora forte di qualcuno capace di far valere legittimamente le ragioni del marchio familiare. Non solo la città di Bassano e il suo *hinterland*, là dove Scaiaro aveva deciso di rimanere – e ora ne capiamo anche il perché, a Venezia c'era già chi lavorava alacremente nella stessa direzione – ma anche Venezia rappresentava una piazza fertile di produzione dei soggetti e delle composizioni bassanesche.

Possiamo indicare, se non proprio una data, almeno una serie circoscritta di eventi che ci permetta di leggere con sicurezza questo passaggio? Indubbiamente la quantità e la qualità dei dipinti e le modalità operative della bottega che si intravedono dietro l'inventario dei beni di Girolamo, nel 1621, documentano già una consolidata riproposizione dei soggetti fortunati, delle *inventioni* che avevano caratterizzato la produzione di Jacopo, Francesco e in un primo tempo anche Leandro[69]. L'attività della prolifica bottega di Gerolamo si caratterizzava di uno

[69] Sul coinvolgimento di Francesco e poi Leandro nella bottega del padre anche nell'elaborazione dei soggetti vedi BETTINI 1933; MURARO 1957; ARSLAN 1960; REARICK 1992; BALLARIN 1995. Anche la bibliografia citata si è confrontata con il testamento di Jacopo che contribuisce a fissare, almeno questo è l'orientamento

scarso apporto inventivo e, invece, una continua riproposizione di soggetti, copiati o ricombinati *ad hoc* attingendo al largo *corpus* di elementi che costituivano le composizioni 'paratattiche' dei dipinti. Il bassanismo, da questo punto di vista, in quel momento quindi era quindi ampiamente consolidato all'esterno della bottega: alcuni soggetti costituivano il marchio di fabbrica della bottega e venivano meccanicamente riproposti. Le pratiche di bottega che si desumono dall'inventario rappresentano una conferma in tal senso.

E' il 1592 quando Leandro Dal Ponte – *Leander Bassanensis* – prende le redini della bottega veneziana che, grazie all'intraprendenza del padre Jacopo, il fratello Francesco aveva condotto almeno dal 1581[70], dopo il successo e l'alta considerazione che l'esecuzione dei dipinti per il soffitto del Maggior Consiglio gli aveva riservato presso il governo della Serenissima. Leandro, dopo la morte del padre Jacopo nel febbraio del 1592 e quella del fratello Francesco, che aveva eletto la casa già di Tiziano ai Biri come sua dimora, nel novembre dello stesso anno, senza interrompere l'attività della bottega, si impegnò in prima persona con alcune importanti commissioni pubbliche, come la *Resurrezione di Lazzaro* licenziata per i

storiografico predominante, una sorta di 'gerarchia delle qualità' dei figli, delineando, anche strutturalmente, l'organigramma dell'attività di bottega: "[...] Item per raggion di legato ha lassato tutti li quadri et opere sì fatte et finite, como bozade, desegni, copie et relevi a Battista et Gieronimo suoi figlioli et questo perché misser Francesco e misser Leandro sono fuori di casa et altre volte ne hano hauto et ve ne sono stati agiutati a fare et sono pratichi et pronti nelle inventioni o redoli per haverli lui insegnato un arte bona et eccellente[...]".

[70] Si veda la lettera inviata a Gaddi: BOTTARI, TICOZZI 1822, pp. 265 e seguenti; MASON 1980, pp. 214-219.

confratelli della Carità, e mantenendo vivi i rapporti con il mercato dei collezionisti. Ormai consolidate le sorti veneziane della bottega, nel 1597 Leandro cedette a *livello* al fratello Giambattista la sua quota sulla casa paterna, nonchè bottega, a Bassano.

L'evento segnò la frattura definitiva nella conduzione e continuazione del marchio di bottega dei *Bassano* tra il lontano borgo natio e la realtà cosmopolita veneziana, frattura che si radicalizzò ulteriormente nel 1606 quando Giambattista liquidò anche al fratello Gerolamo la sua parte nella proprietà della casa paterna[71].

Il primo documento veneziano che definisce la vicinanza familiare e commerciale tra Girolamo e Leandro è la procura redatta insieme nella casa di quest'ultimo nella parrocchia di San Cassiano datata 1613[72]. Infatti, sopravvenuta la morte di Francesco, parte della bottega, condotta a partire da quel momento con risolutezza da Leandro, si era stata spostata a San Cassiano. Nella stessa parrocchia proprio in quegli anni, dal 1595, forse non casualmente si erano insediati anche i fratelli Jan e Raphael Sadeler. Ed è probabile che la vicinanza siano un dato contestuale non del tutto estraneo alla scelta commerciale dei fratelli di incidere alcuni soggetti, già conosciuti durante la permanenza presso i Giusti, selezionati tra il repertorio di opere di Jacopo e figli.

[71] Sbordone, Le proprietà, giornata di studi bassanesi 1995

[72] Da me recuperato in ASVe, *Notarile Atti,* Giovan Francesco Crivelli, b. 2711, c. 28: nel documento si menziona esplicitamente la *fraterna* commerciale che lega i due fratelli.

Sotto il profilo commerciale è molto probabile che fu grazie all'abilità di Leandro che i modelli iconografici più caratteristici e rappresentativi della bottega dei Bassano divennero patrimonio anche del *capitale di rami,* ovvero di stampe, che costituiva il nucleo dell'attività – e eredità – dei due fratelli Sadeler. Così come gli incisori anversesi, anche Leandro e Gerolamo si erano legati in *fraterna*, non solo parentale, ovvero in un'unica sigla commerciale. La procura[73] comune del 1613 redatta in casa di Leandro, "in confinio Sancti Cassiani", testimonia l'unione commerciale dei due fratelli, un'alleanza più volte documentata nel primo ventennio del Seicento: prima nel trattare le pendenze sorte dopo la lite con il fratello Giambattista[74] e poi per amministrare le proprietà nel distretto bassanese.

La *fraterna*[75] siglava una comunione, probabilmente ben disciplinata però nell'identificazione dell'autorialità delle opere, tra le due firme, Leandro e Gerolamo, ma e, forse, anche tra differenti tipologie di temi da riprodurre in bottega[76]. In questo senso l'inventario di Gerolamo del 1621 è uno specchio

[73] Da me recuperato in ASVe, *Notarile Atti*, Giovanni Francesco Crivelli, b. 2711, 2° quinterno, c. 28r-v. Il documento, su mia indicazione, è stato citato, non correttamente, in CORSATO 2011, pp. 63-93.

[74] ASVe, Notarile Atti, Giovan Francesco Crivelli, b. 2710, 6° quinterno, c. 3v

[75] Anche il padre Jacopo nel suo testamento auspicava che il figlio Francesco mettesse *in fraterna tutti li beni per lui acquistati*. Vedi ALBERTON VINCO DA SESSO 1979, pp. 161-164. Infatti il meccanismo della fraterna avrebbe garantito alla bottega condotta dai fratelli, morto il capostipite, la sopravvivenza di un capitale di opere messe in comune.

[76] Nell'inventario di Gerolamo non c'è traccia dei caratteristici *mercati* elaborati da Leandro Bassano e, tanto meno, di ritratti, caratteristici, invece, della produzione di Leandro. MASON 2009, a pp. 32-33 ricostruisce la storia del *Ritratto di Zuan*

importante della produzione di bottega legata a temi devozionali e religiosi, seriali o di genere, di cui ben pochi sono quelli autografi di Leandro con particolare riferimento ai ritratti.

Gerolamo, profondamente legato al fratello Leandro con cui aveva felicemente imposto il nome della dinastia pittorica a Venezia, consapevole che il nipote Giacomo, non avrebbe perpetuato la tradizione familiare, seppur ignaro che la morte avrebbe colto anche il fratello l'anno seguente, decise nel suo testamento di legare le sorti della bottega anche al ramo bassanese della famiglia che, in effetti, continuerà l'attività fino al 1651 anno della scomparsa di Carlo Scajaro[77].

Sul fronte veneziano però, prescindendo momentaneamente dalla figura di Leandro su cui torneremo, un evento inaspettato avrebbe comunque impedito l'estinzione di ogni attività artistica e commerciale 'intorno' e 'con' il marchio della dinastia dei Bassano. Infatti, Zanetta Biava nel 1622, pochi mesi dopo la morte del marito Gerolamo, si risposava con uno dei garzoni di fiducia del pittore, Michele Pietra[78]. Zanetta, sorella di Domenico Biava, commissario testamentario di Gerolamo nonché uno dei principali beneficiati dall'eredità, decideva nell'aprile del 1622, già in qualità di sposa di Michele Pietra di rinunciare al legato in denaro

---

Francesco Sagredo che potremmo anche considerare esemplificativa dei ruoli differenti in seno a una bottega *condivisa* tra Leandro, dotato di capacità inventiva, e Gerolamo, fine copista anche della maniera del fratello.

[77] GEROLA 1905, pp. 103-107; MASON 2009, pp. 43-48.

[78] ASVe, *Notarile Testamenti,* Giovanni Francesco Crivelli, b. 288, n. 288. Nel primo testamento, redatto il 16 settembre del 1622, Zanetta è già sposata con Michele Pietra. La vedova, risposata rapidamente, cita due figli: "Gasparo e Antonio".

contante disposto dal marito e di rientrare appieno nell'asse ereditario della pratica di bottega, facendosi liquidare in dipinti i 550 ducati circa previsti dal testamento.

L'atto, con la nota e la stima di tutti i dipinti consegnati, fu compilato il 24 aprile del 1622[79], circa una decina di giorni dopo la scomparsa repentina, per febbre, di Leandro. Dobbiamo intendere i due eventi, solo in apparenza distinti e casuali, come profondamente legati da una strategia commerciale lungimirante e accorta. Con il matrimonio con Pietra, con un inatteso *coupe de théatre*, Zanetta garantiva la sopravvivenza commerciale del marchio di famiglia e, se non l'autografia, almeno una prolifica attività pittorica imperniata su copie (forse anche falsi), 'maniere di' e pochi originali, del marchio di bottega dei Bassano. Così, sgombrato il campo da un movente sentimentale – difficile ipotizzarlo per Pietra non ancora ventiquattrenne, quindi molto più giovane della vedova – l'iniziativa di Zanetta prevedeva oculatamente di entrare in possesso almeno di parte del patrimonio delle opere della bottega che, grazie all'arte acquisita da Pietra, tra i migliori *giovini* di Gerolamo[80] e probabilmente, insieme a Marcantonio Dordi, garzone di fiducia del pittore, avrebbe permesso un disinvolto mercato di copie o

[79] S. Mason, *L'inventario*, cit., pp. 89-94 analizza il documento conservato in ASVe, *Notarile Atti*, Francesco Mastaleo, b. 8427, cc. 285r-288r

[80] Il "suo giovine", di cui nell'inventario viene sempre specificata la mano, è stato identificato da Mason in Marcantonio Dordi. MASON 2009, p. 13: Al "suo giovine" Gerolamo lasciò un lotto di *Quattro Stagioni* dipinte di suo pugno ma non finite. Questo lascito di *Stagioni* è simmetrico, curiosamente, anche alle volontà di Zanetta espresse nel secondo testamento del 1626 in cui lasciava al marito, Pietra, un lotto finito di *stagioncine* da lui dipinte: ASVe, *Notarile Testamenti,* Giovanni Francesco Crivelli, b. 288, n. 288.

opere di maniera. Con il matrimonio, il passaggio di consegne dalla bottega veneziana dei Bassano a quella nascente di Pietra era garantito saldamente dalla legalità del lascito testamentario in dipinti e primo nucleo della nuova attività del giovane pittore.

Tant'è che per garantire la continuità della tradizione del marchio commerciale dei Bassano, proprio nel 1622 Pietra[81] si iscrisse all'arte dei pittori acquisendo, così, il titolo di maestro e permettendo di fatto il transito dei 'giovini' della bottega di Gerolamo – e perché non anche di Leandro – nella nuova attività collocata, non a caso, proprio nella stessa abitazione di Gerolamo dove viveva ancora Zanetta. Certamente entro il 1637 la bottega di Pietra si trasferì stabilmente a Santi Apostoli[82]. In quel momento il successo della continuazione del commercio a Venezia delle opere, pochi originali ma un ricco repertorio a cui attingere per copie e quadri di maniera dei Bassano era in mano a Zanetta Biava e Michele Pietra.

[81] Benché Dordi godesse del favore particolare di Gerolamo, così come chiaramente traspare dal suo testamento, tuttavia fu Pietra a intraprendere con un successo la carriera artistica. La sua iscrizione immediata all'Arte dei pittori (1622-1641) consolidata dalle potenzialità acquisite con l'eredità di buona parte dei dipinti della bottega di Gerolamo mi sembrano buoni indizi a proposito. Marcantonio Dordi figura nell'Arte di pittori solo per l'anno 1626. Si veda FAVARO 1975, p. 150.

[82] Lo desumiamo da uno dei testamenti inediti di Zanetta che nel 1637 dichiara di abitare con Pietra nella contrada di Santi Apostoli, vedi : ASVe, Notarile Testamenti, Zuan Francesco Crivelli, b. 288, n. 288.

Gli altri beneficiari, tra i parenti veneziani di Leandro e Gerolamo, ovvero Domenico Biava e Giacomo Ponte estromessi da qualsiasi impegno artistico in prima persona, avrebbero solo eroso lentamente il prezioso lascito. Così fu per buona parte delle opere menzionate nell'inventario di Gerolamo e date in eredità, ad esempio, a Biava e consorte. Sorte forse comune anche alle opere della bottega di Leandro di cui con buona probabilità si stilò un inventario ancora non ritrovato. La precisione con cui nei documenti si menziona la casa di Leandro rispetto a quella del fratello, entrambe comunque ubicate a San Cassiano, permette di ipotizzare una bottega vicina, legata in *fraterna*, ma specializzata anche in altri soggetti, *Ritratti*, ad esempio, probabilmente rivolta a commissioni dirette e non alla vasta e indifferenziata domanda di un mercato anonimo. Che anche nella casa di Leandro si tenesse bottega è ulteriormente testimoniato da un documento da lui stilato nel 1617 e redatto "in domo dell'illustrissimo ditto constituente posta in confinio san Cassiani" anche alla presenza di un artista fiammingo: "Nicola Marchi fu d. Stephani da Brussole pidore in ditta domo".[83]

La strategia di Zanetta e Pietra si rivelò attenta e fortunata. Infatti, sebbene nel 1654 Biava possedesse ancora alcuni pezzi pregevoli dovuti al lascito di Gerolamo: disegni, così come documenta Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici,[84] e alcuni dipinti[85] figurino nel suo inventario del 1663, tuttavia, rispetto alla

[83] ASVe, Notarile Atti, Giovanni Francesco Crivelli, b. 2715, 4° quinterno, cc. 41v-42r.

[84] MASON 20009, p. 31.

[85] L'inventario di Domenico Biava del 1663 è stato discusso in BOREAN 1999; ASVe, Notarile Atti, Claudio Paulini e soci, b. 3501, cc. 632r-650r. Fra i dipinti compare anche qualche copia di opere dei Bassano.

consistenza originaria, molte opere erano già scomparse. Anche Giacomo Ponte, figlio di Leandro, fu molto probabilmente un protagonista attivo nel commercio delle opere della bottega: nel gennaio del 1622 aveva venduto alcuni dipinti ai "Signori Chechel"[86] e nell'inventario dettagliato di Gaspar Chechel redatto nel 1657si ricordano "doi quadri grandi, sono doi stagioni [...] si credono del Bassan vecchio, il "Pianto della Madonna del cavalier Bassan" e, senza indicazione dell'autore, un dipinto "del Figliol Prodigo che si parte dal padre" e uno simile di "Lazzaro et Ricco Epulone"[87].

Nell'inventario di Michele Pietra del 1656[88] (doc C3) redatto dopo circa un trentennio dalla morte di Gerolamo e il matrimonio con Zanetta, sono pochi i dipinti menzionati riconducibili al primo nucleo dell'attività di bottega. La maggior parte evidentemente era già confluita nel prolifico mercato di autografi dei Bassano. Gli unici identificabili con certezza sono le *Nozze di Cana in Galilea* di Francesco Bassano, una *Natività con i pastori* "delli Bassani" e un altro quadretto con *Giacob et Esaù di mano* del Bassan. L'inventario di Pietra proprio nella formulazione delle voci che lo compongono rivela la tipologia dell'attività di bottega. Anche la testimonianza di Boschini nel descriverlo come "restauratore dell'antico" è particolarmente indicativa della specializzazione artistica di Pietra. Pochi sono gli originali di pittori che ormai rientravano nella tradizione degli *Old Masters*

[86] ASVe, Notarile Atti, Fabrizio Beaciani-Andrea Bronzini, b. 691, c. 320 v; Per il profilo del collezionista si veda Borean 2007, p 248.

[87] ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 366, n. 90, si vedano le cc. 12r,13r,41r.

[88] Pubblicato parzialmente in Savini Branca 1965 e contenuto in ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 366, n. 11.

veneziani, indicati esplicitamente come 'di mano di' o 'di' e collocati appositamente in uno "studio de quadri originali" ovvero in un'area della bottega specificatamente dedicata all'apprendimento di temi e stili da dipinti autografi; molti classici del Cinquecento veneziano, Tiziano in testa.

Il nucleo più consistente comprendeva copie tratte da pittori noti, anche d'area centro italiana, e dipinti indicati come "viene da" a significare opere, non esplicitamente copie, che incarnavano una 'maniera' ossia uno stile specifico di un autore, ivi compresi particolari temi iconografici che ne avevano contraddistinto la produzione e caratterizzato il mercato. La formulazione della prassi di bottega di Pietra soprattutto incentrata sulle copie e le 'maniere di' non è però innovativa, sia rispetto al Seicento, sia rispetto alla fisionomia della bottega veneziana dei Bassano: Leandro e Gerolamo. Del resto Pietra aveva imparato proprio nell'atelier di Gerolamo a 'copiare' e 'imitare' la maniera di Gerolamo e dei fratelli. Opere per un mercato a cui, indipendentemente dalle singole *mani* di cui solo gli addetti ai lavori della bottega e gli autori, erano edotti, interessava soprattutto uno stile, un repertorio di soggetti che con il marchio dei Bassano erano diventati di successo.

In questa prassi di bottega, in cui cioè i *giovini* non si occupavano solo di particolari marginali o rifiniture determinate ma entravano appieno nel processo di replica dei soggetti, la presenza di disegni originali, ma anche piccole tele di particolari di dipinti, costituivano un eredità utile e fondamentale. In questo senso l'indicazione di "diversi fogiami e animali di mano dei Bassani, piccoli", di una "simieta di mano del Bassan Vecchio", di un quadro con "due torsi di verze del Bassan Vecchio" e

"tre teste di mano dei Bassani una del vecchio e l'altra del giovane" costituisce un indizio prezioso. Dagli studi su questi preziosi originali, soprattutto dettagli naturalistici con animali e piante, Pietra ne aveva ri-formulato e ottenuto nuovi dipinti di maniera, come il "quadreto de galli vien dal Bassan", un "quadro "d'oselami e polami" ma anche particolari tratti da Veronese: "un gallo copia vien da Paulo". Un filone prolifico dell'attività della bottega era costituito quindi da questi dettagli, molti desunti dai dipinti dei maestri cinquecenteschi, di cui diverse stampe e disegni di animali erano contenuti gelosamente in un armadio. La particolare fortuna accordata a questi dettagli estrapolati dalle opere dei Bassano o copiate dai disegni, che guadagnando autonomia iconografica avevano incontrato il favore del pubblico, è attestata anche dall'incisione anversese di Wenceslao Hollar del 1649 rappresentante un *Asino* che l'incisore stesso suggerisce tratta, erroneamente però[89], da un originale di Jacopo Bassano. Il *restauro* degli antichi riferito da Boschini, che dobbiamo intendere quindi coma manipolazione di dipinti del Cinquecento di poco pregio, e soprattutto la riproposizione di stili *antichi*, con particolar riferimento a Giorgione[90] i cui "viene da" o le copie compaiono

[89] Tra gli esempi di animali come soggetti autonomi nelle opere di Jacopo non compare l'asino, che tuttavia compare spesso insieme a un ricco repertorio naturalistico in quadri 'd'insieme' soprattutto in soggetti tratti dall'Antico Testamento: BALLARIN 1964, pp. 55-72 qui pp. 67-69; REARICK 1989, qui figura G.

[90] CECCHINI 2000, p. 179; Paolo del Sera contrattò una "Natività con i pastori et si vedono alla lontana comparire i Magi con loro comitiva" dipinto su tavola, procuratogli da "un tal Pietra" [Michele Pietra] per 500 ducati. ASFi, *Carteggio di artisti,* Codice 5, (carteggio di Paolo del Sera), lettera del 25 marzo; lettera del 4 aprile; lettera del 17 aprile; lettera del 25 aprile. Sull'opera che giunse a Firenze tramite Francesco Conti Procaccia, ma non incontrò il favore di Leopoldo si veda

frequentemente tra le voci dell'inventario, costituivano la parte più consistente dell'attività di Pietra che tuttavia firmava anche qualche originale come ad esempio una serie di *Quattro Stagioni* e un autoritratto.

La presenza di Nicola Marchi, da traslare in *Marc* se di origine fiamminga, nella bottega di Leandro conferma l'assistenza di giovani apprendisti d'area fiamminga e tedesca. Lo stesso Michele Pietra era figlio di Bolfardo Stainer, *ligadore* del Fondaco dei Tedeschi. Morta Zanetta nel 1646, il pittore si risposò con Nadalina Cimarosti, da cui, nell'ottobre del 1649 nacque, nella parrocchia di Santi Apostoli, Gerolamo Felice.

Quest'ultimo erede tuttavia non seguì le orme del padre continuandone l'attività di bottega e morì nel 1702 così repentinamente da non lasciare testamento. Proprio l'assenza di quest'ultimo innescò un lungo processo tra i vari rami familiari, concluso con la vendita all'incanto di tutti i beni e condotto dai parenti soprattutto per entrare in possesso della cospicua collezione di quadri, circa un centinaio, del defunto (doc. A3). Il processo produsse una mole considerevole di documenti[91] redatti per ricostruire l'attendibilità e l'esatta genealogia della famiglia Sal-Stainer. Scopriamo così che il pittore Michele Gerolamo Pietra era nato nella parrocchia di Santa Sofia da Bolfardo e Maddalena Sal nel 1598 (genealogia...). Il matrimonio tra i due aveva unito due famiglie tedesche rispettivamente della parrocchia di San

---

BAROCCHI, FILETI, BERTELÀ 2000, p. 194, in cui tuttavia non viene identificato Michele Pietra.

[91] Vedi il fascicolo contenuto in I.R.E., Zitelle, E 41, f.1.

Cassiano e di San Bartolomeo impegnate da generazioni nelle attività di servizio legate ai mercanti del Fondaco.

Documentariamente scomparsi i figli di Zanetta, Gaspare e Antonio, citati l'ultima volta nel testamento del 1626, Gerolamo Felice nel 1656 all'età di sette anni ereditava, tutrice la madre Nadalina, un cospicuo patrimonio di opere tratte dall'inventario (doc. C3) stilato dai giudici. Anche nella sua collezione (doc. A3) risultavano: "due quadri di fiori", molti ritratti, e molti temi di genere originariamente presenti anche nell'inventario di Pietra, qui però senza alcuna indicazione autoriale. Del resto erano trascorsi ottanta anni dalla prima dispersione del patrimonio dei Bassano e si era ormai persa anche la memoria dei testimoni di quel lontano momento in cui si erano delineate le sorti veneziane delle botteghe dei Bassano.

Bibliografia

FONTI ANTICHE (*ante* 1830) E MANOSCRITTE

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti,* in Roma 1642

BALDINUCCI 1681-1728 (1808)

F. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1681-1728), Milano 1808

BALDINUCCI 1686 (1808)

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (1686), Milano 1808

BAMPO

BCTv, G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVII dell'archivio notarile di Treviso*, ms. 1410

BORGHINI 1584

R. Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fauella, de' più illustri pittori, e scultori [...],*In Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti, 1584

BOSCHINI 1660

M. Boschini, *La carta del Navegar pittoresco, in Venetia per li Baba* (1660), con la *Breve Istruzione* premessa alle *Ricche Minere della pittura Veneziana*, A. Pallucchini (a cura di), Venezia-Roma 1966

GASPARE 1638

Celio Gaspare, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638

HOOFT 1599-1630 (1991)

P.C. *Hoofts Reis-Heuchenis, Naar de autograf uitgegeven, ingeleid en toegelicht,* J. De Lange (a cura di), A.J. Huijskes (con la collaborazione di), Amsterdam-Atlanta, 1991

RIDOLFI 1648 (1914-1924)

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte o vero le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato* (1648), D. von Hadeln (a cura di), voll. 2, Berlino 1914-1924

VAN MANDER 1604 (1994)

K. Van Mander, *The Lives of the illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilder-boek* (1603-1604), H. Miedema (a cura di), 5 voll., Doornspijk, 1994

VAN MANDER 1604 (1969)

K. Van Mander, *Het Schilder-Boeck, Het Leven Der Moderne, oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders* (1604) Utrecht 1969

VASARI 1568 (1880)

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), G. Milanesi (a cura di), Firenze 1880

VERCI 1775

G. B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e intagliatori della città di Bassano,* Venezia 1775

REPERTORI

ALK

Allgeimenes Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur gegenwart, U. Thieme, F. Becker (a cura di), Lipsia 1992-2009

TIB

*The Illustrated Bartsch,*W. L. Strauss, J. T. Spike (a cura di), New York 1979-2003

CICOGNA 1824-1853 (2001)

E. A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna veneta*, P. Pazzi (a cura di), Venezia 2001

CICOGNA 1824-1853 (1982-1983)

E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziana raccolta ed illustrate*, 7 voll. Venezia 1824-1853 (1982-1983)

HOLLSTEIN 1993-

F. W. H. Hollstein, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450 – 1700*, Rijksprentenkabinet – Amsterdam, Rotterdam 1933-

FONTI A STAMPA

ACIDINI 1980

C. Acidini, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in "Paragone. Arte", 31, 359/361, 1980, pp. 141-175

AGNOLETTI 1897

C. Agnoletti, *Treviso e le sue pievi*, Treviso 1897

AIKEMA 2013

B. Aikema, *Il marchio Bassano e la pittura neerlandese: note su un caso di reciproca trasmissione artistica fra Nord e Sud,* in BASSANO DEL GRAPPA 2013 (in corso di pubblicazione)

AIKEMA 2012

B. Aikema, *Hans von Aachen in Italy: A Reappraisal*, in PRAGA 2012 (2010), pp. 17-27

AIKEMA 2011

B. Aikema, *Bassano, i fiamminghi e l'Europa,* in BORDEAUX-CAEN 2011, pp. 101-138

AIKEMA 2008

B. Aikema, *Hans Rottenhammer und der venezianischen Kanon*, in PRAGA 2008, pp. 35-48

AIKEMA 2005

B. Aikema, *Collezionismo a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca,* in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto,* 2005, pp 29-42

AIKEMA 2003

B. Aikema, *Tesori ponentini per la Serenissima. Il commercio d'arte fiamminga a Venezia e nel Veneto fra Quattro e Cinquecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo*, 2003, pp 35-48

AIKEMA 2002

B. Aikema, *Il Ritratto di Venezia nel Seicento*, in *Aux Quatre Vents,* A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (a cura di), Firenze 2002

AIKEMA 1998

B. Aikema, *Il gusto dei fiamminghi. Opere "ponentine" nelle collezioni veneziane del Rinascimento*, in VENEZIA 1999, pp. 83-91

AIKEMA 1996

B. Aikema, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform ca. 1535-1600,* Princeton 1996

AIKEMA 1990

B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990

AIKEMA, BROWN 1999

B. Aikema, B. L. Brown, *Pittura veneziana del XV secolo e "ars nova" dei Paesi Bassi,* in VENEZIA 1999, pp. 176-239

AIKEMA, DI LENARDO 2010

B. Aikema, I. di Lenardo (con la collaborazione di), *The Formative Years in Italy. Stylistics and Social Networks,* in Aachen-Praga-Vienna 2010, pp. 85-96

AIKEMA, MARTIN 1998

B. Aikema, A. J. Martin, *Venezia e la Germania: il primo Cinquecento*, in VENEZIA 1999*,* pp. 176-239

ALBERTON VINCO DA SESSO 1979

L. Alberton Vinco da Sesso, *Il testamento di Jacopo dal Ponte detto Bassano*, in "Arte Veneta"*,* XXXIII, 1979, pp. 161-164

ALFONSI 2002

M. S. Alfonsi, *Cosimo III de Medici e Venezia. I primi anni di regno,* in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, L. Borean-S. Mason (a cura di), Udine 2002

AMRAN 1963

D. W. Amran, *The Makers of Hebrew Books in Italy, Being Chapters* in the *History of the Hebrew Printing Press* (Philadelphia 1909), London 1963

ARSLAN 1931

W. Arslan, *I Bassano,* Bologna 1931

AVERY 2001

V.J. Avery, *The house of Alessandro Vittoria reconstructed,* in "The sculpture journal", V, 2001

AVERY 1999

V.J Avery, *Documenti sulla vita e le opere di Alessandro Vittoria (c. 1525-1608)* in "Studi trentini di scienze storiche", sez. I, LXXXVIII, Trento 1999

AVERY 1999a

V. J. Avery, *Alessandro Vittoria collezionista (c. 1525-1608*), in TRENTO 1999

BACKMANN 1997

S. Backmann, *Kunstagenten oder Kaufleute? : die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550-1650),* in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrundert: Venedig und Augsburg im Vergleich*, K. Bergdolt, J. Brüning (a cura di), Berlino 1997, pp. 175-197

BAETENS 1991

R. Baetens, *La "Belezza" et la "Magnificenza": symboles du pouvoir de la villa rustica dans la région anversoise aux temps modernes*, in ANVERSA 1991, pp. 159-179

BAETENS 1985

R. Baetens, *La Villa Rustica, phénomène italien* dans le paysage brabançon au 16ème siècle, in FIRENZE 1985, pp. 171-191

BAETENS 1976

R. Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart: de diaspora en het handelshuis De Groote tijdens de eerste helft der 17de eeuw,* 2 voll., Brussels 1976

BAETENS 1960

R. Baetens, *Een Antwerps handelshuis uit de XVII eeuw. De firma van Colen*, in "Tijdschrift voor Geschiedenis" 73.2, 1960

BALDASS 1949

L. Baldass, *Some remarks on Francesco Bassano and his historical function*, in "The Art Quarterly", XII, 1949, pp. 213-214

BALDASS 1955

L. Baldass, *Les tableaux champêtres des Bassano et la peinture réaliste des Pays-Bas au XVI siècle*, in "Gazette des Beaux-Arts", XLV, 1, 1955, pp. 143-160

BALDRIGA 2007

I. Baldriga, *Genesis of a status symbol: the collection in Corrispondence in the trasmission of collecting patterns,* in *Correspondence and cultural exchange in Europe, 1400 – 1700,* F. Bethencourt, F. Egmond (a cura di), Cambridge 2007, pp. 187-216

BALLARIN 1964

A. Ballarin, *L'orto dei Bassano*, in "Arte Veneta", 17, 1964, pp. 55-72

BAROCCHI, FILETI, BERTELÀ 2000

Il Cardinal Leopoldo: Archivio del collezionismo mediceo. Rapporti con il mercato veneto, P. Barocchi-M. Fileti-G. G. Bertelà (a cura di), vol. I, Pisa 2000

BARZMAN 1989, pp. 14-32

K. Barzman, *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist*, in *Academies of Art Between Renaissance and Romanticism*, A. Boschloo (a cura di), in "Leid Kunsthistorisch Jaarboek", 1996-1997, pp. 14-32

BAUDOIN 2005

F. Baudoin, *Nicolaas Rockox, friend and patrono f Pieter Paul Rubens,* in *Rubens in context, selected studies: liber memorialis,* F. Baudouin, C. Velde (a cura di), 2005, pp. 67-103

BECKER 1973

J. Becker, Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius, in "Nederladns Kunsthistorisch Jaarboek", 24, 1973, pp. 45-61

BEDONI 1983

S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento,* Firenze-Milano 1983

BENASSAR 1970

Benassar, *Marchands flamands et italiens à Valladolid au XVI siècle*, in *Fremde Kaufleute auf der Iberischen Halbinsel,* H. Kellenbenz (a cura di), Colonia 1970

BENATI 2006

D. Benati, *Il laboratorio del 'vivo',* in BOLOGNA-ROMA 2006, pp. 88-93

BENESZ 1997

H. Benesz, *Allegorical Female Busts by Bernaert de Rijckere in the National Museum in Warsaw*, in "Oud Holland", 111, 1997, pp. 1-12

BERDINI 1999

P. Berdini, *Parola e immagine*, in "Venezia Cinquecento", IX, 18, 1999, pp. 81-106

BERDINI 1999a

P. Berdini, *Poétique et exégèse. Les nocturnes du Tasse et de Bassano*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet.*, G. Careri (a cura di), Parigi 1999, pp. 203-226

BERDINI 1998

P. Berdini, *Notturni pastorali: scene di genere in Jacopo Bassano,* in *Jacopo Bassano (1510 c. - 1592),* M. Guderzo (a cura di), Bassano del Grappa 1992, pp. 83-108

BERDINI 1997

P. Berdini, *The religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis,* New York 1997

BERGHE 1993

E.H. Berghe, *Benorden de Alpen: Noord- en Zuidnederlandse collecties met Italiaanse kunst, 1500-1680,* in "Incontri", 8, 1993

BERGMANS 1958

S. Bergmans, *Note complémentaire à l'étude des De Hemessen de Van Amstel et du monogrammiste de Brunswick,* in "Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art", vol. 27, 1958, pp. 77-83

BERGMANS 1955

S. Bergmans, *Le problème Jan van Hemessen, monogrammiste de Brunswick. Le collaborateur de Jan van Hemessen; l'identité du monogrammiste*, in "Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art", vol 24, 1955, pp. 133-157

BERTOLOTTI 1881

A. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi in Roma nei secoli XVI e XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani.* Firenze 1881

BERTOLOTTI 1881 a

A. Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Milano 1881

BERZAGHI 1985

R. Berzaghi, *La Corte Vecchia del duca Guglielmo, tracce e memorie,* in *Quaderni di Palazzo Tè,* n. 2, 1985, pp. 43-64

BETHENCOURT, EGMOND 2007

F. Bethencourt, F. Egmond, *Correspondence and cultural exchange in Europe, 1400 -1700,* Oxford 2007

BETTINI 1957

S. Bettini, *Bassanismi del Seicento*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, pp. 245-252

BETTO 1974

B. Betto, *Forestieri e rappresaglie nella legislazione trevigiana dei secc. 13.-18. e attraverso documenti editi e inediti,* in "Archivio Veneto", 103, 1974, pp. 5-69

BIALOSTOCKI 1978

A. Bialostocki, *Le vocabulaire visuel de Jacopo Bassano et son stilus humilis*, in "Arte veneta", 31, 1975, pp. 169-173

BIERENS DE HAAN 1948

J. C. J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, Graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, 1948

BISCHOFF 2008

M. Bischoff, *Rottenhammers Entwürfe für Goldschmiedearbeiten*, in LEMGO-PRAGA 2008, pp. 63-69

BLONDÉ 2002

B. Blondé, *Tableware and changing consumer patterns. Dynamics of material culture in Antwerp, 17th-18th century*, in *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond,* J. Veeckman, S. Jennings (a cura di), Anversa 2002

BLONDÉ, STABEL 2006

Buyers and sellers: retail circuits and practices in medieval and early modern Europe, B. Blondé, P. Stabel (a cura di), Turnhout 2006

BOON 1977

K.G. Boon, *De Antwerpse schilder Bernaert de Rijckere en zijn tekeningen-oeuvre*, in "Oud Holland", 91, 1977 pp. 109-131

BOREAN, MASON 2009

Il collezionismo a Venezia. Il Settecento., L. Borean, S. Mason (a cura di), Venezia 2009

BOREAN 2008

L. Borean, Inventari e testamenti d'artista nel Cinquecento, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, pp. 121-131

BOREAN 2007

L. Borean, Gaspar Chechel, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, L. Borean, S. Mason (a cura di), Venezia 2007, p. 248

BOREAN 2002

L. Borean, *Mercanti e collezionisti a Venezia nel Seicento*, in "Schifanoia", 23, 2002, pp. 187-203

BOREAN 2002a

L. Borean, "*Desegni e stampa de rame". La collezione grafica di Gaspar Chechel, mercante tedesco nella Venezia del Seicento,* in "Aprosiana", 2002, pp. 155-178

BOREAN 1999

L. Borean *Ricchezze virtuose : il collezionismo privato a Venezia nel Settecento (1630-1700),* Ph.D. diss. Università di Udine, 1995-1999

BORGGREFE 2007

H. Borggrefe, *Pieter Isaacsz in the Company of Hans von Aachen*, in *Pieter Isaacsz (1564-1625) Court Painter, Art Trader and Spy,* S. Heilber, B. Noldus, J. Roding (a cura di), Turnhout 2007, pp. 43-57

BORGGREFE 2002

H. Borggrefe, *Thematiek en Inhoud van de Scenografische Schilderijen van Hans Vredeman de Vries*, in ANVERSA 2002, pp. 135-150

BORTOLOTTI 1999

L. Bortolotti, *Prolegomeni alla riflessione sul significato della "scena di genere" nella produzione di Jacopo Bassano*, in "Venezia Cinquecento", IX, 18, 1999, pp. 137-171

BORTOLOTTI 1998-1999

L. Bortolotti, *L'affermazione della pittura di genere in Italia tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Funzioni, strutture comunicative, meccanismi rappresentativi, fra messa in scena della realtà ed esplorazione delle potenzialità delle arti figurative*, Ph.D. diss. Università degli studi di Bologna, 1995-1998

BOSCHUNG 2002

D. Boschung, *Die Sammlung antiker Skulpturen des Nicolaas Rockox in Antwerpen*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 3, 3002, pp. 7-39

BOTS, WAQUET 1997

H. Bots, F. Waquet, *La République des Lettres*, Parigi 1997

BOTTARI, TICOZZI 1822-1825

G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, 8 voll., S. Ticozzi (a cura di), Roma 1822-1825

BRANTL 1998

M. Brantl, *Agency Studies: Art and Diplomacy in the Northern European Protestant Courts of the. Early 17c Portraiture*. Ph.D. diss. New York University, 1998

BRAUDEL 1992

F Braudel, *The perspective of the World,* Los Angeles 1992

BREDIUS 1916

A. Bredius, *Kuenstler-inventare, Urkunde zur geschichte der Hollandischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIII ten Jahrunderts,* L'Aja 1916

BRIELS 1980

J. G. C. A. Briels, *Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunst-verzamelaar Peter Stevens (1590-1688), en zijn Constkamer,* in "Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1980, pp. 203-226

BRIELS 1978

J. G. C. A. Briels, *Zuid-Nederlandse immigratie 1572-1630*, Bussum 1978

BROSENS 2010

K. Brosens, *New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series*, in *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, T. P. Campbell (a cura di), New York 2010, pp. 20-33

BROWN 2008

B. L. Brown, *Hans Rottenhammer in Roma – Künstler aus dem Norden und die Kabinettmalerei auf Kupfer,* in LEMGO-PRAGA 2008, pp. 25-33

BROWN 1999

B. L. Brown, *Genere e significato: scambi tra Venezia e il Nord*, in VENEZIA 1999, pp. 104-113

BROWN 1992

C. M. Brown, *Documents regarding duke Federico II Gonzaga's interest in flemish art,* in *Source. Notes in the history of art*, vol. 11, 2, 1992, p. 17-20

BROWN, DELMARCEL 1996

C. M. Brown-G. Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63,* Seattle-Londra 1996

BRULEZ 1970

W. Brulez, *Brugge en Antwerpen in de 15de en 16 eeuw: een tegenstelling?,* in "Tijdschrift voor Geshiedenis", 83, 1970, pp. 15-37

BRULEZ 1965

W. Brulez, *Marchands flamands à Venise. (1568-1605)*, Bruxelles-Roma 1965

BRULEZ 1960

W. Brulez, *De diaspora der Antwerpse Kooplui od het einde van de 16eeuw*, in "Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden", 15, 1960, pp. 279-306

BRULEZ 1959

W. Brulez, *L'exportation des Pays-Bas vers l'Italie par voie de terre au milieu du XVIe siecle,* in Annales XIV, 1959

BRULEZ 1959a

W. Brulez*, De firma Della Faille en de internationale handel van de Vlaamse firma's in de 16e eeuw,* Brussels 1959

BRULEZ, DEVOS 1984

W. Brulez, G. Devos, *Marchands flamands à Venise. (1606-1621)*, Bruxelles-Roma 1984

BRUNETTI 1941

M. Brunetti, *Il Fondaco Nostro dei Tedeschi*, Venezia 1941

BRUNI 1985

A. Bruni, *Mobilità sociale e Mobilità geografica nella Venezia di fine '500: la parrocchia di San Salvador,* in "Annali Veneti", II, n. 2, 1985 pp. 75-83

BUCHANAN 1982

I. Buchanan, *Dürer and Abraham Ortelius,* in "The Burlington Magazine"*,* 124, n. 957, 1982, pp. 734-741

BUDDE 1986

H. Budde, *Das "Kunstbuch des Nürnberger patriziers Willibald Imhoff und die tier und Pflanzenstudien Albrecht Dürers und Hans Hoffmans*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 82/83, 1986-87

BUIJS 1989

H. Buijs, *Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk,* in *Pieter Aertsen*, "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 40, 1989, pp. 93-128

BURKE 2005

P. Burke, *Qualche riflessione sull'antropologia storica del collezionismo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), Venezia 2005, pp. 51-54

CAGNIN 2004

G. Cagnin, *Cittadini e forestieri a Treviso nel medioevo,* Treviso 2004

CALABI 2010

D. Calabi, *Le banche, le borse e le vie del denaro,* in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, Luoghi spazi e architetture,* D. Calabi, E. Svalduz (a cura di) vol. 6, Vicenza 2010

CALABI, CHRISTENSEN 2007

D. Calabi, S. T. Christensen, *Cities and cultural exchange in Europe, 1400 – 1700,* Oxford 2007

CASTIGNOLI 1979

P. Castignoli, *Il libro rosso della comunità olandese-alemanna a Livorno* (1622-1911) in *La Canaviglia. Livorno nella storia, nella narrativa, nell'arte*, IV, 4, 1979

CAMPBELL 1981

L. Campbell, *Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries,* in "The Burlington Magazine", CXXII, 1981, pp. 467-473

CAMPBELL 1976

L. Campbell, *The art market in the Southern Netherlands in the Fifteenth century*, in "The Burlington Magazine", 118, 1976, pp. 188-198

CAMPBELL DODGSON 1931

Campbell Dodgson , *A drawing by Dirck de Vries,* in "Oud-Holland", 48, 1931, pp. 276-277

CAPPELLETTI 2006

F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma: 1580-1630*, Roma 2006

CARROL 1980

A. Carrol, *On the credibilità of Carlo Ridolfi's Lives of the Venetian Painter,* in "Australian Journal of art", 2, 1980, pp. 51-62

CAVAZZINI 2004

P. Cavazzini, *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti,* in "Quaderni storici", 2, 2004, pp. 1-22

CECCHINI 2008

I. Cecchini, *I modi della circolazione dei dipinti,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento*, S. Mason, L. Borean (a cura di), pp. 141-165

CECCHINI 2006

I. Cecchini, Troublesome Business: Dealing in Venice, 1600-1750, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750,* N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006, pp. 125-134

CECCHINI 2005

I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe,* in VENEZIA 2005, pp. 151-172

CECCHINI 2003

I. Cecchini, *Le figure del commercio: cenni sul mercato pittorico veneziano nel XVII secolo,* in FIRENZE 2003, pp. 389-399

CECCHINI 2000

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

MAAS 1981

C.W. Maas, *The German Community in Renaissance Rome 1378-1523*, Roma 1981

CHASTEL, POMIAN 1987

A. Chastel, K. Pomian, *Les intermediaires*, in "Revue de l'art", 77, 1987, pp. 5-9.

CHERRY 1997

P. Cherry, *Seventeenth-Century Spanish Taste,* in M. B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories*, Santa Monica (USA) 1997, pp. 1-108

CITROEN 1993

K. A. Citroen, *Dutch goldsmiths' and silversmiths' marks and names prior to 1812 a descriptive and critical repertory*, Leida 1993

CLELAND 2007

E. Cleland, *Tapestries as a transnational artistic commodity, in Renaissance art reconsidered*, New Haven 2007

COLLETTA 1983

T. Colletta, *Il Theatrum urbium e l'opera di Joris Hoefnagel nel mezzogiorno d'Italia: (1577-1580),* in "Archivio storico per le provincie napoletane", 3, 102, 1983, pp. 45-102

CONCINA 1997

E. Concina, *Fondaci: architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Allemagna,* Venezia, 1997

CONTINI 1985

R. Contini, *Bilivert, saggio di ricostruzione,* Firenze 1985

CORSATO 2011

C. Corsato, *Il* Battesimo di Cristo *e l'eredità del* brand *Bassano nelle botteghe dei figli di Jacopo,* in "Verona Illustrata", 24, 2011, pp. 63-93

CORWIN 1976

N. A. Corwin, *The fire landscape : its sources and its development from Bosch through Jan Brueghel I : with special emphasis on the mid-sixteenth century Bosch "revival",* Ph.D. diss., Washington University, 1976

CRAIG 1989

K.M. Craig, *Pieter Aertsen and the Meat stall,* in "Oud Holland", 96, 1989, pp. 3-15

CROSATO 1985

L. Crosato*, Di 'Quattro stagioni' del Pozzoserrato e la grafica fiamminga*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 36, 1985, pp. 119-130

DACOSTA KAUFMANN 1995

T. DaCosta Kaufmann, *Court, cloister and city. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*, Londra 1995

DACOSTA KAUFMAN 1988

T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague,* Chicago 1988

DANESI SQUARZINA 2003

S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani,* Torino 2003

D'HULST 1967

R. A. d'Hulst, *Jacob Jordaens en de Schilderskamer van de Antwerpse Academie*, in "Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen", 1967, pp. 131-150

DAL POZZOLO 2006

E. M. Dal Pozzolo, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in "Studi tizianeschi", 4, 2006, pp. 53-98

DAL POZZOLO 2003

Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna, E. M. Dal Pozzolo (a cura di), Vicenza, 2003

DAVIS 2003

C. Davis, *Altare della Scuola degli Orefici in San Giacomo di Rialto*, Venezia (1601), in VICENZA 2003, p. 397

DEKESEL 2005

C. E. Dekesel, *Hubertus Goltzius (Venloo 1526-Bruges 1583), and his Icones Imperatorum Romanorum,* in *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale,* R. Pera (a cura di), Roma 2005, pp. 259-277.

DELANCEY 2011

J. A. DeLancey, '*In the streets Where They Sell Colors'. Placing vendecolori in the urban fabric of early modern Venice*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", LXXII, 2011

DELMARCEL, BROWN 1996

Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63, C. M. Brown-G. Delmarcel (a cura di), Seattle-London 1996

DE JONGE 2010

K. De Jonge, *Bâtiment publics à fonction économique à Anvers au XVIe siècle : l'invention d'un type?,* in *Public buildings in early modern Europe*, K. Ottenheym, K. De Jonge, M. Chatenet (a cura di), Turnhout 2010, pp. 183-200

DE MARCHI, VAN MIEGROET 2006

N. De Marchi, H. J. Van Miegroet, *The Antwerp-Mechelen production and export complex,* in *In his milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara (a cura di), Amsterdam 2006.

DE MARCHI, VAN MIEGROET a

Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750, N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006

DE MARCHI, VAN MIEGROET 1999

N. De Marchi, H. J. Van Miegroet, *Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva Espana*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", R. Falkenburg, J. de Jong, D. Meijers, B. Ramakers, M. Westermann (a cura di), 50, 1999, pp. 81-111

DENUCÉ 1932

J. Denuncé, *Inventare und kunstsammlungen zu Antwerpen in den 16. 17. Jahrhunderten*, Anversa 1932

DE VRIES 1934

A.B. de Vries, Het Noord-Nederlandse portret in de tweede helft van de 16de eeuw, Amsterdam 1934

DI LENARDO 2013

I. di Lenardo,*"Cities of Fire". Iconography, Fortune and the Circulation of Fire Paintings in Flanders and Italy in the XVI Century,* in The Wounded City. The Representation of Urban Disasters in European Art (XV-XX Centuries), M. Folin, M. Preti (a cura di), Farnham (Surrey) [in corso di pubblicazione]

DI LENARDO 2012

I. di Lenardo, *The oltramontani Network in Venice: Hans von Aachen in context*, in PRAGA 2012, pp. 28-37

DOERING 1894

Des Augsburger patriciers Philipp Hainhofer beziehungen zum herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den jahren 1610-1916, O. Doering (a cura di), Vienna 1894

DUERLOO, THOMAS 1998

L. Duerloo, W. Thomas, *Albrecht & Isabella*: 1598 – 1621, Turnhout 1998

DUVERGER 1984-1992

E. Duverger, *Antwerpse kuntinvenatirissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles 1984-1992

DUVERGER 1979-1980

E. Duverger, *Enkele gegevens over Gaspard Rem (1542-1617) een Antwerps schilder in Venete*, in *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 25, 1979-80, pp. 115-124

ENGELS 1997

M. C. Engels, *Merchants, Interlopers, Seamen and Corsairs*, Hilversum 1997

ENGELS 1995

M. C. Engels, *Dutch traders in Livorno at the beginning of the aeventeenth century. The company of Joris Jansen and Bernard van den Broecke,* in *Entrepreneurs and antrepreneurship in early modern times. Merchants and industrialists within the orbit of the Dutch staple market*, C. Lesger and L. Noordegraaf (a cura di), L'Aja 1995

EWIG 1990

D. Ewig*, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand*, in "The Art Bulletin", 72, 1990

FAGGIN 1964

G.T. Faggin, *Su Gaspar Rem e altri pittori neerlandesi-veneziani del Cinquecento,* in "Emporium" 1964, pp. 243-246

FAGGIN 1965

G. T. Faggin, *Un nuovo "Mercato" di Dirck de Vries,* in "Arte veneta", 19, 1965, pp. 156-157

FAGGIN 1963

G. T. Faggin, *Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento*, in "Paragone. Arte", 14, 1963, n. 165, pp. 54-64

FALKENBURG 2000

R. L. Falkenburg, *Art's international economy: artists and market; northern-central Europe*, in FIRENZE 2002

FALKENBURG 1996

R. L. Falkenburg, *Matters of taste: Pieter Aertsen's market scenes, eating habts and pictorial rhetoric in the sixteenth century,* in *The object as subject: studies in the interpretation of still life*, A. W. Lowenthal (a cura di), Princeton 1996, pp. 13-27

FALKENBURG, DE JONG, MEIJERS, RAMAKERS, WESTERMANN 1999

Kunst voor de Markt (Art for the Market) 1500-1700, R. Falkenburg, J. de Jong, D. Meijers, B. Ramakers, M. Westermann (a cura di), "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 50, 1999

FALKENBURG, FILEDT, LEEFLANG 1991-1992

Hendrick Goltzius (1558-1617), R. L. Falkenburg, J. P. Filedt, K. H. Leeflang 1991-1992 (a cura di), "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 42/43, 1991-92

FALKENBURG 1988

R. L. Falkenburg, *Iconographical connections between Antwerp landscapes, market scenes and kitchen pieces, 1500-1580*, in "Oud Holland", 102, 1988, pp. 114-124

FAVARO 1975

E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti,* Firenze 1975

FAVILLA, RUGOLO 2009

M. Favilla, R. Rugolo, *Pietro Paolo Retano*, in *Il collezionismo a Venezia. Il Settecento,* L. Borean, S. Mason (a cura di), Venezia 2009, p. 295

FEHL, PERRY 1984

P. Fehl, M. Perry, *Painting and the Inquisition at Venice: three forgotten files*, in *Interpretazioni veneziane,* D. Rosand (a cura di), Venezia 1984

ZAREMBA-FILIPCZAK 1987

Z. Zaremba-Filipczak, *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*, Princeton 1987

FLETCHER 1996

J. Fletcher, *The Arundels in Veneto,* in "Apollo", CXLIV, 1996, pp. 63-69

FLETCHER 1979

J. Fletcher, *Marco Boschini an Paolo del Sera collectors and connoisseurs of Venice,* in *Apollo* CX, 1979, n. 213, 416-424

FOCK 1983

C. W. Fock, *Les orfèvres-joailliers étrangers des Médicis*, in Firenze 1983, pp. 830-859

FOCK 1974

W. Fock, *Der Goldsmied Jaques Byliveltaus Delft und sein Wirken in der Mediceischen Hofwerkstatt in Florenz*, in "Jarbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien", LXX, 1974, pp. 89-178

FOCK 1972

C. W. Fock, *Goldsmiths at the court of Cosimo II de' Medici*, in "The Burlington Magazine", CXIV, 1972, pp. 11-17

FOCK 1970

C. W. Fock, *The Medici crown: work of the Delft goldsmith Jaques Bylivelt*, in "Oud Holland", LXXXV, 1970, pp. 197-209

FRANGI 1996

F. Frangi, *Milano circa 1620: L'Accademia di Federico Borromeo*, in "Nuovi Studi: Rivista di arte antica e moderna", I, 1996, pp. 125-148

FREEDBERG 1984

D. Freedberg, *Rubens. The Life of Christ after the Passion*, Oxford-New York 1984

FRIEDLANDER 1975

J. M. Friedlander, *Early Netherlandish Painting. Volume XIII: Antonis Mor and his Contemporaries*, H. Pauwels, G. Lemmens (con la collaborazione di), New York 1975

FROSIEN-LEINZ 1983

H. Frosien-Leinz , *La creazione dell'Antiquarium nella Residenza di Monaco e lo sviluppo della collezione di antichità da Alberto V (1550 - 1579) a Massimiliano I (1598 - 1651),* in ROMA 1983, pp. 357-173

FUČÍKOVÁ 2010

E. Fučíková, *The Life*, in AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010, pp. 3-12

FUČÍKOVÁ 1992

E. Fučíková, *A contribution to the early drawings of Hans von Aachen*, in *Record*, Princeton University, Art Museum, 51, 1992, 1, pp. 15-21

FUČÍKOVÁ 1982

E. Fučíková, *Einige Erwagungen zum Werk des Jacopo und Ottavio Strada*, in Leids Kunstihstorisch Jaarboek, I, Leida 1982, pp. 339-353

FULIN 1968

R. Fulin, *L'Arca di Noè di Giacomo da Ponte detto il Bassano*, in "Atti dell'Ateneo Veneto", ser II, vol V, 1968, pp. 229-269

FULIN 1876

R. Fulin, *Ultimi studi sull'Archivio notarile di Venezia. Cinque testamenti di pittori ignoti del secolo XIV,* in "Archivio Veneto", XII, 1876, pp. 130-150

FUMAGALLI 2001

E. Fumagalli, *Collezionismo mediceo da Cosimo II a Cosimo III: lo stato degli studi e le ricerche in corso*, in ROMA 2001, pp. 239-255

FURLOTTI 2003

B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1587-1612),* Milano 2003

FUSENIG 2008

T. Fusenig, *Rottenhammers Einfluss auf die Malerei*, in LEMGO-PRAGA 2008

GABRIELLI 1971

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri italiani,* Torino 1971

GALASSI PALUZZI 1929

C. Galassi Paluzzi, *Note di storia e d'arte su le cappelle e gli altari del Gesù*, in "Roma", 5, 1929, pp. 303-394

GALASSI PALUZZI 1925

C. Galassi Paluzzi*, Di una tela di Francesco da Ponte nella ven. chiesa del Gesù*, in "Roma", Roma 1925, anno III, 1925, p. 394

GALLO 1930

R. Gallo, *Gli incisori Sadeler a Venezia* in "Rivista della città di Venezia", IX, 1930

GARAS 1993

K. Garas, *Die Fugger und die venezianische Kunst*, in *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, B. Roeck, K. Bergdolt, A. J. Martin (a cura di) Sigmaringa 1993, pp. 123-129

VAN GELDER 2009

M. van Gelder, *Trading Places. The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice,* Leida-Boston 2009

GEROLA 1909

G. d. B. Gerola, *Bassano Leandro*, in U. Thieme, F. Becker, *Kunstlerlexikon,* III, Lipsia 1909

GEROLA 1905

G. d. B. Gerola, *I testamenti di Francesco il Giovane e di Gerolamo da Ponte*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", II, 1905, pp. 103-114

GOETHALS 1857

F. Goethals, *Miroir des notabilités nobiliaires de Belgiquque, des Pays Bas et du Nord de la France,* Bruxelles 1857

GOETHALS 1849-1852

F. Goethals, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, Bruxelles 1849-1852

GOLAHNY, MOCHIZUKI, VERGARA 2006

In his milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara (a cura di), Amsterdam 2006

GOLDTHWAITE 2003

R. Goldthwaite, *Economic Parameters of the Italian Art market (15th to 17th centuries),* in *The Art Market in Italy,* M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews – Grieco, Modena 2003, pp. 423-444

GOLDTHWAITE 1993

R. Goldthwaite, *Wealth and demand for art in Italy 1300-1600*, Baltimora, 1993

GOLDTHWAITE 1987

R. Goldthwaite, *The Empire of Things: Consumer demand in Renaissance Italy,* in *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy,* F. W. Kent-P. Simons (a cura di), Oxford, 1987, pp. 153-175

GONZALEZ DE ZARATE 1996

J.M. Gonzalez de Zarate, *Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII,* in "Goya", 251, 1996, p. 265-275

GORIS 1925

J. A. Goris, *Etudes sur les colonies marchands meridionales à Anvers de 1488-1567*, Université de Louvain, Recueil de Traveaux, II serie, fasc.4, Lovanio 1925

GORMAN 2009

Un dipinto misterioso. Il mondo della galleria Linder, M. J. Gorman (a cura di), Firenze 2009

GORMAN, MARR 2007

M. J. Gorman, A. Marr, '*Others see it yet otherwise': disegno and pictura in a Flemish gallery interior*, in "The Burlington Magazine", CXLIX, 2007, pp. 85-91

GROHMANN 2011

A. Grohmann, *Fiere e mercati nell'Europa occidentale*, Milano 2011

GUERRIERI BORSOI 2007

M. B. Guerrieri Borsoi, *Pietro Pescatore mercante fiammingo "che faceva raccolta di pitture",* in "Studi romani", 55, 2007, pp. 151-169

HAJÒS 1958

E. Hajòs, *The Concept of an Engraving Collection in the Year 1565: Quiccheberg, Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi,* in "Art Bulletin", 40, 1958, pp. 151-156

HARRELD 2004

D. Harreld, *High Germans in the Low Countries. German Merchants and Commerce in Golden Age Antwerp*, Leida 2004

HÄRTING 2004

U. Härting, *Courtly Art – Höfische Bälle in Vredemans repräsentativen Räumen*, in LEMGO 2004, pp. 118-128.

HÄRTING 1983

U. A. Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II, 1581-1642,* Zurigo-New-York 1983

HASKELL, PENNY 1984

F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1984

HELD 1982

J. S. Held, *Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art Patron and His Collection, con un Postscript del 1979,* in *Rubens and his circle*, A. W. Lowenthal, D. Rosand, J. Walsh (a cura di), Princeton 1982, pp. 35-64

HELD 1957

J. S. Held, *Artis Pictoriae Amator: an Antwerp art patron and his collection*, in "Gazette des beaus Arts", 99, 1957, pp. 53-84

HENDRIX, VIGNAU WILBERG 1997

L. Hendrix, T. Vignau Wilberg, *Nature illuminated: flora and fauna from the court of the emperor Rudolf II*, Los Angeles 1997

HINTON 2002

J. Hinton, *By sale, by gift. Aspects of the Resale and Bequest of Goods in Late-Sixteenth-Century Venice,* in "Journal of Design History", 15, n. 4, 2002, pp. 254-262

HYMANS 1907

H. Hymans*, Une galerie anversoise au XVII siècle*, in "La Chronique des Arts", marzo 1907, p. 99

HOBSON 1989

A. Hobson, *Plaquettes on Bookbindings*, in *Italian plaquettes,* A. Luchs (a cura di), *Studies in the History of Art,* vol. 22, Washington 1989, pp. 165-173

HOCHMANN 2008

M. Hochmann, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, pp. 3-39

HOCHMANN 2008a

M. Hochmann, *Giulio Calistano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, p. 257

HOCHMANN 2008b

M. Hochmann, *Domenico dalle Due Regine,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, p. 268

HOCHMANN 2002

M. Hochmann*, Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und oeffentlicher Aufgabe,* in "Venezia!", 2002, p. 82-91

HOCHMANN 2005

M. Hochmann *Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVIe siècle*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, B. Aikema (a cura di), Venezia 2005

HOCHMANN 2004

M. Hochmann, *Venise et Rome. 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004

HOCHMANN 2003

M. Hochmann, *Hans Rottenhammer and Pietro Mera: two northern artists in Rome and Venice*, in "The Burlington Magazine", CXLV, 2003, pp. 641-645

HOCHMANN 2002

M. Hochmann, Kunstsammeln im 15. und 16. Jahrhundert – zwischen privater Leidenschaft und oeffentlicher Aufgabe, in "Venezia!", 2002, p. 82-91

HOCHMANN 2001

M. Hochmann, *Les collections des familles "papalistes" à Venise et à Rom du XVI au XVIIIe siècle*, in Roma (1996) 2001

HOCHMANN 1992

M. Hochmann, *Peintres et commenditaires à Venise (1540-1628),* Roma 1992

HONIG 1999

E. A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, Yale 1999

HOOGEWERFF 1952

G. J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, L'Aja 1952

HOOGEWERFF 1942

G. J. Hoogewerff, *Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600 - 1725): uittreksels uit de parochiale archieven*, L'Aja 1942

HOOGEWERFF, VAN REGTEREN 1928

G. J. Hoogewerff, A. van Regteren, *Arnoldus Buchelius Res pictoriae." Aanteekeningen kunstenaars en kunstwerken, 1583-1639*, in *Quellen studien zur Holländischen Kunstgeschichte* XV, p. 82, 1928

HOTTLE 2004

A. D. Hottle, *Commerce and Connections. Peter Paul Rubens and the Dedicated Print*, in *Rubens and the Netherlands,* "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek"*,* J. de Jong, B. Ramakers, F. Scholten, M. Westermann, J. Woodall (a cura di), *55*, 2004

HOUGHTON 2001

C. M. Houghton, *A topical reference to urban controversy in Pieter Aertsen's Meat stall*, in "The Burlington Magazine", 143, 2001, pp. 158-160

ICKX, WINCKELMANS 1997

J. Ickx, L. Winckelmans, *Sint Juliaan der Vlamingen-grafmonumenten,* in "Bolletino dell'Istituto belga di Roma", 1997, LXVII, pp. 225-314

IMPEY, MACGREGOR 1983

O. Impey, A. Macgregor, *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century*, Oxford 1983

ISRAEL 1995

J. Israel, *The Dutch Republic: its rise, greatness, and fall,* 1477-1806, Oxford 1995

JACOBY 2000

J. Jacoby, *Hans von Aachen. 1552-1615*, Monaco-Berlino 2000

JACOBS 1925

Emil Jacobs, *Das Musei Vendramin und die Sammlung Reynst,* in "Repertorium fur Kunst wissenschaft", XLVI, 1925, pp. 15-38

JAFFÉ 1984

M. Jaffé, *Rubens's portraits of Nicolaas Rockox and others,* in "Apollo", 119, 1984, pp. 274-281

JANSEN 1991

D. Jansen, *Jacopo Strada's Antiquarian Interests: a survey of his Musaeum and its Purpose*, in "Xenia", 21, 1991, pp. 59-76

JANSEN 1989

D. Jansen, *Der Mantuaner Antiquarius Jacopo Strada, in Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassiche Tradition*, Vienna 1989, pp. 308-323

JANSEN 1988

D. Jansen, *Example and examples: the potential influence of Jacopo Strada on the development of Rudolphine art,* in *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Praga 1988, pp. 132-146

JANSEN 1988a

D. Jansen, *Gli strumenti del mecenatismo: Jacopo Strada alla corte di Massimiliano II,* in *Familia del Principe e familia aristocratica*, C. Mozzarelli (a cura di), Roma 1988, pp. 681-715

JANSEN 1987

D. J. Jansen, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, in "Revue de l'Art", 77, 1987, pp. 11-21

JANSEN 1982

D. Jansen, *Jacopo Strada (1515-1588): Antiquario della Sacra Cesarea Maestà*, in "Leids Kunsthistorisch Jaarboek", I, Leida 1982, pp. 57-69

JANSSENS 1998

P. Janssens, *De evolutie van de Belgische adel sinds de late middeleeuwen*, Bruxelles 1998

JESTAZ 2001

B. Jestaz, *Les collections de peinture à Venise au XVIe siecle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo,* O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano (a cura di), collection de l'école Française de Rome, Roma (1996) 2001

JORISSEN 1872

T. Jorissen, *Genealogie van Hoefnagle*, in *De Navorscher* , 22, 1872, pp. 260-269

KOERNER 2010

J. L. Koerner, *Friendship Portrait*, in Aachen-Praga-Vienna 2010, pp. 63-74

LANARO 2006

P. Lanaro, *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400-1800*, Toronto 2006

LANARO 2003

La pratica dello scambio. Sistemi di fiere, mercati e città in Europa e in Italia, 1400-1700, Venezia 2003

LANARO 1975

P. Lanaro, *Economia e società nel simbolismo pittorico di Pieter Bruegel il Vecchio*, in "Economia e Storia", 29, 1975, pp. 294-304

LANE 1973

F. C. Lane, *Venice. A maritime republic*, Baltimora 1973

LAUBER 2008

R. Lauber, *La collezione Reynst,* in *Il collezionismo a Venezia. Il Seicento,* L. Borean-S. Mason (a cura di), pp. 304-305

LESGER, NOORDGRAAF 1995

Entrepeneurs and Entrepeneurship in Early Modern Times. Merchants and Industrialists within the Orbit of the Dutch Staple Market, C. Lesger, L. Noordgraaf (a cura di), L'Aja 1995

LEVI 1900

C. A. Levi, *Le collezioni veneziani di arte e di antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia 1900

LIEB 1985

N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst*, Monaco 1985

LIMENTANI VIRDIS 1978

C. Limentani Virdis, *La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento*, in "Arte Veneta"*,* 1978, pp. 141-146

LIMENTANI VIRDIS 1979

C. Limentani Virdis, *Un catalogo per Paolo Fiammingo*, in "Antichità Viva", XVIII, 1979, 2, pp. 49-50

LIMENTANI VIRDIS 1977

C. Limentani Virdis*, Martin de Vos e la cultura veneziana*, in "Antichità Viva"*,* XVI, 1977, pp. 3-14

D. Limouze*, From Bavaria to the Veneto and Return: the Sadelers, Jacopo Bassnao and the Italian Art in Munich*, in *München-Prag um 1600*, B. Bukovinskà, L. Konečný, Praga 2009, pp. 117-124

LIMOUZE 1990

D. Limouze, *Aegidius Sadeler,* Ph. D. diss. Princeton University, 1990

LOGAN 1979

M.S. Logan, *The Cabinet of the brothers Gerard and Jan Reynst,* Amsterdam-Oxford-New York 1979

LOWENTHAL 1986

A. W. Lowenthal, Joachim Wtewael and Dutch Mannerism, Doornspijk, 1986

KAN 1946

A. H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven [...],* Rotterdam-Anversa, 1946

KARNEHM 2003

C. Karnehm, *Die Korrespondenz Hans Fugger von 1566 bis 1594. Regesten der Kopierbuecher aus dem Fuggerarchiv*, Monaco, 2003

LIEB 1985

N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst*, Monaco 1985

KATRITZKY 1987

M. A. Katritzky, *Lodewyk Toeput:some pictures related to the commedia dell'arte*, in *Renaissance studies*, 1987, pp. 71-125

KAUFFMANN 1954

H. Kauffmann, *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600,* in *Vom Nachleben Duurers,* Norimberga 1954

KAVALER 1996

E. M. Kavaler, *Pictorial Satire, Ironic Inversion, and Idelogical Conflict: Bruegel's Battle between the piggy Bankx and Strong Boxes,* in "Netherlands Yearbook for History of Art", 47, 1996, pp. 155-179.

KAVALER 1989

E. M. Kavaler, *Pieter o's Meat stall. Diverse aspects of the market piece*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaasrboek", 40, 1989, pp. 67-92

KEBLUSEK, NOLDUS 2011

Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe, M. Keblusek, B. V. Noldus (a cura di), Leida 2011,

KEERSMAEKERS 1982

A. Keersmaekers, *De schilder Sebastiaen Vrancx (1573-1647),* in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schöne Kunsten te Antwerpen*, 1982, pp. 165-186

KELLENBENZ 1961

H. Kellenbenz, *Le déclin de Venise et les relations économiques de Venise avec les marchés au nord des Alpes*, in Venezia 1961, pp. 107-183

KETELSEN 1992

T. Ketelsen, *Art auctions in 18th-century Germany,* in *Art Markets in Europe (1400-1800),* M. North, D. Ormrod (a cura di), Aldershot 1998, pp. 144-146

KLOEK 1995

T. Kolek, *Hans Speckaert, and the many copies after his drawings*, in Roma 1995

KNAAP 2006

A. C. Knaap, *Seeing in Sequence. Peter Paul Rubens' Ceiling Cycle at the Jesuit Church in Antwerp,* in Rubens and the Netherlands, "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", J. de Jong, B. Ramakers, F. Scholten, M. Westermann, J. Woodall (a cura di), 55, 2004

KREDL 1979

D. Kreidl, *Zur Bestimmung des Wiener Diana und Aktäon-Bildes als Werk des Bernaert de Rijckere,* in "Oud Holland", 93, 1979 pp. 47-51

KRISCHEL 2010

R. Krischel, *The inventory of the Venetian Venedecolori Jacopo de' Benedetti: The Non Pigment Materials,* in *Trade in artists' materials, Markets and commerce in Europe to 1700,* J. Kirby, S. Nash, J. Cannon (a cura di), Londra 2010, pp. 253-266

KRISCHEL 2002

R. Krischel, *Zur Geschichte des Venezianischen Pigmenthandels – das sortiment des Jacobus de Benedictis à Coloribus,* in "Wallraf Richartz Jahrbuch", LXIII, 2002, pp. 93-158

MAYER 1931

A. Mayer, *Die Grossen Augsburger Vermogen in der Zeit von 1618-1717,* Augusta 1931

MANCINI 2010

V. Mancini, *Gaspar Rem : un veneziano di Anversa e una Giuditta ritrovata*, Firenze 2010

MARR 2011

A. Marr, *Between Raphael and Galielo: Mutio Oddi and the mathematical culture of late Renaissance Italy*, Chicago 2011

MARTENS 1998

M. P. J. Martens, *Some aspects of the origins of the art market in Fifteenth-century Bruges,* in *Art Markets in Europe (1400-1800),* M. North, D. Ormrod (a cura di), Aldershot 1998

MARTENS 1992

M. P. J. Martens, *Artistic patronage in Bruges Institutions ca. 1440-1482*, Ph.D. diss. University of California, Santa Barbara 1992

MARTIN 2013

A. J. Martin, *Who is who e dov'è il doge? La pala del Rosario: ritratti, non-ritratti e la storia del capolavoro veneziano di Dürer*, in VENEZIA 2012, pp. 55-66

MARTIN 2012

A. J. Martin, *Kaiser, Kaufmann, Kammermaler: Rudolf II., Hans Jakob König, Hans von Aachen und die Prager Sammlungen,* in PRAGA 2012, pp, 197-202

MARTIN 2008

A. J. Martin, *I rapporti con i paesi Bassi e la Germania. Pittori, agenti, mercanti e collezionisti,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, pp. 143-159

MARTIN 2008a

A. J. Martin, *Hans Jakob König,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, pp. 288-290

MARTIN 2008b

A. J. Martin, *David, Girolamo e Cristoforo Ott (Oth, Otth, Otto, Otti, Hotto),* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, p. 301

MARTIN 2008 c

A. J. Martin, *Hans Rottenhammers Auftraggeber und Sammler,* in LEMGO-PRAGA 2008, pp. 71-77

MARTIN 2006

A. J. Martin, *Die Kopie nach Dürers Rosenkranzfest aus dem Palazzo Grimani bei Santa Maria Formosa,* in "Studia Rudolphina", 6, 2006, pp. 64-67

MARTIN 2006a

A. J. Martin, "*Dan hat sich ein quater befunden, in unserer Capeln, von der hand des Albrecht Dürers". The Feast of the Rosegarlands in San Bartolomeo di Rialto (1506-1606),* in PRAGA 2006, pp. 53-67

MARTIN 1999

A. J. Martin, *Augusta, Praga e Venezia alla fine del secolo*, in VENEZIA 1999, pp. 614-659

MARTIN 1998

A. J. Martin, *"...dass er nicht nachgelassen, bis ihm solches Blat aus der Kirche verwilligt worden": der Erwerb von Albrecht Dürers Rosenkranzfest durch Rudolf II*, in "Umění", 46.1998, p. 175-188

MARTIN 1995

A. J. Martin, *Eine unbekannte Sammlung bedeutender Portraits der Renaissance aus dem Besitz Hans Jacob Koenig,* in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 46-54

MARTIN 1995a

A. J. Martin, *Quellen zum Kunsthandel um 1500-1600. Die Firma Ott in Venedig,* in "Kunstchronik", 48, 1995, pp. 535-539

MARTIN 1993

A. J. Martin, *Motive fuer den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Duerer bis Johann Carl Loth,* in *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwuischen Kunst und Wirtschafft*, Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studiensentrums in Venedig, 9, 1993

MARX 2012

A. Marx, *Why Social Network Analysis Might Be Relevant for Art Historians: a*

Management Perspective, in LOVANIO 2012

MARX 2007

B. Marx, *Wandering objects, migrating artists: the apporpriation of Italian Renaissance art by German courts in the sixteenth century*, in *Cultural exchange in Early Modern Europe,* vol IV, H. Roodenburg, B. Roeck (a cura di), Cambridge 2007, pp.178-226

MASETTI ZANNINI 1980

G. L. Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Documenti inediti.* Roma 1980

MASON 2009

S. Mason*, L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega,* in "Notiziario dell'Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", numero speciale, 2009

MASON 2008

S. Mason, *A l'enseigne du calice et de la lune : les Bontempelli, marchands, commanditaires et collectionneurs,* in "Revue de l'art"*,* 160, 2008, pp. 35-44

MASON 2008a

S. Mason, *Carlo Helman (Elman),* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason (a cura di), Venezia 2008, pp. 287-288

MASON 1999

S. Mason, *Animali, masserizie e paesi: "minor pictura" a Venezia nel tardo Cinquecento*, in VENEZIA 1999, pp. 558-613

MASON 1980

S. Mason, *Francesco Bassano e il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale,* in *Arte Veneta,* 34, 1980, pp. 214-219

MASON 1978

S. Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo* in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 47-80, pp. 163-188

MASON 1965

S. Mason Rinaldi, *Appunti per Paolo Fiammingo*, in "Arte veneta", 19, 1965, p. 95-107

MATTHEW 2003

L. C. Matthew, Were there open markets for pictures in Renaissance Venice?, in FIRENZE 2003, pp. 253-261

MATTHEW 2002

L. C. Matthew, *Vendecolori a Venezia: The Reconstruction of a Profession*, in "Burlington Magazine", 144, 2002, pp. 680-686

MATTIOLI 1976

D. Mattioli, *Nuove ipotesi sui quadri di "Bruol Vecchio" appartenuti ai Gonzaga*, in "Civiltà mantovana", 55-56, 1976, pp. 32-43

MEIJER 1999

B. W. Meijer, Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto, in VENEZIA 1999, pp. 132-143

MEIJER 1999a

B. W. Meijer, *Pieter Cornelisz. van Rijck and Venice*, in "Oud Holland", 113, 1999, 137-152

MEIJER 1997

B. W. Meijer, *Italian Paintings in 17 th century holland, art market, art works and art collections*, in *L'Europa e l'arte italiana*, Firenze 1997

MEIJER 1995

B. W. Meijer, *De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence,* in "Roma" 1995, pp. 37-38

MEIJER 1995 a

B. W. Meijer, *"Fiamminghi a Roma": on the Years after 1550*, pp. 117-132, in BRUXELLES 1995, pp. 117-132.

MEIJER 1988

B. W. Meijer, *A proposito della vanità della ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato*, in TREVISO 1988, pp. 109-112

MEIJER 1988a

B. W. Meijer, *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti,* Milano 1988

MEIJER 1983

B. W. Meijer, *Paolo Fiammingo tra indigeni e 'forestieri' a Venezia,* in "Prospettiva", 32, 1983, pp. 20-32

MELION 1991

W. S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon,* Londra-Chicago 1991

MENEGAZZI 1988

L. Menegazzi, *La grafica Ludovico Pozzoserrato,* in TREVISO 1988, pp. 65-69

MENEGAZZI 1963

Il Museo Civico di Treviso, L. Menegazzi (a cura di), Treviso 1963

MENEGAZZI 1961

L. Menegazzi, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, in "Arte Veneta", 1961, pp. 119-126

MENEGAZZI 1957

L. Menegazzi, *Ludovico Toeput (il Pozzoserrato)* in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", I, 1957, pp. 165-223

MEREGAZZI 1959

R. Meregazzi, *Paolo Giovio und die Bildnisvitenbucher des Humanismus,* in "Jahrbuch der Berliner Museen", 1, 1959, pp. 119-154

MERLE DU BOURG, SZANTO 2000

A. Merle du Bourg, M. Szanto, *'Une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII'*, in "Revue de l'Art", 131, 2000/1, pp. 25-46

MOES 1896

E. Moes, *Een verzameling familieportretten der Huygensen in 1795*, in "Oud Holland", 14, 1896, pp. 176-184

MOLÀ 2000

L. Molà, *The silk industry of Renaissance Venice*, Londra 2000

MOJZER 1971

M. Mojzer, *The Warschaw Collection. Los Angeles*, Budapest 1971

MONBEIG GOGUEL 1988

C. Monbeig Goguel, *Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre*, in "The Burlington Magazine", CXXX, 1988

MONTECUCCOLI DEGLI ERRI 2003

F. Montecuccoli degli Erri, *I "bottegheri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra Committenza e Collezionismo,* E. M. Dal Pozzolo, L. Tedoldi (a cura di), Vicenza 2003

MONTIAS 2002

J.M. Montias, *Art at auction in 17. century Amsterdam,* Amsterdam 2002

MONTIAS 1996

J. M. Montias, *Le marche de l'art aux Pays-Bas, 15.-17. siecles*, Parigi 1996

MONTIAS 1990

J. M. Montias, *Socio Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: a Survey*, in Art Bulletin, 72-73, 1990, pp. 358-373

MONTIAS 1988

M. Montias, *Art dealers in the Seventeenth-Century Netherlands,* in "Simiolus", 18, IV, 1988, pp. 244-266

MONTIAS 1982

J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft in the 17th Century*, Princeton, 1982

MORSELLI 2000

R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627,* Cinisello Balsamo 2000

MORSELLI 1999

R. Morselli, *Il flavo delle stelle. Una sera di giugno dell'anno 1623 alla corte dei Gonzaga*, Mantova 1999

MORSELLI 1988

R. Morselli, *Toeput a Firenze e Roma,* in TREVISO 1988, pp. 79-87

MOXEY 1977

K. P. F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation,* New York-Londra, 1977, pp. 26-39

MURRAY 2005

J.M. Murray, *Bruges, cradle of capitalism, 1280-1390*, Cambridge 2005

NICOLETTI 1890

G. Nicoletti, *Per la storia dell'arte. Lista di nomi di artisti tolte dai libri di tanse, o luminarie, della fraglia dei pittori*, in "Ateneo veneto", XIV, 1890

NOÉ 1956

H. Noé, *Annotazioni su rapporti fra la pittura veneziana e olandese alla fine del Cinquecento*, in VENEZIA 1956, p. 299-303

NOLDUS, RODING 2007

Peter Isaacsz (1564-1625) Court Painter, Art Trader and Spy, S. Heilber, B. Noldus, J. Roding (a cura di), Turnhout 2007

NORTH 2009

M. North, *Art Dealing as Medium of Cultural Transfer,* in MELBOURNE 2009, pp. 1001-1006

NORTH 2006

M. North, *Auctions and the Emergence of an Art Market in Eighteenth-Century Germany, in Mapping Markets for Paintings* in *Europe, 1450-1750,* N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006, pp. 285-304

NORTH 2002

M. North, *The Long Way of Professionalisation in the Early Modern German Art Trade*, in *Economia e Arte, secc. XIII-XVIII*, Prato, 2002

NORTH 1997

M. North, *Art and commerce in the Dutch Golden Age*, 1997

NORTH 1995

M. North, *Art and Commerce in the Dutch Republic,* in *A Miracle Mirrored: The Dutch Republic in European Perspective*, K. Davids-J. Lucassen (a cura di), Cambridge, 1995, pp. 284-302

NORTH 1992

M. North, *Kunst und Kommerz im goldenen Zeitalter: Zur Sozialgeschichte der niederlandischen Malerei des 17. Jahrunderts*, Colonia -Weimar,1992

NUTI 1988

L. Nuti, *The mapped views by Gerog Hoefnagel: the merchants eye, the humanist eye,* L.Nuti, in "Word and Image", 4, 1988, pp. 545-570

NUTTAL 1995

P. Nuttal, *The Medici and Netherlandisch Painting, in Early Medici and Their Artists*, eds F. Ames-Lewis, London, 1995

NUTTAL 2004

P. Nuttal, *From Flanders to Florence: The impact of Netherlandish Pinting, 1400-1500*, New Haven - London, 2004

OLIVATO, PUPPI 1975

L. Olivato, L. Puppi, *Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne,* in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere et Arti", CXXXIII, 1974-1975, pp. 347-369

OBERHUBER, 1968

K. Oberhuber, *Hieronimus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese a Villa Maser*, in *Munuscola Discipulorum, Festschrift für Hans Kauffmann zum 70. Geburstag*, M. Winner, T. Buddensieg (a cura di), Berlino 1968, pp. 207-224

OMROD 2001

D. Omrod, *Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London*, Cambridge 2001

OTTENHEYM 2003

K. Ottenheym, *L'Idea della architettura universale in Olanda,* in *Vincenzo Scamozzi. 1548-1616*, F. Barberi, G. Beltramini (a cura di), Venezia 2003, pp. 133-141

OZZOLA 1910

L. Ozzola, *Gli editori di stampe a Roma nei sec. XVI e XVII, Repertorium für Kunstwissenchaft,* 1910, vol XXXIII, pp. 400-410

PAPENBROCK 2001

M. Papenbrock, *Landschaften des Exils*, Vienna 2001

PARISET, VAN GELDER 1950

F. G. Pariset, J. G. van Gelder, *Dirck de Vries,* in "Oud-Holland", 65, 1950,1/2, pp. 64-68

PARKER 1934-1935

K. T. Parker, *Dirck de Vries (op. end of XVI cent.) - A Woman teaching a Boy to read, with still-life in foreground : Ashmolean Museum,* in *Old master drawings*, 9.1934/35([1935?]), pp. 52-53

PARSHALL 1994

P. Parshall, *Art and the Theather of Knowledge: the Origins of Print Collecting in Northern Europe*, Harvard University, "Art Museums Bulletin II", 1994, pp. 7-36

PAZZI 1998

P. Pazzi, *Dizionario Aureo: orefici, argentieri, gioiellieri, diamantai, orologiai, feltrai, tornitori d'avorio nei territori della Repubblica Venezia,* Venezia 1998

PECCHIAI 1952

P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma,* Roma 1952

PELTZER 1933

R. A. Peltzer, *Lodewyck Toeput (Pozzoserrato) und die Landschaftsfresken der Villa Maser*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 10, 1933, pp. 270-279

PELTZER 1916

R. A. Peltzer, *Hans Rottenhammer*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 33, 1916, pp.295-97

PELTZER 1911

R. A. Peltzer, *Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit,* in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 30, 1911, 12, pp. 59-182

PIEPER 1998

R. Pieper, *The upper German trade in art and curiosities before the Thirty Years War*, in *Art market in Europe, 1400-1800,* M. North, D. Omrod (a cura di), Aldershot 1998, pp. 93-102

PIETROGIOVANNI 1988

M. Pietrogiovanni, *La grafica del Pozzoserrato e i suoi rapporti con Paul Brill,* in TREVISO 1988, pp. 125-130

PIJL 1995

L. Pijl, *Figure and Landscape: Paul Bril's Collaboration with Hans Rottenhammer and Other Figure Painters,* in *Fiamminghi a Roma 1508-1608, Istituto Universitario Olandese di storia dell'Arte,* Centro Di, Roma, 1995, pp. 79-91

PILO 2002

G. M. Pilo*, Jacopo Bassano e la "pastorale biblica": invenzione e conseguenze nel tempo. I*, in "Arte Documento", 16, 2002, pp. 96-105

PILO 1999

G. M. Pilo, *Jacopo Bassano e la "pastorale biblica": invenzione e conseguenze nel tempo. II*, in "Arte Documento", 13, 1999, pp. 168-175

PIRENNE 1971

H. Pirenne, *Le città del medioevo*, Roma-Bari 1971

PITACCO 2007

F. Pitacco, *Dal secolo d'oro ai secoli d'oro: i collezionisti stranieri e i loro agenti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento,* S. Mason, L. Borean (a cura di), pp. 103-119

PY 2001

B. Py, *Everard Jabach collectionneur (1618-1695),* Parigi 2001

POPHAM 1936

A. E. Popham, *Georg Hoefnagel and the civitatis orbis terrarum*, 1936

PRICE ZIMMERMANN 1976

T .C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio and the evolution of Renaissance art criticism*, in *Cultural aspects of the Italian Renaissance: essays in honour of Paul Oskar Kristeller,* S. H. Clogh (a cura di); 1976, pp. 406-424

PRIMS [S.D.]

F. Prims, *Michiel Boot (1566-1619),* in *Oud Antwerpsche Portrettengalerie*, Anversa [S.D]

PROCACCI, PROCACCI 1965

L. Procacci, U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de Medici*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4, 1965, pp. 87-113

PUPPI 2003

L. Puppi, *Copie, falsi, pastiches. Riflessioni preliminari intorno al mercato dell'arte come economia del gusto,* in *Tra committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna,* E. M. Dal Pozzolo, L. Teodoldi (a cura di), Vicenza 2003, pp. 23-34

PUPPI 1968

L. Puppi, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento: Pietro Mera,* in *Bollettino dei musei civici veneziani*, 1968, pp. 27-31

PURAYE 1950

J. Puraye, *Dominique Lampson, humaniste, 1532-1599,* Bruges 1950

RAMAKERS 1996

B. A. M. Ramakers, *Bruegel en de rederijkers. Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw*, in *Pieter Bruegel,* J. de Jong, M. Meadow, H. Roodenburg, F. Scholten (a cura di), "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 47, 1996, pp. 81-105

RAUPP 2002

H. J. Raupp, *Ökonomische Didaktik und Satire bei Pieter Bruegel dem Älteren: Anmerkungen zu "Prudentia" und zur "Mageren und Fetten Küche"*, in *Sinnliche Intelligens,* H. Ost, R. Budde, R. Krischel (a cura di), in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch"*,* 63, 2002, pp. 237-258

RAUX 2009

S. Raux, *Art on drawing. Lotteries of works of art*, in *Art auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Art during the Ancien Régime,* D. Lyna-F. Vermeylen-H.Vlieghe (a cura di), Turnhout 2009, pp. 5-22

REARICK 1989

W. R. Rearick, *Jacobus a Ponte Bassanensis. I disegni della tarda maturità (1568-1574)*, Bassano 1989

REARICK 1986-1993

W. R. Rearick, *Iacobus a Ponte Bassanensis,* 5 voll. Bassano del Grappa 1986-1993

REARICK 1968

W. R. Rearick, *Jacopo Baasano's Later Genre Paintings* in "The Burlington Magazine", CX, 1968, pp. 241-249

REBECCHINI 2002

G. Rebecchini, *Exchanges of works of art at the court of Federico II Gonzaga with an appendix on Flemish art*, in "Renaissance studies", n. 16, 2002, pp. 381-391

RENGER 2006

K. Renger, *Lehrhafte Laster. Aufsätze zur Ikonographie der niderländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Monaco 2006

RENGER 1971-1972

K. Renger, *Joos van Winghes: "Nachtbanket met een Maskarade" und verwandte Darstellungen*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 1971-1972, pp. 163-193

RIGGS 1971

T. A. Riggs, *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds.* PhD. diss. Yale University, New Haven 1971

RIGON 1982

F. Rigon, *Dopo Bassano. Origine ed aspetti del Bassanismo*, in "Studi trentini di Scienze storiche", LXI, 1, 1982, pp. 53-80

RIZZI 1969-1970

A. Rizzi, *Un ciclo veneziano di Gaspard Rem*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", 1969-1970, pp. 463-477

ROBINSON 1981

W. Robinson, *This passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth century*, in Boston 1981, pp. 7-36

RODING, STOMPÉ 1997

J. Roding, M. Stompé, *Pieter Isaacsz (1569-1625): een Nederlandse schilder, kunsthandelaar en diplomaat aan het Deense Hof*, Hilversum 1997

ROECK, BERGDDOLT, MARTIN 1993

B. Roeck, K. Bergdolt, A. J. Martin, *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, Sigmaringa 1993

ROETHLISBERGER 1996

M.G. Roethlisberger, *Vijf versies van een keukenstuk. Abraham Bloemaert als schilder van een populair genre,* in "Antiek", 6, 1996, pp. 257-267

ROETHLISBERGER 1993

M.G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons*, Doornspijk, 1993

ROMBOUTS, VAN LERIUS 1864

P. Rombouts, T. van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, Anversa 1864

ROSAND 1970

D. Rosand, *The crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in "L'arte", nuova ed., 3, 1970, 11/12, pp. 5-53

ROSE 1969

P. L. Rose, *The Accademia Veneziana. Science and Culture in Renaissance Venice,* in "Studi Veneziani", 11, 1969, pp. 191-242

ROSSI 2002

F. Rossi, *Rappresentazioni del cibo tra Riforma e Controriforma, da Pieter Aertsen ad Annibale Carracci*, in *Aux Quatre Vents,* A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (a cura di), pp. 219-230

ROSSI 2001

F. Rossi, *Mill'altre maraviglie ristrette in angustissimo spacio: un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento,* Venezia 2001

ROSSI 1994

F. Rossi, *Una cucina di Jacopo Bassano e il suo modello nordico*, in *Verona illustrata* 7, 1994, pp. 57-64

RUIZ MANERO 2011

J. M. Ruiz Manero, *Los Bassano en España*, Madrid 2011

RUDOLF 1980

K. Rudolf, *Santa Maria dell'Anima il Camposanto dei Teutonici e Fiamminghi e la questione delle nazioni*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", l, 1980, pp. 75-91

RUSPIO 2007

F. Ruspio, *La nazione portoghese: ebrei ponentini e nuovi cristiani a Venezia*, Torino 2007

SALERNO 1960

L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, I, in "Burlington Magazine", CII, 1960, pp. 21-27

SAPIENZA 2008

V. Sapienza, *Il committente del San Gerolamo di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, malfattori e penitenti*, in "Venezia Cinquecento", 18, 2008, n. 35, pp. 175-204

SAPORI 2007

G. Sapori, *Fiamminghi nel cantiere Italia,* Milano 2007

SAVINI BRANCA 1965

S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel Seicento*, Firenze 1965

SCAILLIÉREZ 1994

C. Scailliérez, *Rottenhammer et Venise: note à propos du dessin retruové du Jugement Dernier de 1598*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano 1994, pp. 374-382

SCHAUDIES 2006

I. Schaudies, *Trimming Rubens Shadow. New Light on the Mediation of Caravaggio in the Southern Netherlands*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", *55*, 2006

SCHLICHTENMAIER 1988

H. Schlichtenmaier, *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Aeltern (1564-1625) Maler und Zeichner mit Erkkatalog*, Ph.D. diss., Tübingen Universität 1988

SCHNAPPER 1994

A.Schnapper, *Curieux de Grand Siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Parigi 1994

SCHULTE VAN KESSEL 1995

E- Schulte van Kessel, *Le istituzioni fiamminghe e olandesi a Roma nel Rinascimento*, in ROMA 1995, pp. 61-66

SÉNÉCHAL 1987

F. Sénéchal, *Les graveurs des écoles du Nord à Venise (1528-1620). Les Sadeler: entremise et entreprise,* 3 voll. Ph.D. diss. Université Sorbonne, Parigi 1987

SÉNÉCHAL 1990

P. Sénéchal, *Justus Sadeler : print publisher and art dealer in early Seicento Venice*, in *Print quarterly,* 7, 1990, p. 22-35

SERMIDI 2003

M. Sermidi *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612),* Milano 2003

SHAW 2006

J. E. Shaw, *Institutional Controls and the Retail of Paintings: the Painters' Guild of Early Modern Venice*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750,* N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006, pp.107-134

SICKEL 2012

L. Sickel*, Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas,* in ROMA 2012, pp. 39-62

Silver 2005

L. Silver, *Peasant scenes and landscapes : the rise of pictorial genres in the Antwerp art market*, Philadelphia 2006

SILVER 1996

L. Silver, *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism,* in *Pieter Bruegel,* J. de Jong, M. Meadow, H. Roodenburg, F. Scholten (a cura di), "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 47, 1996, pp. 125-153

SILVER, RIGGS 1993

L. Silver, T. Riggs, *Graven images: the rise of professional printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540-1640*, Evanston, IL 1993

SIMONSFELD 1891

H. Simonsfeld, *Eine deutsche Colonie zu Treviso im Späteren Mittelalter [...]* in "Abhndlungen der historischen Classe der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften", Monaco 1891

SIMONSFELD 1887

H. Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelszbezienhungen*, in *Quellen und Forschungen*, Stoccarda 1887

SIROKA 1995

E. J. Siroka, *Northern artists in Italy ca. 1565-1585: Hans Speckaert as a draughtsman and a teacher,* Ph.D. diss., Princeton University, 1995

SOGLIANI 2002

D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587),* Milano 2002

SMIRNOVA 1971

I. Smirnova, *Due delle Stagioni bassanesche e alcune osservazioni sulla genesi del quadro di genere nella bottega di Jacopo da Ponte* in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi,* Venezia 1971, pp. 129-137

SMOLDEREN 1995

L. Smolderen, *Tableaux de Jerome Bosch, de pierre Bruegel l'ancien et de Frans Floris disperses en vente publique a la Monnaie d'Anvers en 1572* in "Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art", 64, 1995, pp. 33-41

SOSSON 1970

J. P. Sosson, *Une approche des structures économiques d'un metier d'art: la corporation des peintres et selliers de Bruges*, in "Revue des archeologues et historiens d'art de Louvain", 3, 1990, pp. 91-100

SPERONI 1992

F. Speroni, *Mercato e negozio. Immagini della merce in Pieter Aertsen e Annibale Carracci,* in *Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna* 30-31, 2, 1992, pp. 151-177

SPETH-HOLTERHOFF 1957

S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII siècle,* Bruxelles, 1957

SPETH-HOLTERHOFF 1949

S. Speth-Holterhoff, *La boutique d'un marchand de tableaux anversois au XVII siècle*, in *Miscellanea Leo Van Puyelde,* Bruxelles, 1949, pp. 183-186

SPETH-HOLTERHOFF 1958

S. Speth-Holterhoff, *Trois amateurs d'art flamande au XVII siècle*, in *Revue belge d'archeologie et d'histoire de l'art,* 27, 1958, pp. 45-62

SPETH-HOLTERHOFF 1955

S. Speth-Holterhoff, *A flemish picture gallery by Gilles van Tilborgh*, in *Register/Museum of Art,* University of Kansas, 1, 1955, pp. 8-13

STABEL 1999

P. Stabel, *Venezia e le Low Countries: contatti commerciali e scambi intellettuali*, in *Il Rinascimento a Venezia e il nord*, B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Sciré (a cura di) , Venezia 1999 pp. 31-43

STABEL 2006

P. Stabel, *"For mutual benefit? The city and the court in the Burgundian Low Countries*, in *The Court as a Stage*, S. Gunn, A. Janse (a cura di), Londra 2006, pp. 101-117

STABEL 2006a

P. Stabel, *From the market to the shop. Retail and urban space in late medieval Bruges*, in *Buyers and sellers: retail circuits and practices in medieval and early modern Europe,* B. Blondé, P. Stabel (a cura di), Turnhout 2006

STABEL 2006b

P. Stabel*, Selling paintings in Late Medieval Bruges: Marketing Customs and Guild Regulations Compared,* in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750,* N. De Marchi, H. J. Van Miegroet(a cura di), Turnhout 2006, pp. 89-103

STABEL, BLONDÉ, GREVE 1999

International Trade in the Low Countries (14th-16th centuries). Merchants Organization and Infrastructure, P. Stabel, B. Blondé, A. Greve, Lovanio-Apeldoorn 1999

STIBER, EUSMAN, ALBRO 1995

L. Stiber, E. Eusman, S. Albro, *The triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized multibolck, 16th century woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer*, in "The American Institute for Conservation, The Book and Paper Group Annual", Vol. 14, 1995

STOCKBAUER 1874

Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V, J. Stockbauer (a cura di), in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 8, 1874

STRADA 1987

D. Strada, *Jacopo Strada et le commerce d'art,* in "Revue de l'art", n. 77, 1987, pp. 11-21

SULZBERGER 1960

S. Sulzberger, *Matteo del Nassaro et la transmission des oevres flamandes en France et en Italie,* in "Gazette des Beaux Arts", Marzo 1960, pp. 147-150

SULZBERGER 1948

S. Sulzberger, *Dominique Lampsonius en l'Italie,* in *Miscellanea J. Gessler II*, L'Aja 1948, pp. 1187-1189

SULLIVAN 1999

M A. Sullivan, *Aertsen's kitchen and market scenes. Audience and innovation in northern art,* in "The Art Bulletin", 81, 1999, n. 2, 236-266

SULLIVAN 1994

M. A. Sullivan, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance,* Cambridge-New York, 1994

SZANTO 2006

M. Szanto, *Antwerp and the Paris Art Market in the Years 1620-1630,* in *Mapping Markets for Paintings in Europe*, 1450-1750, N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), Turnhout 2006, pp. 329-342

SZANTO 2002

Mickäel Szanto, "Libertas artibus restituta". La foire Saint-Germain et le commerce des tableaux, des frères Goetkint à Jean Valdor (1600-1660), in Prato 2002, pp. 149-185

TAGLIAFERRO 2011

G. Tagliaferro, *Clientele cittadine, affari privati e produzione di bottega: Tiziano e i Balbi dal Legname*, in "Venezia Cinquecento", XXI, 41, 2011(2012), pp. 107-161

TAGLIAFERRO, AIKEMA, MANCINI, MARTIN 2009

G. Tagliaferro, B. Aikema, M. Mancini, A. J. Martin (con la collaborazione di) *Le botteghe di Tiziano,* Firenze 2009

TIMOFIEWITSCH 1965

W. Timofiewitsch, *Der Altar der "Scuola degli Orefici" in S. Giacomentto di Rialto in Venedig*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XI, 1965, pp. 287-292

TIETZE 1939

H. Tietze, *Master and Workshop in the Renaissance,* in "Parnassus", XI, 8, 1939, pp. 34-35

TIETZE-CONRAT 1946

E- Tietze-Conrat, *Titian's Late Workshop*, in "The Art Bulletin", 28, 1946, pp. 76-88

TIETZE-CONRAT 1948

E. Tietze Conrat, *An Unpublished Madonna by Giovanni Bellini and the Problem of Replicas in His Shop*, in Gazette des Beaux-Arts, 33, 1948, pp. 379-382

TIETZE, TIETZE-CONRAT 1938

H. Tietze-E. Tietze-Conrat, Titian's Woodcuts, in The Print cCollector's Quarterly, XXV, 1938

TIMMERMANS 2008

B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen,* Amsterdam 2008

TIMMERMANS 2006

B. Timmermans, *The Elite as Collectors and Middlemen in the Antwerp Art World of the Seventeenth Century*, pp. 343-362

UPMARK 1900

G. Upmark, *Extrait des souvenirs de voyage de l'architecte suèdois N. Tessin le Jeune: une visite en Hollande en 1686*, in *Oud-Holland*, 18, 1900, pp. 198-206

VAES 1925

M. Vaes, Cornelis de Wael, "Bulletin de l'Institute Historique Belge de Rome", *5*, 1925

VAES 1919

M. Vaes, *Les fondations hospitalières flamandes à Rome du XV eau XVIIIe siècle,* in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", I, 1919, pp. 162-370

VALENTINER 1932

E. Valentiner, *Hans Speckaert, ein Beitragg zur Kenntnis der Niederlaender in Rom um 1575*, in "Staedel Jahrbuch", VII-VIII (1932) pp. 163-171

VAN DER SMAN 1999

G. J. van der Sman, I*ncisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nela seconda metà del Cinquecento*, in VENEZIA 1999, pp. 151-159

HOOGEWERFF, VAN REGTEREN 1928

G. J. Hoogewerff, A. van Regteren, *Arnoldus Buchelius Res pictoriae." Aanteekeningen kunstenaars en kunstwerken, 1583-1639*, in *Quellen studien zur Holländischen Kunstgeschichte* XV, p. 82, 1928

VAN DE KERCKOVE 1976

A. Van de Kerckove, *Joris Vezeleer, een Antwerps koopman-ondernemer van de XVIde eeuw*, in Bruxelles 1974, pp. 326-334

VANDERHOEGHT 1977

K. Vanderhoeght, *The restored house of Nicolaas Rockox and its collections*, in *The connoisseur* 194, 1977, pp. 237-247

VAN DER SMAN 1999

G. van der Sman, Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento, in Venezia 1999, pp. 150-159

VAN DER VEEN 1993

J. van der Veen, *Galerij en Kabinet, vorst en burger. Schilderijencollcties in de Nederlanden*, in *Verzamelen, van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum,* E. Bergvelt, D. J. Meijers, M. Rijnders (a cura di), Heerlen 1993, pp. 145-164

VAN DER WEE, J. MATERNÉ 1993

H. Van der Wee, J. Materné, *Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries,* in Anversa 1993

VAN DER WEE 1963

H. Van der Wee, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy (Fourteenth-Sixteenth centuries),* L'Aja 1963

VAN GELDER 2011

M. van Gelder, *Acquiring artistic expertise: the agent Daniel Nijs and his contacts with artists in Venice,* in *Double agents: cultural and political brokerage in early modern Europe,* M. Keblusek, B. V. Noldus, Leida 2011, pp. 111-123

VAN GELDER 2009

M. van Gelder, *Trading Places: The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice,* Leida 2009

VAN GELDER 2007

M. van Gelder, *Daniel Nijs,* in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 295.

VAN GELDER 2007a

M. van Gelder, Jan Reynst, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 304

VAN GELDER 1993

R. van Gelder, *Noordnederlandse verzamelingen in de zeventiende eeuw*, in *Verzamelen, van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum,* E. Bergvelt, D. J. Meijers, M. Rijnders (a cura di), Heerlen 1993, pp. 123-144

VAN LOOIJ 1986-1987

L. Th. Van Looij, *De Antwerpse Koninklijk Academie voor Schone Kunsten*, in "Leids Kunsthistorisch Jaarboek", 5-6, 1986-1987, pp. 302-319

VELDMAN 2006

I. M. Veldman, *Zuid-Nederlandse schilders in het fonds van prentuitgever Crispijn de Passe*, in *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe,* K. Van Der Stighelen (a cura di), Turnhout 2006, pp. 645-664

VELDMAN 2001

I.M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1637). A Century of Print Production*, Rotterdam 2001

VELDMAN 1993

I. M. Veldman, *Keulen als toevluchtsoord coor Nederlandse Kunstenaars (1567-1612),* in *Oud Holland*, 107, 1993, pp. 34-58

VERHULST 1999

A. Verhulst, *The rise of cities in North-West Europe,* Cambridge 1999

VERMEYLEN 2010

F. Vermeylen, *The Colour of Money: Dealing in Pigments in Sixteenth-Century Antwerp*, in LONDRA 2010, pp. 356-365

VERMEYLEN 2003

F. Vermeylen, *Painting for the Market*, Turnhout 2003

VERMEYLEN 1999

F. Vermeylen, *Marketing paintings in sixteenth-century Antwerp: demand for art and the role of the Panden,* in LOVANIO 2000, pp. 193-213

VERMEYLEN 1999a

F. Vermeylen, *Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", R. Falkenburg, J. de Jong, D. Meijers, B. Ramakers, M. Westermann (a cura di), 50, 1999, pp. 13-32

VETH 1931

C. Veth, *Pieter Brueghel en Jan Steen*, in "Maandblad voor Beeldende Kunsten", 8, 1931

VIGNAU-WILBERG SCHUURMAN 1969

T. Vignau Wilberg Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Leida 1969

VIGNAU-WILBERG 2007

T. Vignau-Wilberg, *"Flowers for His Mother: An Unknown Cabinet Miniature by Joris Hoefnagel,"* in "Master Drawings", XLV, 4 , 2007, pp. 522–526

VIGNAU-WILBERG 1997

Thea Vignau-Wilberg , *"Pictor doctus" : drawing and the theory of art around 1600*, in PRAGA 1997, pp. 179-188

VIGNAU-WILBERG 1994

T. Vignau-Wilberg, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii : 1592 ; Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600* Monaco 1994

VIGNAU-WILBERG 1987

T. Vignau-Wilberg, "*Qualche deseigni d'importancia". Joris Hoefnagel als Zeichnungssammler,* in "Müchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 38, 1987

VIGNAU-WILBERG 1985

T. Vignau Wilberg, *Joris Hoefnaghels Tätigkeit in München*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXXI, 1985, pp. 103-167

VOET 1973

L. Voet, *Antwerp: The Golden Age,* Anversa 1973

VOET 1969

L. Voet, *The golden compasses. A history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp in two volumes. Christophe Plantin and the Moretuses. Their lives and their world*, vol. I, Amsterdam 1969

VOLK-KNÜTTEL 1980

B. Volk-Knüttel, *Maximilian I von Bayern als Sammler und Auftraggeber: seine Korrespondenz mit Philipp Haninhofer 1611-1615*, in *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher von 16. Zum 18. Jahrhundert,* H. Glaser (a cura di), Monaco 1980

WARNERS 1957

J. D. P. Warners, "Translatio-imitatio-aemulatio", 1-3, in "De nieuwe taalgids," 50, 1957, pp. 82-88 e pp. 193-201

WARNERS 1956

J. D. P. Warners, "Translatio-imitatio-aemulatio", 1-3, in "De nieuwe taalgids", 49, 1956, pp. 289-295

WARNKE 1985

M. Warnke, *Hofkünstler : zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia 1985

WATERFIELD 2006

G. Waterfield, *Teniers's Theatrum Pictorium: Its Genesis and its Influence,* in LONDRA 2006, pp. 41-57

WAZBINSKI 1987

Z. Wazbinski, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987

WEBER 1969

I. Weber, *Rottenhammer-Entwurf für ein Goldschmiederelief,* in "Pantheon", XXVII, 1969, pp. 328-330

WEDDIGEN, WEBER 2010

T. Weddigen, G.J.M. Weber, *Alchemie der Farben. Tizian porträit seinen Farben händler Alvise dai colori dalla Scala,* in DRESDA 2010, pp. 47-59

WILSON 1983

J. Wilson, *The Participation of painters in the Bruges 'Pandt' Market, 1512-1550*, in "Burlington Magazine", 125, 1983, pp. 476-479

WINNER 1957

M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, 1957

WIRTZ 2005

Carolin Wirtz, *«Mercator in fontico nostro», mercanti tedeschi fra la Germania e il Fondaco dei Tedeschi a Venezia*, in *Presenze tedesche a Venezia,* S. Winter (a cura di), Roma 2005, pp. 1-48

WITTE 2006

A. Witte, *Architectuur in Vertaling. Italiaanse en Nederlandse Bouwtradities in de Zeventiende Eeuw*, in "Incontri", 2, 2006, pp. 151-160

WÖLFLE 2009

S. Wölfle*, Die Kunstpatronage der Fugger 1560-1618*, Augusta 2009

WORP 1911-1916

J. A. Worp, *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687),* 5 volls, L'Aja 1911-1916

YATES (1975) 1991

F. Yates, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino 1991

ZIMMER 2012

J. Zimmer, *Hans von Aachens Werkstatt: Freunde, Schüler, Lehrlinge, Stipendiaten, Gesellen, Gehilfen?,* in PRAGA 2012, pp. 189-196

CATALOGHI ESPOSIZIONI E ATTI DI CONVEGNI

AACHEN-PRAGA-VIENNA 2010

Hans von Aachen (1552-1615). A court artist in Europe, T. Fusenig, A. Taatgen, H. Becker (a cura di), Praga 2010

AMSTERDAM-NEW YORK-TOLEDO 2003

Hendrick Goltzius (1558-1617), H. Leeflang, G. Luijten (a cura di), Amsterdam-New York-Toledo 2003

AMSTERDAM 1993

Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620, G. Luijten, A. van Suchtelen, R. Baarsen, W. Kloek, M. Schapelhouman (a cura di), Amsterdam 1993

AMSTERDAM 1991

Rondom. Rembrandt en Titiaan. Artistieke relaties tussen Amsterdam en Venetië in prent en tekening, B. W. Meijer (a cura di), Amsterdam 1991

ANVERSA-FRANCOFORTE 2005

Glaube macht Kunst, F. Berger (a cura di), Anversa-Francoforte 2005

ANVERSA 2004

A house of Art: Rubens as collector, K. Lohse Belkin, F. Healy, G. Martin (a cura di), Anversa 2004

ANVERSA 2002

Tussen Stadspaleizen en Luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance, H. Borggrefe, T. Fusenig, B. Uppernkamp, Amsterdam 2002

ANVERSA 1993

Antwerp. Story of a Metropolis, 16th-17th Century, J. Van der Stock (a cura di), Anversa 1993

ANVERSA 1991

Nouvelles approches concernant la culture de l'habitat : Colloque international, Université d'Anvers, 1989, R. Baetens, B. Blondé (a cura di), Tournhout 1991

BASSANO DEL GRAPPA 2013 (IN CORSO DI PUBBLICAZIONE)

Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità, A. Ballarin (a cura di), atti del convegno internazionale di studio, Bassano del Grappa 2013

BASSANO DEL GRAPPA 1992

Jacopo Bassano e l'incisione, E. Pan (a cura di), Bassano 1992

BASSANO-FORT WORTH 1992

Jacopo Bassano, c. 1510-1592, B. L. Brown, P. Marini (a cura di), Bologna 1992

BOLOGNA-ROMA 2006

Annibale Carracci, D. Benati, E. Riccòmini (a cura di), Bologna-Roma 2006

BONN 2010

Renaissance am Rhein, L. Altringer, G- von Büren, G. Mölich (a cura di), LandesMuseyums Bonn, Ostfildern 2010

BORDEAUX ET CAEN 2011

Venise & Paris, 1500-1700. La peinture de la Renaissance et sa réception en France, M. Hochmann (a cura di), Actes de colloques de Bordeaux et Caen (2006), Ginevra 2011

BOSTON 1981

Printmaking in the Age of Rembrandt, C. S. Ackley (a cura di), Boston 1981

BRUXELLES 1995

Fiamminghi a Roma, atti del convegno internazionale, N. Dacos (a cura di), Bruxelles 1995,

BRUXELLES 1992

Les Sadeler : graveurs et éditeurs, I. de Ramaix (a cura di), Bruxelles 1992

BRUXELLES 1974

Annalen van het XLIII congres van de Federatie van Kringen voor Oudheidkunde en Geschiedenis van België, Sint Niklaas-Waas, annalen, Brussels 1974

DRESDA 2010

Tizian. Die Dame in Weiss, A. Henning, G. Ohlhoff (a cura di), Dresda 2010

FIRENZE 2003

The Art Market in Italy, atti del convegno intenazionale tenutosi a Firenze, M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews Grieco, Modena 2003

FIRENZE 2002

Aux Quatre Vents, A. W. A. Boschloo, E. Grasman, G. J. van der Sman (a cura di), Firenze 2002

FIRENZE 1985

Aspetti della vita economica medievale. Atti del Convegno di Studi nel X Anniversario della morte di Federigo Melis, Firenze-Pisa-Prato 1984, Firenze 1985

FIRENZE 1983

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500, atti del convegno internazionale di studio tenutosi a Firenze dal 9 al 14 giugno 1980 nell'ambito della XVI Esposizione europea di arte, scienza e cultura, G. Carfagnini (a cura di), Firenze 1983

FIRENZE 1980

Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, C. Beltramo Ceppi, N. Confuorto (a cura di), Firenze 1980

FIRENZE 1965

Mostra di stampe popolari venete del '500, A. Omodeo (a cura di), Firenze 1965

LEMGO 2004

Hans Vredeman de Vries und die Folgen, H. Borggrefe, V. Lüpkes (a cura di), Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdanska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo 2004

LEMGO-PRAGA 2008

Hans Rottenhammer, begehrt-vergessen-neu entdeckt, H. Borggrefe, L. Konečný, V. Lüpkes, V. Ulnas (a cura di), Lemgo-Praga 2008

LONDRA 2011

The Print in Italy 1550-1620, Michael Bury (a cura di), Londra 2011

LONDRA 2010

Trade in Artists' Materials, Markets and commerce in Europe to 1700, J. Kirby, S. Nash, J. Cannon (a cura di), Londra (2005) 2010

LONDRA 2006

David Teniers and the Theatre of Painting, E. Vegelin (a cura di), Londra 2006

LONDRA-AMSTERDAM 2006

Uylenburgh & son: art and commerce from Rembrandt to De Lairesse, 1625 – 1675, F. Lammertse, J. van der Veen (a cura di), Londra-Amsterdam 2006

LOS ANGELES-L'AJA 2006

Rubens and Brueghel, een artistieke vriendschap, A. T. Woollett, A. van Scuhtelen (a cura di), T. Doherty, M. Leonard, J.. Wadum (con la collaborazione di), Los Angeles-L'Aja 2006

LOVANIO 2012

Family Ties. Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries, K. Brosens, L. Kelchtermans, K. Van der Stighelen (a cura di), Turnhout 2012

LOVANIO 2000

International Trade in the Low Countries (14th-16th century). Merchants, Organisation, Infrastructure, Proceedings of the International Colloquium. Ghent –Antwerp 12th-13th December 1997, Lovanio 2000

MADRID 2001

Los Bassano en la España del siglo de oro, M. Falomir Faus (a cura di), Madrid 2001

MANTOVA 2010

Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento, G. Delmarcel-C. M. Brown (a cura di), Milano 2010

MANTOVA 2002

La celeste galleria: il museo dei duchi di Mantova, A. Emiliani, R. Morselli (a cura di), 2 voll., Mantova 2002

MAASTRICHT-BRUXELLES-AMSTERDAM 2001

De firma Bruegel, P. van den Brink (a cura di), Maastricht-Bruxelles-Amsterdam 2001

MELBOURNE 2009

Crossing Cultures. Conflict, migration and convergence, Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art, J. Anderson (a cura di), Melbourne 2009

MODENA 2003

The Art Market in Italy (market (15th to 17th centuries), M. Fantoni, L. C. Matthews, S. F. Matthews-Grieco, Ferrara-Modena, 2003

NEW YORK-LONDRA 2010

Man, myth, and sensual pleasures : Jan Gossart's Renaissance; the complete works, M. W. Ainsworth (a cura di), L. Campbell (con la collaborazione di), New Haven 2010

NEW YORK 2010

Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor", T. P. Campbell (a cura di), atti del convegno tenutosi al Metropolitan Museum of New York, New York (2007) 2010

PADOVA 1992

Una dinastia di incisori: i Sadeler 120 stampe dei Musei Civici di Padova, C. L. Virdis, F. Pellegrin, G. Piccin (a cura di), Padova 1992

PARIGI 1998

Bassano et ses fils dans les musées français, J. Habert, C.L: Legrand (a cura di), Parigi 1998

PISA 1996

Town and Country. Historiographical traditions and research prospects. Città e campagna. Tradizioni storiografiche e prospettive di ricerca, atti del convegno internazionale di studi, K. Isaacs (a cura di), Ospedaletto 1996

PRAGA 2012

Hans von Aachen in Context, L. Konečný, Š. Vácha (a cura di), Praga (2010) 2012

PRAGA 2006

Albrecht Dürer. The Feast of the Rosegarlands, O. Kotková (a cura di), Praga 2006

PRAGA 1997

Rudolf II and Prague : the court and the city, E. Fučíková (a cura di), Londra 1997

PRATO 2002

Economia e arte, secc. 13.-18., atti della trentatreesima settimana di studi (2000), S. Cavaciocchi a (a cura di), Firenze 2002

PRATO 2011

Jacopo Bassano: il maestro, i figli, la bottega : capolavori della Collezione Banca popolare di Vicenza, F. Rigon (a cura di), Cittadella 2011

ROMA 2012

Deutsche, Französische und Niederlandische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 32, Convegno di studi della Biblioteca Hertziana tenutosi a Roma (2008), Monaco 2012

ROMA 2001

Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo, O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano (a cura di), collection de l'école Française de Rome, Roma (1996) 2001

ROMA 1995

Fiamminghi a Roma, N. Dacos, B. W. Meijer (a cura di), Roma 1995

ROMA 1983

Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto; atti del Convegno, A. Lo Bianco (redazione a cura di) Roma 1983

ROTTERDAM 1994

Cornelis Cort, M. Sellink (a cura di), Rotterdam 1994

TRENTO 1999

"La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper (a cura di), Trento 1999

TREVISO 1988

Toeput a Treviso: Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento, S. Mason Rinaldi, D. Luciani (a cura di), Treviso 1988

VENEZIA 2012

La chiesa di San Bartolomeo e la comunità tedesca a Venezia, N. Bonazza, I. di Lenardo, G. Guidarelli (a cura di), Venezia (2011) 2012

VENEZIA 2005

Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima, B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), Venezia (2003) 2005

VENEZIA 2003

Vincenzo Scamozzi. 1548-1616, F. Barberi, G. Beltramini (a cura di), Venezia 2003

Venezia 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Dürer, Bellini, Tiziano, B. Aikema, B. L. Brown, N. Sciré (a cura di), Venezia 1999

VENEZIA 1961

Aspetti e cause della decadenza economica veneziana nel secolo 17: atti del convegno 27 giugno-2 luglio 1957, G. Luzzatto, G. P. Bognetti (a cura di), Venezia (1957) 1961

VENEZIA 1956

Venezia e l'Europa : atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia (1955) 1956

VICENZA 2003

SCUOLA DOTTORALE DI ATENEO

GRADUATE SCHOOL

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti
(XXIV ciclo)
2013

Artisti-mercanti-collezionisti.

Il ruolo delle comunità fiamminga e tedesca a Venezia nelle dinamiche artistiche della prima età moderna.

II° volume

Tesi di dottorato di Isabella di Lenardo
matricola 955554
Settore scientifico disciplinare di afferenza L-ART/02

Coordinatore del dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del dottorando

Prof. Bernard Jan Hendrik

Co-tutore del Dottorando

Prof. Donatella Calabi

Venezia 2013

INDICE

I° volume

Capitolo 1 Questioni di comparazione: nel sistema del mercato dell'arte tra Anversa e Venezia

1.1 Introduzione alle ragioni di uno studio 1

1.2 Il quadro storico 21

1.3 Il profilo della *natione fiamenga* 27

1.4 Il ruolo delle Gilde e delle Corporazioni dei pittori nella circolazione internazionale e nello scambio degli oggetti artistici 32

Capitolo 2 Nascita, importanza e fisionomia dell'agente d'arte

2.1 Il mestiere dell'agente d'arte: una necessità 42

2.2 L'agente d'arte a corte 53

2.3 Verso la professionalizzazione della figura dell'agente d'arte 67

2.4 Dentro la cabina di regia: Hans Jacob König 81

Capitolo 3 Il network di artisti e botteghe per gli Oltramontani a Venezia

3.1 Il sistema del *network* delle botteghe tra Venezia e Anversa: il caso di Gaspar Rem 99

3.2 La diffusione: il ruolo dei mercanti-collezionisti e agenti 123

3.3 Il sistema del *network* delle botteghe tra Venezia e Colonia: il caso di Constantin Brouiller 136

Capitolo 4 Dinastie mercantili e commercio d'arte

4.1 Tra rappresentatività, modello culturale e catalogo commerciale:

la collezione stock 151

4.2 La dinastia Zanfort-Helman come modello significativo 173

4.3 Carlo Helman: "la cui principale professione è di perle et di gioie" 193

Capitolo *5* Dentro il network degli oltramontani: tra Venezia e Roma

5.1 Joris Hoefnagel a Venezia e il 'gruppo' Craibor 218

5.2 Un momento di svolta: il circolo dei Sadeler in laguna 240

5.3 Intermezzo trevigiano 261

5.4 Iconografie in viaggio: la *masquerade* 272

5.5. Roma: storie di pittori, mercanti e agenti d'arte 280

Capitolo 6 La diffusione di un marchio pittorico: Bassano e i Bassaneschi

6.1 Il caso Bassano: un nuovo mercato 298

6.2 Attraverso l'Europa: verso Fiandre e Provincie Unite 318

6.3 Michiele Pietra, *germanus pictor*, e l'eredità dei Bassano 329

Bibliografia 345

IIº volume

Appendici documentarie 421

Tavole 480

Apparato Iconografico 496

Appendici documentarie

PREMESSA

Nel mio lavoro di ricerca per comprendere i documenti inediti che sono emersi da un lungo lavoro di archivio è occorsa una continua e incessante rilettura anche delle fonti edite, dei documenti noti, di quelli pubblicati, integralmente o parzialmente, sfogliando e interrogando, spesso, le pieghe più anguste dei fogli.

Per questo e per rendere più chiari i risultati della ricerca l'appendice documentaria è così suddivisa:

A documenti inediti

B documenti editi

C documenti editi solo parzialmente o riportati *on line*

D fonti edite

documento A1

Inventario delle opere d'arte in casa di Giovanni Giorgio Manart a Sant'Andrea della Valle, 16 marzo 1750

ASR, *Trenta notai capitolini, ufficio 10*, vol 480, notaio De Parchettis Cesare, anno 1750 gen-apr., cc. 609 r-736 r.

Inventario bonorum per haeredes post obitum Ill.mi D. di Joannis Georgij Manart de Piscatoribus in Prò

Ill.ma Clara Antamori de Piscatoribus tam nomine proprio quam pro eius judibus dotalibur et illorum dd. Franc.o et aliorum Clara de Piscatoribus eius filiorumet ill.mo D. Philippo Manart de Piscatoribus

Die decima sexta Martij 1750 Jnd.ne XIII.

Predentissimo I. Benedicto XLV Anno Xo

c. 611 r

Nella sala [...]

c. 611 v

Un quadro in tela d'imperatore rappresentante S. Giovanni con cornice intagliata color di noce e dorata L -

Altro rappresentante la Madonna SSma con il bambino con cornice color di noce et arabeschi dorati all'antica L -

Altro da quattro palmi per alto rappresentante un ritratto con cornice nera e filetti dorati 20

c. 612 r

Altro da quattro palmi rappresentante la Madonna SSma con Bambino cornice negra filettata d'oro all'antica 20

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante la Madonna SS.ma il bambino, e S. Giovanni e S. Anna con la cornice negra all'antica 50

Altro consimile per grandezza in piedi rappresentante la Madonna SS.ma con bambino S. Cecilia, o sia S. Caterina con Angelo con cornice color di noce rabbescata all'antica dorata 50

Altro in tela d'imperatore avvantaggiato per (?) rappresentante varie figure che cenano senza cornice 30

Altro in tela d'imperatore avantaggiato per tramezzo

c. 612 v

rappresentante S Cecilia senza cornice 20

Altro in tela d'imperatore rappresentante ritratti de ragazzi della casa con figura di donna in mezzo con la cornice a filetto dorato all'antica 30

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante paesi senza cornice 20

Altro in tela d'imperatore rappresentante Madonna con bambino con cornice negra e filetti dorati all'antica 30

[...]

c. 614v

Nello spartimento di sotto

c. 617 v

Un quadro di palmi (?) e sette per tramezzo rappresentante Tizio incatenato con cornicione largo alli ordini d'intaglio di legno bianco originali 100

Altro di tela d'imperatore in piedi rappresentante un Papa a sedere con cornice negra all'antica 4

Altro di simile alto rappresentante Giuditta con la testa d'Oloferne con cornice rabbescata e filetti dorati all'antica 5

Altro (?) per tramezzo rappresentante la Madonna SS.ma con Bambino che dorme ottango-

c. 618 r

lato con cornice filettata rabbescata dorata negra all'antica 3

Altro da tre palmi in piedi rappresentante un ritratto di giovane con coniglia con cornice filettata rabbescata e dorata negra all'antica 6

Altro di consimile misura rappresentante un altro ritratto di giovane con coniglia simile all'altro e cornice compagna alla descritta 6

Altro da testa in piedi rappresentante ritratto d'omo con mezzo collare con cornice d'albanio bianco 2

Altro da testa più el mezzo per alto rappresentante ritratto d'omo con mezzo collo 2

c. 618 v

con la cornice negra all'antica

Altro consimile ritratto d'omo senza collare con cornice e copia sopra 3

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante ritratto d'omo con la coniglia vestito all'antica con la cornice filetto dorato all'antica 3

Altro di 4 palmi in piedi rappresentante ritratto di donna con coniglia all'antica e ventaglio in mano cornice rabbescata e filetti dorati color di noce all'antica L

Altro di consimile misura ritratto di donna con fazzoletto in mano con cornice compagna alla descritta L

Altro in tela d'imperatore rappresentante S. Nicola di Tolentino con cornice negra e filetto dorato all'antica 1

c. 618 r

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante. ritratto di omo con mezzo collare liscio con la cornice negra e filetto dorato all'antica 3

Altro compagno rappresentante ritratto d'omo in atto di sedere con fazzoletto in mano con cornice compagna alla descritta 4

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante ritratto di donna con mano al petto con cornice negra e filetto dorato all'antica 2

Altro consimile rappresentante il ritratto di fu Sig. Giorgio seniore Manart con cornice come sopra 2

Altro di quattro palmi in piedi rappresentante ritratto d'omo

c. 618 v

che si crede Pietro Manart padre del defunto Sig. Gio. Giorgio con cornice negra 6

Altro di quattro palmi in piedi rappresentante il ritratto del fu Sig. Gasparo zio del defonto Sig. Gio: Giorgio con cornice modello largo dorato 4

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante un ritratto da omo con collare a coniglia con cornice di legno Pieneo 2

Altro di consimile misura rappresentante ritratto di donna con coniglia come sopra 2

c. 619 r

Altro di quattro palmi in piedi rappresentante ritratto di omo con coniglia con cornice negra filetto dorato all'antica 3

Altro di quattro palmi in piedi rappresentante ritratto di omo con coniglia con cornice negra filetto dorato all'antica L

Altro di mezza testa in piedi rappresentante una testa di donna con cornice negra e due filetti dorato all'antica 1

[...]

c. 621 v

Una statua a l naturale rapp. una Venere che allatta un amorino in alto a sedere di marmo bianco opera di Franc.o Caestorij d.i il fiamengo con piedestalo d'albuccio venato color di pietra 500

[...]

c. 622 r

Un quadro da nove e sette palmi rappresentante il bagno d'Adone con cornice piatta all'antica dorata 150

Altro in tela d'imperatore in piede stretto rappresentante Eraclito con cornice piatta all'antica dorata 20

Altro simile di misura rappresentante Democrite in atto di ridere con cornice all'antica come sopra 20

Altro da testa palmi 4 e mezzo rappresentante una tavola con un piatto in messo dentro due teste di capretto fiori et uccellami con cornice di pero negro

c. 622 v

all'antica 4

Altro di simil misura a più alto parimenti per tramezzo rappresentante diversi putti in atto di giocare con cornice color di noce et fioretti d'oro all'antica 30

Altro in tela d'imperatore per tramezzo basso rappresentante una tavola con robba mangiativa et un fiasco grande con cornice (?) all'antica dorata 10

Altro di simil misura a parimente per tramezzo rappresentante frutti con cornice all'antica 10

Altro di simil misura più alto parimente per tramezzo rappresentante la Madonna con il bambino in atto di sposare S. Caterina, e S. Pietro con cornice

c. 623 r

all'antica e ordini d'intaglio dorato opera 60

Altra da sette palmi per tramezo rappresentante la caduta degli angeli con S. Michele Arcangelo con cornice modello di Salvator Rosa dorata 100

Altro in tela d'imperatore e per tramezzo rappresentante una marina con veduta di porto con cornice stretta dorata all'antica 20

Altro di simil misura rapp. la (?) con cornice stretta come sopra 15

Altro di sette palmi a vantaggiato per tramezzo rappresentante una donna che allatta con diversi puttini con cornice piatta

c. 623 v

antica dorata 30

Altro da quattro palmi per tramezzo in tela d'imperatore rappresentante la Madonna con il bambino et altri Santi con la cornice piatta all'antica come la[precedente] 40

Altro da sei e quattro e messo per tramezzo rappresentante l'istoria di Rinaldo con cornice intagliata piatta all'antica 60

Altro di quattro palmi per tramezzo rappresentante veduta di campagne con cornice negra de dal'ordini d'intaglio dorati 6

Altro da tre palmi per tramezzo rappresentante Marina con cornice piatta all'antica dorata 3

Altro di simil misura avantaggiata

c. 624 r

rappresentante una caccia con leoni con cornice piatta come la [precedente] 4

Altro di simile misura più bassa rappresentante la caduta del Signore sotto la croce con la cornice piatta all'antica dorata 5

Altro di simil misura parimenti per tramezzo rappresentante l'Adoratione dei Maggi con cornice piatta come sopra 6

Altro da sette e cinque per tramezzo rappresentante un sileno con li baccanti in atto di (?) con cornice stretta all'antica dorata 60

Altro di simil misura parimente per tramezzo rappresentante una notte con (?) in atto di cantare con cornice

624 v

stretta come sopra 30

Altro di palmi sette riquadrato rappresentante S. Cecilia con cornice piatta all'antica dorata 20

Altro in tela d'Imperatore (?)o sia di quattro palmi in piedi rappresentante un baccante con cornice piatta all'antica dorata 20

Altro di simil misura in piedi rappresentante una figura di donna che sona un (arcileato?) et altra figura con cornice stretta come la precendente 30

Altro di simil misura in piedi rappresentante una figura di donna con un vaso in mano con un lume acceso in mano con cornice piatta all'antica dorata 20

c. 625 r

Altro di simil misura in piedi rappresentante la giustizia con bilancia in mano con cornice stretta come sopra 20

Altro di simil misura avantaggiato rappresentante S. Cecilia con cornice piatta all'antica dorata 10

Altro di simil misura avantaggiata rappresentante la Maddalena con cornice piatta come sopra 12

Altro in tela d'Jmperatore per tramezzo rappresentante veduta di campagna con cornice modello di Salvator Rosa dorata 20

Altro di simil misura rappresentante l'Adorazione di Maggi con cornice color noce 200

C. 626 v

Altro di sette e cinque per traverso rappresentante una Burasca di mare con cornice piatta nera e oro fiorada 20

Altro in tela d'imperatore per tramezzo rappresentante un porto di mare con cornice negra filettata d'oro 15

Altro di simil misura per tramezzo rappresentante la campagna con cornice negra come sopra 15

Altro di simil misura per tramezzo rappresentante caccia con cornice negra filettata d'oro opera 30

Altro di simil misura per tramezzo rappresentante il giudizio di Paride con cornice color di noce e battente dorato

c. 626 r

Altro da testa per tramezzo rappresentante battaglie con cornice modello di Salvator Rosa 3

Altro di simil misura rappresentante la Carità Romana con cornice antica dorata 3

Altro da mezza testa in piedi rappresentante un fiore con cornice (?) dorata L:50

Altro d'un palmo e mezzo avvantaggiata rappresentante la Madonna SS.ma con cornice piatta all'antica dorata L

In mezzo alla stanza

Un fo conme ottangolato d'ottone

[...]

c. 653 r.

Un quadro in tela d'imperatore per tramezzo rappresentante veduta di campagne con paesi con cornice negra e filetto dorato all'antica 4

Altro con simile per tramezzo rappresentante veduta d'acqua con paese con cornice negra e filetto dorato 4

Altri due da sette e cinque per tramezzo rappresentante un (?) e l'altro de noce e (?) con

c. 653 v

con cornice larghe (?) di Salvator Rosa dorata 24

Altro da quattro palmi per tramezzo rappresentante Giesù Cristo a S. Pietro con altre figure cornice in noce di Salvator Rosa dorata. 15Altri due in tela d'Imperatore in piedi rappresentante uno la

SS. Annunziata et altro la SS.ma Concezzione con ghirlanda di fiorita con cornici rabbescate e filettate dove confondo negro all'antica 20

Altra da testa in piedi rappresentante Giesù crocifisso con cornice modello di Salvator Rosa dorata 3

Altri due d'un palmo per tramezzo rappresentanti

c. 654 r

Paesini con figurine con la cornice dorata all'antica 60

Altri due cdi consimile misura rappresentanti paesini con cornici dorate all'anitca 60

Altro di mezzo palmo scarzo in piedi rappresentante S'Agnese con cornice dorata all'anitca 60

Altro d'un palmo in piedi rappresentante la Madonna SS.ma con il bambino et S. Giovannino, S. Giuseppe con la cornice dorata all'antica 60

Altri d'un palmo con Agnus Dei et reliquie et con verso (?) et cornice dorata all'antica 30

Altro da testa per alto rappresentante la Madalena con cornice modello di Salvator Rosa

c. 654 v

dorata 3

Altro da (lacunoso?) palmi per tramezzo rappresentante paesi con figurine con cornice dorata 6

Altro consimile in misura per tramesso rappresentante compagne con nave e figure con cornice dorata 3

Altro di consimile misura rappresentante paesi con prospettiva con cornice dorata 3

Altro da testa in piedi rappresentante S. (?) e t con cornice dorata all'antica L

Altro in tela imperatore per tramezzo rappresentante Abatino che adora li suoi angeli con cornice negra et ordini d'intaglio bianchi 2

c. 655 r

Altro da tre palmi in piedi rappresentante il (?) del cardinale Ottoboni con cornice e cordini d'intaglio dorati e fondo negro 2

Altro di simil misura rappresentante S. Caterina della rota con cornice negra e sue ordini d'intaglio dorati L

Altri due da testa per tramezzo rappresentanti la notte con figure con cornici dorate all'antica 2

[...]

c. 657 v

Altro di nove e sei per tramezzo rappresentante il Bagno d'Adone senza cornice 2

Altro in tela d'imperatore per tramezzo rappresentante l'Adoratione de maggi senza cornice copia 2

Altro di sei e cinque per tramezzo rappresentante Rinaldo et Armida senza cornice copia del descritto 2

Altro di quattro palmi in piedi rappresentante la Madonna SS.ma il bambino et un santo domenicano con cornice color di noce filetto dorato all'antica L

Altro da tre palmo in piedi rappresentante S. Pietro con cornice negra all'antica ordinario 50

c. 658 r

Altro da sei palmo in piedi rappresentante S. Antonio con il bambino con cornice dorata all'antica 50

Una stampa intera con Giesù Cristo al pozzo in (?) con cornice di lapislazzolo et adornamenti di prospetto 6

Un quadro da mezza testa in piedi rappresentante il SS.mo Salvatore con cornice dorata all'Antica 50

Altro con simile rappresentante la Madonna SS.ma con cornice come sopra 50

Altro di sette e tre per tramezzo rappresentante fiori con cornice negra e filetti dorati all'antica ordinario L: 50

Altro da quattro palmo per

c. 658 v

per tramezzo rappresentante (?) con cornice di legno bianca 50

Altri due in tela d'imperatore per tramezzo rappresentante paesi senza cornici L

Altro in tela d'imperatore in piedi rappresentante la Madalena con cornice a e cantonate dorate L

Altro da quattro palmi per tramezzo rappresentante la del Santo Sepolcro con gloria con cornice color di noce filetto dorato L

Altro da testa in piedi rappresentante la Madonna SS. ma con cornice negra rotta 20

Altro da tre palmi in piedi rappresentante la Madonna SS. ma con il bambino cornice negra et filetto dorato all'antica 20

[...]

c. 659 v

Chiara Antamoni Pescatori

Filippo Manart Pescatori

Io Paolo Franc.co Antamoni

Chiara Antamoni Pescatori

Filippo Manart Pescatori

Io Paolo Franc.co Antamoni [...]

documento A2

Inventario dei beni di Constantin Brouiller, 1640

ASVe, Notarile Atti, Giovanni Piccini, b. 10802, cc. 376 r.-378 v.

Jnventario dele robbe trovate nella volta in Rialto dove erano bollate per li offitio de Cattaveri dopo la morte della D.a Maria Schormans del D.o Constantino Brouiller hoggi levate dalli d.ni Marco Moens et egidio Wachmans per li nomi che intervengono et prima [...]
sedici quadretti diversi
un fornimento di cuori d'oro
[...]
Un quadro grando delle nozze di Cana Galilea di man del q. Constantino
Una Santa Caterina
Altri cinque quadretti piccoli
Quaranta otto stampe di rame, che fui detto esser in pegno
c. 376 v.
[...]
Un quadro col sacrificio d'Jsaac
[...]
c. 378 r
[...]
sei quadretti diversi
[...]
cinque quadri diversi et un sotto camin
[...]
dodici pezzi di pittura d'heremiti a guazzo
tre quadri diversi
Un quadro grande e cinque minori
c. 378 v
Un quadro dell'oration nell'horto
Un altro dell'Ecce hmo
due altri con donne ignude
due altri con nani
[...]

documento A10

Inventario dei beni di Girolamo Pietra

I.R.E. Zitelle, b.46

16 maggio 1702

Inventario di tutti li quadri, mobili et altro si ritrova nella casa del g.re sig.re Girolamo Pietra morto in contrà di San Felice in calle del Forno con l'assistenza di Zuane Porto fante dell'officio e prima

In portico

Una Cena del Sig.re con Soazza antica

Un Ritratto d'un Filosofo con soazza dorata

Un Ritratto d'un Giovane con soazza intag.ta

Un quadro d'un Redentor senza soazza

Un detto d'un Ritratto di donna senza soazza

Un quadro d'una Giudit senza soazza

Una testa d'homi in ovado

Un Ritratto d'una Madonna in ovado

Un quadretto con due figure di donne

Un Abbozzo d'una Madonna e S. Franc.co

Un Ritratto di Giovane

Un Ritratto d'un Uascone

Un quadretto con due Religiosi

Un San Francesco con due angeli

Un Ritratto d'huomo armado con soazza nera

Una madonna con due altri santi

Un Ritratto con un Cardinali

Un Ritratto di donna

Un quadretto con due figure con uno che pippa

Un San Bastian

Una Giuditta

Un ritratto di Senator

Un Ritratto del Re di Polonia

Un Ritratto d'una giovane

Un S. Martino à Cavallo con soazza antica

Un Ecce homo

Una Nontiada

Un Ritratto di donna

Un Ritratto di donna

Un Ritratto d'homo con spada

Un Ritratto d'homo armato

Un quadretto d'una madonna con bambino in braccio

Un Ritratto di donna

Un Ritratto d'homo

Un quadro d'una Santa

Un Ritratto di Donna

Un Ritratto di Filosofo

Una circoncisione di Nostro Sig.re

Un quadro d'huomo nudo con Paese bislongo

Un quadro di Sant'Agata con soazza antica

Due quadri con Vascelli fatura di man compagna

Un ritratto di S. Gir.mo con soazza di perer nera

Un Ecce homo con due figure

Un Ecce homo con soazza di perer nera ovado

Un Ritratto d'una putta con cesta di fiori

Una testa di Donna

Un Ritratto d'un putto con cesta di fiori

Un Ritratto d'un Dose Veneto

Un Ritratto di Donna

Un Christo in croce

Una Natività con soazza antica

Una madonna di Loreto

Diverse teste di morto

Un Ritratto d'un (?)

Un San Vincenzo

Una testa d'homo

Due quadri di Testoline

Un Ritratto di Frate

Un altro Ritratto di Frate

Una Giudit

Una madonna con diverse figure

In camera dove morse

Una Madonna con bambin in soazza intagliata

Una Testa piccola in piccola pietra con soazza di perer nera

Due quadri di fiori con soazze dorate compagne

Un quadro con nostro Sig.re e li Apostoli

Un quadretto con Nostro Sig.re mezza figura

Una Madonna con soazza dorata

Un quadretto di Madonna con fiorami

Jn altra

Quatro quadretti di Battalgia

Una madonna in ovado con soazza di perer nova

Un Ritratto d'una putta con soazza antica

Un San Girolamo in bislongo

Una Santa Maddalena in bislogno

Una figura di Donna con Turbante con Amorino

Un San Bastian con soazza di perer nera

Una [spazio vuoto] del Sig.re con soazza di perer nera

Un Ritratto di Donna

Un quadro del Sig.re e la Madonna con un Pellegrin

Un quadro d'una Madonna con bambino in braccio et altre due figure con soazza di perer nera

Una Primavera con Amorini

Una Madonna

Una Maddalena nel deserto in bislongo

Una Santa Rosa Carmelitana in piccolo con soazza di perer negra

Un Ritratto d'un senator

Un quadro d'una Madonna vecchio et altre figure vecchie

Un ditto d'altra madonna con Bambino e S. Zuanne

Un Ritratto di donna

Un Ecce Homo

Una Testa d'una Madonna in piccolo

Un quadretto piccolo con la Madonna e Sant'Iseppo, con il Bambin inbraccio

Una Testolino di Madonna piccola

Due testoline e due vecchi compagne

Due madonne compagne

Un Beato Felice Capucin in picolo con soazza dorata

Due Paeselli piccoli

Una Nontiata con Soazza dorata in piccolo

Una Madonnina con Bambin con soazza dorata

Una Madonna in Rame in piccolo

Una Madonnetta piccola

Un Sant'Andrea piccolo

Un Ritratto in Tela

Un Ascension di Nostro Sig.re

Una testa imprimida

Un bislongo fruttti

Un Ritratto

Due teste piccole imprimide

Un Ritratto di Donna con figure

Un Ritratto di Donna

Dieci soazze con dorature antiche

Tre soazze d'intaglio bianche

Tre dette di perer nere

In magazen d'abasso

Diverse soazze

Alcune poche legne

Una taza d'acqua

Tre cavalletti

Segue dalla camera

[...]

Atti di morte e di battesimo di Gasparo e Andrea Sadeler figli di Giusto

APSS, Libro dei morti, b. 10 (1610-1628), c. 32v]

" li 14 febraro 1617
Andrea figlio del sig.r Giusto Sadeler et giorni 5 da spasemo. licto"

" li 30 nouembre 1615
Gasparo figlio dl sig.r Giusto Sadeler putto nascente. licto"

APSS, Libro dei battesimi, b. 5 (1614-1621), c. 34r

Battesimo di Gasparo e Andre

"29 Nouembri 1615.

Gasparo et Andrea figlio dl Sig.r Giusto Sadeler la ma.re Cecilia iugali P.rino Sig.r Gasparo renz

documento A15

Testamento di Anton Maria Fontana gioielliere

ASVe, Notarile testamenti, Antonio Brinis, b. 156 n. 92

Die 14 Januarij 1582 jnd.ne undecima
Jo Antonio maria fontana fu de m. piero zoielier sano per la dio gratia della mente et intelletto ma dil corpo amalato stando in letto desiderando ordinar le cose mie ho fatto chiamar et venir a mè Antonio Brinis nod.o di Ven.a in casa della mia habitation in contrà de s. Marcuola et quello ho pregato scriva il pnte testamento et ultima volontà[...]
io son intestatario grossamente con il s. Vielmo Elman et creditor di quello del qual ne aspetto conso real come gentil homo che l'è di bona coscientia et mio compare et amico c.mo et più lui mi da (?mutilo) bon la mità di una cassella di crestal di montagna ogni (?mutilo) che sarà cavato le spese real che si so fatte in ditta capella per una parte et per l'altra la qual è sta venduta doimille scudi. ho una compagnia grossa con Salamon Rigola et con m. Antonio de Zuanne di [...]

Jn Roma in mano de m. Ascanio Deodato mi trovo doi quadri grandi et più diversi pezzi de robba à compagnia con d.to m. Ascanio pur di pittura per il valor di ducati cinquecento in seicento. Jn Siviglia in mano del mag. co S. Francesco Alamani mi attrovo una partida de specchi à compagnia con lui per esser robba per settecento in ottocento ducati
Jn Lisbona in mano de m. Franc. Stadendoli mi rittrovo diversi sorte di robb co[...]

codicillo del Die 20 februari 1582
[...]
Lasso a m.a Zuana cose uno quadro sopra pietra di paragon dipinto de (?) del san.mo evanglio secondo che nostro sig.r cacci ali hebrei dal tempio ligato in ebano miniato d'oro per segno di amorevolezza, [...]
in Milano mia patria

[...]

documento A6

Atto in cui si descrive la spedizione di preziosi inviata da Zuanne Richer a Jan Van Wely e depredata lungo il tragitto

ASVe, Notarile atti, Antonio Brinis, b. 475, cc. 93 r-v

Die 8 Aprilis 1598
[...]
Marchio Ongaro e Pasqualin Vianello, tutti doi tutti doi gioielieri giovani lavcoranti nella bottega du s. Zuanne Richer Fiamendo gioieliero in Rialto ethano attestato il G.o S.r Zuanne fino sotto li 5 dicembre prossimo passato haver mandato una scatola quadra bianca in Colonia al S.r Pietro Lagnel per mandar poi essa scatola in Amsterdam al S.r Gioani Van Welli. Nella qual scatola il G.r Richer ni pose uno nebrio bello quadro, medaglie d'oro n° tre medaglie di bronzo grande n° diese, medaglie piccole di bronzo n° quarantauna pichi presente intagliate et pure senza intagli n° settanta cioè agnche, corniole, nicole e di altra sorte parte antiche e parte moderne, di pretio in tutto de D. 250 (abbr?) fu bollato la G.m scatola per il G. Richer et inviata (abbr?). La qual scatola fu tolta dalli soldati del conti Mauntio(?) , quali svaligianno la robba di sua M.tà Cesarea fra Bon et Colonia. Li quali m. Marchio e m. Pasqualin attestanti tochando con la mano le scriture hanoo giurato ad (abbr?) essre la verità quanto per loro è sta depost(?) attestato (?) pregando meno ditto che di ciò publià et attestata fede ad istantia del sp.to S.r Zuane Richer.
[...]

documento A17

Testamento di Melchiorre Noirot del 24 maggio 1629

ASVe, Notarile Testamenti, b. 756, n.179

Laus deo 1629 adi 24 maggio in venetia

Volendo io Melchior Noirot fu del s. giovanni della città d'anversa mentre mi trovo per la gratia del s.r Jdio sano di mente, senso memoria et intelletto benche nel corpo indisposto far el mio testamento ho pregato suggetto mio confidente a scriverlo per doverlo poi presentato ad un pubblico nodaro per il quale raccomando prima l'anima mia al s. Jdio et a tutta la triumfante corte del cielo.

Lasso che habbia carico del mio negotio Jacomo Noirot mio nepote et debba continuarlo sotto mio nome come si fa anco al presente nella maniera istessa che potrei far io medesimo

Lasso che siano dispensati ducati duecento alli più poveri besognosi della nostra natione et altri ducati cento alli poveri della contra di san Staij

Lasso al sopradetto Jacomo Noirot mio nipote ducati tremilla per suo ben servir et per la fedeltà et amore con che assiste al negotio con mia gran sotisfatione con questo pro che debba saldar la sua cassa et poner la scrittura nei libri.

Lasso a mio nepote Gio. Noirot quondam Giovanni mille ducati

Laso a Tobia Boots d'hamburgo liberamente indono ducati mille di banco che gia li prestai et altri ducati mille correnti lasso ad Abraham suo fratello quali tutti legati siano oltra la portione che sopradetti haveranno nella mia heredità

Lasso a michiel noirot mio nepote figliol del s. Balthasar mio fratello ducati mille cinquecento per regale

Lasso ducati mille a Annetta figliola de marina manfredi pregando Luca van Uffel che voglia pigliar cura di farla allevar et impiegar essi danari si che con (?) frutto sia alemantata et poi con capitale maritata, a nonciata, et in caso che mancasse avanti la data di maritarsi o monacarsi torni esso capitale nel mio residuo

Lasso al Gio Batta et marcantonio figliuoli della sopradetta marina ducati cinquecento per cadauno impiegando li usufrutti come sopra et dandoli il capitale quando saranno in età legitima et si morissero avanti torni nel mio residuo

Lasso alla medesima Marina ducati mille liberamente

Lasso a Marin de Vooght ducati trecento a Joachim Gundlach ducati duecento a Piero vander mandere ducati cento et a Andrea de Vooght ducati cinquanta

A Donà servitor di casa ducati cento cinquanta et a francischina serva ducati cinquanta et ciò oltra i loro salarij che saranno crditori in libro.

Lasso ducati cinquanta a Catarina mia figlioa maritata in un travasador de vino et ducati vinticinque a dona Virginia mia commare ducati vinticinque a Bastian (?) mio gastaldo et altri ducati vinticinque alla sua moglie.

Dechiaro che ol Luocho posto nella villa de mogian et per metà fra il s. Luca van uffele et me tanto i stabeli quanto i mobili in qualunque sorte

Lasso al padre maistro saraffino facio del'ordine de S. Agostino ducati cento

Dechiarando che tutti li legati fatti per questo mio testamento debbano esser in ducati di valuta corrente et per una volta tanto eccettuati li ducati mille donati a Tobia che ho espresso essere di banco

Il residuo de tutti et cadauno mei beni mobili, stabili, denari, mercantie, effetti et altro niuna cosa eccettuata lasso che sia deviso in cinque parti

(?) una al s. Balathasar moriot mio fratello un'altra al sopradetto Gio noirot mio nepote un'altra al sopradetto Jacomo noirot et suoi fratelli mei nepoti quondam Jacomo un'altra alli sopradetti Abraham et Tobia Boots et l'altra a maria noirot moglie de Lodovico Claris d'anversa per equal portione fra loro in cinque parte come sopra

Commissarij et essecutori del presente mio testamento voglio che siano li sopradetti sig. Balthassar noirot mio fratello et jacomo noirot mio nepote con libertà per detto Jacomo a disponer per occasione del negotio et anco per altro fino che capiti ordine di esso mio fratello

Lasso alla consorte del s. Pietro van Collen una taza dorata col coperto che è in casa et lasso Luca van Uffele et Gio Van Mere una coppa per cadauno di cento ducati l'una.

Jo Gio Reijnst q. Gerardo fui presente alla presente

Jo geronimo Algarotti q. Defendo (?)

1629, 29 maggio fu pubblicato viso cadavere

documento A8

Testamento di Zuanne Craibor

ASVe, Notarile testamenti, Francesco Giordano, b. 1047, n. 153

Die 14 mensis julij 1586

Cum vitae suae terminationae la qual cosa considerando io Zuane Craibor q. Gulielmo d'Anversa, sano per la gratia di Iddio della mente senz.to et intelletto ma alquanto infermo il quanto del corpo et temendo il caso della improvisa morte stio i beni miei Jn ordini. no lassi ho fatto venir da me nella casa della mia habit.ne posta in contra de S. Zuanne d. R. Franc. Zordan nod.o di V.[enetia] Et quello ho pregato scriva questo mio testamento ultimissima volontà, et quelo doppo la morte mia compisca, et robori, giusta li ordini di questa città di V[eneti]a. Nel qual imprima l'anima mia all'eterno Jddio alla gloriosa vergine maria et a tutta la corte del cielo Racom.do di poi lasso com.i esecutori di questo mio test.o il sig. Gion Ricardo fiamengo zogielier, Melchior Hufnagel et piu Georgio Hufnagel fratel del ditto mio cugnatto habitante in monacho nel ducatto de Biaviera insieme ad Catarina sua consorte et mia sorella quelli habino ad eseguir quanto qui sotto ordinato.

Lasso che sia vendutto tutto il mio [corretto con "i mii"] beni mobili che mi attrovo si a V[eneti]a como fuori et dattone danari et per quelli pagatti che saranno tutti li mei creditori, d'il restante che avanzerà sia cavatto da detto de fora ad una mia sorella nominatta susana Craibor duc[a]ti quattrocento correnti di V[eneti]a, Item ad un'altra susana Craibor mia nezza a Gulielmo mio frat[el]lo ducati cinquanta cavato fora della heredità, il residuo poi ven(?) da tutto il mio che mi attrovo vada a quelli alli quanti di raggion aspettarà Jtem a hospitali et lociis pijs , no voler ordinar altro Preterea (abbr.) Pregando suplicando li sop.i mei commissari ad usar ogni diligenza et beneficio delli ditti (?) heredi et dechiaro che voglio che detta susana mia sorella et haltra mia nezza susanna oltra il legatto lassato li habbino et haver debbino la loro portione del risiduo et de più voglio che del detto mio residuo sia cavatto fora ducati cinquanta da esser datti a Gulielmo fu del q.[uondam] Gulielmo mio f.[ratell]o sop[radit]to oltra la soma portidi del residuo, Pretterea

Jo Gil del brachto orefice fiamengo fui testimonio zurato et prigato et fasso fede dela persona de ditto testatore

Jo gabriel (?) orefice fiamingo fui testimonio zurado et pregado et fasso fede dela persona del dito testatore.

[il testamento è pubblicato il 14 luglio stesso viso cadavere]

documento B1

Atto di divisione dei 'rami' dell'impresa incisoria dei fratelli Sadeler stilato in prossimità della partenza di Jan per Roma.

ASVe, Notarile Atti, Giovanni Nicolò Doglioni, b. 4880 c. 124r

Ritrovandosi li signori Giovanni e Rafael Sadoleri fiamenghi fratelli et figlioli del quondam un altro signor Giovanni una quantità di rami intagliati con figure del numero et qualità che saranno qui nel fine del presente instrumento registrati, et desiderando ambidue che restino in essere, mantenendoli nella riputatione che si deve, acciò che con il dividerli non si venghino a smarrire et andar di male; massime essendo uno di essi fratelli per partirsi fra poco di questa città.

Però a fine di essequire questa ragionevole intentione essi fratelli d'accordo facendo per si heredi et successori suoi sono insieme convenuti et devenuti alla presente unione, composition et conventione da essere inviolabilmente osservata tra loro vivendo, et dopo anco dalli loro heredi o rapresentanti respective sino a tanto che durerà alcuno di essi con vita videlicet.

Che non possino detti rami in alcun modo mai partirsi o dividersi, ma debbano stare et servarsi aduno et unitamente, et a comun utile et beneficio, prevalendosi ciascuno con essi in tutto quello che saperanno o parerà dover loro apportar qualche commodo; dividendo solamente gli utili et li guadagni che da quelli detratte le spese giornalmente si ricavano, stando in piedi il capitale, cioè essi rami senza potersi smembrare.

[…]

le sette arti liberali rametti 7

un libro di fiori rami 13

un libro virtutum Chrsiti rami9

un libro virginum rami 18

un'annuntiata tratta dal Titiano 1

un San Narcisi eppiscopo di Gierusalemme 1

una madonna con il gatto 1

una Giustitia di Federico Zuccaro 1

un libro heremitica solitudo rami trenta

un libro silvae sacre rami trenta

un libro tropheum vitae solitariae rami ventisei

un libro oraculum anachoriticum rami vintisei

un libro speculum principum rami sei

un libro delle quattro stagioni del Bassan rami 4

la morte del ricco et del povero rami 2

le cusine del Bassan rami 2

il retratto del papa rame 1

la Madonna con li fratti di Egidio

un libretto apostolico rametti 16

un friso con l'iscrittion del libro heremitico

[...]

documento B2

Lettera di Bartolomeo del Calice a Guglielmo Gonzaga in cui è documentata l'attività di Zuanne Craibor e i fratelli Zanfort

bibliografia: D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587),* Cinisello Balsamo, Milano 2002, doc. 463, p. 283

ASMn, AG, b. 1511, f. VI, c. 518

18 febbraio 1580: Venezia, Bartolomeo del Calice a Gonzaga Guglielmo

Ho ricevuto le due lettere di vostra signoria illustrissima una de xii e l'altra de xiii alle quali dico haver presentata la lettera del Giavardo a messer Pietro Basso sperando in virtù di quella di ottenere il pagamento delli scudi 2.557 per poter poi sodisfare li Zanforti per le tappezzerie et messer Giovanni Craiborgo per il pagamento delle gioie sì come vostra signoria illustrissima son avvisato [...].

documento C1

Inventario di Jan Nicquet redatto al cospetto della moglie Margaretha Bosmans. Stilato l'inventario tra il 14 e il 19 dicembre 1612. Stimatori il pittore Cornelis van der Voort e Jan Bassé.

bibliografia: A. Bredius, Kuenstler-inventare, Urkunde zur geschichte der Hollandischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIII ten Jahrunderts, 1916, pp. 394-397

[...]

2 een stuck van Caerle van Manderen	f 20
3 een stuck van Govert Janssen wesende een lantschap	30
4 noch een lantschap van Govert Janssen	12
5 een winter van Dirick Barentsz	6
6 Noch die Regulierspoorte van Dirick Barentsz	4
7 noch een stuck van de onthoofdinge Petri wit en swart	100
8 een Italiaensche Keucken van Dirick de Vriese	36
9 Loth van Barent van Someren	16
een stuck van de stadt van Napels van Rigo van Cleef	20
een Bootschap Mariae	15
een stuck van Venus en Adonis van Crispiaen van den Broeck	60
noch een lantschapken van Govert Jansz	8
een oudt landschapen op pampier	4
een groot landtschap van Conincxloo	400
een keuken van Jochem Wttewael	200
een landtschap van Dirick de Vriese	28
een copye nac Jeronijmus Bosch	36
een Charitaas van Jochem Wttewael	75
een stuck van Carel van Manderen, wesende Pauli bekeeringe	25

een landtschap van Govert Jansz	12
Een Marckt van Dirick de Vriese	50
Een Winterken van Carel van Manderen	12
Noch een van dito van Manderen	40
Een Magdalena	36
Cleopatra naer Aert Mytens	24
Een lantschap van Govert Jansz	10
Een stuck van de Jonge Franck wesende een Setriumph	54
Een lantschap van Gover Jansz	30
Een lantschap van dito Govert Jansz	14
2 tronien naer Frans Floris	18
Een Marienbeel van Barent van Someren	20
Een stuck lantschap van Carel van Manderen	12
Een fruytagie van Frans Prsz [Frans Pietersz de Grebber]	30
Een Job	36
Een vischmarckt	50
Een waepen van Engellant	1
Een lastschap	8
Een Franciscus van Lasman (Lastman)	10
Een kindeken van Pynas	8
Een lantschapken vane en Out meester	18
Een stuck van Vroom	20
Een Sotgen van Cleef [Sotte Cleeff]	14
Den Coninck van Schotlant	4
Een troignie van Erasmus	10
Een troignie	3
Een lantschapken	15
Een winterken van Lodewyck Rem	6

Een stuck wit en swart	4
Wwn maeneschijnken van Severyn	8
Een oude tronie	6
Een marienbelt	20
Een oude tronie	10
Een salvator	10
Een contrefejtsel van Willem Key	10
Een stuck van eenige Apostolen	15
Een wit en swart naer Dirick Barentsz	12
Twee tronie	6
De hoope, liefde en t' geloove	12
Een ovaeltgen van Jochem Wttewael synde Mars en Venus	25
Een verlichterije van Hoeffnagel	15
Een verlichteryken van Boels [Hans Bol]	8
De vier getyden van Boels mede verlichterije	60
Een boeecxken mette penne geshreven van Kempenaer [Pedro Campana]	12
550 stucks ongebonden printen	80
een boeck mette figuren van de Affcompste vant Huys van Oostenryck	
Boecken met Printen	
8 boeck : printen van antiquitaten van Romen	60
Een caertboeck van Ortelius	24
Een boeck met houtprinten	3
Een Rondeken van Judith	10
Noch een schilderye wesende een lantschap van Boeles in eeen spiegelcasse	3
Noch een vrouwetroniken	1
Noch een gesneden casse met een Kersnachtken verlichterye daerinne	24
Der ganze Nachlass wurde auf fl. 9695 geschaetzt [...]	
Notaio Bruyningh. Amsterdam	

documento C3

Inventario dei beni di Giacomo Noirot

GAA, inventario 227, 418B fol. 495 e foll.; film 4790

12 luglio 1638, notaio Jacob Jacobsz

[...]

een Christele cruys, op f 4:--:--

eenige gedruckten printen f. 6:--:--

een stuck schilderije sijnde een masquerade van Dirck de Vries op f. 12:--:--

een stuck schilderije sijnde twee worstelende Cupidos van Guide de Reny f. 50:--:--

een stuck schildery synde een Lieve Vrouw f. 10

een stuck schilderij van Bassaen sijnde de vrede van Ytalien f 6:--:--

een oude tronie op f. 1-10-00

Appoollo en Diana van Contarini f. 15:--:--

een stuck schilderije van de vijff sinnen van Stainhamer f. 25:--:--

een stuck van de negen musen van Badens f. 18:--:--

een stuck schilderije van de vier heijligen van de Kerck van Basaen f 2:--:--

een conterfeijtsel f 4:--:--

een stuck schilderije van een boerinneken f. 8:--:--

een stuck schilderije van de Raet van Venetien f. -:15:--

een geboutseerde sate(r)dans f. 15:--:--

een yvoire Venus f 3:--:--

eenige gebronsde beeltgens (ende andere rommelingh) f 12:--:--

documento C4

Inventario di Michele Pietra

bibliografia: S. Savini Branca, Il collezionismo veneziano nel '600, Padova 1965, pp. 134-140

ASVe, Giudici di Petizion, b. 366/30, n. 11

Adi 5 April 1656

Inventario de mobeli, ori, argenti et altro di ragione et heredità del q. d. Michiel pietra ritrovati nella casa della già sua solita habitation posta in contra di S.ti Apostoli in calle larga fatto per me Bozeti nodaro dell'officio di Petition con l'assistenza di Agustini odorici com.o del med.mo ad vista della m. Nadalina rel.ta del sud. o q. Michiel come tutrice dei suoi figli et sopra

In portico

[...] piatti antichi di mani di diversi autori con piture da historiati n. 40 tra grandni e piccoli

Un quadro di madonna copia de Paris Bordon

Sei pezzi grandi tutti una misura historiadi copie cioè 4 da Paris et doi del And.a Schiavon

Una cena grande copia di Paulo Veronese

Un baccanal de buffoni vien da Spagnoletto

Un quadreto de galli vien dal Bassan

Un Adamo e Eva del detto

Un Christo morto di man del Palma giovane

Una flora vien da Titian

Un'altra vien da Paris

Una Venere vien da Paris

Un quadro di Christo scaccia dal tempio vien da Tentoreto

Una Venere vien da Titian

Una madonneta vien da Titian

Tre quadri di Fiori

Un san Christofolo vien da Titian

Tre quadri piccoli di capriccio

Doi historie copie di Paulo Veronese, cioè una circoncision e la Regina Este

Un quadro copia di Zrozon

Un quadretto de frutti

Un cavallo grande vien da Paulo Veronese

Nella camera s.a calle dei preti

[...]

Una madonna s.a la porta de tre maggi copia di bonifatio

Un'altra detta del d.o

Un Christo et una madona con soaze vien da Guido n. 2

Una madonna vien dal Correggio con soaze in forma d'altaretto

Una madonna copia di Palma il Vecchio con soaze meze dorate

Un detto piccolo con soazette nere vien dal Palma giovine et è una Pietra

Una madalena vien da Titian

Un beato felice con soaza dorata

doi soaze di fiori con soaze dorate furnidi

Una Nonciata cipia di Paolo Veronese con soaza dorata

Un San Francesco vien dal Carracci

Una Cattarina da Siena con soazeta di perer nera

Unam madonna con S.a Cattarina e S. Iseppo copia di Paulo Veronese

Un villan copia di (?) Bressan

Una (palletta?) vien dal Correggio

Una quadrettin con soazette dorate ritrato del sed.o q. Michiel

Un S. Iseppo vien dal Ditto

Un beato felice et la madona

Una madoneata con un putin

Un'altra senza con soazeta meza dorata

Una nonciata copia

Un quadro di diversi puttini

Un s. Antonio piccolo con soaza di hebano piccola

Un ritratto d'un vecchio

una madona col putin

una gallo copia vien da Pauollo

Tre quadri grandi doi Trinità et un Christo morto vien da Paulo Veronese

Una Madonna con soaze dorate vien da Guido

quatro puttini di man di Molli con zioazete nere

Una m.a con S.a Anna e S.ta Cattarina con soaze di perer copia di Paulo Veronese

Un'altra vien da Titian con soaza intagliata

doi quadrettini con soazette nere cioè un S. Francesco vien dali Caracci et un san Zuanne di man del Molli

Doi madonette diverse

Una testa di donna

Diversi fagiami e animali di man del Bassani picoli

Un Christo piccolo attaccato alla porta

Doi quadretti de frutti

Un ritratto di pontefice (?)

Una cassella di cipresso

Un'altra di noghera

Una meza cassa dipinta

Cinque casse dipinte d'albero con grotesche di man del Salviati

U[...]

In un'altra camera dall'altra parte del portico

[...]

Una paletta del San.o Felice con la madonna et angeli e santi

Una madona con diversi angeli vien da Lunardo corona

Un quadro d'un crocefisso con San Franc.co e san Dnico

Un quadretto del samaritano vien da Paulo Veronese

Un atesta di retrato d'una donna vecchia

Un quadro d'oselami e polami

cinque quadri de frutti

due quadri d'animali vengono dal Fetti

Un padre eterno vien da Paulo Veronese con soaxzetta doarta

un cielo di lettiera vien da Paulo Veronese

Un modelletto d'iuna cenna del tintoretto

L'Historia dell'adultera vien da Zorzon

Una madalena vien dal Corregio di man dei molli (?)

Una madonna di man del molli con soaze di Perer negro

Un N.ro Sig.r che discazza fuori del tempio vien dal Tentoreto

L'Historia dell'adultera vien da Zorzon

Sei santine picole

Una mad.a sopra la porta con soaza dorata vien da Paulo Veronese

Un quadretto historiado vien dal Palma vecchio

Una madoneta con santa att.. et altri santi vien dal Palma vecchio

Un quadro de Pastori visitati dall'angelo vien dal Bassan

quatro pezzetti picoli

due teste di morte

un retratto d'una (?)

un retratto di huomo

una mad.a s.a il (?) vien da Paris Bordon

Un santin

Una sottocanin

Un cristo porta cuore

una madonina

un'altra d.a copia di Paris Bordon con soaza negra et filetto d'oro

due paesetti

un'altra mad.a di sant'Jseppo con soaza negra e saffilli d'oro

Due qadri de Passion vien dal Palma vecchio

Una mad.a col S.to Jseppo vien da Paulo Veronese

Un quadretto picolo de S. Felice con soazette d'oro

Un tobia vien da Titian et

due teste

Un Christo porta croce picolo con soazette d'ebano

casse di nog.a intagiade n. cinque in una delle quali

camisie da donna diverse n. 48 – usade

[...]

In un camerin contiguo a d.a cam.a

Un armer grande d'albero et parte di nog.a con diverse carte di pittori

[...]

Un san Gio.i di creta del Vittoria

Un aAtlante d Ercole di man del med.o

Un armer d'albero finto di nogara con sopra un modello d'un vecchio di pietra cotta

quatro figure di relevo due d'huomeni e due di donna dal sansovino

una figura di bronzo con piedestalo di ebano

due capelli da putto usadi

[...]

un piato grande di man di Giulio Roman o di Raffaello

[...]

una donna nuda vien dal Palma vecchio

Una mad.a vien dal Palma vecchio

un'altra testa vien dal Palma vecchio

Un'altra testa vien da Paulo Veronese

Un cristo all'Hortp vien dal Correggio

Un san Bastian vien da Titiano

Un cupido con diversi amorini vien dal Correggio

Un paeseto

Tre retratti diversi

due modeletti di man d'And.a Vesentin

Un quadro d'Historia vien dai dossi

Appolo col marsia vien da Tirian

Il Retrato del Bassan vecchio di man del med.mo

Un ecce homo rotondo vien da Titian

Due teste del Salvator del Palma

due qadri con putini con soaze dorate

Un cristo del Palma giovine

Un san Marco

quatro quadri Historiadi et una fabrica dell'Arca di Noe vengono

dal Bassan

Una madona copia da Titian

Due quadretti copia da Paulo

Un'altra d.a vien dal Palma vecchio

Un quadro d'Historia del tempo e la Fama vien dal Tintoretto

Quatro quadretti picoli diversi

Historia di (?) vien dal Padovanin

Una madonina vien da And.a Schiavon

Una santa cecilia vien dal Prete genovese

Una Judit

Un quadro con due torsi di verze del Bassan Vecchio

Due puttini con un cane vien da Paulo Veronese

Uno Adamo et Eva di Carlo Creta

Tre quadretti di fiori

Una madonina vien dai licini

una testa d'na madonina

Adi 6 d.o

Continuando il sop.o inventario

In una camera contigua al soprad.o camerino et studio de quadri originali

Un ecce homo di mano di A.nd.a Schiavon con soaza perfilata d'oro

due quadri de retratti con soaza dorata intagliata di mano del Pordenon

Un cristo in emaus di mano di Lorenzo Lot con soaze negre

due quadretti di casse di man di Boniffatio Historiadi

sei d.ti picoli di mano del sud.o con soazze d'ebano

una madonad di mano del Palma vecchio con soaze negre

Una madoneta di man di Titian con soaza dorata

Una santina di man dil Titian con soazza di nog.a profilata d'oro

Le nozze di cana di Galilea di mano di Franc.o Bassan

Un Adamo et Eva di man di Carlo Creta

Una testa d'un Bacco di mano di And.a schiavon con soaze negre

Un S. Gir.o di mano de Lorenzo Loth con soaze negre

Una santa cecilia copia da Raffael ~~con soaze negre [barrato nel testo]~~

Una santa bruna et una (?) di man del Salviati con soazetta negra

Un quadro d'una croce con figure di mano di montemezan con soaze intagliade e dorade

Una maddalena che si spoglia dalle vanità di mano di Paulo Farinati con soaza negra

Una madonina che va n egitto di mano dei Bassani

Due sante del Palma una di mad.a e l'altra di san Gio.i

Due quadri del Palma giovane d'istorie

Un ritratto d'un vecchio di man del salviati con soaze nee

un detto di man del tentoretto con soaza con filetto d'oro

Una madona di man de Lorenzo Lot con soaza e perfili d'oro

Una d.a di mano di polidoro Venetiano con soaza negra

Un san Gir.mo di man de Titian con soaza nera

Una Judit di man di Titian con soaza intagliata e d'orata

un retratto d'un uomo in arme (bianche? di man del Tintoretto vecchio

Un d.o d'huomo di man di Paulo veronese con soaza intalgiada

un d.o di man di Parasio con soaza dorata

Un d.o di man di Lorenzo Lot con soaza [parola cancellata] e foggiami dorati

Una Lucretia Romana di mano incognita con soaza nera

Una testa d'un frate di mano de licini da Pordenon con soazeta nera

Una madona di mano di Gio' Belin con soaza dorata

Una madona con un san Gir.mo di mano di Antonin da Messina con soazeta negra

Una testa d'un soldato di mano di'l frangipani con soaze dorate

Una testa di mano del Tentoreto con soaza di nog.a

Una natività con i pastori di mano delli Bassan con soaze dorate

Un altro quadretto de Giacob et Esaù di mano del Bassan con soaza nera

Un papa che benedice le corone di mano di Paulo Veronese con soaze nere

Una testa di mano di Gir.mo Bos con soaza nera

Una cena modello d'And.a Visentin

Tre teste di mano dei Bassani una del Vechio e l'altra del giovane con soazetta nera

due quadretti picoli di A.nd.a Schiavon con soazeta d'ebano

Una simiera di mano del Bassan vechio

Otto quadreti diversi di retratti senza soaaza

Un modeletto a chiaro oscuro di mano del Bassan

Un cagnolin di man di Paulo Veronese

Una Judit di mano de Titian da accomodare

Un audrao de Buffoni di mano del Frangipane

Un cristo di mano del Pordenon

Un specchio ~~con soaza~~ d' Allal con soaza dorata

Un tavolin d'albero

Due quadri in rodolo vechi da acomodar

Un armer d'Albero con dentro diverse stampe e dissegni et animali

Piati dipinti n. settembre Altri di Porcellana finta n. dieci

Una cassa d'Albero con dentro

[...]

In soffitta

Una copia della palla di S. Pietro martire di san Zanipollo

Copia dell'Assunta che è ai crosechieri

copia del beato Lorenzo Giustiniani del Pordenon che alla Mad.a dall'Orto

Una pala che è un pressepio vien dal Pordenon

Un cristo all'horto copia del Palma giovine

due bataglie di mano di Bonifatio da acomodar

Dodeci sibile

Un modeletto d'una Palla d'un Beato felice con la B. Vernine

diversi tellami da quadri

In un altro loco di d.a soffitta

diversi teleri et soaze da quadri

[...]

In una camera dove si lavora

dodeci sibile di mano dei moli

otto retratti di done del Ferrarese

Retratti d'autori diversi n. vintisei cioè copie

Altri retrati cioè copie d'autori diversi tra huomeni e done n. trentanove

Una Venere vien da Titian

due quadri de frutti

due dozene de Fillosoffi

Le quatro staggioni

Un Ricco Apulone vien da Bonifacio

Una susana vien da Pauolo Veronese

Un presepio vien da Titian

Un san Gir.o vien da Titian

due donine una copia dal Parmesan e l'altra dal Palma il vechio con soaze nere

Quatro soto balconi

doi altri simili

Un Christo all'orto con soaza vien dal Coreggio

Un san Bastian e due angioletti

Un S. Ant.io da Pad.a

Un S. Gir.mo copia dai Bassnai

Un Buffone con una simia in brazzo vien da spagnoletto

una madonena copia da Titian

due donne copia da Paris

Una Herodiade dei moli

Un ecce huomo vien dal Bassan

Un anzolo che appare a' pastori vien dal Bassan

Un san fran.co vien dai Caracci

Una mad.a copia di Paulo Veronese

Tre retratti vien da Titian

Una Judit che vien dal Padovanin

Un presepio che vien dai Bassani

due quadri Historiadi vengono da Paolo Veronese

Un presepio che vien dai Bassani

Due quadri Historiadi vengono da Paolo Veronese

Un quadro de retrati da accomodar

Un Cristo beffato da Giudei vien dal Frangipani

Una madonina

Un Cristo morto vien dai Bassani

Un quadretto di testa di morto

Diversi altri quadreti di poco valore

Un Christo porta croce

due altri quadretti picoli de retratti

una madoneta vien da Titian

Un quadro che vien da Pauolo Veronese che sono i tre maggi

Tre donne che vien dal Palma vecchio

Una Mad.a del Rosario

Una richezzaUna donna che va in fastidio vien da Titian

Tre musichi che vien da Zorzon

Tre donne che vien da Paris Bordon

due quadri de frutti abbozzadi

Una madonina che legge

Un'altra detta

Un S. Franc.co di Paula che vien da Squerzin

Un orfeo vien da Titian

Un retratto del S.r Baron de Tassis

Un cristeto che vien dal (?)

Quatro staggioni di man del q. S.r Michiel

Otto retratti cioè copie d'autori diversi

Una testa d'un dose

Una resurrettione che vien dal Pordenon

Una madonina che vien da Titian con una soazza d'ebano

Un papa

Diversi abbozzi in tella de quadri

in un armer diversi rilevi di geso da pittori

casse cinque d'albero vode vecchhie

Un Bacco con altre figure

Otto piante de naranzeri

[...]

In botega

Una dozena de Dei vengono da Polidoro

dodeci done Venetiane

Una madonina vien dai licini

un retratto del Card. Corner

Una testa de frutti

due Armeri

Una Judit di mano dei moli

Un Appollo e Nettuno copia di Paulo Veronese

Una Venere copia di Titian

Una Flora che vien da Paris

Un san franc.co che vien dal Prete Genovese

due paesetti piccoli

due d.i grandi

Uan fede copia dal Padovanin

Un Christo porta crose

Una vechia

Un pittore vien da Paulo Veronese

Una donna vien da Titian

Una san Gir.mo vien da Titian

Un dose Grimani di man del Titoretto giovine

Un Sant'Jseppo che vien da Guido

Un san Bastian vien da Titian

Una madonina

Una paletta che vien dal Palma

Un sisto quinto

Una madona d'un scolaro del Padovanin

Un san Gir.mo

Una testa di man del Maffei da vic.n ch'è un Vitelio Imperator

Una Betsabea vien da Paulo Veronese

Un san Badstian e un san Gio. vien da Titian

Una adultera vien da Paulo Veronese

Un Cristo in croce cola madona e san Zuanne

Una testa d'un vechio

Una madona con diversi angeli

Un modeletto della mad.a della pietà

quatro stagioni

un quadro della visitation di S.ta Elisabetta vien da And.a Schiavon

Un bacanale di Buffoni di man di Gioseff o Enz

Una sibilla

Jn magazen delle legne

Due porte di mano d'And.a Schiavon

Un san Christoforo non finito

[...]

Per le scalle diversi telleri et soaze intagliate da quadri.

Argenti

[...].

documento D1

La Vita di Hans von Aachen di Colonia tratta da

Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck,* Amsterdam 1604, fol. 289v-291r

dinghen van hy sagh/niet een wonderlijcke aerdigh practijcke oft veerdichept ghedaen / alsoo dat van s'Paus Schilder oft pemant wiert ghesept/datse te rouw/en niet net genoegh waren gedaen/doch waren dingen van grooten en uptnemendē welstandt/sonderlinge van beneden/alsо sy mosten wesen gesien. Daer quam onder ander een Historikē/daer S. Augustinus comt by der Zee/ en vindt op't strandt een kindt/ dat in een kuylken al t'water van de Zee met een schulpken wil brenghen. Dese Zee was wonder wel ghehandelt/met een natuerlijck verschieten/schaduwen/Son-schijnen/en de blackichept des waters uptghebeeldt/en wel waer ghenomen wesende. Daer is oock van hem in een van de voor-salen van de Coninglijcke Sael /op d'een eynde / een aerdigh Landtschap op den muyr in't nat ghedaen/ waer in comt eenen Haen/ als wesende eenigh sinneken/ en steeckt wonder af tegen ander Landtschappen/die daer van Cæsar, van Salust, oft ander zijn ghedaen:doch desen Cæsar, daer ick Folio 194.b.af heb verhaelt / volghde hem seer naer : dan heb daer my vergist/schrijvende Hans Soens te wesen van Antwerpen. Hy is nu tegenwoordigh te Parma / alwaer hy(alsoo ick hoor)wel zijn besonderste wercken heeft ghedaen/verschepden heerlijcke groote Landtschappen/ en is oock uptnemende fraey van beeldekens / waer van icker te Room wel heb gesien/ doch clein / maer seer aerdich en cluchtich. Hy is nu een vry ghesel oft Man van ontrent 56. oft 57. Jaren/en verdienstigh wel weerdt onder de beste Nederlanders te wesen gherekent / besonder in Landtschap.

Het leven van Hans van Aken, uptnemende Schilder van Cuelen.

HEt behooren onse Schilder-jeught wel aenporrende prickelen te verstrecken/als sy hooren en vernemen/ dat het vast gaet en gewis is / dat wie boven ghemeen een seer uptmuntigh besonder Meester in onse Const comt te wesen/woort verhalven over al vermaert en bekent/ om dat d'al-vernemende Fama zijnen naem al blasende verspreydt / t'welck diepe wateren noch hooghe Clippen niet en beletten/want met haer veel-ooghighe vloghelen vlieght sy alles over: soo dat sulck Constnaer/ om zijn blinckenthept van verre ghesien wesende / dickwils woort aenghelockt voort te comen/ om zijnen constighen en edelen gheest met wel gheleerde handen te toonen en openbaren by den meeste en doorluchtighste Princen/oft Machtighe der Weerelt/ welcke hy dan met den lieflijcken ooghen-cost/de schoon Pictura, vermakende/comt in heerlijcken graet/en woort by hun in groot achten en weerden gehouden: gheluck sulcx is gheschiet/ en toeghegaen met den wel schilderenden Hans van Aken. Den welcken in de vermaerde stadt Cuelen op den Rhijn was gheboren A°. 1556. van vrome eerlijcke Ouders : den Vader wesende een treflijck ernstachtich Man / was van der stadt Aken / welcker Stadts naem hy zijnen soon heeft mede ghedeelt/ en tot eenen toenaen achtergelaten. Nu de milde Moeder Natuere/ alsо sy den Jonghen verkiesende van jeught aen/in ghedacht en sinnen druckende/voorhiel de edelhept en t'seer behalijck wesen der Schilder-const/ heeft evenwel gedooght en toeghelaten/dat hy tot ontrent zijn thien oft twaelf Jaren ter Schole in lesen en schrijven hem oefende :doch onder conditie oft bespreck/dat hy door haer aenporren met Pen oft ander reetschap so veel hy vermocht/most ondertusschē tepcktenen/en ma-

ken verſchepden gheſtaltniſſen van Menſchen/Dieren/en dergelijcke dingen/ om alſo beginnen intreden den wegh/ in welcken ſy hem hadde voorſien gheſchickt te worden / en te brenghen tot volcomenheyt / in eeren en voorſpoet. Dit heeft hy oock willigh en blijtigh ghehoorſaemt : want waer hy was oft ging/heeft hy beginnen acht hebbē/en mercken op alles wat zijn leer-vrouw Natuere hem wijs maeckte/oft inbeeldede/binnen haren grooté Winckel oft Schole/de Weereldt/aerdich/ſchoon/bevallijck/ oft welſtandich te weſen/ het welck hy oock haeſt van het leelijck begon t'onderſchepden. Sagh hy dan een moedigh Peerdt/dat zijn hooft fraey opdroegh/aerdigh draefde/en ſchoon geſtaltigh was / oft eenighe lieflijcke Vrouwen tronie/ bupten ander uptmuntigh weſende/hy dede zijn beſt om ſo volcomen hy mocht ſulcx nae te bootſen/ ſoo datmen haeſt con merckelijck ſien en kennen eenighen aerdt / oft waer nae het quam. T'gheſchiede dat binnen Cuelen was gheromen eenighe Hertoginne/welckes tronie hy (alſo ſy ter venſter lagh) conterfeptte/ dat het peder con mercken nae haer ghedaen te weſen. Hy heeft onder ander oock gheconterfept een Catte nae t'leven/alſo ſy wat om hoogh was gheſeten/ in ſulcker voeghen/ dat eenigh Schilder dit met der Pen ghedaen by den Vader ſiende/ meende den Jonghen op t'Conterfepten ging/en alſo toegenomen was:maer verſtaende neen/was te meer verwondert/radende men hem op de Schilderconſt houdē ſoude: want daer ſteeckt(ſept hy)een Man in/ en ſoude eeu groot Meeſter worden. Dus wert Hans beſtelt by eē flecht Schilder/daer hy nouwlijck een Jaer en bleef/ſiende datter niet te leeren was/en quam by een ander Schilder daer te Cuelen/die Giorgie oft Ierrigh gheheeten/en een Wael was: deſen hadde t'Antwerpen gheleert / en ghepoyt door armoede / was een goet Meeſter gewoorden in Conterfepten nae t'leven/daer hy uptnemende in was. By deſen is Hans wonderlijck ſeer ghevoordert / ſoo dat hy t'eynden ſes Jaren/doe deſen Meeſter hem ontſtorf/een treflijck goet Conterfepter was nae t'leven/en hadde menighe heerlijcke tronie gheſchildert. Hier naer begaf hy hem blijtigh tot tepckenen/volghende ſeer de geeſtige manier van Sprangher, ghelijck ick te dier tijt pet van hem getepckent ſagh. Doe nu Hans oudt was ontrent 22. Jaren/is hy gherepſt nae Italien/ en comende te Venetien/ hadde zijnen toegang by een Schilder upt Nederlandt/Gaſpar Rems gheheeten: welcken in plaets van hem t'onderſoecken oft proeven/wat hy in Conſt vermocht/ alleenlijck vraeghde van waer hy was/ hoorende van Cuelen/ ſepde: ghy ſijt dā een Mof/die plegen niet veel te comē/en beſtelde hem by een flecht Italiaens Schilder/gheheeten Morett, die den repſende gheſellen was gheWoon werck te gheven / en handelde met de ſchilderije : deſen liet Hans copieren eenighe fraey dinghen/die aldaer in de Kercken zijn. Voor den voornoemden Gaſpar maeckte hy onder ander zijn epghen Conterfepſel upt den Spieghel al lacchende/ oft een lacchende tronie/ welcke uptnemende verwrocht en wonder fraey gedaen was: ſoo dat Gaſpar verbaeſt/hem ſeer bedrogen vondt te weſen in zijn onverſtandighe meeninge/doe hy ſoo onbeleefdlijck ſepde/dat de Moffen (ſoo hy de Duptſchen noemde) niet en conden. Dit Conterfepſel hiel Gaſpar ſo lang hy leefde in grooter weerden/en lietet een peder met grooten roem ſien. Hier naer heeft den Gaſpar hem geern gheweerdight voor van Aken de doecken te berepden/ en primueren. Waer by is te leeren/hoe grootlijcx ſy miſdoen teghen de voorſichtichept en beleeftheyt / die pemant verachten

ten die ſy niet en kennen/ oft oordeelen nae geboort-plaets oft uyterlijck aenſien. Van Aken is voorts gereyſt/en gecomen te Room/alwaer hy veel fraey werchen dede: Onder ander/als wel het beſonderſte weſende/een Altaer-tafel van Olyverwe/ ghedaen op Tin oft Loot/ en is eenen Kerſnacht/ op een ſeker wijſe/ met Enghelen en anders / ghelijck de Paters Jeſuiten dat begeerden/want het ſtaet in hun Kerck beneden t'Capitolium/en is een uytnemende ſchoon werck. Veel dinghen overghelaghen / hy heeft noch hem ſelven lacchender wijſe gheconterfept/oock neffens hem een Vrouw-menſch/Madona venuſta geheeten/ ſpelende op een Lupt/ en hy achter haer ſtaende met een ſchael Wijns in d'handt: dit was ſoo ghehandelt en ghedaen/dat Conſt-verſtandighe hebben gheſept/noyt beter van hem noch anderen te hebben geſien. Van Aken is oock ghecomen te Florencen / daer hy verſcheyden groote Heeren en Vrouwen nae t'leven conterfeptte / oock den doorluchtigen Franciſcus, Hertogh van Florencen. Hy conterfeptte oock aldaer een gheeſtighe Poëterſſe oft Dichtſter/geheetē Madona Laura, vā welcke tronie hy de Copije behiel/en is noch t'Amſterdam tot zijn Diſcipel Pieter Iſaackſz. ſeer Meeſterlijck ghehandelt weſende. Te Venetien weder ghecomen/heeft daer heerlijcke ſtucken gemaeckt/voor een Nederlandtſch Coopman van Maeſtricht. Eerſt/ een beſpottinghe Chriſti, ſoo groot als t'leven/ den Chriſtus ſchier heel naeckt over ſijde heldende / oft wat ligghende/doet om hoogh ſiende een fraey actie. Noch een Danaë, ſoo groot als t'leven/uytnemende ſchoon/en wel ghehandelt. Deſghelijcx op coper een Marp-beeldeken/met een S. Katharine, en Engelen daer by/welck van Raphael Sadler gheſneden uytcomt in Print/ en is een ſeer aerdigh ſtuckxken. Noch een ſtuck met beelden als t'leven/en meer als half lijvigh / weſende een ſittende Venus met Cupido, daer ſy in Cypers ghecomen uyt der Zee / van de Vren oft Horæ wort beſchoncken met Godlijcke cleederen en verciering hen/ ghelijcker Homerus in zijn Goder loſſanghen van verhaelt: dit is oock een beſonder heerlijck werck. Tot Cuelen weder ghekeert / maeckte voor een Coopman/Boots genoemt/een ſeer ſchoon ſtuck van t'vonnis van Paris, t'welck door Raphael Sadler gheſneden upt in Print comt. Het is gheſchiedt/doe hier naer van Aken te Venetien was/ werdt ontboden van Otto Hendricx, Graef van Swartſenborgh/Hof-meeſter des doorluchtighen Hertogs van Beyeren/te Munchen/om in zijn begraef-capelle te maken zijn Epitaphium: dit was een Penneel met beeldē/meerder als t'half levē/en d'Hiſtorie daer S. Helena het Cruys vindt/ en is een uytnemende werck. Door den voornoemden Graef/en dit werck/is hy in kennis ghecomen by den Hertogh / den welcken hy/ met de Hertoginne/ en twee de jongſte kinderen/een ſoon en een dochter/t'ſamen by een geordineert/heeft geconterfept/dat welck een peder wel heeft bevallē. Doe nu van Aken dit en noch meer edel wercken had ghedaen / gaf den Hertogh hem boven alle heerlijcke beloninghe een ſchoon gouden Ketten. Den Graef vereerde hem oock met een goudē Ketten van twee hondert Florijnen. Van Beyeren is van Aken gereyſt na Praga by den Keyſer/ die hem wel vier Jaer langh hadde ontboden: want hy had van hem gheſien het Conterfeptſel van Ioan Bologne, uytnemendē Beeldt-ſnijder upt Nederlandt/welcken hy te Florencen weſende hadde gheconterfept. Dus alſo zijn Majeſtept met ontbiedē aenhiel/is van Akē, door de boodtſchap eens Ambaſſadeurs/by dē Keyſer gecomē. Doe hy by dē Keyſer was/en voor hem had-

hadde gemaert een Venus en Adonis, beviel den Keyſer de handelinge van Aken wonder wel/ om de nieu ongemeen coloreringe wille: Doch van Aken is upt eenige oorſaet weder gecomen te Munchē/ en t'Ausborgh/ makende onder ander wercken in der Jeſuiten Kerck te Munchen/ eenen S. Sebaſtiaen, ſeer wel gheſchildert en gheordineert/ op de manier als hy upt comt in Print/ geſneden door uptnemenden Coper-ſnyder Ioan Muller t'Amſterdam. Hy hadde ock in deſen tijt gheconterfept den Heeren Foucheren t'Ausborgh. Hier nae ontboden van den Keyſer/ keerde met zijn gheſin te Praga/ hebbende getrout de dochter van ſeer vermaerden dees tydtſchen Sang-conſtighen Orpheus, de Laſſo: en gelijck van Aken om zijn Conſt verdient/ heeft gevonden den meeſten en opperſten Conſt-beminder van de gantſche Weerelt/ in welckes dienſt hy tſindert als Schilder zijner Camer heeft volherdt/ en heeft daeghlijcx met deſen grooten Alexander een Apelliſche vriendlijcke ghemeenſchap/ en is by hem in achtinghe en weerden. Veel heel ſchoon heerlijcke wercken heeft hy voor den Keyſer ghemaeckt/ welcke int Paleys overvloedich zijn te ſien/ op de groote ſael/ boven den Peerdtſtal/ op de Gallerije/ boven de Conſt-camer/ en in ander Cameren zijner Majeſteyt. Daer is ock t'Amſterdam/ tot Conſtliefdighen Heer Heyndrick van Os, van van Aken een groot ſchoon heerlijck ſtuck met beelden als t'leven/ ſeer conſtigh ghedaen/ en wel gheſchildert/ weſende een naeckte ſchoon Vrouw met een lieflijcke ſchoon tronie/ welcke beteyckent dē Vrede met dē Olijftack/ en heeft den krijgh oft krijgh-tuygh onder voeten: by haer comt d'overvloedicheyt/ en de Conſten/ Pictura, en ander/ bewijſende/ dat door Vrede voorſpoet en de Conſten bloeyen. Eyndlijck van Aken ter plaetſen weſende daer zijn Conſt ſo grootlijcx lief en in weerden is/ en zijnde ſulck Schilder als zijn wercken hem ghetuyghen/ en ſoo edel borſt als zijnen edelen omgangh en vromen handel hem bewijſen te weſen/ dewijl hy allen Conſtnaren goetgunſtigh weſende/ niemandt ſchadigh maer voorderlijck is/ heel verre afgheſcheyden van het weſen enigher/ die door eygen veel duncken by den grooten ſtoutlijck indringhende/ anderen met giftigher tongen hinder en leedt doen: ſoo wenſch ick zijnen leefdraet langh en ſpoedigh ghesponnen te worden/ op dat meer en meer de Schilder-conſt door hem/ en hy door haer/ verciert en vereert mach worde. Sijnen eerſten Diſcipel/ en die met hem heeft gherepſt in Italien en Duytſchlandt/ is Pieter Iſaacſz. welcken is ghebooren te Heilevoet/ oft de Sondt/ Anno 1569. Syn Vader was van Haerlem. Eerſt heeft hy gheleert/ en de Conſt aenghevangen t'Amſterdam by Ketel een Jaer en half/ en woont noch teghenwoordich t'Amſterdam/ weſende een uptnemende goet Meeſter/ in conterfepten nae t'leven: ock wel ervaren in te ſchilderen Hiſtorien/ ordineren/ en teyckenen/ daer hy een aerdige handelinghe van heeft. Een beſonder ſchoon heerlijck Conterfeytſel is van hem te Leyden in de Bree-ſtraet/ weſende een jonge dochter/ genoemt Sara Schuyrmans, en comt groot tot beneden de knien: boven dat Satijnen/ cleeren/ en de ſpelende handen op een Cyter/ wel ghedaen zijn/ is boven al verwonderlijck de tronie/ die wel gelijckende/ heel ſuyver ghedaen/ wel ghehandelt/ lieflijck en behaeghlijck is: welck ſtuck ghenoechſaem is om verſtrecken tot ghetuyghnis/ wat hy voor een Meeſter in onſe Conſt is. Daer zijn ock noch te Leyden van hem twee Conterfeytſelen in de Clock/ te weten/ Pieter Huygheſz. en zijn eerſte Huysvrouw/ ſeer wel ghedaen. T'Amſterdam op den voor achterburgh-

Pieter Iſaacſz.

burghwal/tot den Conſt-liefdigen Heer Hendrick Franckin, is van hem een groot ſtuck/Adam en Eva, en een coper plaet van een Ioannis Predicatie/ dat een wel gheordineert/cluchtigh en aerdigh ſtuckken is: des voornoemden Franckin en zijns Hupsvrouwen Conterfeptſelen zijn ock verwonderlijck en ſuyver van hem ghedaen. Het beſte Conterfeptſel van hem opt ghedaen/is te Londen in Enghelandt/en was ghedaen nae een ghenoemt Pieter Semeynes, Jonghman in Enghelandt/van Nederlanders afghecomen/hebbende een ſchoon tronie/met ſchoon glancende locke hayrs. Noch t'Amſterdam tot d'Heer Iacob Poppe, zijn van hem dry ſchoon groote Ovael-conterfeptſelen/ byſonder dat van Iacob, welcks tronie en hayr in ſchilderije welſtandich weſende/ſeer natuerlijck ghelijckende/ſuyver en wel zijn ghehandelt. Ten ſelven hupſe is van hem een ſeer aerdigh ſtuck op coper/weſende d'Hiſtorie/daer de Roomſche Vrouwen op t'Capitolium comen/en oploop maken/om dat door den jonghen Papyrius was ghesept en wijs ghemaeckt aen zijn Moeder/dat beſloten was in den Raedt/dat elcken Man ſoude hebben twee Vrouwen: hier ſietmen Vrouwen van alderley Natien/ock Nederlandtſche/en Waterlandtſch/eenighe ghewapent met braet-pan en braet-ſpit: ock comt een oude creupel Vrouw/die eenen Hont in eenen wagen voort trecht: daer is t'Capitolium ock nae t'leven/met Marcus Aurelius te Peerde/en is ſeer cierlijck/ wel gheordineert/en gheſchildert. Veel meer uytnemende Conterfeptſels en ſtucken zijn van hem gedae/en is noch daeghlijcx doende. By Pieter zijn ock van verſchepden Meeſters fraey dinghen en conterfeptſelen te ſien: ock van Akens eyghen Conterfeptſel/dat hy hem over twee oft dry Jaer heeft gefonden/t'welck wonder wel ghehandelt is/en natuerlijck (by dat ick hoor) wel ghelijckt. Hier by mach ick ock voeghen een/die ſoo veel ock is als Diſcipel van Hans van Aken/dat is/Ioſeph Switſer, gebozen te Bern: zijn Vader was een Architect/oft Bouw-meeſter. Deſen Ioſeph te Room comende/hadde wel wat manier van teyckenen/doch geen handelinghe met de verwen: dan alſo hy hem begaf by Hans van Aken/ten hupſe van groene Anthonis, oft Anthoni Santvoort (ſo men hem noemde) heeft hy met groote neerſtichept geleert coloreren. Hy heeft boven alle Duytſche oft Nederlanders groote moept/ arbeyt en vlijt ghedaen/met teyckenen alle fraey dinghen/t'zy rondt oft plat/ ſoo binnen Room als Venetien/hebbende een ſoo aerdighe ſuyver fraey manier met der Pen en met waſſchen/als men pemant mocht vinden. Te Praga by den Keyſer weſende/heeft den Keyſer zijn conſtigh teyckenen ſo behaegen/dat hy hem te Room heeft gheſchickt/en daer ghehouden/den Antijcken oft Out-tijdſche beelden te conterfeyten/en is noch teghenwoordich by den Keyſer te Praga: heeft ock een uytnemende goede handelinghe van coloreren/waer mede hy zijn dinghen doet wel ſtaen. Het zijn noch te Praga verſchepden edel fraey geeſten/als Pieter Stevens van Mecchelē/conſtigh Schilder en Teyckenaer. Ock den Conſt-rijcken Plaet-ſnijder Gielis Sadler, die t'ſomtijt by luſt Pinceelen handelt/en conſtigh Schilder. Noch tot de ſoethept des Pinceels aengelocht/is ondertuſſchen in de Schilder-conſt doende/ den uytnemenden Beeldt-ſnijder Adriaen de Vries, uyt den Haghe in Hollandt. Deſe en ander my daer ontondigh/beveel ick de Conſt/op datſe in haren rijckdom altijts vermeerderen/tot hun eyghen voorſpoet en loflijck gheruchts verbreydinghe.

Ioſeph Switſer.

Pieter Stevens.

Adriaen de Vries.

documento D1

La Vita di Hans von Aachen di Colonia tratta da

Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck,* Amsterdam 1604, fol. 289v-291r

tradotto da Berry Cook Redmore, H. Miedema (a cura di), 1994.

Our young painters ought to feel spurred on when they hear and learn that someone who becomes a very outstanding, exceptional master in our art above the mediocre, on that account always and without fail becomes celebrated and known everywhere because all-knowing Fame trumpets his name abroad, wich neither deep waters nor hing rocks can prevent, for she flies with her many-eyed wings over everything. Therefore, such an artist, observed from afar because of his radiance ì, is often tempted to travel so as to demonstrate and reveal his art-full and noble spirit by means of his well-practiced hands to the grandest and most illustrious princes or powers of the world, and when he then pleases them with his lovely visual gift, the beautiful Pictura, he qill reach an estimable state and be held by them in great respect and worth. Thus it also happened and came to pass with the good painter Hans von Aken who was born in 1556 to pious and honorable parents in the celebrated city of Cologne on the Rhine. The father who was a respectable and devout man, came from the town of Aachen and he passed on the name of that town to his son and left it to him a surname. Now bountiful mother Nature, although she had chosen the boy from his youth, imprinting and impressign in his memory and mind the nobility and most pleasant essence of the art of painting, still tolerated and allowed him to practise reading and writing at school ntil he was about ten or twelve years old, but on the condition and provided that, through her stimulation, he should meanwhile draw as much as he could with the pen or other implement and makke different forms of people, animals and suchlike things, so as to start taking the path that she had anticipated for him to follow in order to arrive at perfection in honour and prosperity. In this he has willingly and diligently been obedient, for wherever he was or went he began to take note of and to pay

attention to all that his teacher, Nature, taught him or impressed upon him which, within her large workplace or school, the world, was subtle, beautiful, attractive or wel-ordered, which he then soon began to distinguish from the ugly. When he saw a proud horse holding up its head beautifully high, trotting elegantly and handsomely formed, or some lovely woman's face, pre-eminent above others, he did his best to draw such things as perfectly as he was able, so that one could soon clearly see and recognise the characteristic features, and see too from what it was taken. I t happened that one or other duchess had come to Cologne whose face (when she was sitting at the window) he portrayed so that everyone could recognise that a painter who saw ita t the boy's father's thought that he was taking lessons in drawing and that he had acquired his skill in that way; but when he found out that that was not so he was all the more surprised and advised that he should be allowd to learn the art of painting for (he said) that he had the makings, and that he would be a great master. Thus Hans was placed with an mediocre painter with whom he stayed barely a year, seeing that there was nothing to be learned, and he went to another painter in Cologne called Giorgie or Jerrigh who was a Wallon who had trained in Antwerp and, driven by poverty, had become a good master in portraiture, at wich he was excellent. Hans made astonishingly good progress with him so that after six years, when this master died on him, he was a remarkably good portraitist and had painted many distinguished faces. After this he devoted himself diligently to drawing, folloqing very much the lively manner of Sprangher, as I saw at that time from sosmething drawn by him. Now when Hans was about 22 years old he travelled to Italy, and when he arrived in Venice he was introduced to a painter from the Netherlands called Gaspar Rems who, instead of trying him or testing to see what he was capable of in art, merely asked from whence he came and when he heard Cologne he said: So, you are a kraut, they are not usually uo to much, and he placed him with a simple Italian painter called Morett who was accustomed to giving the travelling lads work and who dealt in paintings. He got Hans to copy some handsome works in the churches there. He made for the aforementioned Gaspar among other things his sel-portrait with a mirror, laughing, or a laughing face, which was outstandingly wrought and wonderfully cleverly executed so that Gaspar was surprised and realised that he had badly erred with his

ignorant prejudice when he so rudely said that the krauts (as he called the German) were incapable. Gaspar valued this portrait highly for as long as he lived and showed it to everyone, singing its praises. After this Gaspar happily deigned to prepare and prime canvases for Van Aken. From which one can learn how greatly those people, who scorn someone whom they do not know or judge them by thier place of birth or appearance, sin against prudence and courtesy. Van Aken travelled on and arrived in Rome where he completed many handsome works; among other things, and this is certaintly the most important, an altarpiece in oils painted on tin or lea this is a *Nativity* in a particular manner with angels and so forth as the Jesuit fathers wanted it, for it stands in their church at the bottom of the Capitol, and it is an excently beautiful work. Leaving aside many things: he also portrayed himself laughing with a female called *Madonna Venusta* beside him playing on a lute while he stands behind her with a dish of wine in his hand. This was handled and executed so that people with understanding of art claimed never he portrayed various great lords nad ladies from life, as well as the illustrious Franciscus, Duke of Florence. He portrayed there also a spirited versifier or poetess called *Madonna Laura* and he kept the copy of that face which is still in Amsterdam with his pupil Pieter Isaacksz, this is very masterfully executed. When he returned to Venice he made important pieces for a Netherlandish merchant from Maastricht. First a *Mocking of Christ*, life-sized; the Christ, who is almost completely naked, inclines to one side, or is half lying, and is depicted in an upward looking, handsome action. Then a *Danae*, as large as life, excellently beautiful and well executed. Similarly, on copper, a figure of Mary with *a St. Catherine* and angels, this is published in print engraved by Raphael Sadler and it is a very subtle little piece. The a piece with life-sized figures, more than half-lenght, namely a seated *Venus with Cupid* where she, having emerged from the sea in Cyprus, is provided with divine clothing and jewellery by the *Hours or Horae* as Homer relates in his song of praise to the gods; this is also a specially grand work. Having returned to Cologne he made a very beautiful piece including the Judgement of Paris for a merchant called Boots which is published in print, engraved by Raphael Sadler. When after this he was in Venice, it happened that Van Aken was invited by Otto Heinrich, Count of Schwartzenburg, steward to the illustrious Duke of Bavaria in Munich, to make his epitaph for his funerary chapel.

This was a panel with figures larger than half life-size, with the history of St Helen finding the Cross, and it is an excellent work. Through the aforementioned Count, and through this work, he became acquainted with the Duke whom he portrayed with the Duchess and the two youngest children, a son and a daughter, grouped all together, with which everyone was very leased. When Van Aken had made this and other subtle works the Duke gave him a beautiful gold chain over and above all the generous payments. The Count also honoured him with a golden chain worth two hundred florins. Van Aken travelled from Bavaria to Prague, to the Emperor, who for some four years had been inviting him, for he had seen the portrait by him of Giambologna, the outstanding sculptor from the Netherands , whom he had portrayed while he was in Florence. Thus, as His Majesty persisted in inviting him, Van Aken, in response to a message drom an ambassador, went to the Emperor. When he was with the Emperor, and had painted a Venus and Adonis for him, the Emperor liked Van Aken's handling exceedingly on account of his new, unusual colouring. But owing to one or other circumstance Van Aken returned to Munich, and to Augsburg, and made among other works in the Jesuit Church at Munich a St Sebastian, very well painted and designed in the way it is published in print, cut by the excellent copper-engraver Joan Muler in Amsterdam. At this he had also portrayed the Messrs Fugger in Augsburg. After this, invited by the Emperor, he went back to Prague with his family, having married the daughter of the most celebrated, artistic singing Orpheus of this time, De Lasso; and as he deserves, on account of his art, Van Aken found the greatest and most important art lover in the whole world, in whose service he has since remained as painter to his chamber and he has daily a friendly, Apelles-like association wirh this great Alexander and is estee,ed and valued by him. He has made many very beautiful, important works for the Emperor which are abundantly to be seen in the palace: in the large hall above the stables; in the gallery, above the art collection; and in other of His Majesty's room. There i salso in Amsterda, with the art lover Mr Heyndrick van Os, a large, grand, beautiful piece by Van Aken with life-sized figures, very art-fully executed and well painted, namely a beautiful, nude woman with a beautiful, lovely face who represents Peace with an olive branch and who treads war, or the implements of war, underfoot. With her are Plenty and the Arts, Pictura and others, indicating that

prosperity and the arts flourish through Peace. Finally: Van Aken, who is ensconced in a place where his art is so much loved and valued, and is such a painter as his works witness him to be, and has such a noble disposition as his noble companionship and his devout manner of living indicate, for being well-disopsed to all artists he is harmful to no one but helpful to all, is very far removed from the nature of some who through much self-conceit thrust themselves upon the great and with poisonous tongues cause others trouble and grief. Therefore I wish that his life's thread may be spun long and prosperous so that through him the art of painting will be more enrcihed and honoured, and he through her.

documento D2

Dirck De Vries

Bibliografia: Brulez 1965, p. 399 doc. n. 1208,

23 ottobre 1601

Ferdinando de Surco, figlio del fu Gaspare d'anversa a suo nome e per quello di suo fratello Antonio, tutti e due minori d'età da procura a Giovanni Oliviers mercante a Harlingen in Frisia per cedere ai fratelli Nicolaus e Theodorus de Vriese una rendita di 200 fiorini per anno, parte di una rendita che essi hanno sui villaggi "de Bildelanden" in Frisia ["sopra li paesi nominati in Bildelauden in Frisia" si tratta dell'attuale Het Bildt in Frisia che comprende i villaggi di Sant'anna parrocchia, Sant' Jacques parrocchia, Vrouwen parrocchia.]

Ferdinando de Surco è identificato da Melchiorre Quingetti, testimone dell'atto.

ASVe, Notarile Atti, Giovanni Andrea Catti, b. 3373, c. 559 v

Die xxiii mensis ottobris 1601 ad cancellum

Mag.cus D. Ferdinandus de Surco de Antwerpia q. mag.ci D. Gasparis de cuius persona mihi notario jnfrapto fidem fecit mag.cus D. Melchior Quingetti mercator Antwerpiensis agens nomine suo proprio, necnon vice et (?) Dni Antonij eius fratris pupilli pro quo ipse D. ferdinandus promittit de rato in proprijs boni somni quo potuit meliori modo fecit et constituit procuratorem suum, nuncium, et commissum specialm[...] M.co D. Joannem Oliviers mercatorem commorantem Harlinhl Frisia absentem tamqaum presentem (?) et expresse. Ad nomine predictibus fratribus de Surco cedendum et renuncian(?) mag.is DD. Nicolao e Theodoro de Vriese drib.s redditum florinorum duecentorum in anno ex corpore maioris quantitatis quod ipsi freatres[abbr] de Surco percipiunt et exigunt super Regionib[abbr] seu vulgariter S.a li paesi nominati in Bildelauden in Frisia et superinde quodumq. Instrmn cessionis seu translationis fieri facien[abbr] per quemvis not.m cum illis pactis, modis, formis, et conditionib.[abbr] in similib[abbr] uti solitis et gnab[abbr] super predictis facien[abbr] omnia et singula ea quae necessaria et oportuna erunt et ipse D. constituens dictis nominibus faceret si adesst. Promittens de ratum semper habendo quicquid in predictis et circa predicta factum et operatum fuerit per predictum procu[abbr]em suum sub oblig[abbr]one bonorum suorum p[abbr]ntium eofuturos

Mag.cus D.ns Melchior Quingetti mercator flandriensis

Dnus Jacobus Blanco q. D. Petri

documento D3

Giovanni Paulo Monincx e Theodoro de Vries attestano che i quindi ducati proposti da Bernardo Giusto ad Hans Rottenhammer per il saldo dei dipinti fatti per Zuanne Knotter erano pochi. Rottenhammer aveva espresso disappunto con Giusto e quindi quest'ultimo non gli aveva corrisposto più alcuna somma e il "negotio" rimaneva così imperfetto.

Bibliografia: Brulez 1965, p. 98

ASVe, Notarile atti, Spinelli Andrea, b. 11928, c. 557 v.

Die 23 mensis julij 1597 ad cancellum

Omnibus notum sit come che hoggi sia à personalmente constituto inanzi me Nott.o Veneto [in abbreviazione] il G.o Paulo Monicx et Theodoro de Fris ambi fiamenghi qui residenti da me conosciuti et con loro giuramento per ma ?mente dattoli hanno deposto et attestato che quando si parti da Treviggi il Mag.co sig.r Zuanne Knotter d'Olanda ordinò a m. Bernardo Giusto parimente fiamengo che soddisfacesse intieramente il sig.r Giovanne Rottenhamer pitor todescho all'hora residente in Venetia de quanto pretendea per resto de pitture fatte a d.o Knotter qual m. Bernardo lo nolesse soddisfare et datogli ducati 15 correnti, ove lui rottenhamer non li volese dicendo esser pochi dinari à quello pretendeva per le fatture fatte, il che vedendo d.o m. Bernardo non li dette cosa alcuna et restò il negotio cusì imperfetto, et sii annotavi requisivit

testes

d. Franciscus Pappacitius et

d. Zacherias falasius

Tavole

TAVOLE GENEALOGICHE

Criteri di compilazione

Le tavole genealogiche che seguono sono il risultato di una serie incrociata di dati emersi da fonti edite e dati emersi dal lavoro d'archivio e su fonti indirette, soprattutto letterarie, completamente inedite.

Il criterio seguito nella scelta dei dati da visualizzare ha tenuto conto della loro pertinenza rispetto al testo. Allo stesso tempo però molte voci biografiche contengono anche dati che non sono stati discussi esplicitamente ma sono riportati per suggerire al lettore ulteriori connessioni e contesti.

Di seguito compaiono le principali voci bibliografiche consultate che hanno permesso di integrare i dati raccolti *ex novo*:

A J. Van der AA, *Biographisch Woordenboek der nederlanden, bevattende Levenbeschrijvingen van zoodanige Personen, die zich op eenigerleiwijze in ons Vaderland hebben vormaard gemaakt,* Haarlem 1853-1878

National biografisch Woordenboek, A. Dumon, J. Duverger, J. A. van Houtte, R. Lenaerts, G. Polspoel, C. Wyffels, (a cura di) Bruxelles, 1964-

F. V. Goethals, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique,* Bruxelles 1798-1872

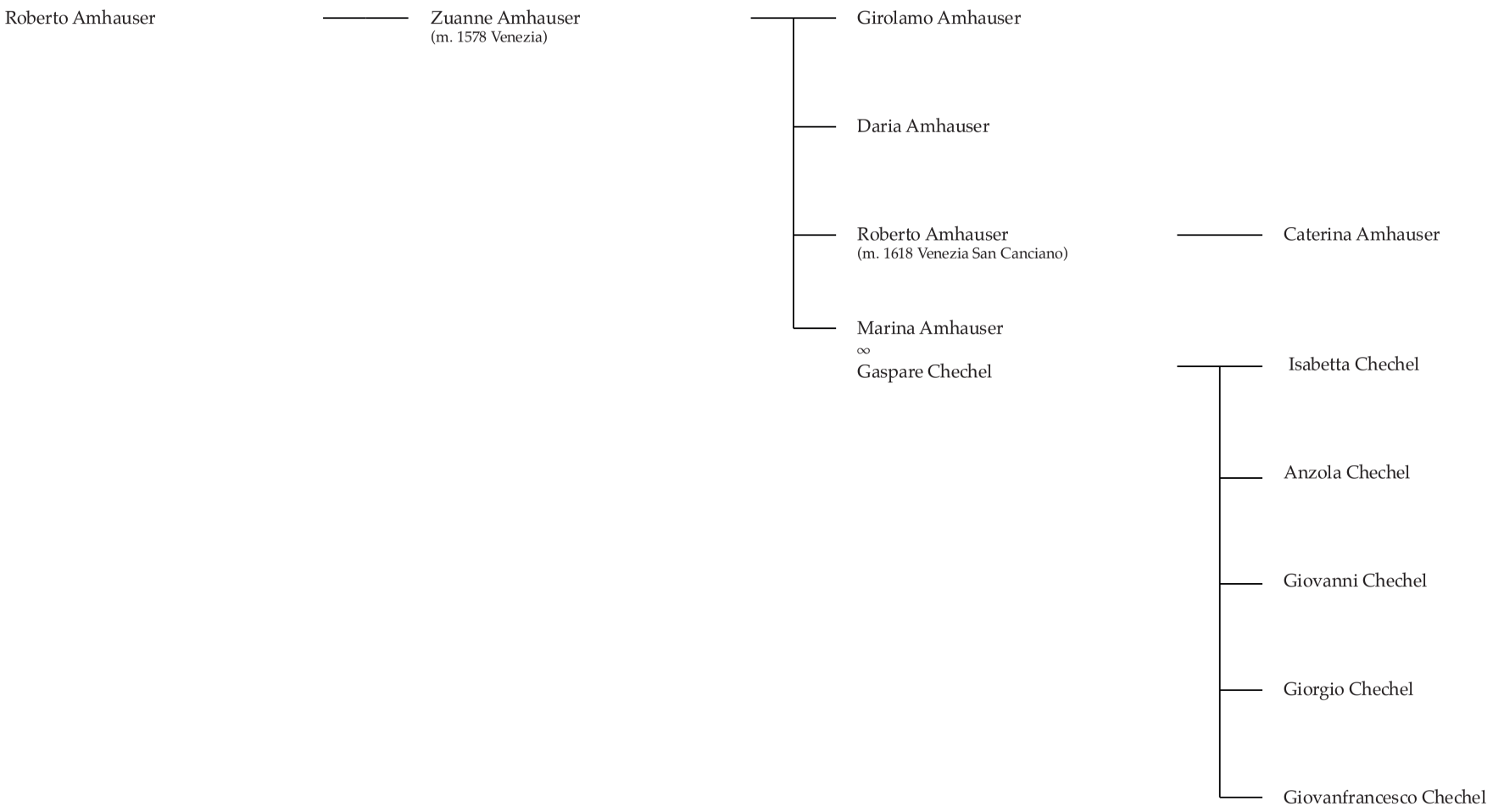
M. Vegiano, *Nobiliaire des Pays-Bas et du comté de Bourgogne*, 1760-1779

F. Prims, *Oud Antwerpsche Portrettengalerij*, Anversa 1932-1946

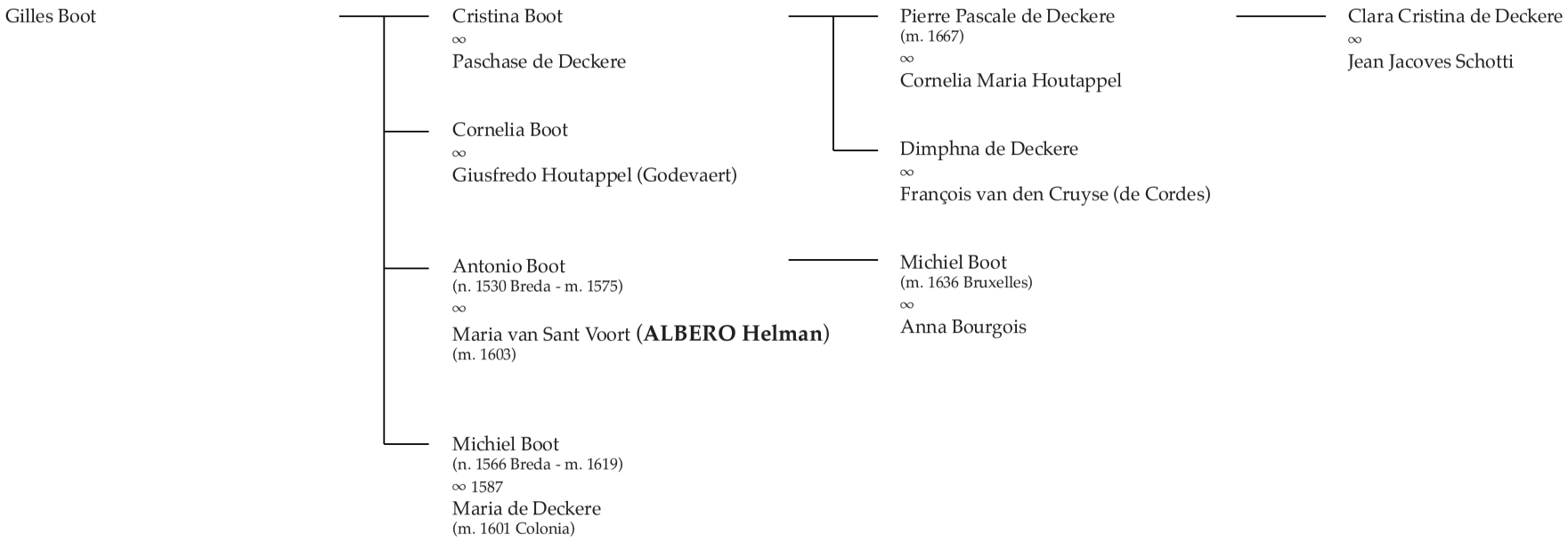
W. Brulez, *De diaspora der Antwerpse kooplui op het einde van de 16eeuw, in "Bijdragen voor de geschedenis der Nederlanden",* 15, 1960

R. Baetens *De nazomer van Antwerpens welvaart. De diaspora en het handelshuis De Groote tijdens de eerste helft der XVII eeuw*, Bruxelles 1976

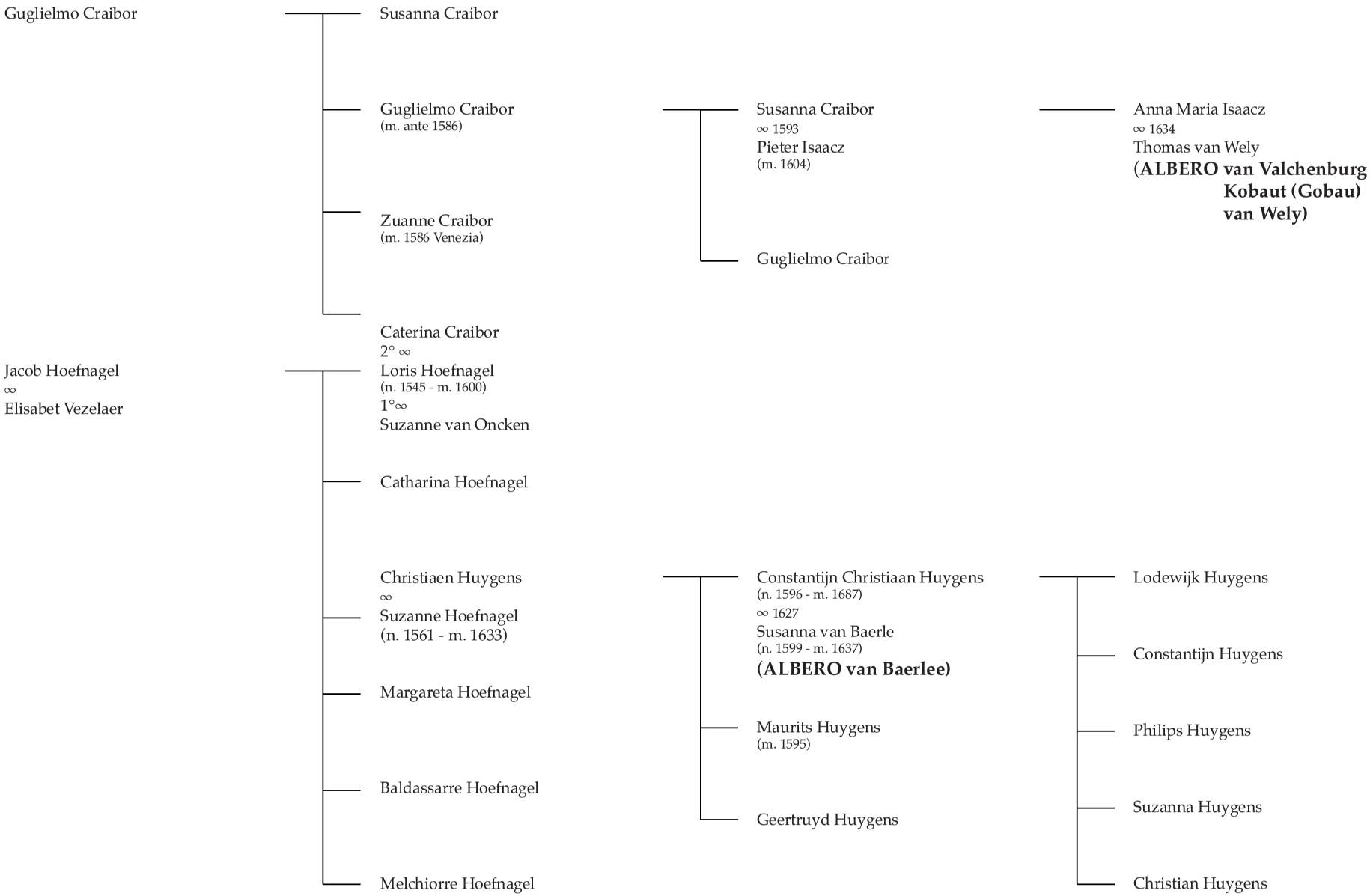
genealogia 1: Amhauser



genealogia 2:Boot de Velthem



genealogia 3: Craibor (Craeyborn) - Hoefnagel - Isaacsz



genealogia 4: De Rénialme - De Robiano

Charles de Rénialme
∞
Françoise van Bomberghen

- Agnes
  ∞
  Diego de Ayala
- Françoise de Rénialme
  ∞
  Lancillotto de Robiano
  (n.1500 - m.1565)
- Gasparre de Rénialme
- Elisabeth de Rénialme
  ∞
  Jean Battista Scotti
  (n.1532 Venezia - m. 1599 Utrecht)
- Cornelis de Rénialme
  (m.1583 Anversa)
  ∞
  Maria van den Cruyse (de Cordes)
  (m.1583 Anversa)
- Charles de Rénialme
  ∞
  Margherita van den Cruyse (de Cordes)
- Maria de Rénialme
  ∞
  Jacopo Thasse (de Tassis)
- Daniel de Rénialme

Carlo de Robiano
∞
Catherina Vrins
(m. ante 1604)

- Baldasarre de Robiano
  ∞
  Maria de Smits
- Gasparre de Robiano
- Cornelio de Robiano
  (m. 1606 Venezia)
  ∞
  Susanna Helman

Lancillotto de Rénialme
∞ 1574
Maria van den Cruyse (de Cordes)

- Carlo de Rénialme
- Gertrude de Rénialme
  ∞
  Gaspar van Surck (**ALBERO Helman**)
- Françoise de Rénialme
  (n. 1539 - m. 1610)
  ∞
  Andreis Snellinck
  (n. 1531 Malines - m. 1610)

Jodocus Snellinck
∞
Anna Verleysen

Francesco de Robiano

Isabella de Robiano
(m. 1668)
2° ∞
Jean Charles de Rénialme
(**ALBERO Helman**)
1° ∞
Jacqueline Van Castre
(m. 1618 Malines)

Maria Snellinck

Clara Snellinck
∞
Josse van den Cruyse (de Cordes)
(**ALBERO Boot**)

genealogia 5:Helman - Zanfort (Santvoort)

Pieter Paul Rubens
∞
Isabella Brant

Caterina van den Cruyse (de Cordes)
∞
Gerolamo Helman

Pietro Helman
(m. 1581 Anversa)
∞
Caterina Zamfort (Sant Voort)
(m. 1594)
(ALBERO Zanfort (Santvoort)
Hooftman
van Nispen
Thibouts)

Anna Helman
(m. 1600)
∞ 1589
Ferdinando Helman
(m. 1617)

Carlo Helman
∞
Lucrezia Manetti

Maria Helman
∞
? Vasseur

Caterina Helman
∞ 1571 Chiesa di San Jacques, Anversa
Pietro T'Kint de Roodenbeke

Guielmo Helman

Anna Helman

Susanna Helman
∞
Cornelio de Robiano
(m. 1606)

Arnoldo Helman
(m. 1599)
∞
Susanna van Surck
(ALBERO de Rénialme - de Robiano)

Costantia Helman

Caterina Helman

Pietro Helman

Francesco Helman

Gianbattista Helman
(m. 1592)

Nicolas Rubens
(n. 1618 - m. 1655)
∞ 1640
Costanza Helman

Anna Maria Helman

Filips Helman

Gerolamo Helman

Maria Helman
∞
Pietro Helman

Lucrezia Helman
(m.1607)

Ferdinando Helman

Pietro T'Kint

Gianbattista T'Kint

Susanna T'Kint

Anna Maria T'Kint
∞
Lancillotto de Robiano
(m. 1646)

Susanna Helman

Lucretia Helman

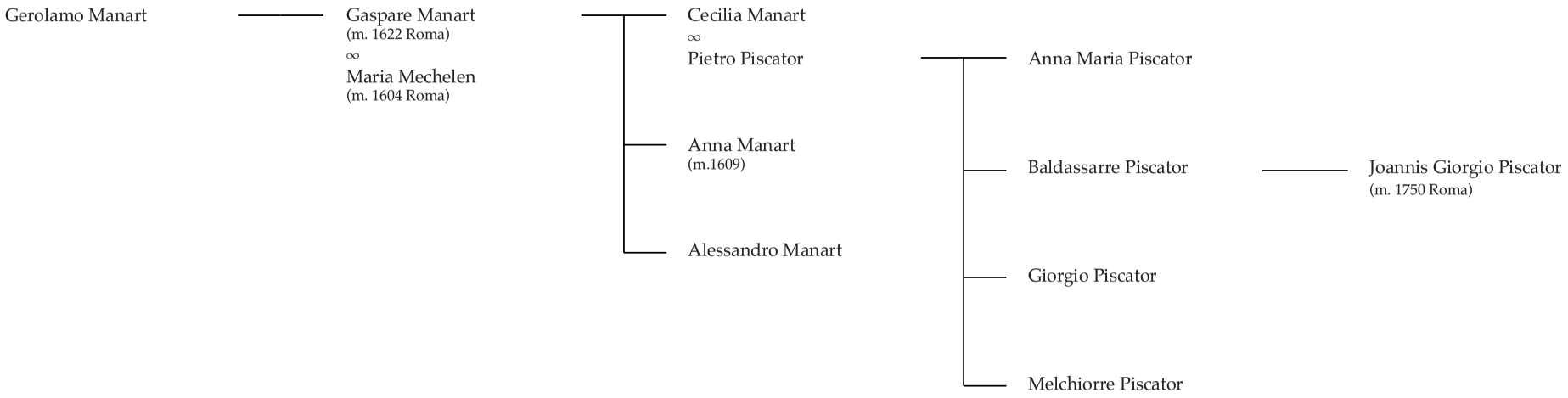
Guielmo Helman

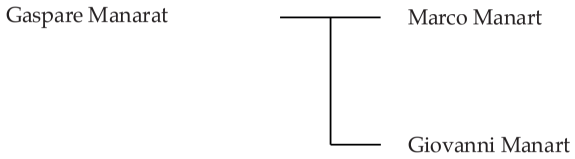
Carlo Helman

Eleonora Helman
(n. 1595 Amburgo - m. 1661 Amsterdam)
1° ∞
Jeanbaptiste Bartolotti **(ALBERO Zanfort (Santvoort)**
Hooftman
van Nispen
Thibouts)

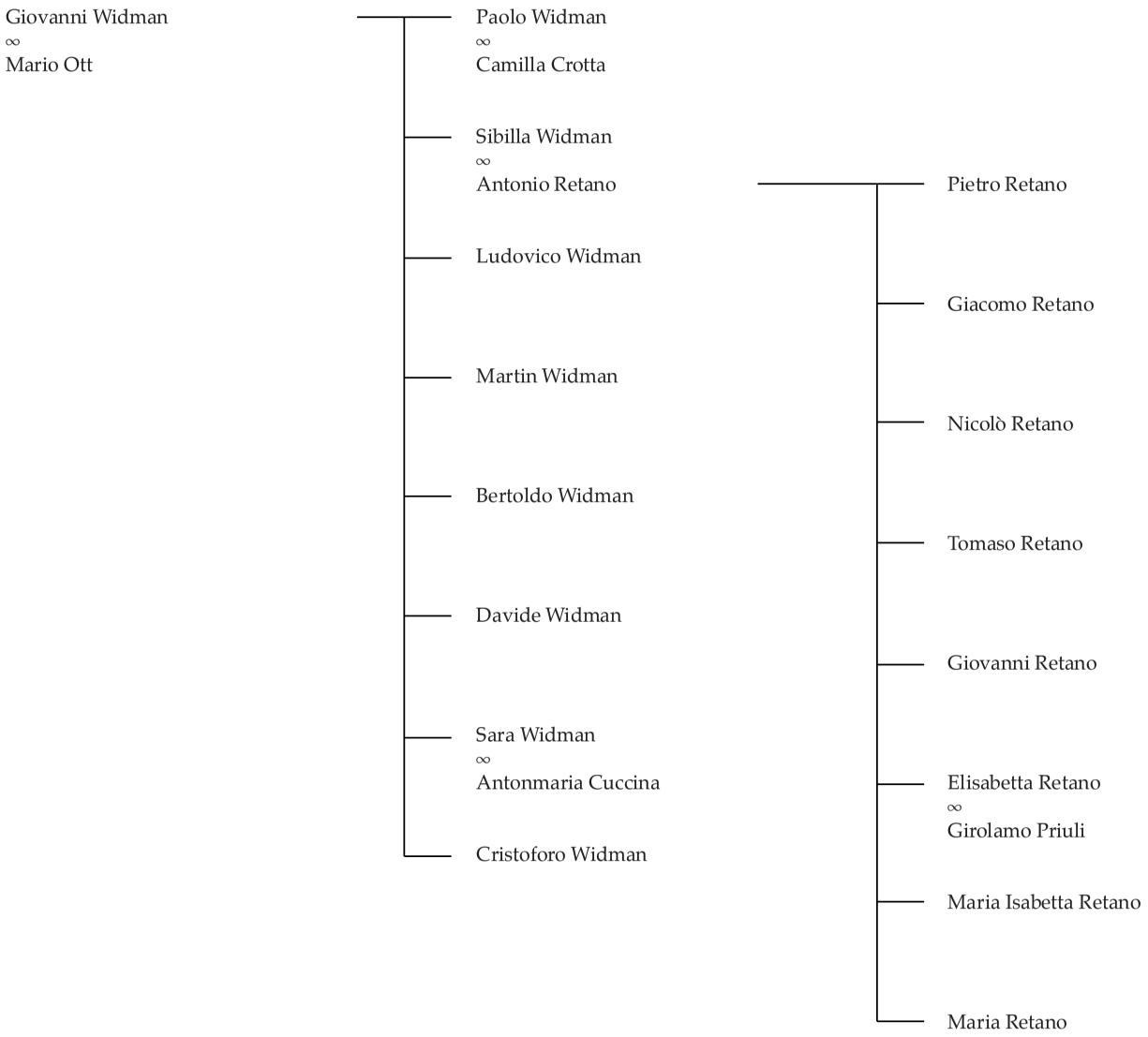
2° ∞ 1627
Pieter Corneliszoon Hooft

genealogia 6: Manart (Mannaert) - Piscator (Visscher)

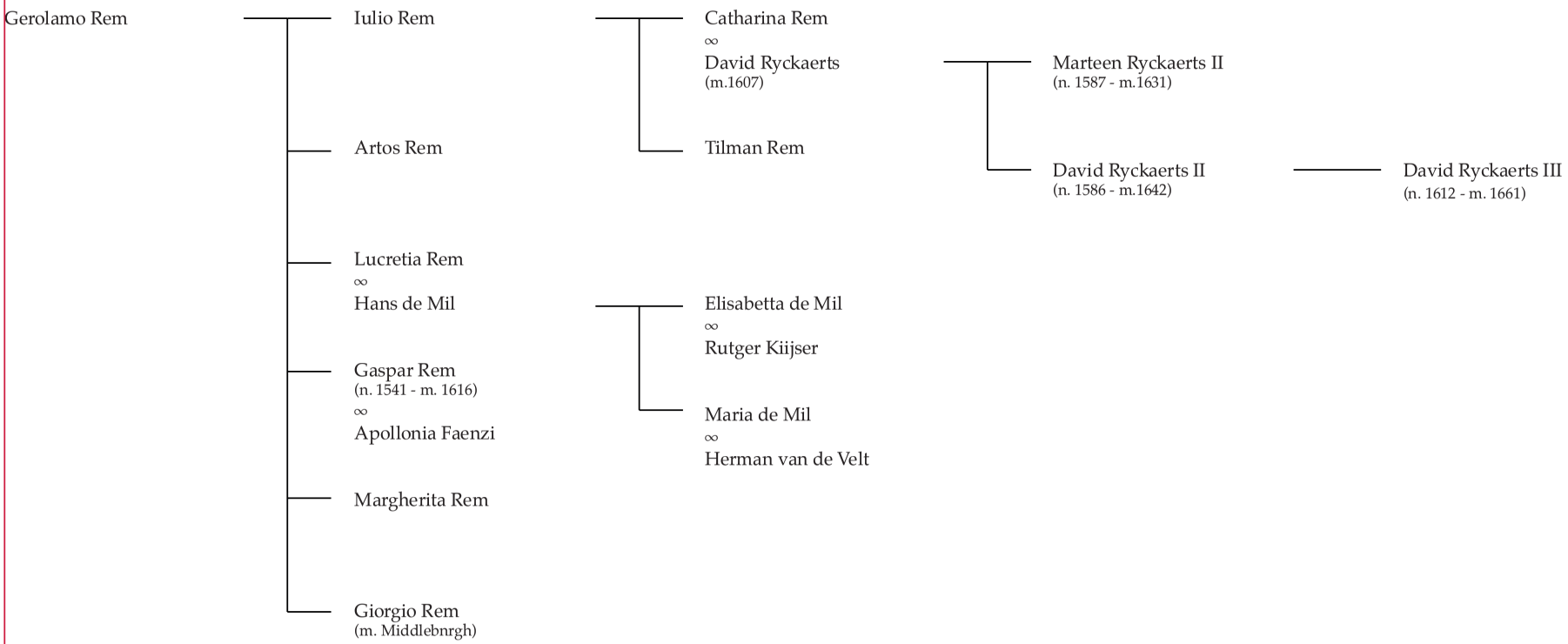




genealogia 7: Ott - Retano



genealogia 8: Rem



genealogia 9: Hureau - Pellicorno - Teulings - DuBois

Jean Pellicorno
(n. 1523 Venezia - m. 1585 Anversa)
∞
Anne Embert
(n. 1523)

—— Gertrude Pellicorno
(n. 1548)
∞
Louis Du Bois
(n. 1540 Anversa)

—— Catharina Du Bois
(n. 1570 ca. - m. 1638 Amsterdam)
∞
Gaspar Servaas van Collen

—— Susanna van Collen
∞
Jean Pellicorno

Piero Pellicorno

Maria Pellicorno

Lucretia Jan Pellicorno

Johanna Jan Pellicorno
(n. 1550)
∞
Martin Hureau

—— Anna Marten Hureau
(n. 1570 ca. - m. 1638)

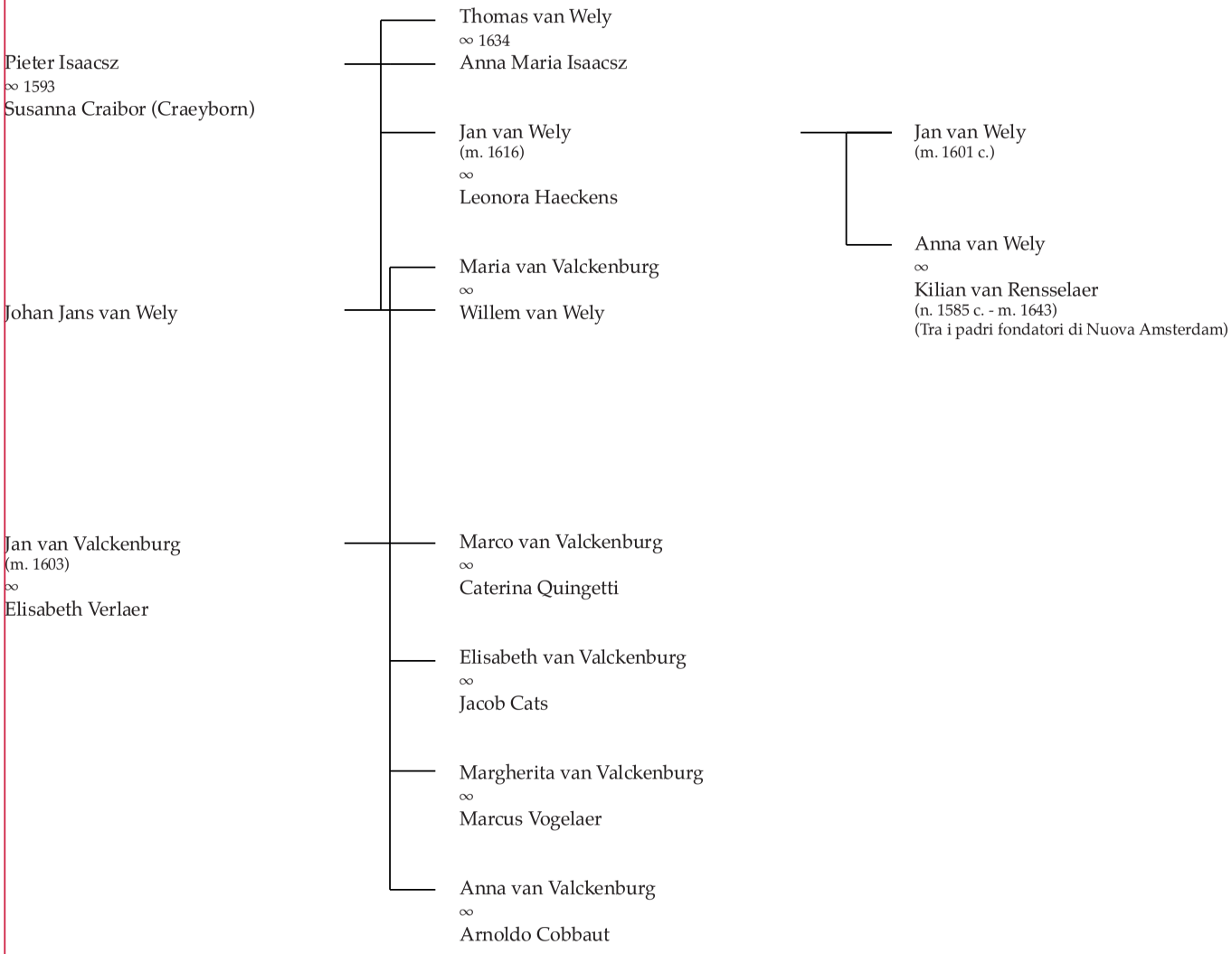
Marten Marten Hureau
(n. 1574 Venezia - m. 1630 Venezia)
∞
Margaretha Nicolas de Grote

—— Hortense de Grote

Suzanna de Grote

Eugenia de Grote

genealogia 10: van Valckenburg - Cobbaut (Gobau) - van Wely



genealogia 11: Zanfort (Santvoort) - Hooftman - van Nispen - Thibouts

François Zanfort (Santvoort)
∞
Katlijn Denis

Jan van Hertsbeeke
∞
Alegonda van Dale

Adriano Zanfort
(n. 1526 - m. 1581 Anversa)
∞
Anna van Hertsbeeke

Adriano Zanfort
(n. 1560 Anversa)

Guillume Zanfort
(n. 1559 Anversa)

François Zanfort
(n. post 1563 Anversa)

Janbaptiste Zanfort
(n. 1559 Anversa)

Gillis Hoofman
1° ∞
Anna van Achternhout
2° ∞
Margaretha van Nispen
(n. 1545 - m. 1598 L'Aja)

Margaretha van Nispen
(n. 1545 - m. 1598 L'Aja)
1° ∞
Hendrick Thibauts

Gillis Hoofman
(m. 1594 Brema)
∞
Catharina Zanfort
(n. 1561 Anversa - m. 1594)

Willem Cristiaensz van den Heuvel Bartolotti
(n. 1560 - m. 1630)
2° ∞ 1598
Margaretha Thibauts
1° ∞ 1589
Maria Pels

Margaretha Bartolotti
(n. 1604)
∞ 1629
Jean de Rénialme
(ALBERO de Rénialme)

Guillelmo Bartolotti

Jasper Bartolotti

Arnout Bartolotti

Leonora Maria Bartolotti

Jan Baptiste Bartolotti
(n. 1590 Amburgo - m. 1624 Amsterdam)
∞
Leonora Helman
(n. 1590 Amburgo)

Willem Zanfort (Santvoort)

Caterina Zanfort
(m. 1594)
∞
Pietro Helman
(m. 1581)
(ALBERO Helman)

Guglielmo Zanfort

Jan Zanfort
(m. 1591 Anversa)
∞
Costantia Haghens (Huyghens)

Maddalena Zanfort
∞
Marcantonio Gavi
(m. 1606 Colonia)

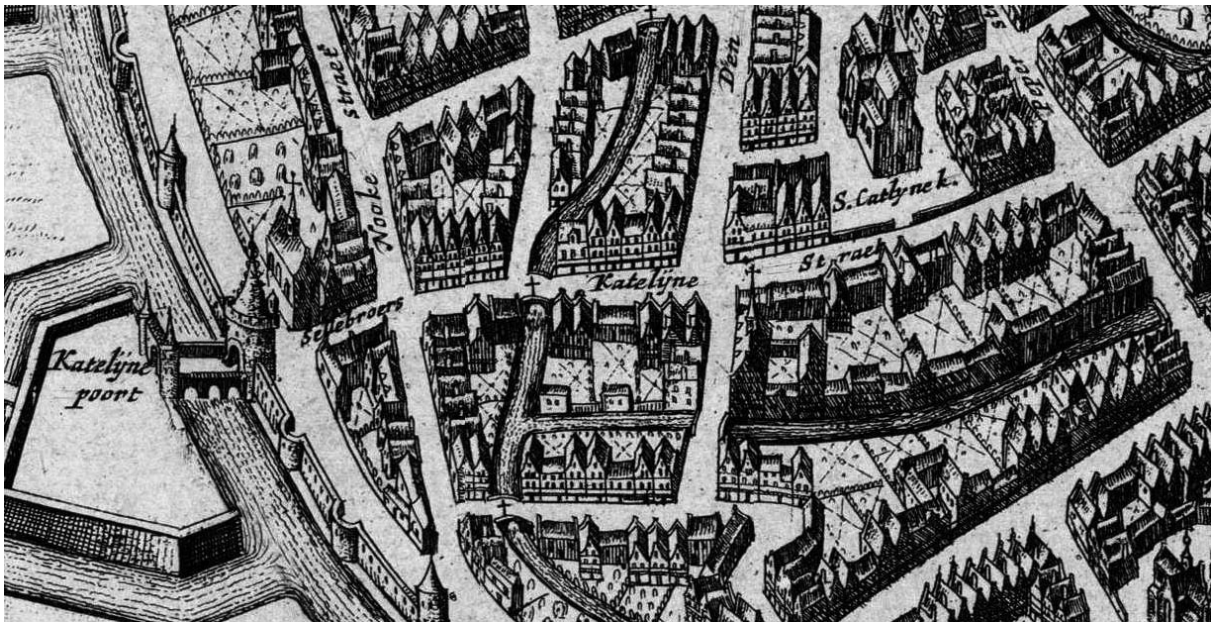
LEGENDA

1. Pand domenicano
2. Tapissierpand
3. Pand di Nostra Signora
4. Borsa
5. Bottega di Hieronimus Cock
6. Quartiere del Meir
7. Everdingenstraat
8. Casa dei mercanti della Hanse

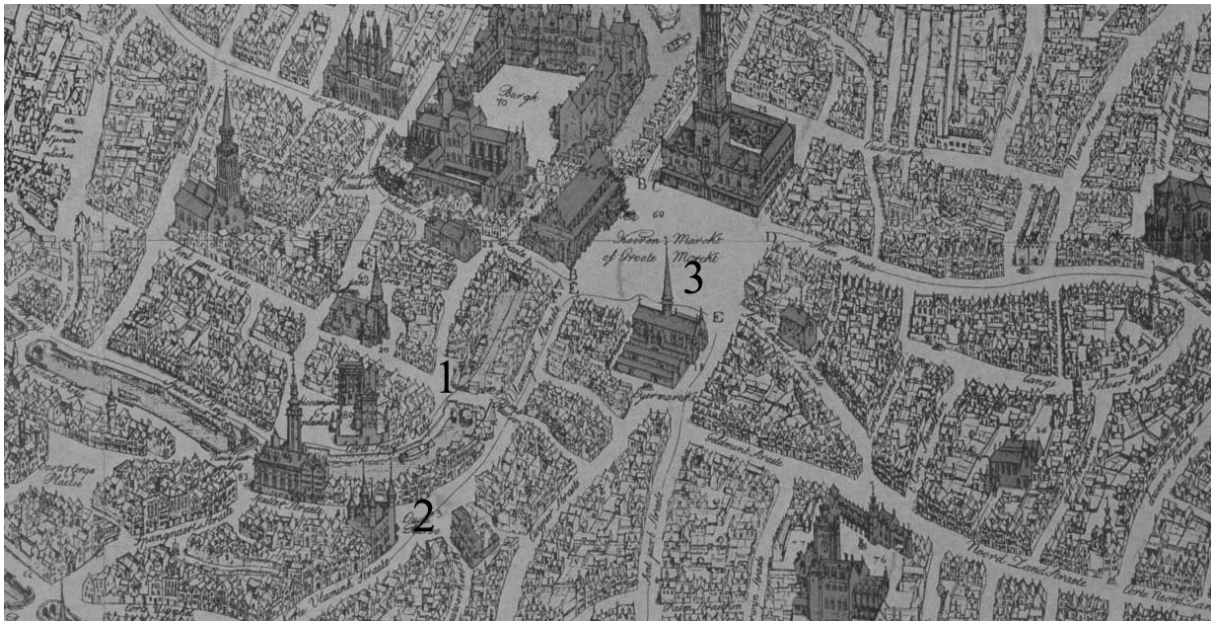
Mappa di Anversa, Georg Braun e Franz Hogenberg, 1598

Peter Meuris, *Malines*, incisione 1649

1 La porta di Katelijnestraat



Particolare, la Porta e la strada di Katelijnestraat



Particolare tratto da Marcus Gerards, *Brugae Flandrorum Urbs*, incisione 1572

1 Ponte di San Giovanni

2 Antica Borsa

3 Piazza del Mercato

Apparato iconografico

FIG. 1
Antonio Moro, *Ritratto di Hubertus Goltzius*, 1576, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

FIG. 2
Jacopo Strada, *Epithome Thesauri antiquitatum* (folio 79), Lione, 1553.

FIG. 3
Jacopo Strada, Simon Zwitel, *Antiquarium*, Residenza di Monaco di Baviera.

FIG. 4BIS
Stemma

FIG. 4
Jacopo Tintoretto, *Ritratto di giovane della famiglia de Rénialme,* San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco.

FIG. 5
Hans Rottenhammer, *Giudizio Universale,* Monaco, Alte Pinakothek.

FIG. 6
Willem van Haecht, *Cabinet di Cornelis van der Gheest*, Anversa, Rubenshuis.

FIG. 7
Hans Rottenhammer, *Annunciazione*, Venezia, chiesa di San Bartolomeo.

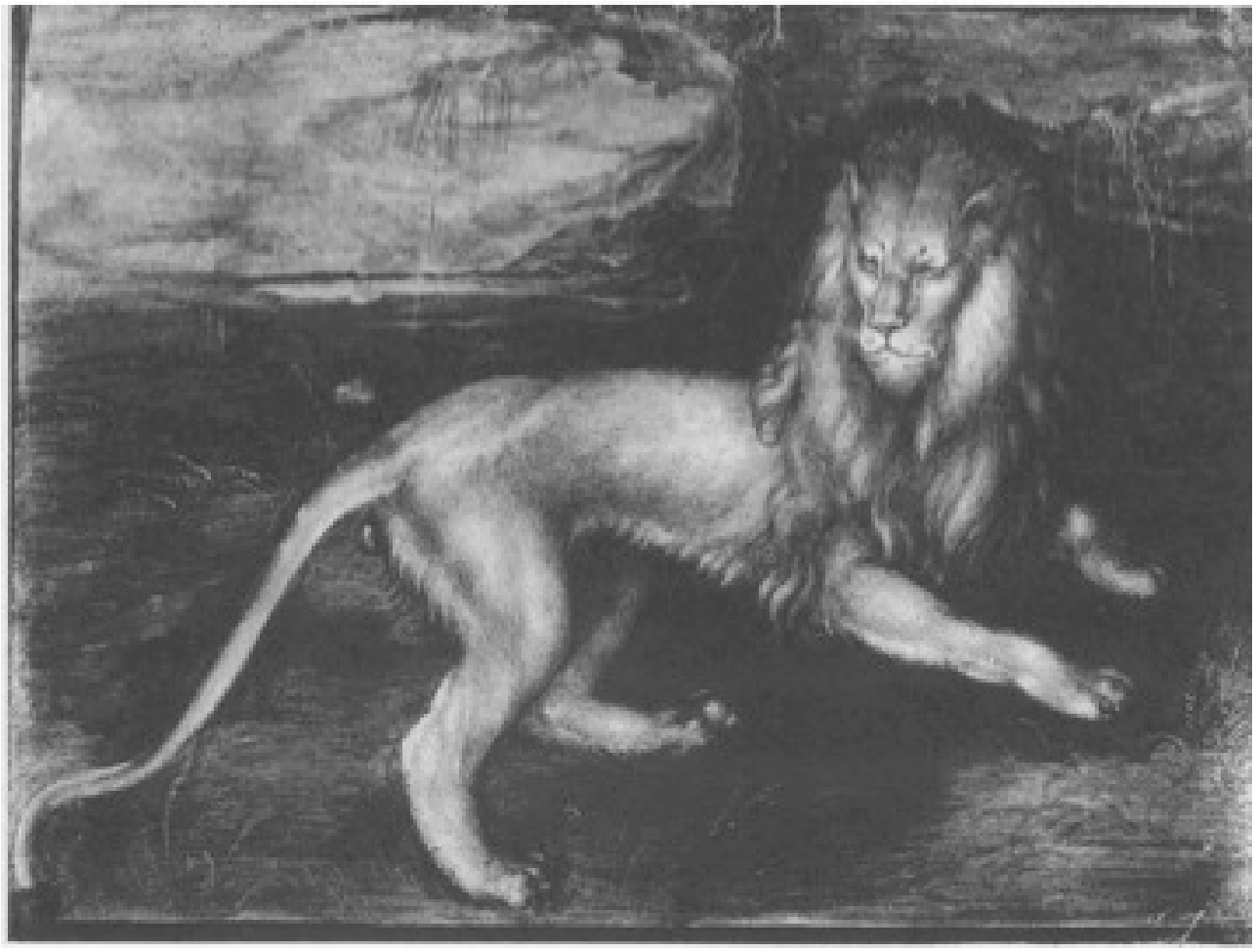


FIG. 8
Albrecht Dürer, *Disegno di Leone tratto dal Kunstbuch*, Amburgo, Kunsthalle.

FIG. 9
Gijsbert van Veen, *Ritratto di Cornelis Cort*, incisione, 1589.

FIG. 10
Hans von Aachen, *Ritratto di Jacques Bylivert,* Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum.

FIG. 11
Gijsbert van Veen, *Ritratto di Giambologna,* incisione, 1589.

FIG. 12
Hans von Aachen, *Ritratto di Giambologna*, Douai, Musée de la Chartreuse.

FIG. 13
Bernardino Gaffuri, Jacques Bylivert, *Commesso raffigurante Piazza della Signoria*, Firenze, Museo degli argenti.

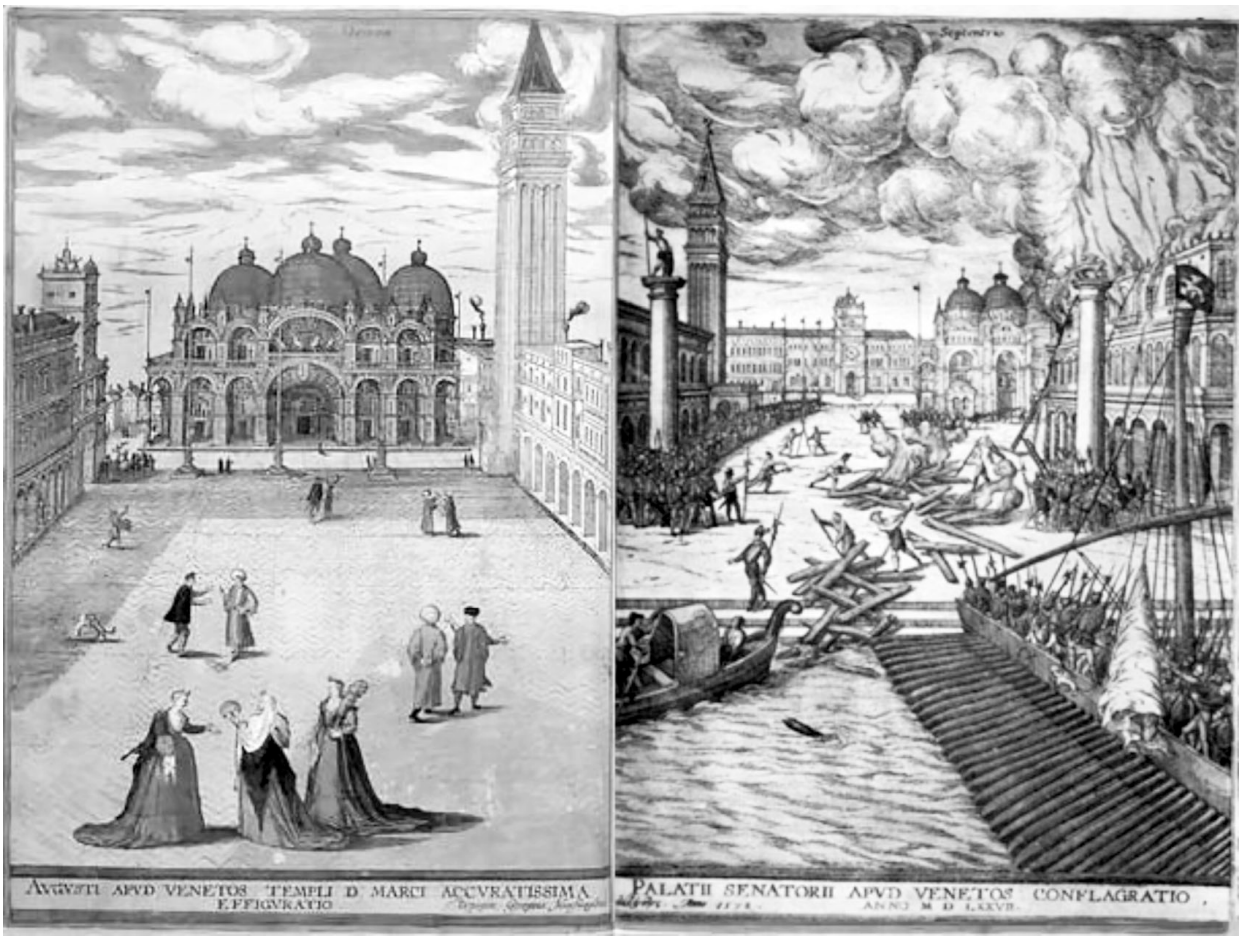


FIG. 14
Joris Hoefnagel, *Piazza San Marco e Piazzetta con l'incendio di Palazzo Ducale*, incisione, 1577.

FIG. 15
Ludovico Pozzoserrato, *Incendio di Palazzo Ducale*, 1578, Treviso, Museo Civico.

FIG. 16
Raphael Sadeler, *San Girolamo* (da Gaspar Rem), incisione, 1603..

FIG. 17
Jan Gossaert, *San Luca dipinge la Madonna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 18
Dirck de Vries, *Cucina*, Baltimora, Walter Arts Gallery.

FIG. 19
Pittore ignoto, *Cucina*, Firenze, fototeca del Kunsthistorisches Institut, neg. 278934.

FIG. 20
Jan Sadeler, *Crapula e lascivia* (da Marten de Vos), incisione , *ante* 1601

© Biblioteca Nacional de España

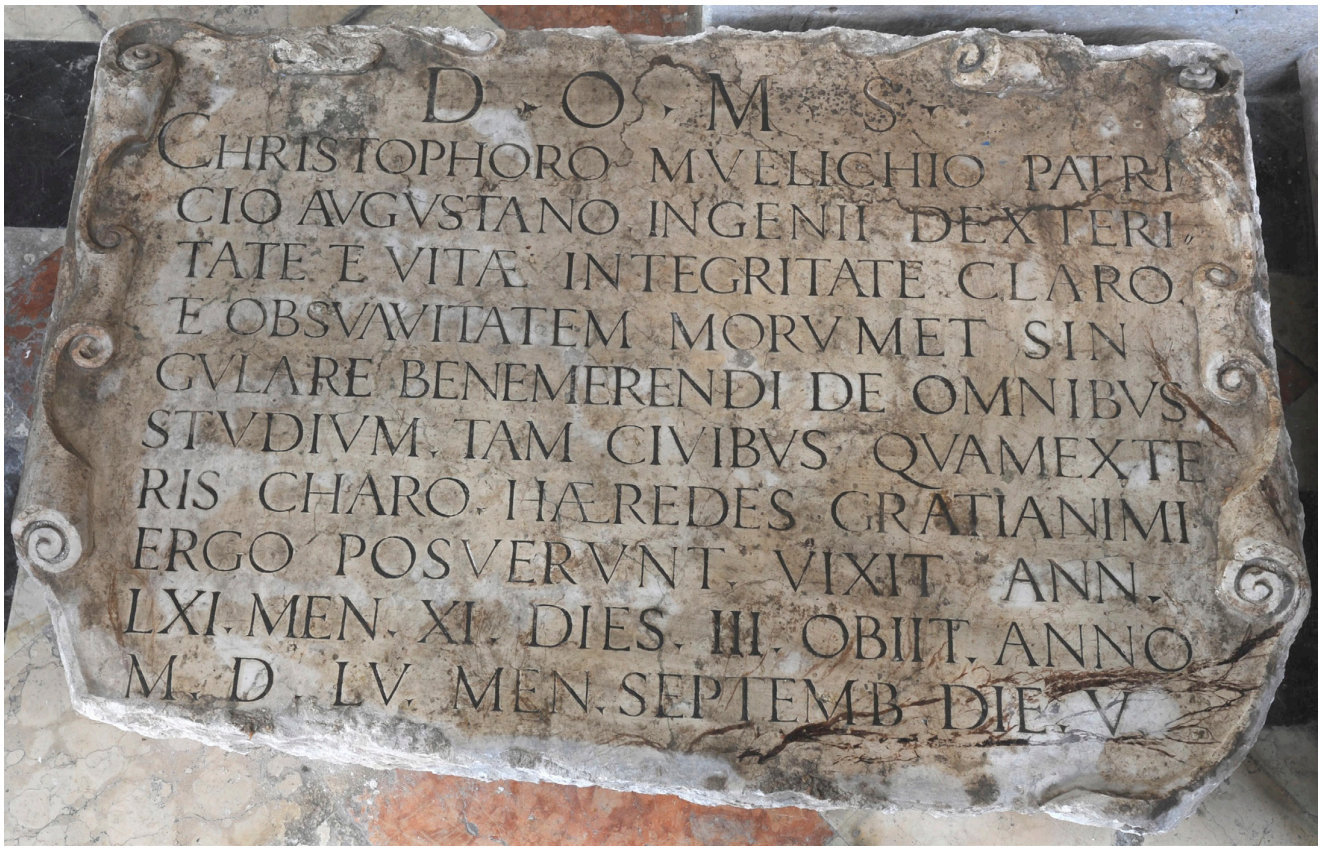


FIG. 21
Iscrizione sepolcrale di Cristoph Mülich,
Venezia, chiesa di San Bartolomeo.

FIG. 22
Medaglia con l'effige di Christoph Mülich,
1529, Parigi, collezione privata.

FIG. 23
Gommaert van der Gracht, *Cucina*, collezione privata.

FIG. 24
Jan Sadeler, *Adorazione dei pastori* (da Jacopo Bassano), incisone 1599.

FIG. 25
Gaspar Rem, *Autoritratto*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 26
Abraham Bloemaert, *Espulsione di Agar e Ismaele*, collezione privata.

FIG. 27
Dirck de Vries, *Scena familiare*, disegno, 1590.

FIG. 28
Frans Francken (il giovane), *La casa di Nicolas Rockox*, Monaco, Alte Pinacothek.

FIG. 29
Hieronymus Francken (il Giovane), *Bottega di Jan Snellinck*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

FIG. 30
Hieronymus Francken (il Giovane), *Kunstkamer*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

FIG. 31
Willem van Haecht, *Lo studio di Apelle*, L'Aja, Mauritshuis.

FIG. 32
Pittore ignoto, *Galleria Linder*, New York, collezione Cordover.

FIG. 33
Pieter Brueghel, *Lotta tra Carnevale e Quaresima*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 33BIS
Particolare

FIG. 34
Bernaert de Rijckere, *Dittico della famiglia Santwoort*, collezione privata

FIG. 35
Bernaert de Rijckere, *Ritratti di Anna van Hertsbeeke, Catharina Santvoort, Jan Baptiste Santvoort*, collezione particolare.

FIG. 35 BIS
Particolare.

FIG. 36
Marten de Vos, *Ritratti di Gillis Hooftman en Margaretha van Nispen*, Amsterdam, Rijksmuseum.

FIG. 37
Marten de Vos, *Ritratto di Chatarina Hooftman*, collezione privata.

FIG. 38
Alvise Casanova, *Frontespizio dello Specchio lucidissimo*, 1558

FIG. 39
Jan Saenredam, *Annuncio ai pastori* (da Abraham Bloemaert), incisione 1599.

FIG. 40
Claes Pietersz. Berchem, *Annuncio ai pastori,* Pasadena, Norton Simon Museum

FIG. 41
Atelier di Nicasio Aerts, *Le Storie di Giacobbe, arazzo*, 342 x 326 cm, Philadelphia, Museum of Art.

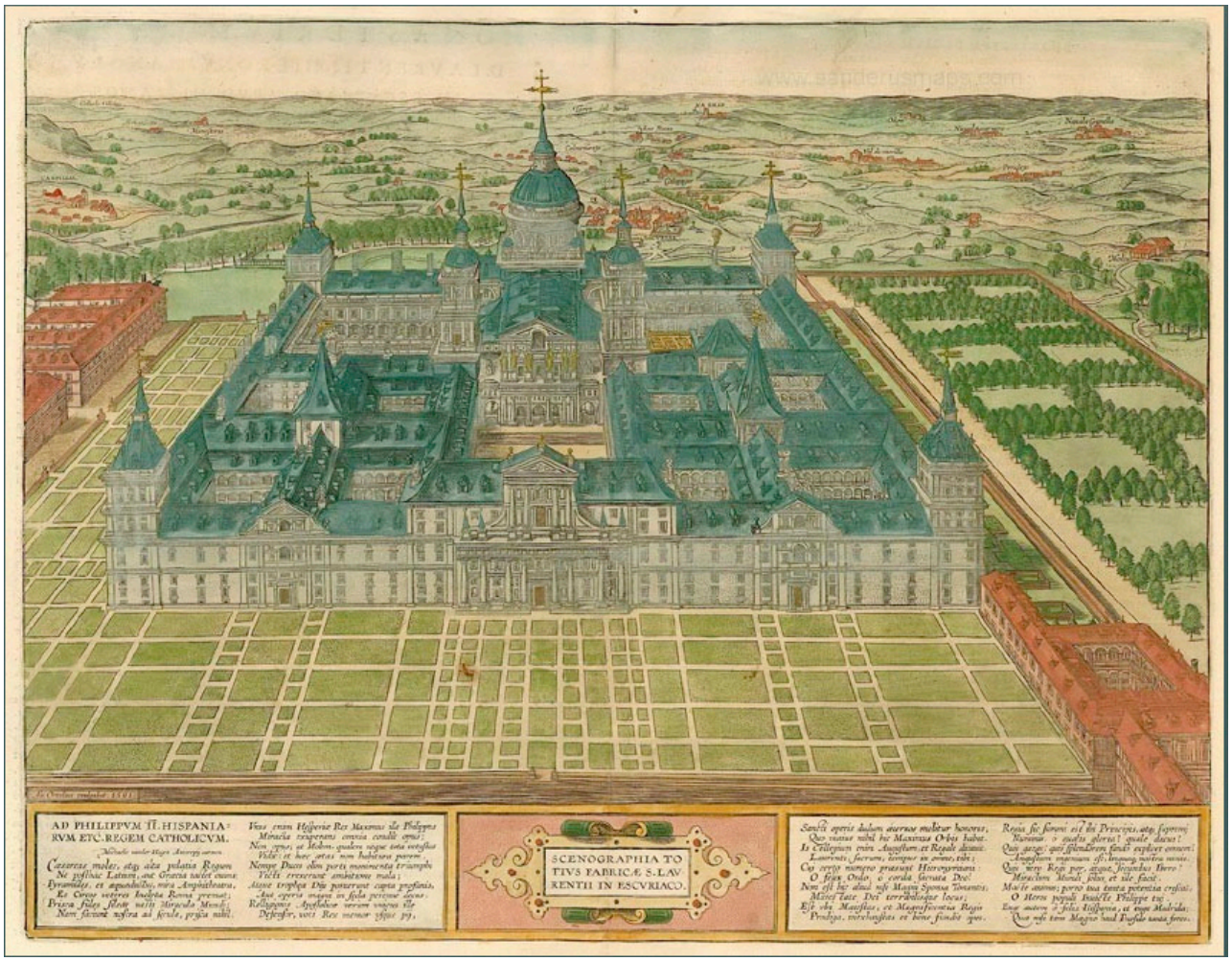


FIG. 42
Pieter Perret, *Veduta dell'Escorial* (tratta dal Theatri Orbis Terrarum Parergon), incisione.

FIG. 43
Jan Sadeler, *Ritratto di Joris Hoefnagel*, incisione, 1591.

FIG. 44
Hans von Aachen, *Giudizio di Paride,* Douai, Musée de la Chartreuse.

FIG. 45
Hans von Aachen, *Cefalo e Procri*, disegno, Francoforte, Städel Museum

FIG. 45 BIS
Cefalo e Procri, retro

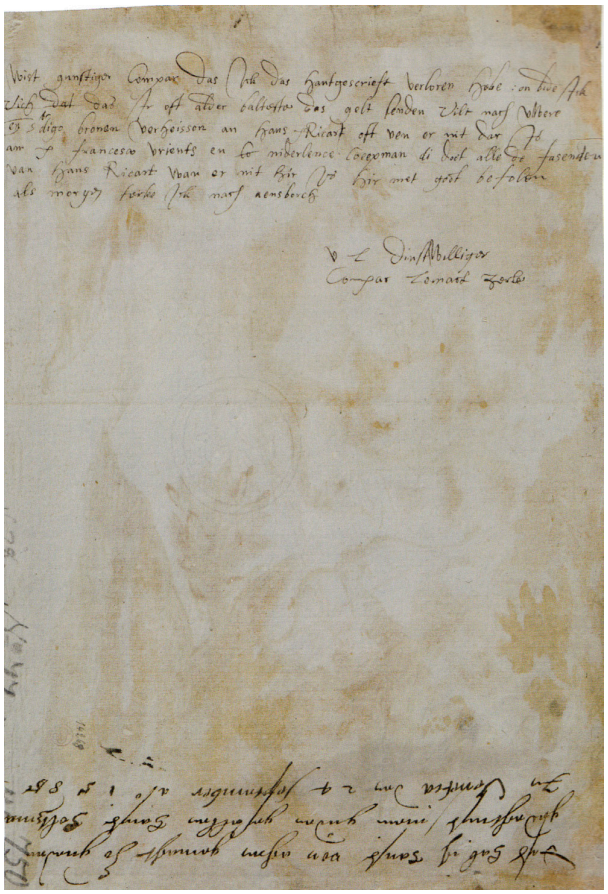


FIG. 46
Raphael Sadeler, *Il Seminatore* (da Jacopo Bassano ?), incisione
1601

FIG. 47
Ambito di Joachim Beuckelaer (?), *Cucina*, Firenze, fototeca del Kunsthistorisches Institut, neg. 427557.

FIG. 48
Jan Sadeler, *Cristo in casa di Marta e Maria* (da Jacopo e Francesco Bassano), incisione 1598

FIG. 49
Michiel van Mierevelt, *Pieter Cornelisz. Hooft,* Università di Amsterdam.

FIG. 50
Michiel van Mierevelt, *Ritratto di Leonora Hellemans Hooft*, ubicazione ignota.

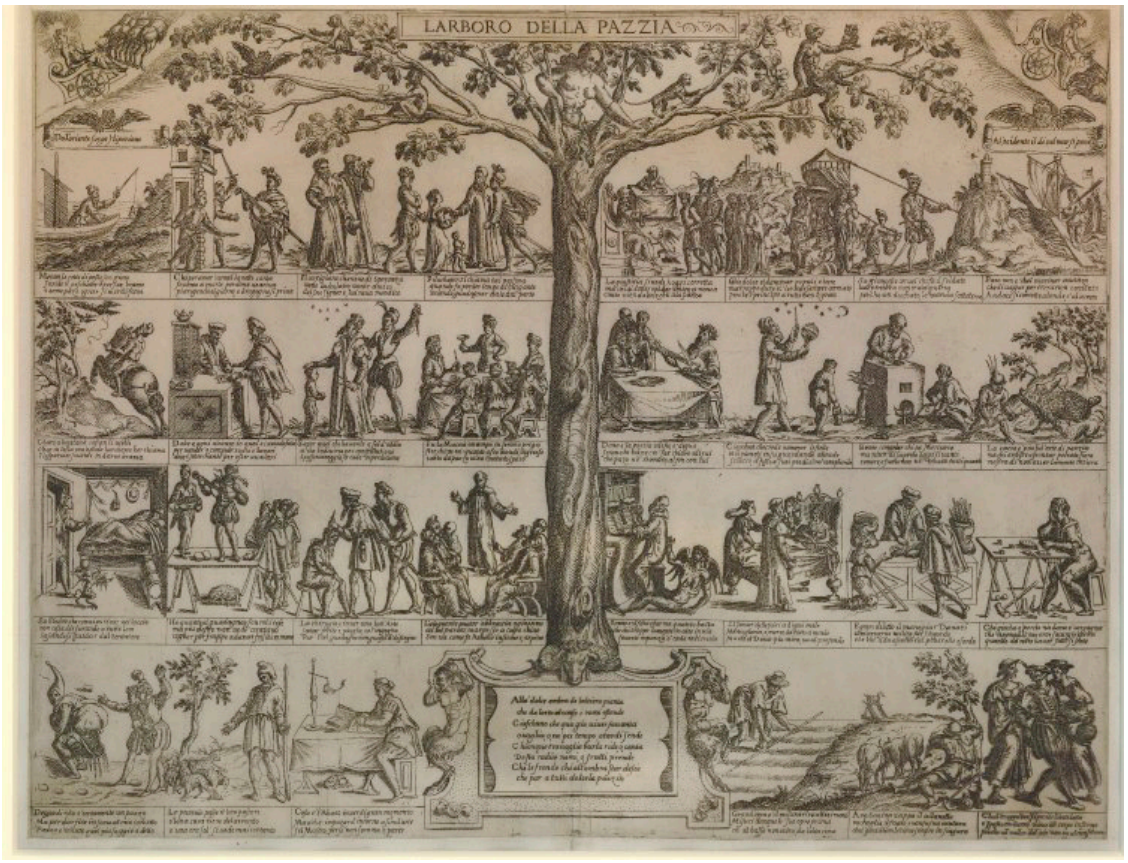


FIG. 51
Ferrando Bertelli, *L'arboro della pazzia*, incisione, 1568 ca. (qui nell'esemplare attribuito ad Ambrogio Brambilla)

FIG. 52
Pieter van der Heyden-Hieronymus Cock, *Allegoria della cucina grassa* (da Pieter Brueghel il Vecchio). incisione, 1563.

FIG. 53
Pieter de Jode, *Festa in maschera* (da Ludovico Pozzoserrato), incisione 1595-1598.

FIG. 54
Gijsbert van Veen, *Ritratto di Jacopo Tintoretto*, incisione 1590-1605.

FIG. 55
Hans von Aachen, *Ritratto di Ludovico Pozzoserrato,* Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 56
Hendrick Goltzius, *Lettera a Jan van Wely*, 22 maggio 1605, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

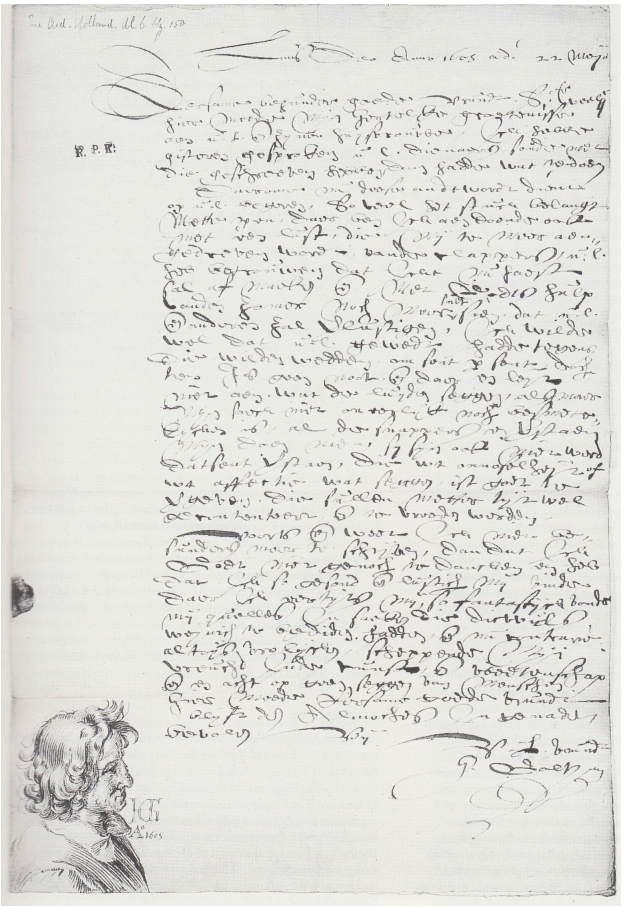


FIG. 57
Jan Steen, *Festa di nozze*, Londra, Johnny van Haeften Gallery.

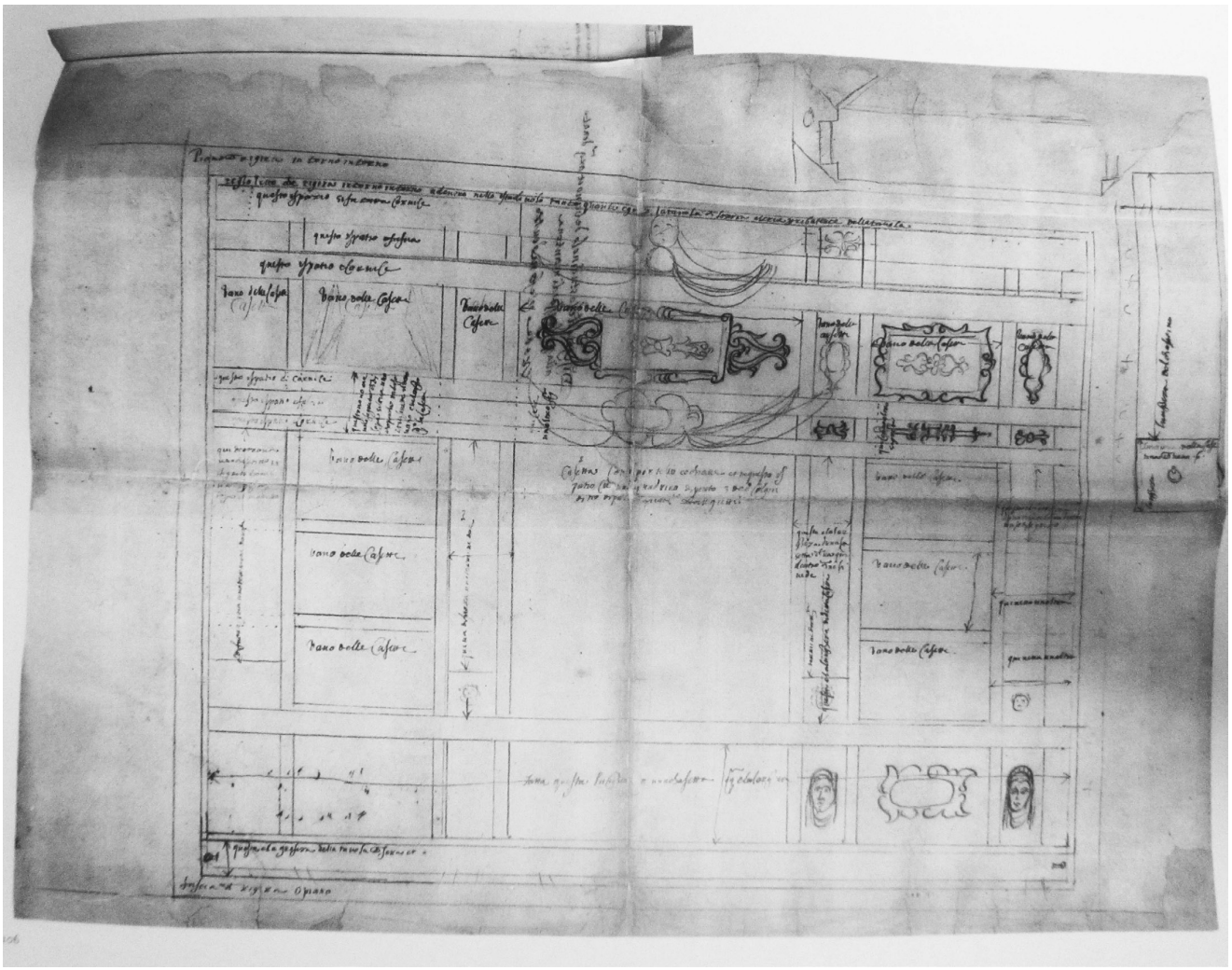


FIG. 58
Leonard Zaerle, *Disegno dello scrittorietto d'Eleonora de' Medici Gonzaga*, 1584 ca, Firenze, Archivio di Stato, Guardaroba Mediceo, 143.

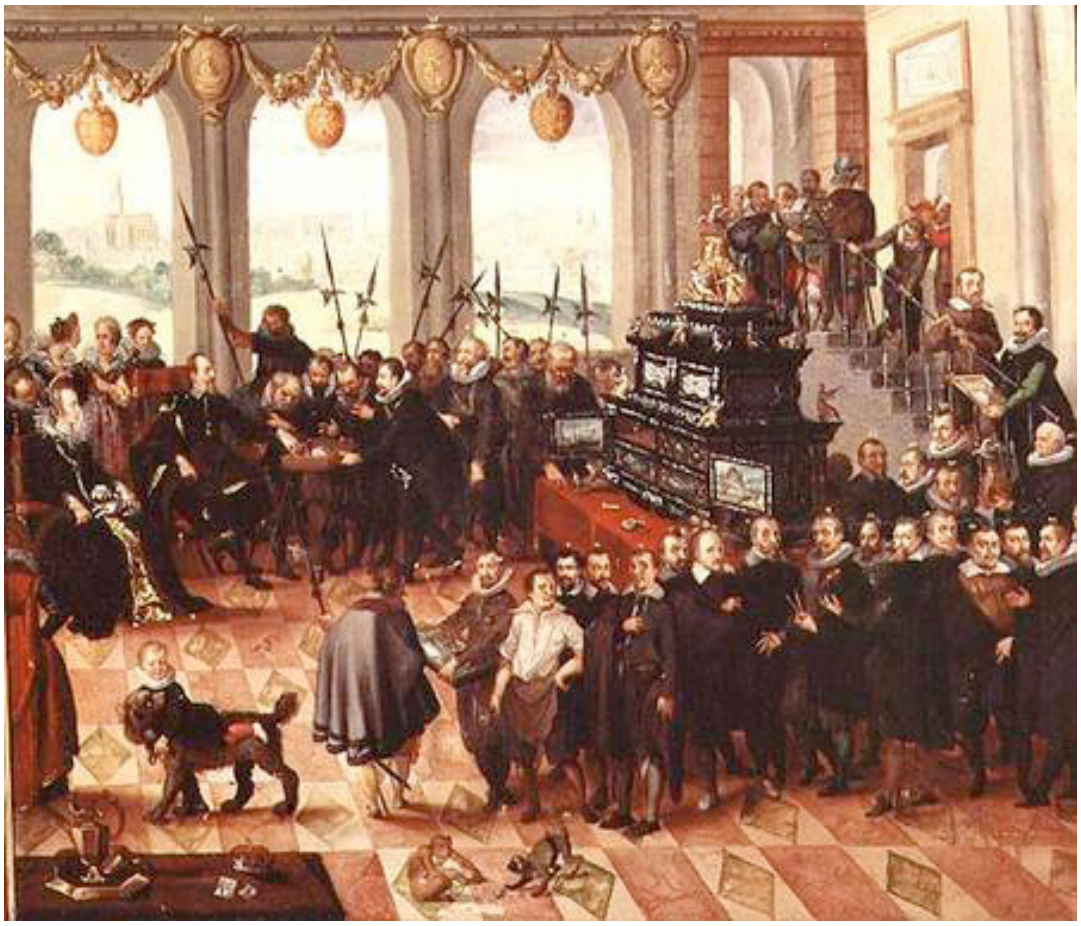


FIG. 59
Anton Mozart, *Il Pommersche Kunstschrank*, Berlino, Kunstgewerbemuseum

FIG. 60
Jan Sadeler, *Lazzaro e il ricco Epulone* (da Jacopo Bassano ?), incisione, 1593 ca.

FIG. 61
Joachim Wtewael, *Cucina*, Berlino, Staatliche Museen

FIG. 62
Albrecht Dürer, *Ritratto di Burkhard von Speyer*, Windsor, Royal Collection

FIG. 63
Jan Sadeler, *Santa Maria de Populo*, incisione, 1598 ca.

FIG. 64
Jan Sadeler, *Santa Maria de Urbe*, incisione, 1598 ca.

FIG. 65
Hendrick Goltzius, *Frederick de Vries con il cane di Goltzius*, incisione, 1597

FIG. 66
Dirck de Vries, *Carnevale*, ubicazione ignota.

FIG. 67
Dirck de Vries, *Ballo veneziano*, ubicazione ignota.

FIG. 68
Cerchia di Sebastian Vrancx e Louis de Caullery, *Passatempi veneziani*, Copenaghen, Rosemborg Slot.

FIG. 69
Leandro Bassano, *Febbraio (Carnevale)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 70
Leandro Bassano, *Febbraio (Carnevale)*, Potsdam-Sanssouci, Bildergalerie.

FIG. 71
Anonimo bassanesco, *Carnevale,* Fototeca Federico Zeri.

FIG. 72
Pittore ignoto, *Carnevale (Sollazzi e maschere in giardino),* ubicazione ignota.

FIG. 73
Jan Sadeler, *Scena di banchetto con maschere (da Joos Van Winghe),* incisione, 1598 ca.

FIG. 74
Hans von Aachen, *Donna Venusta*, collezione privata.

FIG. 75
Aegidius Sadeler, *Adorazione dei pastori* (da Hans von Aachen), incisione, 1588.

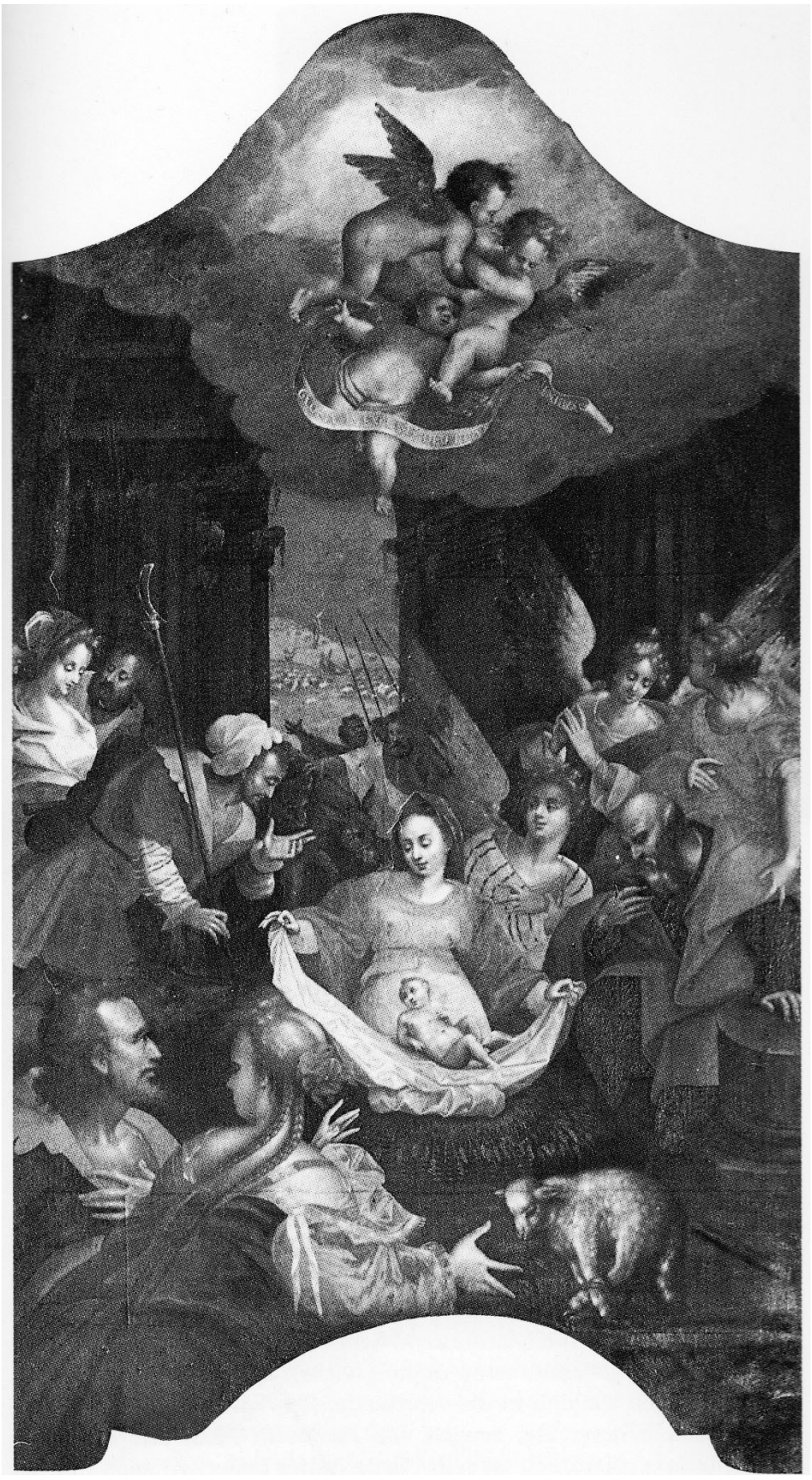


FIG. 76
Marten van Valchenborch (?), *Adorazione dei pastori,* Degginden, Wallfahrtskirche..

FIG. 77
Dirck de Vries (attr.), *Autunno*, ubicazione ignota.

FIG. 78
Jacopo e Francesco Bassano, *Autunno*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

FIG. 79
Raphael Sadeler, *Autunno (*da ignoto bassanesco), incisione, 1598-1600.

FIG. 80
Pieter Cornelisz. van Rijck, *Cucina*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

FIG. 81
Cornelis Jacobsz., *Parabola del figliol prodigo,* ubicazione ignota.

FIG. 82
Pieter de Jode, *Deposizione*.

FIG. 83
Ignoto pittore d'ambito fiammingo, *Lazzaro e il ricco Epulone*, Torino, Galleria Sabauda.

FIG. 84
Ignoto pittore d'ambito fiammingo, *Cristo in casa di Marta e Maria*, ubicazione ignota.

FIG. 85
Ignoto pittore d'ambito fiammingo, *Cena in Emmaus*, ubicazione ignota.

FIG. 86
Ludovico Pozzoserrato (?), *Venditrice di pesce,* ubicazione ignota.

FIG. 87
Lucas van Valckenbork come il *Mercato di frutta e verdura* (l'Estate), collezione privata

FIG. 88
Jeremias van Winghe, *Scena di cucina*, Francoforte, Historisches Museum

FIG. 89
Hans Rottenhammer e Paul Brill, *Cristo in casa di Marta e Maria*, Treviso, Museo Civico

FIG. 90
Arnout de Muyser, *Mercato della frutta e della verdura*, Napoli, Museo di Capodimonte.

FIG. 91
Jan Baptiste Saive, *Mercato della frutta e della verdura,* ubicazione ignota.

FIG. 92
Aegidius Sadeler, *Annuncio ai pastori* (da Jacopo Bassano), incisione, 1593-1595.

FIG. 93
Hendrick Goltzius, *Adorazione dei pastori,* incisione, 1594.

FIG. 94
Joachim Wtewael, *Annuncio ai pastori*, Amsterdam, Rijksmuseum.