

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The present article focuses on the gradual transformation of the dynamics, the protagonists, and the topography of the trade in Old Master paintings in Venice, after the Fall of the Serenissima in 1797. It traces a chronology of the activity of the emerging figures of professional art dealers, and discusses their backgrounds, and how they established new shops in the city centre and commercial galleries in Venice's centuries-old palaces. Investing in the rental of prestigious premises, in the acquisition of quality works, in the cultivation of international relationships, and in the promotion of their own collections, the dealers, amidst collaborations and rivalries, deployed various commercial strategies in an increasingly competitive sector, and exerted a decisive influence on the conservation and critical history of the works they collected.

A fronte di importanti studi sul mercato artistico a Venezia durante il XVII e il XVIII secolo², il periodo intercorso tra la caduta della Serenissima nel 1797 e l'annessione dei territori veneti al Regno d'Italia nel 1866 non è ancora stato indagato in maniera altrettanto organica³. Eppure, sullo sfondo di cruciali transizioni politiche e sociali, si trattò di un momento critico per le vicende del patrimonio artistico lagunare. Grazie ad approfondite indagini archivistiche, è ora possibile dimostrare che la convergenza a Venezia tra una massiccia domanda e un'altrettanto ingente offerta di opere d'arte, soprattutto dipinti di antichi maestri, portò allo sviluppo di un sistema di compravendita più professionale e regolamentato, che contribuì in modo decisivo alla progressiva affermazione di prime figure di antiquari di professione. Costoro, a loro volta, diedero vita a luoghi specificatamente adibiti alla compravendita di opere d'arte: i negozi e le gallerie commerciali. La crucialità di queste personalità per le vicende collezionistiche e critiche di molte opere non corrisponde alla scarsa attenzione dedicata loro dagli studi specialistici. Si tratterà di seguito una prima panoramica cronologica più consapevole dell'operato dei mercanti più importanti, allo scopo di iniziare a evidenziare presupposti, analogie e differenze nei loro diversi *modi operandi*.

Gli antiquari di professione: una cronologia

La prima dominazione austriaca (1798-1806) appare come un periodo di ridotto dinamismo nel mercato antiquario veneziano, in cui era attivo un numero ancora piuttosto limitato di figure che si dedicavano alla compravendita di opere d'arte. L'abate Giacomo Della Lena nella *Esposizione storica dello spoglio, che di tempo in tempo si fece di pitture in Venezia*, redatta tra il 1803 e il 1807⁴,

ne ricorda infatti solo quattro, tra cui lo «speculatore di quadri» Galeazzo Galeazzi, un avvocato di origini cadorine⁵, e Niccolò Leonelli, attivo tra i Paesi Bassi e Amburgo già nell'ultima decade del Settecento e noto agli studi per aver esportato nel 1814 a San Pietroburgo quasi trecento dipinti⁶. A questi si può accostare il più noto Alvisè Celotti (1759-1843), abate nativo di Cordignano che risiedeva a Venezia presso la famiglia Barbarigo in qualità di tutore⁷. Dopo la caduta della Repubblica, Celotti assunse un ruolo di spicco nel circuito antiquario, soprattutto nella re-immissione sul mercato di opere provenienti da collezioni disgregate, come Tiepolo e Widmann. La sua attività di vendita di prestigiosi dipinti, manoscritti e codici miniati, forte dell'ospitalità nel prestigioso palazzo, si estendeva a Milano, Parigi e Londra, prima del trasferimento a Firenze entro il 1832, e si basava su una rete assai ampia di contatti, facilitati da personalità come l'abate Daniele Francesconi, anch'egli cordignanese, o Antonio Canova⁸.

Con il passaggio di Venezia sotto il Regno d'Italia napoleonico, nel 1806, si crearono molte occasioni per acquisire opere d'arte di qualità. Da un lato, dopo la soppressione delle congregazioni religiose da parte di Bonaparte nel 1806 e 1810, era possibile acquistare i numerosi quadri confluiti nei depositi demaniali. Dall'altro, la definitiva abolizione del fedecommesso consentì a casate di antica data considerevoli divisioni patrimoniali, che diedero avvio alla disgregazione di preziose quadriere private. Nella nicchia di mercato che si veniva schiudendo si insinuarono – complice la crisi in altri settori – artisti, membri del clero e diverse categorie di professionisti⁹. Risalgono infatti a questo lasso di tempo le prime menzioni dei proprietari dei negozi più importanti nel successivo periodo asburgico. Alvisè Albrizzi (circa 1779-*post* 1840), che è stato possibile identificare come uno degli eredi della celebre stamperia veneziana, si definiva già nel 1806 «antiquario storiografo» e gestì più tardi – forte dei contatti con esponenti dell'Accademia come Leopoldo Cicognara – un'attività di compravendita di dipinti antichi in un negozio sopra le Procuratie Vecchie¹⁰. Al 1808 si data la prima richiesta di acquistare quadri demaniali da parte di Gioacchino Cantoni (circa 1783-1836), un concertista di ascendenze trevigiane, che avrebbe gestito, negli anni a venire, un negozio sotto le Procuratie Nuovissime col fratello Federico (1790-*post* 1850), un ex militare¹¹. Un inizio per certi versi simile ebbe l'attività di Giovanbattista Girardi (1760-*ante* 1850), uno «scritturale» che acquistò al più tardi dal 1812 molte opere dai depositi demaniali: un'attività poi continuata dal figlio, il pittore e restauratore Fabio Girardi (1792-1868), in una bottega-studio ai Tolentini¹². Anche l'inizio dell'attività antiquariale di Auguste-Louis de Sivry (1776-1842), gentiluomo parigino che aveva lasciato la Francia nel 1791 per stabilirsi a Venezia, risale al 1810 circa. In seguito a un tragico naufragio,

Sivry beneficiò nella città marciana del supporto finanziario di un connazionale, il banchiere Jacques Debon, che gli permise di costruirsi una reputazione di rispettato antiquario e formare una celebrata galleria in Palazzo Martinengo a San Benedetto. Morto celibe, Sivry la lasciò in eredità a Debon, il quale ne alienò poi una parte in Francia, dove essa si disperse¹³. Dal 1813 è documentato come mercante anche il finora assai misterioso Giovanni Querci della Rovere (1770-1865), un nobiluomo originario di Arezzo e giunto a Venezia nel 1805. Dimessa la divisa militare, iniziò a commerciare dipinti intraprendendo lunghi viaggi in tutta Europa, grazie ai quali incluse nella propria clientela principi e sovrani, e stabilendosi infine negli anni Quaranta in Palazzo Rezzonico¹⁴. Michelangelo Barbini (1780-1843), nativo di San Donà, era stato attivo come ritrattista a Milano, a Parigi presso la corte napoleonica e, infine, a Vienna fino al 1814. Abbandonata quasi del tutto la carriera artistica dopo il rientro in laguna, si dedicò al più tardi nel 1818 al commercio di opere d'arte insieme a uno dei suoi fratelli, formando una raccolta di dipinti ricordata da più guide in un'abitazione in campo San Maurizio e, successivamente, in Palazzo Dolfìn Manin¹⁵.

La lungimiranza di tutte queste figure fu premiata quando, in seguito al Congresso di Vienna nel 1815, che decretò la provvisoria fine dei conflitti e dei blocchi commerciali, il mercato artistico europeo attraversò un'intensa fase di rivitalizzazione e internazionalizzazione¹⁶, e la domanda estera aumentò considerevolmente. Nuove attività furono avviate infatti dal secondo quarto di secolo in poi. In Palazzo Giustiniani si insediarono dal 1826 i pittori Natale e Felice Schiavoni, per i quali il commercio, parallelamente alla pratica artistica, era un'importante fonte di sostentamento¹⁷. Anche il milanese Antonio Sanquirico (1782-post 1856), figlio di un ostelliere e fratello minore di Alessandro, celebre frescante e scenografo della Scala di Milano, giunse a Venezia entro il 1828 e stabilì la propria attività nelle Procuratie Vecchie¹⁸, per poi cercare di emergere nel settore affittando nel 1837 l'intera ex Scuola Grande di San Teodoro, dove allestì un negozio straripante ricordato in resoconti di viaggiatori e nelle guide come un eccentrico e «immenso Cafarnao, che non l'eguale in Italia»¹⁹.

La successiva generazione di antiquari comprendeva il veneziano Antonio Zen (1800-1882), che al più tardi nel 1844 era in Palazzo Camerata e successivamente a Ca' Tron, dove si distinse, soprattutto tra la clientela internazionale, per il vasto assortimento di opere e manufatti e per il *know how* tecnico nelle operazioni di incorniciatura e imballaggio²⁰. Negli anni Trenta è probabilmente da collocare l'inizio dell'attività di Francesco Pajaro (circa 1805/1806-1868), veneziano che commerciava quadri e, soprattutto, antichità e sculture, con continuativi rapporti con i Musei Reali di Berlino e la National Gallery di Londra²¹. Meno risonanza

negli studi hanno avuto i negozi del veneziano Pietro Antonio Tironi (1797-1866), fratello minore di quel Pietro Domenico Tironi (1795-1853) avvocato e benefattore del Museo Correr²², e di Federico Querci della Rovere (1818-*ante* 1882), primogenito del già citato Giovanni, il quale, documentato al più tardi nel 1869 in Palazzo Contarini degli Scrigni, riuscì a costruire solide relazioni con Londra e Berlino, oltre a concludere affari con importanti collezionisti lombardi e veneti. Molti altri sono i mercanti di dipinti documentati, come Sebastiano e Antonio Gasparoni o Spiridione Marini: il loro operato rimane, tuttavia, ancora elusivo. Più noto agli specialisti è l'esercizio dell'israelita Consiglio Richetti, attivo almeno dal 1847 e forse quello di maggior successo nell'epoca a cavallo tra la fine del dominio asburgico e il primo periodo unitario. In Palazzo Marcello e Palazzo Barbarigo – Richetti fu tra i primi ad avere più sedi contemporaneamente – e poi, dal 1882, in Palazzo Garzoni, l'antiquario vendeva a una prestigiosa clientela internazionale quadri antichi e moderni, sculture, antichità, elementi architettonici, gemme, armi, tessuti e mobili, sia provenienti da collezioni storiche sia di fattura coeva²³. Già nei decenni precedenti alcuni esponenti della comunità ebraica veneziana erano attivi come rigattieri, ma Richetti fu il primo ad avviare negozi di tali dimensioni, cui seguirono a ruota quelli di Michelangelo Guggenheim, di David Rietti ed eredi, e di Moisè Dalla Torre²⁴.

Si ritiene che la specializzazione di tutti questi professionisti e degli stabilimenti in cui operavano progredì di pari passo con la nuova legislazione che regolamentava i mestieri a Venezia. Si è appurato che, dopo lo scioglimento delle corporazioni d'arte e la creazione della Camera di Commercio nel 1806, per la professione di antiquario era prevista una categoria *ad hoc*. Infatti, tra le «diverse specie di commercio ed industria» per il cui esercizio era necessaria una patente, risulta nel 1819 anche quella di «venditore di quadri»²⁵ (fig. 1), categoria compresa nella quinta classe dei contribuenti (insieme, ad esempio, ai tipografi o ai librai). Nel 1819, il contributo annuale dei «venditori di quadri» attivi nella «capitale», cioè Venezia, variava da diciassette a quaranta lire austriache circa²⁶. Da un lato, quindi, la nuova normativa fu la causa per la quale si riscontrano negozianti specializzati e «patentati» (così erano soliti firmarsi nelle richieste di esportazione). Dall'altro lato, doveva essere stata l'esistenza stessa di un settore in espansione a esigere una regolamentazione più puntuale per coloro che vi operavano. Nel presente volume, anche Maria Maddalena Paolini riscontra a Pesaro, sempre a inizio Ottocento, un riconoscimento e una regolamentazione analoghi della professione di mercante d'arte tramite patente.

Nondimeno, è difficile quantificare con precisione gli antiquari di professione in questi anni a Venezia e anche i dati delle *Guide commerciali*, edite annualmente

a partire dal 1846, non possono considerarsi esaustivi. Essendo compilate sulla base dei dati posseduti dalla Camera di Commercio, tali *Guide* elencavano solo coloro che avevano una patente in regola. Fonti archivistiche suggeriscono però che non tutti gli antiquari ne avessero una. Ad esempio, nel 1837, forse in un tentativo di messa in regola della categoria, l'Imperiale Reale Ufficio di Censura inviò alla Congregazione municipale una lista che elencava tutti i librai, tipografi e antiquari che esercitavano con patente italiana (quindi obsoleta) o senza patente²⁷. Tra questi troviamo sia figure ben note, sia persone che esercitavano la compravendita di opere d'arte come occupazione secondaria.

Provenienza ed estrazione sociale

La panoramica finora tracciata aiuta ad evidenziare primi tratti distintivi nello sviluppo del settore antiquario in questo periodo. Le attività più affermate nel primo quarto del XIX secolo furono avviate da personalità che si distanziarono definitivamente dalla figura del *bottegger* settecentesco²⁸. Ad esclusione di figure come Michelangelo Barbini o Fabio Girardi, la maggior parte dei nuovi antiquari, infatti, non aveva necessariamente una formazione artistica, né proveniva da famiglie che esercitavano il commercio antiquario. Al contrario, quello del *bottegger* era stato un mestiere generazionale, che si tramandava spesso di padre in figlio²⁹. Ora l'esercizio traeva origine, più spesso, da un'iniziativa che potremmo definire "imprenditoriale" di un singolo individuo, sebbene, una volta fondata, nell'attività vi collaborassero anche familiari. Non di rado, poi, questi primi antiquari-imprenditori, come abbiamo visto, erano per la maggior parte *foresti*, cioè non nativi di Venezia. Solo a partire dagli anni Quaranta troviamo con più frequenza veneziani "di città" nel mondo dell'antiquariato. Si constata poi come la maggioranza degli antiquari sopracitati provenisse dalla media borghesia di professionisti, commercianti e funzionari pubblici di estrazione non nobile: una classe sociale che si era affermata nella penisola fin dall'età napoleonica.

Ciò non significa che gli artisti, che fin dal Seicento erano stati i principali intermediari nella compravendita di quadri pregiati antichi e moderni, non fossero più attivi sul mercato. Pittori e scultori, soprattutto della cerchia accademica, continuarono ad esercitare un notevole potere di mercato grazie a diverse mansioni: periziando collezioni private e dipinti demaniali, restaurando quadri nelle raccolte di collezionisti e antiquari (con i quali stringevano talvolta collaborazioni continuative), depositando nei propri *atelier* opere di pertinenza privata. Dal 1819 ricoprivano anche il ruolo di decisori nelle commissioni permanenti accademiche che valutavano le esportazioni³⁰. Non di rado, inoltre, esportavano anch'essi opere, come lo spoglio delle richieste di licenze per il

periodo in esame ha dimostrato³¹. La trasformazione a Venezia delle dinamiche di compravendita di opere d'arte non fu quindi immediata: si trattò piuttosto di un cambiamento graduale, nel quale coesistettero e si fusero nuovi modelli di compravendita con pratiche diffuse già da secoli.

I luoghi: negozi e gallerie commerciali

In seguito all'abolizione della Fiera della Sensa e alla caduta in disuso dell'esposizione di quadri in occasione della Festa di San Rocco, la quasi totale assenza di occasioni pubbliche di scambio, vendita ed esposizione di quadri antichi a Venezia contribuì a una progressiva riconfigurazione della topografia del mercato di quadri, che vide un progressivo accentramento delle compravendite nei locali dei negozianti, i quali assunsero un'importanza inedita. Grazie alla mappa che si presenta in questa sede è possibile valutare la distribuzione dei negozi dei mercanti, gli studi degli artisti e le sedi delle ditte di servizi terzi, come banchieri e spedizionieri, che, sulla base delle richieste di esportazione, risultano coinvolte in modo regolare nell'esportazione di quadri (fig. 2). Le aree privilegiate dai mercanti erano Rialto e le Mercerie, da sempre il fulcro commerciale della città, e San Marco, sotto le arcate o nei piani superiori delle Procuratie, così come nelle calli nei pressi della piazza. L'affitto di una sede e il radicamento di un'attività nelle aree realtina e marciana costituivano un notevole investimento economico, ma dovevano garantire credibilità, facile reperimento attraverso le guide cittadine, e sempre nuova clientela grazie all'alta frequentazione di queste zone. Un'alternativa ambita, per chi poteva permettersela, erano i palazzi sul Canal Grande, nelle quali molte famiglie patrizie non vivevano più, trasferitesi sulla terraferma, o che non occupavano più totalmente, cedendo in affitto singoli appartamenti. In mancanza di testimonianze fotografiche per il periodo qui trattato, non è dato sapere se fossero già utilizzate insegne esterne, che, invece, sono documentate per le attività degli antiquari nella Venezia postunitaria, quando furono anche oggetto di critiche³².

I negozi sotto le Procuratie e nelle calli dovevano assomigliare a tradizionali botteghe, costituite da uno o più locali dislocati su uno stesso piano, di aspetto più o meno modesto a seconda del gestore. Le gallerie allestite dagli antiquari nei palazzi, invece, nonostante il fine commerciale, non dovevano apparire troppo dissimili dalle antiche quadriere repubblicane, come gli acquarelli, resi noti da Linda Borean e riproducenti gli interni della galleria del *marchand-amateur* Valentino Benfatto, suggeriscono³³ (fig. 3). Una tale ambientazione doveva rievocare il prestigio dei precedenti proprietari e degli antichi splendori della Serenissima e nobilitare le raccolte degli antiquari. L'allestimento in sale e

porteghi (spazi prediletti dal patriziato per esibire i propri tesori artistici, e che avevano altresì assolto a funzioni sociali, politiche e culturali³⁴) era così in grado di “legittimare” le collezioni dei nuovi proprietari o locatari al pari delle molte, disperse, dell’aristocrazia. Gli interni, inoltre, dovevano fornire alle opere in vendita un contesto che permetteva alla clientela di visualizzare l’effetto, anche estetico, che le opere avrebbero avuto nella residenza di destinazione. Questa strategia pare riscontrabile *in nuce* a Venezia già dalla metà del Settecento nell’operato del console inglese Joseph Smith, che per la sua attività di vendita di quadri ai propri connazionali aveva appositamente «apparechiato», come ha scritto Federica Spadotto, il palazzo Balbi sul Canal Grande (l’odierno Smith Mangilli Valmarana)³⁵, oppure ancora nel progetto del 1789 del Residente britannico John Strange di far scovare a Giovanni Maria Sasso «qualche palazzo vuoto o camerini vuoti o Galleria» per allestire i quadri della propria raccolta «vendendoli poi, a prezzi discreti a’ forestieri»: un proponimento che, come osservato da Linda Borean, costituisce un interessante precedente delle gallerie commerciali ottocentesche³⁶. Questo tipo di *staging* in palazzi storici si sarebbe trasformato, addentrandosi via via nella seconda metà dell’Ottocento, in una prassi consolidata a Venezia, ma non solo. Giovanna Capitelli l’ha rilevata anche tra gli antiquari romani postunitari³⁷. Non pare, inoltre, un’esclusiva italiana: come recentemente sottolineato da Susanna Avery-Quash e Barbara Pezzini, fino al Novecento molti commercianti di *Old Masters* allestivano i propri negozi affinché somigliassero alle lussuose abitazioni della clientela che volevano attrarre³⁸.

L’allestimento di gallerie commerciali nei palazzi permetteva agli antiquari di rivaleggiare in sontuosità e attrattiva con le collezioni private presenti in città, sia di antica sia di nuova formazione, per la maggior parte dislocate anch’esse nei palazzi lungo il Canal Grande. In molte delle guide di Venezia edite tra gli anni Dieci e gli anni Quaranta i negozi dei commercianti, vere e proprie attrazioni da visitare, sono variamente definiti «gallerie», «pinacoteche», «salotti» o «musei»³⁹, in modo del tutto analogo alla pinacoteca accademica o alle collezioni aristocratiche o borghesi, a loro volta spesso visitabili. Possiamo immaginare che questa ambiguità potesse essere, talvolta, intenzionalmente alimentata da parte dei mercanti stessi: non a caso Sanquirico, nella raccolta di incisioni da lui commissionata, descriveva il proprio negozio come «*Museo Sanquirico*», sebbene nelle più franche lettere all’amico Pelagio Palagi lo chiamasse «stabilimento»⁴⁰.

Investimenti consistenti erano intrapresi dagli antiquari anche per l’acquisto di dipinti importanti e di alta qualità: era una novità rispetto ai secoli precedenti, quando nei negozi si vendevano oggetti d’arte per lo più seriali o di qualità modesta – come i “quadri ordinari” nei negozi dei *botteggeri* – mentre i dipinti

pregiati venivano alienati e acquisiti, generalmente, tramite l'intermediazione di pittori affermati o intermediari di classe sociale alta⁴¹. Certo, non tutti gli antiquari formarono raccolte pregiate, ed è noto che alcuni produssero copie poi vendute come autentiche. È altrettanto vero, però, che non tutti espongono esclusivamente copie e falsi, secondo una convinzione che pare ormai invalsa nella letteratura specialistica. Si può affermare, invece, che alcuni dipinti fossero di qualità modesta, e che molti, soprattutto a causa della diffusione di aggressive pratiche di restauro, venissero troppo spesso sottoposti a incauti processi di pulitura e ridipintura. Il *fil rouge* che accomunava molte delle raccolte dei mercanti era piuttosto un'estrema disomogeneità qualitativa – già lucidamente ipotizzata da Ewa Manikowska vent'anni fa⁴² – dei pezzi da loro posseduti. Nei loro negozi quadri di qualità modesta o pezzi in precario stato conservativo, a volte molto ridipinti, potevano essere allestiti fianco a fianco con buoni e, talvolta, anche eccellenti quadri. La raccolta che, allo stato attuale degli studi, pare spiccare maggiormente per qualità e pregio dei singoli pezzi è quella di Auguste-Louis de Sivry. Oltre ad aver venduto importanti antichità provenienti dalla famiglia Nani⁴³, va rilevato che i dipinti passati per la sua raccolta, dispersi poi principalmente in Francia, costituivano un insieme di straordinaria qualità. Dalla collezione Tiepolo, Sivry acquisì la *Disputa di Cristo fra i dottori* di Paris Bordon, poi confluita nella raccolta di Isabella Stewart Gardner, e, dalla collezione genovese Balbi, il raffinato *Ritratto della Marchesa Balbi* di Antoon Van Dyck, oggi alla National Gallery di Washington D.C.⁴⁴. Tra i proficui rapporti che egli intratteneva a più riprese con l'Accademia di Brera spicca soprattutto la fortunata permuta del 1820, grazie alla quale, in cambio della *Samaritana al Pozzo* di Giovanni Battista Caracciolo (all'epoca ritenuta di Caravaggio), Sivry ricevette, tra gli altri, anche l'*Annunciazione di Ascoli* di Carlo Crivelli (Londra, National Gallery) e la *Natività* di Marco Palmezzano, oggi conservata al Musée de Grenoble⁴⁵. Con quest'ultima giunsero a Grenoble anche altre opere ex Sivry, come la *Deposizione di Cristo* di Paolo Farinati da San Graziano ad Arona e la *Sacra Conversazione con donatore* di Bernardino Licinio, mentre a Lione finì il *Mercurio e Argo* di Jacob Jordaens⁴⁶. Senza contare la tavola, divisa in due frammenti, con la *Strage degli innocenti* di Girolamo Mocetto, già documentata nelle collezioni lagunari di John Strange e Giovanni Maria Sasso, e approdata poi, via Parigi, alla National Gallery londinese⁴⁷.

Una questione di strategia

La disparità qualitativa tra le raccolte degli antiquari potrebbe ricondursi anche al diverso livello di conoscenze pregresse e alle strategie commerciali di ognuno. Gioacchino Cantoni, ad esempio, era un antiquario-conoscitore

che studiava opere e artisti, basandosi, nel solco di una tradizione partita da Anton Maria Zanetti e Giovanni Maria Sasso, sull'erudizione bibliografica e su frequenti sopralluoghi nelle collezioni private. Diverso era l'approccio di Antonio Sanquirico, che allesti in pompa magna un'operazione che oggi definiremmo di marketing, privilegiando la quantità alla qualità, e ammettendo candidamente di essere, più che un conoscitore, «uno che canta e suona a orecchio [sic]»⁴⁸. Alvisè Celotti e Giovanni Querci della Rovere – al pari di molti altri antiquari europei in questo periodo – miravano allo sviluppo di una clientela internazionale, intraprendendo lunghi viaggi per riuscire a concludere affari con sovrani, collezionisti e neonati istituti museali in altri stati della penisola e nel resto d'Europa. Similmente agiva anche Alvisè Albrizzi, il quale poteva contare, inoltre, sulle conoscenze tecniche acquisite nella celebre tipografia di famiglia per esercitare il commercio di stampe e nielli (oltre, purtroppo, a produrre contraffazioni)⁴⁹.

Sullo sfondo dei profondi cambiamenti socio-economici determinati dal passaggio dagli antichi regimi alla società individualistica e urbano-capitalistica delle province lombarde e venete⁵⁰, anche il settore antiquario richiedeva dinamicità e rapidità di azione inedite. Già nel 1802 Giovanni Maria Sasso era stato raccomandato ad Antonio Canova come il miglior negoziante di quadri sulla piazza proprio in virtù della sua abilità di «approfittare dei momenti, insomma sa far da antiquario»⁵¹. Vent'anni dopo, Giovanni Querci della Rovere si rammaricava ancora che nella satura, imprevedibile e arbitraria piazza veneziana «l'*occasion fait tout*»⁵². L'imprescindibilità di cogliere ogni occasione a disposizione si tradusse in un maggiore spirito d'iniziativa dei mercanti nella promozione della propria raccolta. Parallelamente all'affermarsi dell'ideale di una "collezione universale", si assiste a numerose proposizioni da parte dei mercanti di opere perfettamente mirate a colmare le "lacune" nelle raccolte dei collezionisti o dei neonati istituti museali. A sostegno delle opere si producevano opinioni di esperti che ne certificavano l'autografia, informazioni sulla loro provenienza antica, riferimenti a incisioni di traduzione in famosi repertori. Così Michelangelo Barbini univa «ai quadri di maggiore entità, i documenti necessari a provare ciò che per iperbole chiameremo la loro genealogia»⁵³, mentre stralci di autorevoli storiografi venivano riportati da Querci della Rovere e Alvisè Celotti per legittimare l'antichità e la provenienza delle opere offerte⁵⁴. Quest'ultimo, a ulteriore conferma del pedigree dei quadri proposti a Ferdinando Marescalchi, gli inviò «le particelle estratte da Biografi, e libri d'arte riguardanti i bellissimi vostri quadri. Vedete che non si coglionia, e che vi ho mandato robbia classica»⁵⁵.

Per pubblicizzare le proprie raccolte i mercanti utilizzavano ogni mezzo di comunicazione a disposizione. Era comune usare gli "avvertimenti"

nelle gazzette, in virtù della loro capillare diffusione nel XIX secolo. Ad autorevoli eruditi e critici si commissionavano articoli per promuovere le proprie opere in vista di un'imminente vendita, con l'auspicio che influenzassero positivamente gli esiti dell'alienazione. Un'iniziativa unica nel suo genere fu la nota raccolta di incisioni pubblicata negli anni Quaranta dell'Ottocento da Antonio Sanquirico per promuovere il proprio «Museo», che riproduceva gli sfarzosi allestimenti della sua immensa raccolta di dipinti, sculture, antichità, incisioni, armature e mobilio⁵⁶ (fig. 4). Al medesimo intento celebrativo-pubblicitario del milanese atteneva, fin dal 1831, anche la pubblicazione di cataloghi illustrati delle antichità greche e romane, nonché dei dipinti, in suo possesso⁵⁷. Anche Alvisè Celotti ambiva a un simile tipo di legittimazione delle proprie opere attraverso la carta stampata. Nel 1828 commissionò all'erudito Giannantonio Moschini la pubblicazione di un opuscolo monografico su Antonio Solario, affinché venisse inclusa nella prima pagina un'incisione dell'opera del pittore in suo possesso, la *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, oggi alla National Gallery di Londra⁵⁸. Qualche anno dopo, nel 1836, Celotti provò a convincere Moschini a dare alle stampe un nuovo opuscolo, questa volta su Antonello da Messina, di cui Celotti possedeva due esemplari: il cosiddetto *Condottiere*, oggi al Louvre, e *Il ritratto di uomo con paesaggio*, oggi attribuito a Hans Memling e conservato agli Uffizi⁵⁹.

Tale "fame di affari" da parte di un numero sempre maggiore di mercanti, pur incoraggiando alcune rivalità, non precluse comunque la nascita di molte e vitali collaborazioni. Dall'analisi dei carteggi, qui non sviscerabili nella loro interezza, emerge infatti un network basato su continui scambi di informazioni in merito a opere e clienti, altri colleghi antiquari o utili conoscenti, e sullo sfruttamento degli spostamenti intrapresi dai colleghi in una determinata area. Non essendo ancora stati rintracciati archivi privati o commerciali di antiquari per questo periodo – sempre qualora si siano conservati – non è possibile determinare se il mercante che fosse riuscito a concludere un affare per conto di un altro avrebbe incassato una percentuale sulla vendita, né se fosse già diffusa la pratica di acquistare un'opera o una raccolta collettivamente, come sarebbe diventato comune nelle case commerciali dalla fine dell'Ottocento: allora come oggi, come sintetizzò efficacemente Leopoldo Cicognara riferendosi ad un affare intercorso tra Antonio Sanquirico e Alvisè Albrizzi, «di ciò che passa tra quei volponi è difficile sapere la verità»⁶⁰.

- 1 L'autrice desidera ringraziare Adolfo Bernardello, Linda Borean e Isabella Cecchini per la disponibilità a confrontarsi sui contenuti qui trattati, nonché Sara Tonni per i preziosi consigli in fase di redazione del contributo.
- 2 Per il Seicento si ricordano I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia, 2000; *ead.*, *I modi della circolazione dei dipinti, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, 2007, pp. 140-165. Per il Settecento si rimanda a R. Callegari, *Il mercato dell'arte a Venezia alla fine del Settecento e Giovanni Maria Sasso*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2000, pp. 95-119; *Lettere artistiche del Settecento veneziano, 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, a cura di L. Borean, Venezia-Sommacampagna, 2004; I. Cecchini, *Attorno al mercato, 1700-1815, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, 2009, pp. 150-171.
- 3 L'esigenza di un'analisi approfondita è stata espressa da A. Bernardello, *Note archivistiche sul mercato antiquario a Venezia (1815-1850). Un programma di ricerca*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 171, 2012-2013, pp. 171-179, in part. p. 177; I. Collavizza, *Dall'epistolario di Emmanuele Antonio Cicogna: erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*, Udine, 2017, p. 163; L. Borean, *La Galleria Manfrin a Venezia: L'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine, 2018, p. 9. Questi tre contributi, oltre a diversi altri per i quali si veda *infra*, propongono preziose riflessioni su alcuni degli aspetti sviluppati nel presente articolo. Lo studio di Bernardello, in particolare, fu il primo a riportare l'attenzione su alcuni degli antiquari qui trattati, che l'autore individuò sulla base di un'analisi quantitativa condotta sulle richieste di esportazione.
- 4 Pubblicata da F. Haskell, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, in *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, a cura di M. Kitson, J. Shearman, London-New York, 1967, pp. 173-178, in part. pp. 177-178.
- 5 Per primi cenni su Galeazzi si veda V. Paruzzo, *Il mercato e il collezionismo di dipinti antichi nella Venezia austriaca (1815-1866)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, a. a. 2021-2022, relatrice A. Galizzi Kroegel, pp. 100-101. È in corso la revisione della tesi come volume monografico.
- 6 B. Fredericksen, *Niccolò Leonelli and the Export of Tiepolo Sketches to Russia*, in «The Burlington Magazine», 144, 2002, pp. 621-625.
- 7 Per Celotti si veda A. Eze, *Abbé Luigi Celotti (1759-1843): Connoisseur, Dealer, and Collector of Illuminated Miniatures*, tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, London, 2010, relatori J. Lowden, S. McKendrick. Alcuni risultati della tesi sono confluiti in *ead.*, *Abbé Celotti and the Provenance of Antonello da Messina's 'The Condottiere' and Antonio de Solario's 'Virgin and Child with St. John'*, in «The Burlington Magazine», 151, 2009, pp. 673-677, ed *ead.*, *Abbé Luigi Celotti and the Sistine Chapel manuscripts*, in «Rivista di storia della miniatura», 20, 2016, pp. 139-154.
- 8 Per il rapporto dell'abate con Francesconi, la cui sorella aveva anche sposato uno dei fratelli di Celotti, si veda Eze, *Abbé Luigi Celotti (1759-1843)*, cit., pp. 56-57.
- 9 Come già rilevato da A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano, 1972, vol. 1, p. 84.
- 10 Per Albrizzi ci si permette di rimandare a V. Paruzzo, *L'Annunciazione di Ascoli a Venezia e Alvise Albrizzi*, in *Carlo Crivelli. Nuovi studi e interpretazioni*, in corso di pubblicazione («Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», Supplementi).

- 11 Per i Cantoni si rimanda a Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 356-375 (con bibliografia).
- 12 Anche per i Girardi si veda *ivi*, pp. 383-392 (con bibliografia).
- 13 Cfr. *ivi*, pp. 158-159 (con bibliografia) e *infra*.
- 14 Sia consentito rimandare a V. Paruzzo, *Tra Venezia e Brescia: questioni di gusto e collezionismo nella corrispondenza tra Giovanni Querci della Rovere e Paolo Tosio*, in *Arte e carte nella Brescia dell'Ottocento. Fonti per il collezionismo e il mecenatismo*, a cura di S. Tonni, Brescia, 2022, pp. 57-90; ead., *Giovanni Querci della Rovere (1770-1865): Dealer of Old Masters in and beyond Austrian Venice*, in: *Beyond Borders. The Key for Art Market Power*, Lisbon, in corso di pubblicazione.
- 15 Un nucleo di questa raccolta sarebbe stato acquisito in blocco da Wilhelm I di Württemberg nel 1852. Per Barbini e la sua collezione: S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, 1955, pp. XVI-XVII; N. Stringa, *Barbini Michelangelo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano, 2002-2003, vol. 2, pp. 638-639; A. Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in «MDCCC 1800», 1, 2012, pp. 67-80, in part. pp. 73-74, nota 32; S. Diefenthaler, *Die Sammlung Barbini- Breganze. Ankauf und Bedeutung*, in *Königliche Sammlust. Wilhelm I. von Württemberg als Sammler und Förderer der Künste*, catalogo della mostra, Stoccarda 2014, a cura di C. Conrad, Stuttgart-Berlin, 2014, pp. 91-121; Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 161-162 e *passim*.
- 16 Come evidenziato da R. Skwirblies, *The European Market for Italian Old Masters after Napoleon, in Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums, 1789-1939*, a cura di S. Avery-Quash, B. Pezzini, London, 2020, pp. 39-54. Cfr. anche J.D. Baetens, D. Lyna, *Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade*, in *Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, a cura di J.D. Baetens, D. Lyna, Leiden-Boston, 2019, pp. 1-14.
- 17 Si vedano L. Ievolella, *La collezione di dipinti antichi del pittore veneziano Natale Schiavoni*, in «Venezia Arti», 15/16, 2001-2002, pp. 49-54; N. Stringa, *Un palazzo per artisti nella Venezia dell'Ottocento: Natale e Felice Schiavoni a Ca' Giustinian dei Vescovi*, in *Ca' Foscari Palazzo Giustinian. Uno sguardo sul cortile*, a cura di F. Bisutti, G. Biscontin, Crocetta del Montello, 2012, pp. 47-59; Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 161-162.
- 18 Si rimanda al pioneristico M. Perry, *Antonio Sanquirico, Art Merchant of Venice*, in «Labyrinthos», 1/2, 1982, pp. 67-111, e alle *addenda* in Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 163-164.
- 19 G. Lecomte, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, 1844, p. 26. Ritiratosi dal commercio, al più tardi nel 1856, Sanquirico si stabilì a Locarno, cfr. Bernardello, *Note archivistiche*, cit., p. 176.
- 20 Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 440-441 (con bibliografia).
- 21 Si vedano *ivi*, pp. 396-416 (con bibliografia) e le novità emerse nel recentissimo V. Krahn, *Von Italien nach Preußen. Die Entstehung der Skulpturensammlung im Königlichen Museum 1820-1870*, Berlin, 2022, pp. 172-258 («Jahrbuch der Berliner Museen», 62/2021, Beiheft).
- 22 Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 436-439.
- 23 Si vedano M. Zorzi, *Consiglio Richetti*, in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, catalogo della mostra, Venezia 1988, a cura di *id.*, Roma, 1988, p. 160; A. Martignon, *Michelangelo Guggenheim (1837-1914) e il mercato di opere, di oggetti d'arte e d'antichità a Venezia fra medio Ottocento e primo Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, a. a. 2014-2015, relatrice G. Perusini, pp. 96-98, note 209-219

- (con bibliografia); C. Riva, *Austen Henry Layard collector and amateur. Diplomacy, Art History and Collecting in XIX-Century Europe*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2019, relatori M. Frank, G. V. Zucconi, pp. 54, 72, 147, 153, 364.
- 24 Per Guggenheim si veda Martignon, *Michelangelo Guggenheim*, cit., pp. 433-497. Per i Rietti cfr. *ivi*, pp. 99-100. Per Dalla Torre cfr. *ivi*, p. 101 e V. Paruzzo, *Dalla Torre, Moisé*, in *Bloomsbury Art Markets*, a cura di C. Zampetti, E. Evans, S. Goodrum, J. Maho, J. Nathan, London, 2022, <<http://dx.doi.org/10.5040/9781350924406.2762904>> (ultimo accesso 20 ottobre 2023).
 - 25 *Tavola alfabetica di classificazione delle diverse specie di commercio ed industria soggetti al diritto di patente*, Venezia, 1819. Un esemplare dell'opuscolo è in Archivio di Stato di Venezia, Biblioteca legislativa, b. 485, C-32 13. Ciò è confermato anche dal Disp. Gov. L. 24 settembre 1831, secondo il quale «pel commercio di quadri è necessario ottenere un'apposita patente governativa di esercizio», si veda V. Guazzo, *Pittura*, in *Enciclopedia degli Affari*, vol. 7, cit. p. 101.
 - 26 Si veda la tabella manoscritta sul retro dell'esemplare della *Tavola alfabetica* sopracitato.
 - 27 Archivio Storico del Comune di Venezia, Atti, 1835-39, II/6/54, prot. n. 18447, anno 1837, «Elenco dei Tipografi, Calcografi, Litografi, Venditori di Stampe, ed antiquarj esercenti nelle provincie Venete con Patente Italica, o senza autorizzazione, Guberniale».
 - 28 Il *botteggher*, figura affermata nel corso del XVIII secolo, era solitamente un pittore che gestiva una bottega dove si vendevano, oltre a tele pronte, i cosiddetti “quadri ordinari”: dipinti di qualità modesta a carattere decorativo o devozionale, spesso prodotti in modo seriale dai dipendenti, si veda Cecchini, *Attorno al mercato*, cit., pp. 152, 156-157.
 - 29 Come dimostra l'affermata attività della famiglia Concolo, per la quale I. Cecchini, *Concolo, famiglia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, 2009, pp. 255-257.
 - 30 Si rimanda a tal proposito all'ottima panoramica di I. Collavizza, “Per la salvaguardia delle belle arti”: l'esercizio della tutela e le commissioni accademiche, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello, 2016, vol. 1, pp. 187-211.
 - 31 Cfr. Paruzzo, *Il mercato*, cit., pp. 149-157, e il regesto delle esportazioni alle pp. 442-469.
 - 32 Si veda Martignon, *Michelangelo Guggenheim*, cit., pp. 89-90, 441.
 - 33 L. Borean, A. Cera Sones, *Drawings of the Installation of a Nineteenth-Century Picture Gallery: A Study of the Display of Art in Venice*, in «Getty Research Journal», 2, 2010, pp. 169-176.
 - 34 Si veda ad esempio M.A. Morse, *The Venetian Portego: Family Piety and Public Prestige*, in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700. Objects, Spaces, Domesticities*, a cura di E.J. Campbell, S.R. Miller, E. Carroll Consavari, Farnham, 2013, pp. 89-105.
 - 35 F. Spadotto, *Io sono '700. L'anima di Venezia tra pittori, mercanti e botteggheri da quadri*, Sommacampagna, 2018, p. 34. Per un profilo di Smith cfr. C. Whistler, *Joseph Smith*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, 2009, pp. 304-305.
 - 36 L. Borean, *Dalla galleria al «museo», un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano del Settecento*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., pp. 3-47, cit. p. 40.
 - 37 G. Capitelli, *Fonti e documenti per la storia del mercato dell'arte nella Roma postunitaria*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Bologna-Cinisello Balsamo, 2020, pp. 19-35, in part. p. 29.
 - 38 S. Avery-Quash, B. Pezzini, *Introduction*, in *Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums 1789-1939*, a cura di S. Avery-Quash, B. Pezzini, London, 2020, pp. 1-35, in part. p. 16.

- 39 È questo il caso delle guide più note e utilizzate: la *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti* di Giannantonio Moschini (1815, riedita fino al 1847 anche in francese), gli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri (dieci edizioni dal 1821 al 1847 in italiano, francese e tedesco), e il *Manuale ad uso del forestiere in Venezia* di Gianjacopo Fontana del 1847.
- 40 Ad esempio Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (BCABo), *Fondo Palagi*, cart. 20, nr. 76, lettera di Antonio Sanquirico a Pelagio Palagi, 4 novembre 1837 (corsivo enfatico di chi scrive).
- 41 Si veda Cecchini, *Attorno al mercato*, cit., p. 158.
- 42 E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Zofii i Artura Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad 19-wiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, in «Rocznik Historii Sztuki», 25, 2000, pp. 145-199.
- 43 Si vedano I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, [1990] 2002, pp. 218-219, 270; O. Cavalier, *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du musée Calvet*, Avignon, 1996, pp. 39-43; D. Picchi, *Dai Nani di San Trovaso a Pelagio Palagi: formazione e diaspora di una collezione veneziana*, in *Frammenti d'Egitto*, atti del convegno, Padova 2010, a cura di E. Ciampini, P. Zanovello, Padova, 2012, pp. 89-103, in part. 100-101.
- 44 Per le vicende della *Disputa* cfr. L. Borean, *Giovan Domenico Almorò Tiepolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., pp. 310-311. Per il *Ritratto* si veda P. Boccoardo, *Ritratti di genovesi di Rubens e di Van Dyck. Contesto ed identificazioni*, in *Van Dyck 350*, atti del convegno, University of Maryland 1991, a cura di S.J. Barnes, A.K. Wheelock, Washington, 1994, pp. 79-102, in part. pp. 88, 97 e nota 41. Il possesso di queste opere da parte di Sivry, che, almeno per il *Ritratto della Marchesa*, era solo un'ipotesi, si può ora invece confermare con ragionevole sicurezza. Entrambi i dipinti sono rubricati nelle liste di opere licenziate dal mercante per l'esportazione: Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Atti*, b. 54, fasc. 1/6, elenco del 23 febbraio 1832, nr. 16, ed elenco del 25 maggio 1833, nr. 95. I due dipinti sono poi accomunati da un successivo passaggio nella collezione del barone John Benjamin Heath, il quale probabilmente li acquisì entro il 1836 (quando rivendette a Robert Staynor Holford il *Ritratto della Marchesa*).
- 45 Si veda da ultima E. Daffra, *I Crivelli che arrivarono a Brera: storie di dipinti e di un museo*, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra, Milano 2009-2010, a cura di *id.*, Milano, 2009, pp. 28-40, in part. p. 31.
- 46 Si vedano M. Chiarini, *Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XVe - XIXe siècles*, Grenoble, 1988, pp. 54, 70-73, 76-80; H. Buijs, V. Lavergne-Durey, N. Brunet, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des beaux-arts de Lyon. Vol. 1. Écoles étrangères, XIIIe-XIXe siècles*, Lyon, 1993, p. 80.
- 47 M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London, 1951, p. 291; L. Borean, *Giovanni Maria Sasso*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit., pp. 300-301.
- 48 BCABo, *Fondo Palagi*, cart. 20, nr. 76, lettera di Antonio Sanquirico a Pelagio Palagi, 4 novembre 1837.
- 49 Si veda nota 10.
- 50 M. Meriggi, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, 1987, p. 145.
- 51 G. Pavanello, *Canova collezionista di Tiepolo*, Mariano del Friuli, 1996, p. 16.
- 52 Biblioteca del Museo Correr, Venezia, mss. P.D., c. 176, lettera di Giovanni Querci della Rovere a Marcantonio Michiel, 28 ottobre 1825.

- 53 Lecomte, *Venezia o colpo d'occhio*, cit., p. 266.
- 54 Si veda a titolo di esempio una delle diverse missive di Celotti nello Zentralarchiv dei Musei Statali di Berlino, I/GG 035, cc. 131-2, 6 marzo 1834. Querci alienò il *Ritratto di Lazzaro Mocenigo* a Ludwig I di Baviera come una supposta opera di Tiziano citata da Vasari: Paruzzo, *Giovanni Querci della Rovere*, cit., pp. 25-26.
- 55 M. Preti Hamard, *Ferdinando Marescalchi (1754-1816). Un collezionista italiano nella Parigi napoleonica*, Bologna, 2004, pp. 346-347.
- 56 Si vedano le illustrazioni in Perry, *Antonio Sanquirico*, cit., pp. 97-101.
- 57 Discussi diffusamente in *ivi*, pp. 70-73, 76-77, 84-85.
- 58 Eze, *Abbé Celotti*, cit., p. 673
- 59 *Ivi*, p. 674.
- 60 Biblioteca Comunale Ariosteia, Ferrara, Ms. I, lettera di Leopoldo Cicognara a Girolamo Possenti, 18 marzo 1831.

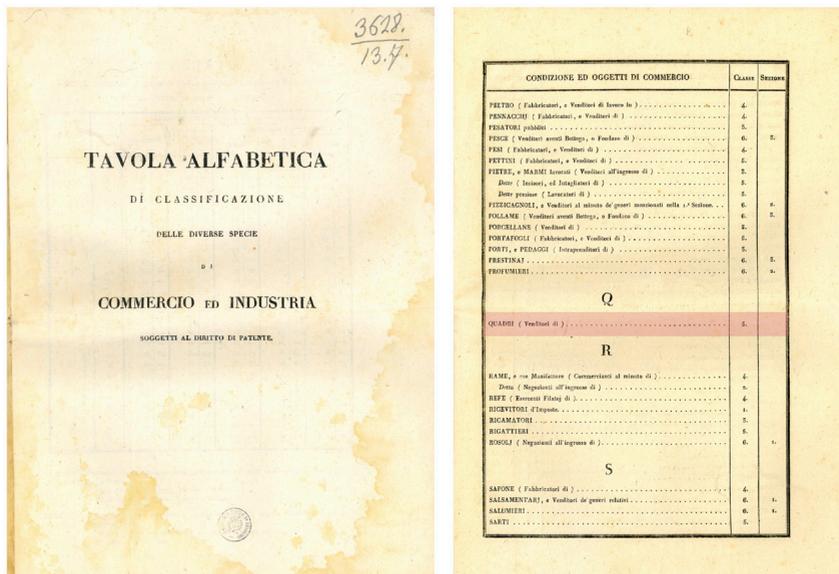


Fig. 1: Tavola alfabetica di classificazione delle diverse specie di commercio ed industria soggetti al diritto di patente, Venezia, 1819. In evidenza i «venditori di quadri», nella 5a classe. Foto: Biblioteca Civica di Belluno.

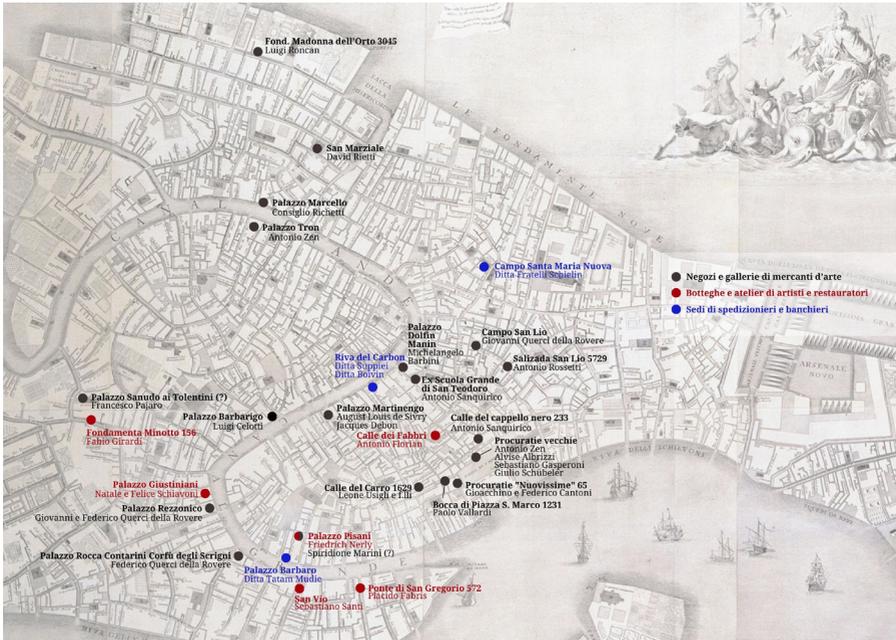


Fig. 2: Topografia dei luoghi del mercato di dipinti antichi nella Venezia austriaca. Elaborazione grafica dell'autrice sulla base della carta di Ludovico Ughi *Iconografica rappresentazione della Inclita Città di Venezia*, 1729.

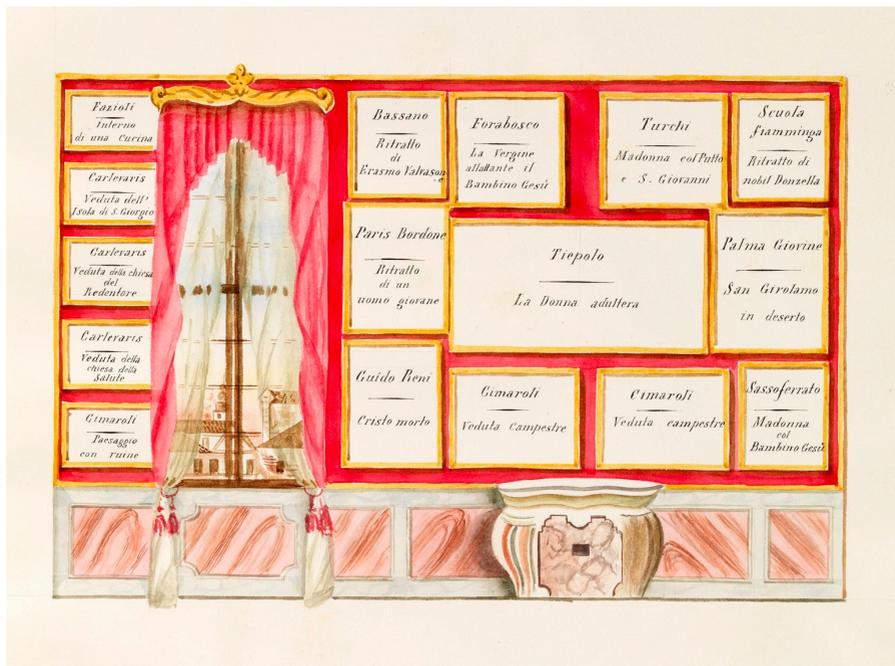


Fig. 3: Foglio da un catalogo illustrato di una galleria di quadri a Venezia, probabilmente quella di Valentino Benfatto, XIX secolo, acquerello su carta. Los Angeles, The Getty Research Institute. Foto: Los Angeles, The Getty Research Institute, Special Collections, 870541, fol. 7r.



Fig. 4: Il Gabinetto di Quadri Scelti del Museo di Antonio Sanquirico, 1840 circa, incisione. Dalla raccolta *Scuola di S. Teodoro in Campo S. Salvatore in Venezia: Galleria e Gabinetto di Antichità di Antonio Sanquirico*, 1840 circa. Foto: pubblico dominio.