

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE (LM) IN
STORIA DELLE ARTI E CONSERVAZIONE DEI BENI ARTISTICI
TESI DI LAUREA MAGISTRALE

IL MERCATO DELL'ARTE NEI PAESI BASSI NEL XVII SECOLO

RELATORE

Prof. ssa Martina Frank

CORRELATORE

Prof. ssa Elisabetta Molteni

LAUREANDA

Cristina Alberioli

MATR. 806402

ANNO ACCADEMICO

2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	2
LA SOCIETA' OLANDESE	
La nascita della Repubblica della Sette Province Unite.	6
Quadri e tulipani.	14
Il mondo dell'artista olandese.	17
IL MERCATO DELL'ARTE IN OLANDA	
Arte: valore etico o valore monetario?	23
Collezioni e collezionisti.	30
L'affermazione del gusto borghese.	34
L'organizzazione produttiva della pittura olandese: la Gilda di San Luca.	38
Il mercato e la Gilda.	42
La vendita dei quadri.	44
Il contributo della Gilda.	51
Il mercante d'arte: un nuovo committente.	56
L'ARTISTA E IL MERCATO. L'APPREZZAMENTO E IL SUO VALORE.	
La determinazione del valore nel mercato artistico. <i>Wat de gek ervoor geeft.</i>	62
Il valore degli originali e delle copie nel mercato dell'arte.	71
CONCLUSIONI	77
BIBLIOGRAFIA	79
APPENDICE FOTOGRAFICA	82

INTRODUZIONE

Il XVI secolo, in linea generale, ha rappresentato l'epoca del Rinascimento europeo, un'epoca che aveva visto identificare come centro principale della vita culturale ed economica, i paesi mediterranei, quali l'Italia e la Spagna. Con il XVII secolo, queste realtà si vedono affiancare in entrambi i campi da alcuni paesi settentrionali e in particolare i Paesi Bassi vengono ad affermarsi in questo ruolo guida. Amsterdam, la principale città della provincia olandese, nel XVI secolo, costituiva sostanzialmente un centro peschereccio e marittimo, e in un mondo dominato dal commercio internazionale e dall'alta finanza ebbe scarsa importanza, fino alla riconquista di Anversa da parte di Alessandro Farnese, nel 1585.

La storia dell'ascesa di Amsterdam è legata alle vicende politiche della seconda metà del XVI secolo che investirono la città di Anversa, uno dei principali centri della storia economica europea, le Fiandre e più in generale tutti i Paesi Bassi, in quanto i disordini che sconvolsero questo territorio tra il 1559 e il 1579 furono dovuti all'Inquisizione spagnola, che costrinse alla fuga il popolo fiammingo, a causa della politica intransigente della corona spagnola e la forte oppressione religiosa.

Questi sconvolgimenti dell'assetto politico religioso spinsero i grandi uomini d'affari, gli artisti, gli artigiani e gli intellettuali a lasciare il loro luogo d'origine, divenuto in quel momento uno scenario senza sbocchi, e ad emigrare assieme alle loro capacità e i loro lavoratori in nuovi centri. Portarono con sé le loro conoscenze, le loro attitudini, il loro talento e le loro competenze, non solo per quello che riguardava l'arte e la cultura, ma anche per tutto ciò che concerneva la finanza, le tecniche segrete del capitalismo e il commercio, trasferendole nelle altre città dove trovarono rifugio. È ben noto in quale misura la nuova prosperità di Amsterdam dopo il 1600 sia dovuta a questi *émigrés* e i Fiamminghi furono gli artefici, molto più degli Olandesi di nascita, della prodigiosa e rapida prosperità neerlandese e andarono a formare l'élite degli uomini d'affari della città.¹

Tra le ragioni di questa ascesa, in un certo senso, non va messa in secondo piano la rilevanza che può aver avuto l'aspetto religioso, aspetto comunque non facilmente isolabile dalle altre componenti. La questione religiosa è in effetti profondamente connessa con lo spostamento del centro di gravità europeo.

¹ H. R. Trevor-Roper, *Protestantesimo e Trasformazione Sociale*, Editori Laterza, Bari, 1972, p. 56. La prima polizza di assicurazione marittima emessa ad Amsterdam è del 1592 ed era stata probabilmente introdotta dai più esperti meridionali, il famoso Isaac le Maire di Tournai e Jacobde Velaer di Anversa, che figuravano tra i suoi firmatari. La Banca di Amsterdam fondata nel 1609 e la borsa a nel 1611 dovettero la loro esistenza alla immigrazione fiamminga. La Compagnia olandese delle Indie Occidentali era una società quasi interamente fiamminga e Peter Lintgens, uno dei fondatori della Compagnia olandese delle Indie Orientali, aveva trasferito ad Amsterdam da Anversa la sua compagnia di navigazione e di assicurazioni, con la sua rete di relazioni internazionali.

Anche se ammettiamo il fatto che il protestantesimo si caratterizzava come una religione progressista, rimane però sempre da scoprire il perché. Il comun denominatore dei grandi uomini d'affari non fu tanto nella fede religiosa come sosteneva Max Weber, quanto in quel sedimento morale che essa poteva lasciare. E tale sedimento va riconosciuto in una profonda tolleranza.²

Una colonia mercantile internazionale ha nella sua natura la tolleranza in quanto l'oppressione poteva soffocare la vita commerciale e lo slancio di una società urbana. La mercatura apriva le strade al potere nelle oligarchie cittadine e portava alla conquista di una posizione all'interno della società. Le opportunità che offriva una linea politica tollerante erano profondamente diverse da quelle che prospettava la non tolleranza, in quanto poteva rappresentare un atteggiamento rovinoso per gli affari.³

Questo breve inquadramento storico, che verrà adeguatamente approfondito in un capitolo di questa trattazione, ha l'intento di presentare brevemente lo scenario con il quale bisogna relazionarsi per contestualizzare e comprendere la vita artistica della città olandese. L'obiettivo di questo lavoro è stato infatti quello di presentare un chiarimento in merito al mercato dell'arte e dello status sociale dell'artista nella città di Amsterdam durante il XVII secolo.

In quest'ottica l'opera d'arte, e in questo caso specifico i dipinti, verrà considerata come un "bene di scambio", e come si avrà modo di vedere riscontreremo che, nel caso del suo commercio, non presentava sempre dinamiche omogenee; si configurava infatti molto spesso con diverse sfumature, in quanto in determinate occasioni veniva definita come un "bene di lusso", nel caso fosse stata prodotta da artisti molto rinomati, ma poteva anche essere vista come un comune "bene di consumo" se la sua funzione era identificata come prettamente decorativa. Quello che emergerà è che anche i meccanismi dello scambio rispondevano a questa disomogeneità ed al valore ibrido del prodotto artistico.

² H. R. Trevor-Roper, *Ivi*, 1972, p. 56-71; per quanto riguarda il pensiero di Max Weber rimando a M. Weber, *L'etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo*, Sansoni, Firenze, 1989. Weber collocò la data di nascita del capitalismo moderno nel XVI secolo, ricercandone le origini negli avvenimenti di quel secolo. Trovò i principi del nuovo "spirito" nella riforma protestante, sostenendo che "lo spirito del capitalismo fu il prodotto diretto della nuova etica protestante". Lo studioso non affermò che Calvino o gli altri sostenitori del protestantesimo avessero direttamente propugnato il capitalismo, né negò mai che anche nel Medioevo fossero già esistiti dei capitalisti. Quello che dichiara è che nel XVI secolo nasce una forma completamente nuova di Capitalismo. Nonostante fossero esistiti uomini che avevano accumulato grandi patrimoni con il commercio e l'attività finanziaria, ciò non aveva creato i fondamenti per un sistema finanziario come lo intendiamo oggi. Weber li definì "avventurieri capitalistici" in quanto, spinti per l'amore per il denaro. Per gli artefici del nuovo capitalismo accumulo di denaro era considerato un sottoprodotto casuale della loro attività. La loro ispirazione derivava dall'ascesi mondana protestante che li spingeva ad identificare la loro confessione con il metodico adempimento alla loro vocazione professionale. Cfr. Max Weber, *L'etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo*, prefazione di Enrico Sestan, trad. di Piero Burrelli, Sansoni Firenze, 1988.

³ H. R. Trevor-Roper, *Ivi*, 1972, p. 56-71.

Lo scopo di questo studio è rivolto a tracciare un panorama delle possibilità degli scambi artistici ad Amsterdam; esaminando il mondo concreto e fisico della circolazione dei prodotti artistici si potrà indagare anche il ruolo che l'artista ricopriva all'interno della società, mettendolo in relazione con la formazione di questo mercato particolare sempre più qualificato.

I motori di questa maturazione sembrano risiedere in un mutato atteggiamento verso le opere d'arte, atteggiamento riflesso nell'esistenza di una domanda assai più vasta per questo bene. Il Seicento per Amsterdam, e comunque in generale per l'Olanda, è un secolo di rinascita, caratterizzato come vedremo da una ristrutturazione in atto dell'economia, della società e dell'urbanizzazione attorno allo sviluppo di specifici settori trainanti che sono rappresentati dal mercato internazionale mondiale, che grazie alla Compagnia delle Indie, vede gli Olandesi affermarsi come i "brokers" europei del XVII secolo.

Durante questo secolo quindi, inizia a prendere forma la creazione di operatori, inizialmente ancora "semispecializzati", che cominciavano ad investire nell'arte come in un'attività economica e che si proponevano come punto di partenza per un più articolato mercato artistico, avallando una produzione standardizzata volta alle vendite su più larga scala e con un forte orientamento verso l'esportazione. Quello che si può constatare è la nascita di un vero e proprio mercato artistico con un'attenzione istituzionale a questo tipo di scambi. Grande importanza ha il contesto socio economico di questa città che, sicuramente, caratterizzandosi in maniera differente dal panorama culturale del resto dell'Europa monarchica, e che solo in apparenza presentava delle singolari dinamiche artistiche, aveva permesso di sviluppare e di portare ad un livello di perfezionamento questo modello di scambio.

Quello che comprenderemo è che si tratta di un mercato assai particolare dato che le pratiche di scambio dell'opera d'arte vengono a confrontarsi con le pratiche commerciali tipiche del mercato capitalistico.

LA SOCIETA' OLANDESE

LA NASCITA DELLA REPUBBLICA DELLE SETTE PROVINCE UNITE

Il Seicento ha rappresentato per l'Olanda il *Gouden Eeuw*, ovvero il cosiddetto *secolo d'oro*, in quanto, proprio in quest'epoca la sua arte, la sua letteratura, le sue scoperte scientifiche e il suo commercio divennero i più ricercati e i più acclamati al mondo. Il successo economico di questo paese ha sbalordito sia gli osservatori dell'epoca e affascina tuttora gli studiosi. Infatti c'è da chiedersi come questa piccola realtà, che all'epoca contava meno di due milioni di abitanti e possedeva scarsissime risorse naturali, sia divenuta nel XVII secolo una grande potenza economica. Ad esempio Michael North, nel dipingere questa straordinaria società, oltre a fornirci nella sua trattazione le nozioni necessarie per restituirci tale contesto, ci dà conto di alcune illustri fonti coeve, molte delle quali fornite da osservatori inglesi dell'epoca (probabilmente anche un po' invidiosi del successo dell'Olanda). Fra queste cronache menzionate da North, quella che maggiormente può descriverci la situazione economica olandese proviene dal famigerato padre del romanzo inglese, Daniel Defoe (1659-1731), e nel suo trattato *A Plan of the English Commerce*, possiamo leggere che gli Olandesi venivano definiti come i “vettori dell'economia europea”; sulla scorta delle sue osservazioni apprendiamo che durante questo secolo glorioso, la rinascita dei Paesi Bassi aveva determinato che più della metà della popolazione intraprese la carriera commerciale, condizione professionale che valse agli Olandesi l'identificazione come i “brokers” dell'Europa del XVII secolo. Queste le parole di Defoe: “Compravano per vendere ancora, prendevano e acquisivano merci per mandarle in altri paesi e la gran parte dei loro vasti commerci consisteva proprio nel fornire merci provenienti da tutte le parti del mondo al mondo stesso.”⁴

Ma per quanto riguarda l'esordio di questo paese, non dobbiamo dimenticare quella che è stata la sua storia. Non è certo l'obbiettivo di questo mio lavoro trattare e approfondire la storia dei Paesi Bassi ma è imprescindibile la sua conoscenza, e almeno una sua veloce tracciatura resta importante, per poter impostare i ragionamenti necessari e dare giusta collocazione e senso ai fatti e alle informazioni storiche e culturali che fornirò.

É comunque importante precisare alcuni concetti relativi ai termini “Olanda” e “Paesi Bassi”, sia per quello che riguarda la loro estensione geografica, sia per quello che concerne la loro evoluzione. Cominciamo con un'annotazione di carattere terminologico. Anche se comunemente con l'espressione "Olanda" intendiamo indicare erroneamente lo stato dei Paesi Bassi nella sua totalità (proprio per questo tali termini vengono utilizzati uno come sinonimo dell'altro), come è ben

⁴ D. Defoe, *A Plan of the English Commerce*, London, 1728, cit. in M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, Yale University Press, New Haven and London, 1997, p. 19; Cfr. C. Wilson, *The Decline of the Netherlands*, in *Economy History and Historian. Collected Essay*, London, 1969, p. 22.

risaputo l'Olanda costituisce, e costituiva, soltanto una delle regioni -benché la più importante- che lo compone. Tale equivoco intercorre anche nell'utilizzo dell'aggettivo "olandese" in quanto, molto facilmente, attraverso tale parola connotiamo in maniera generale tutto ciò che attiene al resto dei Paesi Bassi anche se non appartiene strettamente alla provincia dell'Olanda. Ho desiderato porre queste precisazioni in quanto in questo mio intervento mi riferirò esclusivamente a questa provincia e mi rivolgerò con particolare attenzione a ciò che concerne la città di Amsterdam. Inizialmente volgerò le mie attenzioni anche nei confronti dei Paesi Bassi nella loro totalità, ma questo ha l'esclusivo fine di sostenere l'inquadramento storico che in seguito fornirò.

Fin dal IX secolo con il termine "Paesi Bassi", era consuetudine indicare, in maniera molto generica, tutta quella regione che si trovava situata tra i delta dei grandi fiumi europei Reno, Schelda e Mosa. Quest'area era costituita da vari ducati, contee e vescovati, territori più o meno indipendenti fra loro che non presentavano una particolare unità culturale. Nel bene e nel male, questa grande regione, nei secoli ha subito tutte le tensioni e gli influssi dei potenti vicini, del Regno di Francia, sempre pronto ad utilizzare le debolezze altrui, da un lato, e dell'Impero, con le sue mire espansionistiche, dall'altro.⁵

La sua storia è legata a quella del Ducato di Borgogna, un piccolo stato posto a cavallo del confine tra il Regno francese e il Sacro Romano Impero, che a partire dal 1004 divenne dominio diretto del Re di Francia. Dal 1036 l'amministrazione di questo possedimento venne concessa a una lunga serie di duchi appartenenti a rami cadetti della casa reale francese e l'ultima casata in ordine di tempo fu quella dei Valois.⁶ Filippo "l'Ardito" (1342-1404), quarto figlio del Re Giovanni "il Buono" e Bona di Lussemburgo, nel 1363 divenne il nuovo duca di Borgogna, il primo della casata Valois e prendendo in moglie nel 1369 Margherita III di Fiandra (1350-1405) annesse al ducato la contea delle Fiandre. Le mire espansionistiche e un'accorta politica matrimoniale portarono questo ducato nei decenni successivi a includere all'interno dei suoi confini politici un vasto territorio che andava a comprendere oltre che l'area settentrionale della Francia anche la zona degli attuali Paesi Bassi, il Lussemburgo, il Brabante e l'Hainaut.⁷ Questo ducato terminò la sua esistenza nel 1477,

⁵ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Paesi Bassi: Storia dei Paesi Bassi Settentrionali e Meridionali*, Stichting ons Erfdeel Vzw, Rekkem, 1996, pp. 5-10.

⁶ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Ivi*, pp. 10-20, 1996. Il territorio su cui nasce il Ducato di Borgogna deriva dalle terre appartenenti all'antico regno dei Burgundi che in seguito all'estinzione dei Carolingi venne suddiviso rispettivamente in Borgogna Cisgiurana, Borgogna Transgiurana e Ducato di Borgogna il quale venne assegnato nell'886 a Riccardo il Giustiziere (858-921), primo duca di Borgogna. Filippo I di Rouvre (1349-1361), ultimo esponente del casato capetingio, morì senza lasciare eredi diretti e il Re di Francia Giovanni "il Buono", della dinastia Valois, annesse nuovamente il ducato direttamente alla corona di Francia.

⁷ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Ivi*, pp. 13-16, 1996. I Duchi di Borgogna-Valois ampliarono i loro territori verso i Paesi Bassi acquisendo con Filippo il Buono la Contea di Namur nel 1421 e da cui ne derivò l'eredità dei ducati di Brabante e Limburgo nel 1430. Nel 1432 vennero annessi al ducato anche le contee di Hainaut, di Olanda e della Zelanda e il ducato di Lussemburgo nel 1441. Suo figlio, Carlo il Temerario, ultimo duca di Borgogna incorporò nel 1473 il Ducato di Gheldria.

data in cui si estinse la casata dei Valois con Carlo I di Borgogna (1433-1477), morto nella battaglia di Nancy, senza lasciare eredi maschi. Con il matrimonio della duchessa di Borgogna Maria I di Valois⁸ (1457-1482), unica figlia di Carlo il Temerario, con Massimiliano I d'Asburgo, tutti questi piccoli stati che avevano costituito il prestigioso ducato di Borgogna passarono nel 1482, in seguito all'improvvisa morte di Maria e della stipulazione del trattato di Arras, alla casa d'Asburgo, e andarono a costituire il cosiddetto stato delle Diciassette Province, che durò fino alla dichiarazione di indipendenza da parte della Repubblica delle Sette Province Unite.⁹

Ma come venne a configurarsi questa nuova forma di governo?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo tornare alla metà del XVI secolo, ovvero a quel momento storico che vide svolgersi la vicenda dell'Inquisizione nelle Fiandre e l'intransigente guerra dichiarata da Filippo II, senza ma e senza se, a tutte quelle confessioni religiose proclamate eresie dal Concilio di Trento. Intorno al 1560 infatti la diffusione del Calvinismo nei Paesi Bassi si sovrappose a tutte le altre confessioni religiose di natura protestante e poiché la nobiltà subiva enormi limitazioni nella propria autonomia politica ed economica in seguito al dominio dispotico spagnolo, sicuramente all'adesione al nuovo culto contribuì anche il fatto che il nuovo movimento religioso giustificava l'insubordinazione alla politica autoritaria.¹⁰

La figura di Pieter Brueghel (1525/1530-1569) risulta interessante per seguire questa vicenda, in quanto la sua produzione, in particolar modo quella che si concentra nel decennio caldissimo che va dal 1559 al 1569, coincide con il culmine della lotta di liberazione dei Paesi Bassi dall'oppressione spagnola. Questo conflitto, pur rappresentando una lotta di liberazione, venne ad assumere un carattere nazionalista, in quanto non era volto soltanto a difendere una confessione religiosa ma voleva soprattutto rivendicare un'identità culturale da parte delle popolazioni neerlandesi. La crescita di un'autonoma coscienza nazionale e religiosa divenne uno strumento fondamentale per la ragion di stato che vorrebbe il cedimento del dominio ispanico. Cosa può fare un artista di fronte a questa situazione? Brueghel, con la sua opera, si dispose a fiancheggiare la ragione nazionale dei

⁸ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Ivi*, pp. 15-16, 1996. Maria di Borgogna, che subito i contemporanei definirono "la Ricca", fu colei che concesse l'11 febbraio 1477 il Gran Privilegio alle città olandesi e fiamminghe: potevano legittimamente amministrare la giustizia, nominare i magistrati e avere un proprio governatore militare, di nomina regia, lo Stathouder. Maria di Borgogna possedeva i seguenti titoli: Contessa di Artois e Fiandre, Duchessa di Limburgo, di Brabante e di Lorena, Contessa di Hainaut, Olanda e Zelanda, duchessa di Lussemburgo, Marchesa di Namur, Contessa di Charolai, Duchessa di Gheldria e Contessa di Zutphen.

⁹ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Ivi*, pp. 22-23, 1996. Le Diciassette Province comprendevano i seguenti territori: la Contea di Artois, la Contea delle Fiandre, la Signoria di Malines, la Contea di Namur, la Contea di Hainaut, la Contea di Zelanda, la Contea d'olanda, il Ducato di Brabante, il Ducato di Limburgo, il Ducato del Lussemburgo, la Signoria di Utrecht, la Signoria di Frisia, il Ducato di Gheldria, la Signoria di Groniga e l'Ommelanden, la Contea di Drenthe, la Signoria di Overijssel, la Contea di Zutphen.

¹⁰ M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, pp. 177-254.

Paesi Bassi documentando attraverso i suoi dipinti la crudeltà della corona spagnola nei confronti dei sudditi fiamminghi.¹¹

Con l'abdicazione di Carlo V nel 1556, la dura politica adottata da Filippo II nei confronti del popolo neerlandese, si caratterizzò per l'accentramento del potere nelle mani della corona spagnola e per il rafforzamento dei poteri dell'Inquisizione Cattolica. Questa situazione degenerata portò nel 1565 un folto gruppo di nobili a presentare una petizione alla Governatrice dei Paesi Bassi Margherita di Parma, nominata tale dal Re di Spagna nel 1559, nella quale veniva richiesto di abrogare la persecuzione dei protestanti e per tentare in questo modo un compromesso.¹² Il fallimento di questo accordo portò allo scoppio della rivolta iconoclasta nel 1566 (*Beeldenstorm*) che si diffuse in tutti i Paesi Bassi. Nel corso del 1566 Filippo II determinò l'intervento militare spagnolo contro questi disordini affidando il comando della repressione al generale dell'esercito Fernando Álvarez de Toledo, il duca d'Alba, che attraverso il regime del terrore puntava a restaurare l'obbedienza religiosa e politica.¹³ Nel 1568 il duca istituì a Bruxelles un tribunale speciale, passato alla storia come il *Tribunale del sangue*, per punire chiunque avesse rifiutato la fede cattolica, attraverso il quale eseguì, secondo le fonti storiche, migliaia di condanne a morte.¹⁴ Questo momento terribile per i Paesi Bassi fu rappresentato da Brueghel nel dipinto il *Trionfo della Morte*, del Prado. La chiave di lettura è rappresentata dal tribunale di scheletri che vorrebbe alludere al tribunale dell'Inquisizione spagnola, che si presenta sotto il segno della croce. Sullo sfondo di questo inferno appaiono le esecuzioni sulle forche e sui pali dei torturati. Quello che avviene in questo dipinto è un processo di storicizzazione della morte, di una morte che avviene come conseguenza della crudeltà del governo spagnolo.¹⁵

A seguito di questi spiacevoli episodi insorse la resistenza armata neerlandese capeggiata da Guglielmo I d'Orange, detto Guglielmo il Taciturno, *Stadtholder* dal 1559 delle province di Olanda, Zelanda e Utrecht, dando inizio in questo modo alla Guerra degli Ottant'anni (1568-1648).¹⁶ Il conflitto che si scatenò costituì la trama di fondo su cui si andava costruendo la storia del paese. La nascita del secolo d'oro quindi avvenne sotto il segno della guerra di Fiandra, che permise ai Paesi Bassi di respingere il dominio spagnolo che gli attanagliava, costituendo nel 1579 la Repubblica delle Sette Province Unite. Questa Repubblica rappresentava una federazione di stati che ebbe vita a partire dall'Unione di Utrecht (1579), che unì le province settentrionali desiderose di separarsi dai Paesi Bassi meridionali, e che fu riconosciuta ufficialmente nel 1648 con la Pace di Vestfalia. I

¹¹ M. Bonicatti, *Ivi*, 1969, pp. 177-254.

¹² M. Bonicatti, *Ivi*, 1969, pp. 177-254.

¹³ M. Bonicatti, *Ivi*, 1969, pp. 177-254.

¹⁴ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Paesi Bassi*, 1996, pp. 21-26.

¹⁵ M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo*, 1969, pp. 177-254.

¹⁶ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Paesi Bassi*, 1996, pp. 26-28.

territori che costituirono la nuova nazione erano le province di Zelanda, Olanda, Utrecht, Gheldria, Overijssel, Frisia e Groniga, con l'aggiunta del paese di Drenthe, una zona rurale senza lo status di provincia, e quella dei cosiddetti Territori delle Generalità (il Barbante Settentrionale e Den Bosch) che erano i territori della Repubblica sotto il diretto controllo degli Stati Generali.¹⁷

Da questa terribile esperienza è avvenuta la rinascita dei Paesi Bassi, la quale ha dato alla luce un nuovo paese con uno scenario sociale del tutto rivoluzionario, caratterizzato da una vita dinamica all'insegna dello scambio.

E' importante, nell'economia del nostro discorso rivolto a delineare le peculiarità e le caratteristiche del mercato dell'arte in Olanda e lo status sociale dei suoi artisti, tratteggiare anche le dinamiche che hanno portato lo stato olandese e in particolare la città di Amsterdam a diventare tra i centri economici e culturali più importanti dell'Europa del Seicento.

Tra le cause che concorsero a determinare questa centralità troviamo il malinconico tramonto di Anversa, ovvero quel magnifico centro carismatico dove trionfava la magnificenza borgognona e che la casa d'Asburgo aveva fatto propria, e che rappresentò per l'appunto la culla del Rinascimento Nordico. Van Eyck e Memling, Quentin Mestys e Hieronymus Bosch avevano conquistato l'Europa. Tutto questo splendore poggiava su solide basi economiche. Le attività commerciali e industriali dei Paesi Bassi del Sud formavano il sostegno non solo della brillante corte borgognona, ma della finanza internazionale. Anversa, con i suoi grandi mercanti-banchieri che controllavano il commercio d'Europa e del Nuovo Mondo, rappresentava la capitale economica europea.¹⁸ Cinquant'anni dopo l'entrata trionfale di Carlo V nella fiorente città, avvenuta nel 1520, il quadro appariva tristemente mutato a causa dell'intransigenza religiosa di Filippo II, che condusse il popolo fiammingo alla rivolta. Una rivolta politica trasformata in una guerra civile. E quel paese fiorente divenne una specie di Vietnam europeo. Anche se nel 1581 Anversa cadde nelle mani dei calvinisti, nel 1585, dopo un lungo e terribile assedio, fu presa di nuovo dagli Spagnoli. Da qui il grande esodo dalla città. Mercanti, banchieri, studiosi: gli uomini che avevano costruito la sua grandezza, sia cattolici che protestanti, emigrarono ad Amsterdam.¹⁹ Se ne andarono gli ultimi grandi mercanti protestanti, recando la loro perizia e il loro credito, ma anche la loro sete di vendetta, nella nuova capitale commerciale del Nord dei Paesi Bassi. Tale sete di vendetta poté essere soddisfatta in un modo molto concreto: perché gli Spagnoli che avevano riconquistato Anversa non poterono mai

¹⁷ J. A. Kossmann-Putto, E. H. Kossmann, *Ivi*, 1996, pp. 26-28. Gli Stati Generali costituivano il corpo supremo delle istituzioni della Repubblica delle Sette Province Unite e il loro organismo legislativo, rappresentando l'assemblea federale delle province, ognuna delle quali vi partecipa con un proprio delegato.

¹⁸ H. Trevor-Roper, *Principi e Artisti. Mecenate e ideologia alla corte degli Asburgo (1517-1633)*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1980, Torino, pp. 154-200. (Tit. Originale *Princes and Artists. Patronage and Ideology at four Habsburg Courts 1517-1633*, Thames and Hudson, London, 1976).

¹⁹ H. Trevor-Roper, 1980, *Ivi*, pp. 154-200.

riconquistare il suo sbocco sul mare, l'estuario della Schelda. Questo fiume attraversava la provincia della Zelanda che, con l'Olanda, era il cuore della rivolta. Naturalmente gli *émigrés* di Amsterdam sfruttarono questo vantaggio. Mantenendo la Schelda fermamente chiusa, essi strangolarono il commercio di Anversa e innalzarono Amsterdam dal ruolo di porto di pescatori a quello di capitale economica di Europa. Amsterdam sorse così sulle rovine di Anversa.²⁰ E naturalmente, dopo quella dei mercanti, la classe di *émigrés* più consistente fu quella degli artisti e degli artigiani. Migliaia di persone di varie confessioni emigrarono in Olanda per sfuggire alla dominazione cattolica del sud; alcuni lasciarono le loro città perché devastate o saccheggiate, altri perché nelle loro provincie in rovina non c'era più lavoro. Anversa era stata da sempre una tra le città più tolleranti d'Europa dove avevano trovato rifugio anche gli anabattisti e gli ebrei, ma con l'ascesa al trono del re Filippo II le cose erano state destinate a cambiare profondamente.²¹ Se la prosperità economica della città è stata da sempre favorita da una tolleranza largamente praticata, disastrose furono le conseguenze della politica spagnola.²²

Dalla lunga guerra dei Paesi Bassi e da tutto ciò che ha comportato, nacquero due società ideologicamente distinte e opposte l'una all'altra: il Nord indipendente, protestante, dominato dalla provincia d'Olanda e dalla nuova dinastia d'Orange, e il sud "riconciliato", ovvero riconquistato, i cosiddetti cattolici Paesi Bassi meridionali.²³ Gli esiti di questa vicenda non tardarono a manifestarsi e già a partire dalla fine del secolo le città dell'Olanda, e in special modo Amsterdam, pulsavano di nuova vita, di una nuova linfa. Grazie all'immigrazione di tutte queste figure professionali, i mercanti, gli artisti e gli abili artigiani, Amsterdam ereditò un patrimonio sociale ed economico di tal valore che la portò a capeggiare su tutta l'Europa.

Anche per Anversa e generalmente per il sud dei Paesi Bassi meridionali cattolici, non tutto fu perduto e l'antica grandezza nel cuore dell'antica civiltà borgognona poteva essere restaurata. Quando nel 1598 Filippo II morì, designò sua figlia Isabella come moglie a suo nipote, l'Arciduca Alberto, fratello minore dell'imperatore Rodolfo, assegnando alla felice coppia la piena sovranità sui Paesi Bassi meridionali, da esercitare congiuntamente fino alla morte. La sovranità, che in teoria si estendeva a tutti i Paesi Bassi, concretamente fu limitata alle province riconciliate del Sud che vennero governate per i successivi trentasette anni dagli Arciduchi, fino al 1621 quando Alberto morì, da Alberto e Isabella come principi indipendenti, poi dalla sola Isabella, come governatrice di suo nipote, il re di Spagna.²⁴ Per i primi undici anni del loro regno gli arciduchi si trovavano ancora

²⁰ H. Trevor-Roper, *Ivi.*, 1980, Torino, pp. 154-200.

²¹ J. M. Montias, *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città*; prefazione di Enrico Castelnuovo; trad. di Maria Moriondo, Maria Cristina Mundici, Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-18;

²² J. M. Montias, *Ivi.*, 1997, pp. 3-18.

²³ H. Trevor-Roper, *Principi e Artisti*, 1980, pp. 154-200.

²⁴ H. Trevor-Roper, *ivi.*, 1980, pp. 154-200.

alle prese con la guerra, dato che l'esercito spagnolo continuava la lotta contro le province ribelli del Nord. Ma nel 1609 l'arciduca, con l'aiuto del generale genovese Ambrogio Spinola che era al comando dell'esercito spagnolo, concordò una tregua di dodici anni. In questo periodo di pace gli arciduchi si misero completamente all'opera per porre riparo alle devastazioni degli ultimi quarant'anni, per riportare la prosperità e ridare dignità all'arte e alla cultura. Otto Van Veen, Wenzel Coebergher, Jan Brueghel e Rubens furono i pittori che formarono la corte artistica negli anni della tregua. In quest'opera di restaurazione culturale le arti rappresentarono un'arma potente per la riaffermazione del prestigio artistico e culturale della rinata corte fiamminga.

Torniamo ad Amsterdam. Alla forte immigrazione dalle Fiandre si accompagnò un'incredibile espansione demografica, con la conseguente crescita dell'urbanizzazione della città. Amsterdam in poco più di un secolo passò da cinquantamila a centomila abitanti nel 1622 e a duecentomila verso il 1700.²⁵ In questa situazione di prosperità crescente, l'Olanda si adoperò per potenziare enormemente la propria flotta mercantile, alle cui spalle agivano prevalentemente le grandi compagnie commerciali, che rastrellavano denaro dalle tasche della rampante borghesia neerlandese da investire poi attraverso l'emissione di azioni.²⁶ Ciò rese molto vivace il mercato borsistico e il suo centro principale divenne proprio la città di Amsterdam. Erano state fondate finalmente le due grandi Compagnie delle Indie: quella delle Indie Orientali (WIC), nel 1602 e quella delle Indie Occidentali (VOC), nel 1621, ovvero le due braccia mercantili olandesi pronte ad abbracciare tutto il mondo.²⁷

Nell'Olanda del Seicento si vennero a creare tutte quelle condizioni atte a valorizzare l'affermazione di un tipo di società che si caratterizzava in maniera del tutto inedita rispetto alle altre società che abitavano il resto dell'Europa monarchica. La rinascita dei Paesi Bassi del XVII secolo promosse, oltre che una rifioritura delle attività economiche, anche un cambiamento a livello sociale e mentale.

La società che inaugurò il secolo d'oro sostituì di fatto i patrizi olandesi con un popolo di imprenditori, costituendo quella società squisitamente borghese. Come ci spiega il Burke, in un'Europa costituita principalmente da monarchie, quella che si affermò nella provincia olandese, in particolar modo ad Amsterdam, non era una società suddivisa per ceti; non era quindi divisa in gruppi la cui condizione sociale era formalmente e legalmente definita e dove il potere e la ricchezza derivavano logicamente da tale condizione sociale. Amsterdam era costituita da una società per "classi", cosa molto più insolita nell'Europa del XVII secolo. Ovvero la condizione

²⁵ M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven and London: Yale University Press, 1997, pp. 43-61.

²⁶ M. North, *Ivi*, pp. 18-41.

²⁷ M. North, *Ivi*, 1997, p. 43; J. M. Montias, *Vermeer*, 1997, pp. 3-18.

sociale dei suoi gruppi veniva definita in modo informale, cosicché essa tendeva a seguire la ricchezza.²⁸ Questa trasformazione fu unica in Europa, e la società olandese rappresentò per eccellenza un'élite urbana molto avanzata. Gli Olandesi non definirono la loro posizione sociale enumerando i privilegi conferiti loro per nascita, ma per lo stato mercantile che raggiunsero e per ciò che guadagnavano.²⁹ La loro realtà aveva un carattere specificatamente urbano ed era basata su attività che non erano agricole. Già a quest'epoca più di metà della popolazione viveva nelle città olandesi e solo un terzo ancora lavorava nell'ambito dell'agricoltura. Amsterdam, il porto del mondo, attirava a sé tutti coloro che erano spinti dall'ambizione di elevare la propria posizione sociale, divenendo un trampolino per l'affermazione personale.³⁰

Come avvenne un mutamento rilevante nello scenario economico e urbano, anche nell'immaginario etico e culturale, nuovi fermenti devono aver nutrito la coscienza del popolo neerlandese. Sull'onda della Rinascita dei Paesi Bassi, prese piede un concetto culturale inedito e rivoluzionario che ebbe la conseguenza di trasformare il modo di intendere la legittimità della destinazione, del valore e della funzione dell'arte e della cultura, vertendo su un senso e un significato che risultavano decentrati dal tradizionale asse di valori che costituivano il bagaglio e il retaggio dei principi culturali e storici delle altre società europee. Nei Paesi Bassi del XVII secolo prese corpo una coscienza della storia e della cultura che si manifestava in maniera indiscutibilmente in antitesi rispetto alla cultura umanistica delle corti europee.³¹ L'affermazione di questi nuovi valori etici appare come il risultato di una critica al concetto di cultura che si era istituito nel resto d'Europa. Entrarono a far parte nella mentalità del popolo olandese, acquistando un valore etico, componenti come il commercio e i mercati, ed in generale la valutazione protestante del lavoro inteso in senso carismatico.³² Il Calvinismo vedeva di fatti positivamente il successo professionale, e propugnava la filosofia della *carrière ouverte au caractère*, elogiando in questo modo il carisma personale.³³

Nell'ordine di questo fenomeno storico, in quegli anni la società dei Paesi Bassi produceva uno dei più salienti valori culturali; per la prima volta nella storia dell'Europa Moderna, nel sistema culturale e intellettuale trova posto anche la vita economica della società, diventando un aspetto intrinseco della vita dell'uomo e della sua etica.³⁴ Nei Paesi Bassi il Rinascimento deve alla Riforma Protestante la scoperta di valori ideali nuovi che si affermarono indipendentemente. Fra le

²⁸ P. Burke, *Venezia e Amsterdam. Una storia comparata delle élite del XVII secolo*, Ancona, Transeuropa, 1988, pp. 25-48.

²⁹ P. Burke, *Ivi*, 1988, pp. 25-48.

³⁰ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 43.

³¹ M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo*, 1969, pp. 177-254.

³² M. Bonicatti, *Ivi*, 1969, pp. 177-254.

³³ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 43-61; a tal proposito, rimando allo studio di Max Weber, *L'etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo*, prefazione di Ernesto Sestan, Firenze, Sansoni, 1988.

³⁴ M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo*, 1969, pp. 177-254.

idee nuove prodotte troviamo l'intuizione di una costante incompatibilità fra l'etica e la politica. I due aspetti sono indipendenti l'uno dall'altro. Come ad esempio la libertà speculativa era di fatto in contraddizione con ogni statuto politico-religioso cattolico, essa non avrebbe mai potuto essere formulata fra le idee della cultura cortese delle signorie italiane e le corti europee cattoliche. Trascorsa la fase rivoluzionaria del tardo Cinquecento, nei Paesi Bassi l'arte, le idee e la cultura divennero dei prodotti tipici di una società borghese, il cui senso della vita si era sdrammatizzato, e la storia di conseguenza usciva da un ordine puramente provvidenziale e apparteneva solo alla responsabilità civile di un popolo.³⁵ Questo scenario morale cominciava ad apparire incompatibile con la politica delle grandi monarchie europee e la dissociazione fra etica e politica fu alla base dello sviluppo dello stato moderno olandese.

QUADRI E TULIPANI.

La storia del collezionismo ci insegna che, come *status symbol* visivo, l'opera d'arte da sempre ha rappresentato un segno distintivo e di autorappresentazione, determinando in questo modo una crescente distanza socioeconomica tra le varie classi sociali. Quello che rappresentò la vera novità che aprì il XVII secolo neerlandese consistette nell'estensione della domanda di opere d'arte all'interno dei vari strati che compongono la società olandese e comportando quindi una richiesta d'arte rivolta da un pubblico composto non più soltanto da nobili e governanti pubblici, ma da una folla di mercanti e professionisti liberali che assecondavano un bisogno comune e diffuso.³⁶ L'interesse per le opere d'arte si era già allargato ai raccoglitori di quadri per definizione, ovvero i pittori, che se ne servivano appunto per il lavoro ma anche per marcare il loro *status* in fase di crescente riconoscimento sociale.³⁷ Questo interesse era comunque destinato a trovare altri numerosissimi adepti anche nelle classi medie delle crescenti città dell'Olanda, in primis fra tutte ad Amsterdam, come effetto della progressiva crescita economica e come esito della distribuzione della ricchezza, della conseguente imitazione verso modelli di comportamento alti e dalla differenziazione dei generi e dei formati del quadro.³⁸ La puntuale analisi condotta dal Montias sulla struttura sociale dell'economia dei Paesi Bassi, nel periodo compreso dal XV secolo fino al XVII secolo, dimostra come la crescita nei consumi dei beni di lusso e dei beni d'arte dipenda

³⁵ M. Bonicatti, *Ivi*, 1969, pp. 177-254.

³⁶ J. M. Montias, *Le marche de l'art aux Pays-Bas, 15-17 siècle*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 55-58

³⁷ J. M. Montias, *Ivi*, pp. 55-58.

³⁸ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 19-41; interessante per quanto riguarda la trattazione dei comportamenti emulativi all'interno della società è lo studio di Georg Simmel, *La moda*, Mondadori, Milano, 1998.

appunto dalla maggiore disponibilità di ricchezza emersa nei Paesi Bassi.³⁹ L'analisi condotta secondo queste linee ha così rivelato che tale ricchezza era venuta a distribuirsi in un numero considerevole di consumatori, per lo più concentrata nei diversi contesti mercantili urbani. È con questa nuova disponibilità finanziaria che si potevano destinare nuovi investimenti per spese voluttuarie, determinando lo sviluppo di una nuova domanda per i beni d'arte, svincolata dai modelli di consumo prevalenti in Europa fino al XVI e XVII secolo sotto l'influsso delle corti.⁴⁰

In questo nuovo assetto socioeconomico il settore dell'arte venne messo in moto secondo delle dinamiche inedite che esulavano da quelle che rappresentavano la tradizione delle committenze dei nobili e dei potenti che hanno caratterizzato la domanda dell'arte nel resto dell'Europa monarchica. La domanda rivolta ai beni artistici era in costante espansione in questo secolo, tanto che Goldthwaite, in un suo intervento che descrive il mercato dell'arte in Italia in età barocca, mettendolo a confronto con quello olandese, non ha esitato a definire la produzione di pittura olandese come "una vera industria".⁴¹

Vediamo altre testimonianze. I racconti dei viaggiatori del tempo ci restituiscono un clima sociale in cui i dipinti si imponevano quasi come dei protagonisti indiscussi della vita domestica della popolazione olandese e i quadri, grazie anche alla differenziazione dei generi e dei formati, riempivano letteralmente le abitazioni.⁴² Efficace è la citazione di un passo del diario di John Evelyn, viaggiatore inglese, autore di un celebre trattato sulla stampa, che il 31 agosto 1641 visitò la fiera di Rotterdam. Quello che colpisce di questa registrazione è proprio lo stupore del viaggiatore inglese di fronte all'abbondanza dei dipinti che vede in vendita in questa fiera:

Arrivammo tardi a Rotterdam dove c'era il mercato annuale, ossia la fiera, così ricca di pitture (specialmente paesaggi e «drolleries» come chiamano qui queste rappresentazioni comiche) che ne ero sorpreso. Ne ho comprate alcune, e le ho spedite in Inghilterra. La ragione dell'abbondanza di pitture e del loro modico prezzo sta nella mancanza di terre in cui impiegare il denaro, così che è

³⁹ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 28-42. Il ceto sociale dei consumatori è soggetto a trasformazioni continue, rinnovando e sostenendo la domanda.

⁴⁰ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 19-41. Nella rampante Amsterdam di inizio XVII secolo tra i motori che determinarono la crescita economica della società olandese ci fu proprio la proliferazione delle pratiche creditizie e assicurative offerte dalle compagnie mercantili che si occupavano del commercio internazionale. La maggior disponibilità di mezzi economici che derivava da questi investimenti garantiva delle entrate da poter destinare anche per il finanziamento dell'acquisto di beni di lusso.

⁴¹ R. A. Goldthwaite, *The Painting Industry in Early Modern Italy*, in *Painting for Profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, a cura di Richard E. Spear e Philip Sohm; with contribution by Renata Ago, New Haven, London, Yale University press, 2010, p. 276.

⁴² M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 43-61.

comune trovare un qualsiasi contadino che investe in questi beni due o tremila sterline. Le loro case ne sono piene e le vendono alle fiere con grandi guadagni.⁴³

Negli stessi anni così scriveva l'inglese Peter Mundy:

*Quanto alla pittura e all'interesse che la gente prova nei suoi confronti penso che nessuno vada più lontano di loro, poiché in questo paese ci sono stati uomini eccellenti in questa facoltà, come Rembrandt eccetera. Tutti in generale cercano di ornare le loro case, specialmente le stanze esterne che danno sulla strada con opere costose. Non sono da meno macellai e panettieri nelle loro botteghe che sono ben messe, e spesso anche fabbri e ciabattini vorranno qualche quadro nella loro fucina o nel loro negozio. Tale è la nozione generale, l'inclinazione e il piacere che i nativi di questo paese hanno nei confronti della pittura.*⁴⁴

Un francese questa volta, il Sorbière, sosteneva che gli Olandesi commerciavano in quadri quanto in tulipani e che «Ils les estiment plus quel es pierreries et les bijoux».⁴⁵ Il poeta pittore Adriaen van de Venne invece ci racconta in un suo libretto, *De Belacchende Werelt*, di un giovane e di una fanciulla che si recano insieme a vedere i bei dipinti esposti nella grande sala del Binnenhof de L'Aia e li ritrae davanti ad una baracca del mercato dove, tra il resto, sono esposti anche dei quadri.⁴⁶

Ciò che si comprende da queste testimonianze è che in questa realtà i pittori e la pittura erano molto presenti. L'importanza di queste testimonianze risiede nel fatto che i viaggiatori ci restituiscono una sorta di fotografia, o, per rimanere nell'ambito stretto della nostra materia, un "quadro" di come doveva configurarsi la realtà artistica e culturale dell'Olanda del XVII secolo. Si tratta tuttavia di un quadro che deve essere interpretato. Correttamente interpretato. Ovvero, è un dato di fatto che il "miracolo economico" che ha portato ad affermare l'Olanda come potenza mondiale alla fine del XVI secolo ha determinato una crescita economica che ha reso più ricca la popolazione olandese. Ed è altrettanto ovvio che questa nuova distribuzione della ricchezza ha determinato un aumento del numero degli acquirenti dei beni di lusso, allargando la domanda di tali beni a quella parte della popolazione che prima non era inclusa in questa fascia di acquirenti. Con questi dati alla mano è importante interpretare correttamente tale situazione. Di fatti, la conclusione

⁴³ E. S. de Boer (a cura di), *The diary of John Evelyn*, Oxford, 1935, p. 39, cit. in E. Castelnuovo, *Prefazione*, in J. M. Montias, *Vermeer*, 1997, p. XIX..

⁴⁴ R. C. Tempie (a cura di), *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608-1667, Travels in Europe, 1639-1647*, London, 1925, vol. IV, p. 70, cit. in E. Castelnuovo, *Ivi*, 1997, p. XX.

⁴⁵ E. Castelnuovo, *Ivi*, 1997, p. XX.

⁴⁶ E. Castelnuovo, *Ivi*, 1997, p. XX.

che molto spesso è stata tratta dalle osservazioni fatte in merito a questo contesto artistico è stata quella di definirlo, rispetto alla situazione italiana o francese, come *la distribuzione democratica delle pitture in Olanda*.⁴⁷ Questa definizione è diventata una sorta di topos perennemente ripetuto e ha portato a una visione troppo semplicistica del mondo artistico olandese. L'errore è stato quello di aver insistito a dismisura su questa diffusione dei dipinti nelle classi più basse della società, e comunque, sul generale allargamento della loro distribuzione, associando questo fenomeno anche al fatto che la percentuale dei pittori attivi all'interno delle principali città della provincia olandese era in costante aumento.⁴⁸

Influenzato nei suoi giudizi dalle proprie convinzioni democratiche, Théophile Thoré sosteneva che mentre "l'arte italiana era al servizio di Cristo e di Apollo", quella olandese era invece "l'arte dell'uomo".⁴⁹ Visto che le collezioni e i gabinetti di curiosità appartenevano a borghesi e reggenti di istituzioni piuttosto che, come nel resto d'Europa, a re, nobili e prelati, "i poveri artisti olandesi" erano destinati al volgo e al mercato rionale, e di conseguenza erano soltanto delle "mani invisibili" al servizio di un mercato popolare, destinati a non avere uno status sociale di prestigio.

Fino a tempi relativamente recenti, un'interpretazione di questo tipo della pittura olandese e soprattutto del ruolo dell'artista ha continuato ad essere accettata, nonostante il corpus dei protagonisti del secolo d'oro veniva accuratamente indagato. Importanti revisioni interpretative sono state apportate dalle nuove ricerche storiche che hanno messo in evidenza quanto questi artisti e la loro produzione non fossero semplici presenze, ma dei veri e propri protagonisti nella società.

IL MONDO DELL'ARTISTA OLANDESE.

Durante il XVII secolo, in particolar modo intorno alla metà del secolo, in Olanda la condizione dell'arte e dell'artista era un argomento di attualità dal punto di vista sociale ed economico: pensiero dominante per gli artisti olandesi di quel periodo era la definizione del proprio status professionale. Quello che avverrà in questi anni, può essere definito come un vero e proprio processo di professionalizzazione degli artisti. È importante comprendere il significato profondo di questa evoluzione in quanto professionalizzare una vocazione comportava come conseguenza l'istituzionalizzazione dei rapporti tra professionisti, la rivendicazione di certe abilità comuni e

⁴⁷ M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, in *The invisible hands? The role and status of the painter's journeyman in the Low Countries, 1450-1650*, a cura di Natasja Peeters, Peeters, Leuven, 2007, pp. 133-149.

⁴⁸ M. Prak, *Ivi*, 2007, pp. 133-149.

⁴⁹ E. Castelnuovo, *Prefazione*, in J. M. Montias, *Vermeer*, 1997, p. XXV.

l'affermazione di alcuni standard di competenza.⁵⁰ Questo processo di professionalizzazione rappresentava un'opportunità per l'artista e la sua arte di liberarsi dalle restrizioni delle antiche gilde artigiane e dall'insofferenza degli obblighi corporativi, che come una gabbia, limitavano la libertà professionale degli artisti.

Un primo tentativo in questo senso è legato al nome del fiammingo Karel von Mander (1548-1606), ed è significativo che l'artista, il cui *Libro della Pittura*⁵¹ è un'evidente derivazione dalle *Vite* del Vasari, sia anche il primo a lamentare pubblicamente la scarsa considerazione che l'arte della pittura aveva nel suo paese. E così scrisse:

*Oh Pictura, la più nobile e la più illuminata di tutte le arti, madre di ogni ornamento e nutrice delle più nobili e onorevoli arti, non inferiore ad alcuna delle tue sorelle che hanno nome Arti Liberali. I nobili Greci e Romani ti valutarono così appieno che accolsero i tuoi artisti qualunque ne fosse il luogo di origine, e governanti e magistrati conferirono loro il diritto di cittadinanza. O ingrati secoli della nostra era, in cui, per le pressioni di inabili imbrattatele, furono introdotte leggi così vergognose e norme così meschine che in quasi tutte le città (a eccezione di Roma) la nobile arte del dipingere si è trasformata in una corporazione... O nobile arte della pittura... quale scarsa distinzione si fa fra i tuoi nobili cultori e coloro che dell'arte hanno afferrato soltanto l'ombra e il luccichio.*⁵²

Qui possiamo ritrovare le stesse tematiche che si potevano incontrare in analoghe deprecazioni italiane fin dai tempi di Leonardo, ovvero: la pittura intesa come *Ars Liberalis*, l'artista tenuto in altissimo onore nell'antichità, il discredito in cui è caduta ora la professione dell'artista. È invece interessante in merito al nostro discorso, notare l'accento che il Mander pone su Roma. Infatti, il suo riferimento non può che riguardare l'Accademia di San Luca che, quando l'artista lasciò l'Italia nel 1577, non esisteva ancora ma era già in via di ideazione. Se teniamo presente questo passo della sua opera, non ci apparirà casuale che la prima accademia d'arte di cui si ha memoria nei paesi transalpini sia legata al suo nome.⁵³ Di fatti nella biografia di Karel von Mander, il cui autore è anonimo, e che venne aggiunta alla seconda edizione delle sue *Vite* nell'edizione del 1617, viene

⁵⁰ S. Alpers, *L'officina di Rembrandt: l'atelier e il mercato*, G. Einaudi, Torino, 1990, p. 107. (S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise: the studio and the market*, Thames and Hudson, Londra, 1988). A tal proposito si veda anche T. J. Johnson, *Professions and Power*, London 1972, cit. in S. Alpers, 1990. Si analizza il ruolo del potere nei diversi modelli sociali dei rapporti tra chi produce e chi consuma.

⁵¹ Lo *Schilder-Boeck*, ovvero il *Libro della Pittura*, fu pubblicato per la prima volta in Olanda nel 1604, presso la stamperia di Jacob de Meester, con l'editore Passchier van Westbush di Haarlem.

⁵² Karel von Mander, *Schilder-Boeck*, 1604, presso la stamperia di Jacob de Meester, con l'editore Passchier van Westbush di Haarlem, cit. in N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, introduzione di Antonio Pinelli, Einaudi, Torino, 1982, p. 89. (N. Pevsner, *Academy of Art: past and present*, Da Capo Press, New York, 1973).

⁵³ N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, 1982, p. 89.

riferito che il Mander assieme ai pittori Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562-1638) e Hendrick Goltzius (1558-1617) “costituirono fra di loro un’accademia per esercitarsi nel disegno dal vero”.⁵⁴ Tuttavia, bisogna precisare che sarebbe errato ritenere che questi artisti crearono un’accademia sul modello di quella romana. Lo Hirschmann e dopo di lui il Dresdner hanno potuto infatti dimostrare che l’accademia del Mander non fu una scuola d’arte ma un’iniziativa privata con nessun altro scopo che quello di disegnare dal vero.⁵⁵ Data la forma modesta in cui avvenne nei Paesi Bassi del nord la prima migrazione dell’accademia d’arte, questa non avrebbe avuto nessuna possibilità di successo se avesse tentato di attaccare l’organizzazione corporativa medievale. Le leggi delle gilde rimasero valide nei Paesi Bassi fino alla seconda metà del XVII secolo.⁵⁶

Bisogna segnalare inoltre che durante il Seicento si era manifestata in Olanda una forte tendenza alla distinzione e alla divisione degli artisti dagli artigiani, e che la crescente professionalizzazione dei primi innescò la tendenza a staccarsi dalle gilde omnicomprensive per costituirsi un corpo autonomo. Ad esempio, nel 1653, una “Confraternita dei Pittori”, che ebbe però vita breve, si impegnò a riunire solo gli artisti e gli scrittori della città di Amsterdam; o ancora, intorno al 1650, una “Confraternita di artisti” venne a sostituire l’antica gilda di San Luca a L’Aia e tra i membri fondatori di questa confraternita è menzionato una vecchia conoscenza di Rembrandt, Jan Lievens.⁵⁷ Episodi simili si erano verificati anche a Dordrecht, dove nel 1642 i pittori avevano formato una propria confraternita di San Luca, oppure ad Utrecht nel 1644 e a Horn, non senza provocare reazioni.⁵⁸

Il discorso olandese naturalmente non è un discorso isolato. Se ci riferiamo ai vari generi di accademia che sono state fondate nel corso dei secoli in Europa, possiamo affermare che hanno rappresentato uno dei mezzi di conseguimento della professionalità da parte (o in favore) degli artisti nell’Europa del Rinascimento. Ad esempio in Italia, le accademie d’arte si svilupparono sulla scia delle accademie letterarie come conseguenza della maggiore considerazione di cui gli artisti iniziano a godere dal Rinascimento in poi, e per rendere accessibile agli artisti un linguaggio e uno stile richiesto da una società colta. Agli artisti infatti era divenuta necessaria la dimestichezza con la conoscenza delle storie classiche ricercate dai committenti e, divenuti cortigiani, si rendeva necessaria anche la capacità di saper dialogare con i letterati e di formulare autonomamente i

⁵⁴ N. Pevsner, *Ivi*, 1982, pp. 88-90.

⁵⁵ N. Pevsner, *Ivi*, 1982, pp. 88-90.

⁵⁶ N. Pevsner, *Ivi*, 1982, pp. 88-90.

⁵⁷ S. Alpers, *L’officina di Rembrandt*, 1990, p. 107.

⁵⁸ J. M. Montias, *Vermeer*, 1997.

programmi espressivi (la cosiddetta *invenzione*).⁵⁹ La bottega quindi non poteva rappresentare il luogo più adatto per apprendere la sintassi classica e l'accademia fungeva, almeno nelle intenzioni, come strumento per attestare la pittura come attività colta e distaccata quindi dalle attività artigianali.⁶⁰ Come sappiamo, in Italia, la prima accademia d'arte, con le sue regole rigidamente definite, fu fondata nel 1563 a Firenze sotto la protezione del Granduca Cosimo de' Medici e su proposta del Vasari. Resta il fatto che, nonostante l'appartenenza degli artisti all'accademia del Disegno, che comunque si riservava sempre agli artisti migliori, e che li scioglieva già dal 1571 dai vincoli corporativi, li aveva comunque di fatto resi un corpo subordinato da porre sotto il protettorato del Granduca e di cui quest'ultimo poteva servirsene con una certa libertà.⁶¹ Con analoghe finalità venne inaugurata a Roma nel 1593 l'accademia di San Luca, sostenuta dal potere papale e guidata in questo caso da Federico Zuccari. A questi esempi, come sappiamo, faranno seguito un gran numero di accademie private con finalità prevalentemente didattiche.⁶²

Anche il modello dell'accademia reale di Francia, fondata nel 1648 per facilitare la creazione di vasti cicli celebrativi e rendere presenti le arti nella vita quotidiana, comunque fallì gli obiettivi di rendere liberi gli artisti, in quanto, a partire dal 1660, venne posta sotto diretto controllo del potere reale.⁶³

Guardando alla realtà dei fatti di questi illustri esempi riportati, in generale, si dovrà constatare che con l'inserimento degli artisti nelle accademie non si raggiunse l'obiettivo sperato di esaurire di fatto i compiti imposti dalla vecchia corporazione, e non si esaurì neppure la funzione formativa della bottega. Lo svincolo degli artisti dagli obblighi tradizionali imposti delle corporazioni artistiche, volto ad un'affermazione liberale della loro professione, si affermerà per altre strade.⁶⁴

Se appunto il nostro obiettivo è quello di comprendere quale sia stato il ruolo dell'artista nella società olandese del XVII secolo, e in che modo egli interagisse con quest'ultima, il primo passo da compiere sia proprio quello di indagare quello che doveva essere il suo mondo. A tal proposito

⁵⁹ P. Burke, *L'Artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, Einaudi, Torino 1979, pp. 96-97; A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, Einaudi, Torino 1979, pp. 162 ss.

⁶⁰ P. Burke, *Ivi*, 1979, pp. 96-97; A. Conti, *Ivi*, 1979, pp. 162 ss.

⁶¹ P. Burke, *Ivi*, 1979, pp. 96-97; A. Conti, *Ivi*, 1979, pp. 162 ss. In origine infatti lo spirito e l'intento di questa accademia pubblica (perché sostenuta direttamente dal centro di potere) era quello di fornire agli artisti, soprattutto ai meno noti, un mezzo di emancipazione dalla corporazione e sollevarsi dal rango di artigiani attraverso un titolo di onorificenza ed un'educazione appropriata, senza dimenticare il fine didattico, dovendo questi istituti sostituirsi alla corporazione non solo come strumenti organizzativi. N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, 1982.

⁶² A. Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, Vol. II, Einaudi, Torino, 1975-1980, pp. 125-127.

⁶³ N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, 1982, p. 89.

⁶⁴ N. Pevsner, *Ivi*, 1982, p. 88. Il tirocinio nella bottega era considerato come uno stadio preliminare nella formazione dell'artista. Un programma così ambizioso da abolire completamente il tirocinio poteva nascere soltanto in un istituto pubblico.

diventa fondamentale conoscere i meccanismi della sua formazione e comprendere come si impostavano le relazioni e gli scambi tra l'artista e il fruitore del suo prodotto.

Michael North, in un suo capitolo dedicato alle origini e alla formazione dell'artista in Olanda, esordisce con una frase dello storico della letteratura Gerard Brom, il quale, nel descrivere i diversi ruoli giocati dai pittori e dagli scrittori all'interno della società olandese, sosteneva che “dipingere è un lavoro, scrivere poesie un hobby”.⁶⁵ Al di là delle discussioni che un'affermazione del genere può sollevare nella nostra epoca, resta il fatto che, nella maggior parte dei casi, gli scrittori provenivano davvero dalle classi sociali più alte e agiate. A praticare questa passione furono spesso mercanti o diplomatici per i quali la scrittura non rappresentava un lavoro da cui trarre sostentamento.⁶⁶ Resta invece probabile, se non addirittura certo, che gli artisti, attraverso la loro produzione, si guadagnavano da vivere. Rimanendo in questi termini si rischia però di considerarli soltanto come dei meri artigiani, ignorando invece quella che stava diventando la loro affermazione all'interno della società. Per specificare meglio questo processo di una progressiva affermazione della professione sarà necessario considerare una serie di elementi supplementari, quali per esempio la provenienza e la formazione dell'artista o ancora i modi produttivi e di distribuzione.

Cominciamo con il conoscere la realtà materiale del pittore. Per tutto quello che riguarda lo studio e le informazioni relative al contesto artistico e sociale dei Paesi Bassi in età moderna, le referenze imprescindibili rimangono gli studi sulla situazione culturale ed economica neerlandese condotti dal Montias. Dalle sue ricerche, possiamo trarre le informazioni necessarie per fornire un quadro esaustivo di quelle che dovevano essere le dinamiche che hanno condizionato l'evolversi della professione e della posizione sociale degli artisti e in particolare dei pittori.

⁶⁵ G. Brom, *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht, 1957, p. 178, cit in M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 62.

⁶⁶ M. North, *Ivi*, 1997, p. 63.

**IL MERCATO DELL'ARTE
IN OLANDA**

ARTE: VALORE ETICO O VALORE MONETARIO?

Lo sviluppo economico che avvenne nei Paesi Bassi a cavallo del XVI e XVII secolo è da ascrivere a quella che è stata la più generale riorganizzazione del commercio europeo.⁶⁷ All'interno di questa situazione, vennero ad assumere il ruolo di coloro che furono in grado di soddisfare questa domanda di beni in continua crescita. Il risultato di tale intraprendenza imprenditoriale portò ad identificare soprattutto l'Olanda, la provincia principale, come il nucleo dominante delle transazioni economiche europee e mondiali. Naturalmente questo sviluppo finanziario ebbe le sue ripercussioni anche sul mondo artistico, rivelando i suoi effetti sia per quello che riguarda la produzione di dipinti sia il ruolo del mercato in questo settore. Interessante sarà individuare in che modo l'espansione del mercato dei dipinti si accompagnasse all'incremento del lavoro salariale all'interno delle botteghe degli artisti, che ruolo avessero le gilde e quali fossero le possibilità di vendita che si prospettavano agli artisti stessi.

È opportuno innanzitutto definire le componenti fondamentali che hanno permesso di delineare le modalità di scambio in ambito artistico in questo periodo. Importante in tal senso è il discorso relativo al valore artistico e quando parlo di valore intendo in senso stretto il prezzo che veniva assegnato a questa categoria di beni. Se il mercato per l'appunto, tra le varie definizioni che gli sono state assegnate, viene definito come il luogo dove domanda e offerta si incontrano, in che relazione queste due componenti interagiscono per concorrere a definire un prezzo di mercato?

Cominciamo con un'annotazione di carattere etico morale. Molti pittori del tempo non possedevano l'educazione, l'inclinazione e il lusso per "filosofare" in merito al valore e al significato dell'arte, ovvero attorno a quell'elitaria idea che vedeva l'arte stessa elevare quelle intangibili qualità come la bellezza, la creatività e l'espressione al di sopra della sfera materiale e del tangibile. Per tutti quegli artisti che realizzavano nature morte, quadri di devozione privata o paesaggi, che venivano venduti ad un basso costo standardizzato, la considerazione dell'aspetto economico della produzione aveva preso il sopravvento su quello dell'ideazione. La nota svilente di tale sistema è che, dipinti di questo tipo, venivano fatti pagare quasi sempre ad un costo pari a quello dei generi di prima necessità e li si potevano acquistare, oltre che nello studio dell'artista o in altri spazi predisposti ad hoc, anche (strano ma vero) in altre varie botteghe, come ad esempio quella del barbiere o del panettiere. Se

⁶⁷ R. S. Duplessis, *Transition to Capitalism in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cap. 4. Per un focus più specifico sulla situazione Olandese rimando allo studio di H. van der Wee, *The rise and Decline of Urban Industries in Italy and in the low Countries*, Leuven, Leuven University Press, 1988. Nella neonata Olanda, così come avvenne analogamente in altri paesi come l'Inghilterra, le attività commerciali vennero innanzitutto riorganizzate come distribuzione su larga scala di beni il più possibile a basso costo: quindi non più soltanto traffico di merci coloniali pregiate, ma anche e soprattutto prodotti di minor valore destinati ad un più largo consumo, per rifornire tutti i mercati europei.

veniamo un attimo in Italia, anche Salvator Rosa prende atto di questa mortificata situazione, in quanto specializzato nel genere pittorico del paesaggio e delle scene di battaglia che questi mercanti volevano tanto, ed esprimendosi in un suo pensiero, lamentava che questa ingordigia addomesticava i pittori e li riduceva a lavorare per i barbieri.⁶⁸ Questo approccio portava a mettere in evidenza il protagonismo indiscusso dell'aspetto economico a discapito della creatività.

All'estremità opposta di questa scala socio economica trovavano posto invece tutti quegli artisti che lavoravano su commissione della nobiltà o di facoltosi borghesi, e il costo delle loro opere rappresentava e dimostrava tutti quei celebrati valori intangibili, come il talento dell'artista e l'inopinabile bellezza di un suo dipinto, e questa situazione portava inevitabilmente ad un enorme valore differenziale tra i vari prodotti artistici immessi nel mercato.⁶⁹

Per avere un'idea di questo forte dislivello, proviamo a mettere a confronto alcune voci ricavate dagli inventari tratti dai campioni studiati sia dal Montias che dallo Schama.

Il primo documento è il registro dei conti e delle spese personali del maestro Carel Martens di Utrecht, il quale ci dà conto delle spese sostenute per oggetti d'arte (di cui riporterò solo quelle relative ai dipinti) per il periodo compreso tra 1626 e il 1649.⁷⁰

Nel 1628, all'età di circa 26 anni, Martens ordinò ad un pittore di Utrecht, Joris van Schooten (1587-1651) rispettivamente il ritratto di suo padre, di sua madre e di sua moglie, che pagò in tutto 42 guilders. Due anni dopo acquista sei acqueforti di Rembrandt per 2 guilders e 6 stuivers. Nel 1636 fece modificare un quadro di battaglia dal popolare pittore di genere Cornelis Droochsloot (1630-1674) per 12 guilders.⁷¹ Ma è a partire dal 1640, all'età di 38 anni, che il Martens comincia veramente a collezionare: nel 1645 compra per 54 guilders un quadro di Rembrandt, provvisto di cornice di legno di pero. Come specificato nel suo libro giornale, il quadro fu acquistato ad Utrecht, probabilmente attraverso l'intermediazione di un mercante. Quando invece il Martens acquista due quadri, di medie dimensioni, di Ambrosius Bosschaert il giovane nel 1642 per 60 guilders, uno rappresentante un vaso di fiori e l'altro dei frutti, il pittore ci precisa di averli presi direttamente dall'artista, che a quest'epoca vive proprio nella città di Utrecht.⁷² Il 10 giugno 1646 ottenne ad una vendita all'asta un quadro di Hondecoeter (Gillis o Gysbrecht), che rappresentava quasi certamente un paesaggio, per 33 guilders. Una settimana più tardi, direttamente da Ambrosius Bosschaert il

⁶⁸ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market in the Golden Age: An Introduction*, in *Art Market and Connoisseurship: a closer look at painting by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, edit by Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, pp. 7- 25.

⁶⁹ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-25.

⁷⁰ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 60-62. Non vengono riportate dal Montias le date precise ma solo l'anno. Lo studio approfondito relativo al libro dei conti di Carel Martens è fornito dallo studio di H. Knoester e A. Graafhius, *Het kasboek van Mr. Carel Martens*, in *Oud Holland*, 1970, pp. 154-217.

⁷¹ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 60-62.

⁷² J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 60-62.

giovane, acquistò un grande quadro, raffigurante un cesto con dei fiori e dei frutti, per 60 guilders. Il 6 agosto dello stesso anno invece trovò alla fiera di Utrecht un grande quadro di David Teniers, le sette opere di carità, che pagò la somma considerevole di 170 guilders.⁷³

Queste segnalate sono solo alcune delle voci che ho scelto di riportare dall'elenco fornito dal Montias, ma restano significative in quanto dimostrano il divario esistente dal prezzo più elevato al prezzo più basso pagato per questi quadri: ben 170 guilders e più per il dipinto del Teniers e circa una decina per ogni ritratto di Joris van Schooten.

Spostiamoci a Delft. Ancora più interessante risulta l'inventario di Boudewijn de Man, appartenente alla classe sociale alta di Delft, redatto nel 1644.⁷⁴ Con De Man questa volta ci troviamo di fronte ad uno dei cittadini tra i più ricchi e più insigni della città. È stato più volte nominato borgomastro e ha prestato a lungo servizio come capitano in una delle quattro milizie della città. L'inventario compilato nel marzo del 1644 fu redatto per vendere all'asta i suoi beni mobili per saldare alcuni debiti. La vendita realizzò un montante di circa 13.081 guilders, di cui all'incirca la metà di questo totale, 6.139 guilders, fu conseguito dalla vendita degli oggetti d'arte. Facendo una prima considerazione su questo dato, a conferma dello status sociale ed economico del De Man, non può passarci indifferente il fatto che in questo caso parliamo di un valore di realizzo pari al costo d'acquisto di una dimora patrizia (circa 4000-5000 guilders) e si tratta probabilmente della somma più importante rilevata in tutti gli inventari finiti all'asta a Delft nel decennio 1640-1649.⁷⁵ La collezione di Boudewijn De Man, per quanto riguarda le opere pittoriche, era costituita da circa 65 dipinti, un acquarello e una stele in pietra naturale. I quadri più costosi della raccolta erano attribuiti ad importanti maestri ed è interessante osservare la loro quotazione alla vendita all'asta⁷⁶: Rubens, con *Venere e Adone*, venduto per 500 guilders, Goltzius, con *Melpomene*, valutato a 300 guilders, Dirck Barburen, il caravaggista di Utrecht, con *La Scuola*, a 605 guilders e *Un Bordello* a 185 guilders, Jacques de Geyn con un vaso di fiori a 302 guilders, Hendrick Ter Bruggen con un *Bacco* a 280 guilders e ad Abraham Bloemaert con il *Giudizio di Parigi* a 305 guilders.⁷⁷

Un altro cittadino di Delft, appartenente molto probabilmente alla più che modesta classe media, possiamo osservare come la situazione fosse del tutto differente. È il caso dell'inventario di Andries

⁷³ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 60-62.

⁷⁴ L'inventario fornito dal Montias si trova nell'Archivio Comunale di Delft (Gemeente Archief Delft, GAD), nella sezione degli Archivi Notarili (AN), n. 1861, datato 15 marzo 1644. J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 63-64.

⁷⁵ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 63-64.

⁷⁶ Come osserva il Montias, a giudicare dalle attribuzioni, la collezione deve essere stata in parte costituita nei primi venti anni del secolo. Il tasso di attribuzione è dell'80%, ed è uno dei più elevati di quelli incontrati nello studio del Montias sia nelle collezioni di Delft che di quelle di Amsterdam. J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 63-64.

⁷⁷ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 63-64.

Buys.⁷⁸ Il valore totale dei suoi beni mobili e immobili non si elevava che a 406 guilders. La vendita all'asta dei suoi oggetti d'arte realizzò un imponibile di circa 61 guilders e tra i dipinti si trovavano in generale un quadro originale di Delftois Nicolaes Vosmaer, modesto pittore di marine, che è stato venduto a 5 guilders e 15 stuivers. Si contano poi quattro quadri delle stagioni che sono stati ceduti per un totale di 14 guilders, una discesa di Cristo per 6 guilders e 5 stuivers, un quadro rappresentante la Dea Flora per 11 guilders e una marina per 5 guilders e 15 stuivers.⁷⁹

Gli ultimi esempi che riporto riguardano due inventari provenienti dall'archivio comunale di Amsterdam.⁸⁰ Appartengono rispettivamente a due cittadini i cui beni sono finiti all'asta per fallimento.⁸¹ (I prezzi sono espressi in guilders).

Nell'inventario dei beni di François Van der Noordt, messi all'asta per fallimento l'8 febbraio 1681, sono inclusi anche i prezzi di alcuni mobili presenti nelle stanze, che risulteranno molto utili a titolo di confronto.

Ingresso

2 sedie	5,00
Paesaggio	10,00
Paesaggio con Giacobbe e Rebecca	9,00
Battaglia navale con cornice dorata	20,00
Paesaggio marino	4,00

Stanza laterale

Specchio con cornice di ebano	2,10
Scena con uomo in cornice dorata	25,00
Paesaggio	6,00

⁷⁸ Anche questo inventario si trova nell'Archivio Comunale di Delft (Gemeente Archief Delft, GAD), nella sezione degli Archivi Notarili (AN), n. 1994. La vendita all'asta è stata fatta il 18 aprile 1641. In questo caso il Montias non ci chiarisce l'attività svolta. J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 65.

⁷⁹ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 65.

⁸⁰ S. Schama, *I prezzi della cultura. Appendice in La Cultura Olandese dell'Epoca d'oro*, Il Saggiatore, Milano, 1988. (Titolo originale *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch culture in the Golden Age*) Ricordiamo a tal proposito che 20 stuiversequivalgono ad 1 guilders (o fiorino olandese). Entrambi gli inventari si trovano nel fondo dell'Archief van Desolate Boedels Kamer.

⁸¹ Lo studioso in generale, si limita a riportare più che altro solo le voci che si riferiscono ai dipinti presenti nelle case. Purtroppo non fornisce dettagli in merito alle dimensioni o informazioni se i dipinti fossero provvisti o meno della cornice, in quanto sono due componenti che influiscono particolarmente sul prezzo. Era probabile che molti dipinti valessero decisamente meno del costo della cornice. Cito parimenti le voci come le ha trascritte lo Schama.

Paesaggio “bruegeliano”	30,00
Letto	125,00
Scena di fattoria	10,00

Del secondo inventario lo Schama non ci fornisce il nome del proprietario. L’asta, indetta sempre insolvenza, si è tenuta il 27 marzo 1682.⁸² Le voci sono molto approssimative:

Paesaggio	3,00
Paesaggio	3,10
Paesaggio invernale	4,00
Natura morta con <i>roemer</i>	6,00
Natura morta	6,00
Natura morta di dimensioni maggiori	10,00
Due piccoli paesaggi	7,00
Scena di bordello	1,10
Scena di zingari	2,00
Ritratto di ragazza	6,00
Scena di storia romana	5,00
Paesaggio con castello	2,10
Paesaggio con mulini	1,10
Scena di <i>slagtyd</i> (uccisione dell’oca di San Martino)	2,10

Dalla lettura di questi documenti è evidente come si può riscontrare quella sottostima rivolta a tutti quei dipinti che si riferiscono ai cosiddetti “generi popolari” quali i paesaggi, le marine, le scene di genere e le nature morte e il loro prezzo così basso prova evidentemente che ci stiamo riferendo a prodotti artistici spesso definiti come opere eseguite “alla dozzina”.

Le leggi stabilite da questo tipo di mercato confermano che i prodotti di artisti rinomati avevano naturalmente un alto valore di mercato e i collezionisti erano disposti a pagare forti cifre per una loro opera proprio in virtù del fatto che questi artisti, beneficiando della loro *libera arte*, raggiungevano la loro grande ricchezza proprio grazie alla loro riconosciuta creatività e originalità.

⁸² S. Schama, *Appendice, Ivi*, 1988.

Tutti questi artisti godevano di quella che, se fossimo in Italia, chiameremo senza troppi indugi la “licenza di Michelangelo”.⁸³

Nonostante criteri di valutazione come le dimensioni, i materiali utilizzati o il tempo impiegato potevano ridurre l’arte ad un concetto di mestiere e i suoi prodotti a delle merci, moltissimi artisti erano tuttavia soggetti ai vincoli del mercato ed erano disposti a valutare il prezzo delle loro realizzazioni basandolo proprio su tali avvilenti parametri. E guardando ancora più in basso nella scala economico sociale, molti artisti ancora accettavano semplici pagamenti standard in ordine alle unità prodotte o alcuni lavoravano sulla base del salario minimo giornaliero.⁸⁴ Con l’avvento di questa nuova società imprenditoriale olandese, molti artisti si trovarono di fatto costretti ad impegnare la loro attività nelle dinamiche del commercio, e tutte le complessità psicologiche, sociali ed economiche che competono a tale sistema, vennero ad influenzare la loro vita, i loro ritmi e il loro lavoro.⁸⁵

Malgrado molti artisti fossero ambiziosi e a capo di grosse botteghe, non avrebbero potuto tenere un registro delle opere eseguite, pagate in proporzione al tempo di lavoro e consegnate al committente, come poteva avvenire nel caso di artisti come Adriaen van der Werff. In Olanda non si rifiutò il sistema del mecenatismo, tra l’altro squisitamente riscontrabile al cospetto della corte d’Orange, ma al contempo non ci si affidò al mercato nella sua forma tradizionale, ma si cercò invece di trovare per l’arte un posto all’interno di un mercato che si andava sviluppando in senso capitalistico. In una tale condizione le opere d’arte potevano rappresentare oltre che merci addirittura denaro. Tanto per citare, prendendo in considerazione Rembrandt, nel dicembre del 1655, in occasione della prima vendita delle sue cose che aveva come scopo proprio l’estinzione di debiti, l’artista cominciava già le trattative per l’acquisto di un’altra casa, promettendo di pagare in contanti e anche con quadri e incisioni.⁸⁶ In un contesto del genere, i dipinti avevano quasi più un ruolo nelle negoziazioni con i creditori, piuttosto che nei rapporti con i protettori. Di certo questa pratica non era una novità e tantomeno un’invenzione olandese. Anche in passato le opere d’arte, al pari di altri oggetti di valore, erano state usate come forma di credito. Ad esempio, nel 1565 Nicholas Jongelinck di Anversa aveva offerto alla città la sua collezione di quadri (che tra l’altro comprendeva sedici dipinti di Brueghel) a garanzia delle tasse arretrate di un suo amico. Ma nella situazione olandese un episodio isolato venne trasformato in tutto e per tutto in una pratica.⁸⁷

⁸³ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market*, 2008, pp. 7- 25.

⁸⁴ M. Prak *Paintings, journeyman painters and painters’ guilds*, 2007, pp. 133-149.

⁸⁵ M. Prak, *Ivi*, 2007, pp. 133-149.

⁸⁶ S. Alpers, *L’officina di Rembrandt*, 1990, p. 114.

⁸⁷ S. Alpers, *Ivi*, 1990, p. 114.

Naturalmente, diffusa era l'aspirazione in molti artisti a sganciarsi dai regolamenti corporativi, propri delle arti meccaniche, ed a considerare sulla scorta di quanto avveniva in altre città, la propria professione come una vera arte liberale; ma il passo successivo da compiere, oltre a quello di allontanarsi il più possibile dallo stereotipo artigianale, era di sostituire a questa antica figura professionale quella dell'imprenditore, che interveniva sul mercato attraverso i suoi quadri, non come soggetto passivo ma come soggetto attivo. Quindi il mercato, non le ambizioni di un mecenate, era il nuovo campo di azione.⁸⁸ Questo nuovo contesto, tuttavia, non escludeva la possibilità agli artisti di elevare la considerazione della propria professione entrando al servizio delle corti e di protettori facoltosi. Ma la nuova strada dell'artista imprenditore si presentava come un'alternativa in cui il valore delle opere era stabilito non entrando in relazione con chi, perché letterato o ricco, possedeva lo status o il potere per farlo, ma perché si operava all'interno del "libero" mercato.

Nel clima olandese, i dipinti subirono una trasformazione nella loro propria ragion d'essere, passando dall'essere considerati esclusivi beni di lusso a "beni popolari", meglio ancora, "beni di lusso popolari", secondo la definizione del Prak.⁸⁹ L'automobile e la televisione sono nella nostra epoca "beni popolari" e di certo non può essere messo in dubbio che i dipinti erano diventati tali nei Paesi Bassi del XVII secolo. Anche se come beni di consumo non contribuivano direttamente alla sopravvivenza dei loro proprietari, erano comunque diventati così ampiamente distribuiti che proprio per questo aspetto dobbiamo considerarli dei beni di consumo "speciali".⁹⁰

Con l'espansione del mercato artistico mutarono quindi le relazioni che intercorrevano tra l'artista e il suo cliente. Accanto alla tradizionale situazione del mecenatismo, che vedeva un cliente commissionare direttamente uno specifico lavoro artistico con un determinato artista, precisandone l'esecuzione, la relazione che si andava sviluppando vedeva invece l'artista decidere di produrre un'opera senza accordi prestabiliti, senza la spinta di un determinato committente, conciliando la produzione alla sua inclinazione e trovando la possibilità di venderla in seguito. L'artista in questa situazione dipendeva dai gusti del mercato e instaurava un rapporto impersonale e indiretto con il suo pubblico, mantenendo quella libertà di poter accettare o rifiutare le commissioni. Ovviamente una delle conseguenze più immediate, questa volta dal punto di vista del pubblico, fu che i consumatori si trovarono a confrontarsi con una più ampia gamma di scelta di prodotti che potevano

⁸⁸ S. Alpers, *Ivi*, 1990, p. 120.

⁸⁹ M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, 2007, pp. 133-149. Nell'accezione originale, beni popolari erano considerate propriamente "le copie a buon mercato" di beni di lusso.

⁹⁰ M. Prak, *Ivi*, 2007, pp. 133-149.

acquistare oltre che dallo studio del pittore, anche attraverso l'azione intermediaia dei mercanti d'arte.⁹¹

COLLEZIONI E COLLEZIONISTI.

L'Olanda nel XVII secolo mostrava una situazione unica per quello che riguardava il mondo delle arti, sia per quello che pertiene l'affermazione di specifici generi pittorici, sia per i numeri della sua produzione. Riportando alcune notizie ricavate dall'analisi condotta dal Montias su un campione di inventari di successione della città di Amsterdam, si cercherà di mettere in evidenza quali furono i generi pittorici che si affermarono in questo momento in questo paese. L'indagine del Montias copre il periodo che va dal 1600 al 1669.⁹²

Soggetti presenti nei dipinti degli inventari presi a campione nella città di Amsterdam dal 1600 al 1669⁹³:

Soggetti	% media per decennio			
	1600-1609	1610-1619	1620-1629	1630-1639
Numero dipinti descritti per soggetto	200	410	320	737
Antico Testamento	11,5	12,9	15,3	11,2
Nuovo Testamento	24,0	13,9	17,8	12,3
Altri soggetti religiosi	4,5	3,2	2,8	3,9
Mitologia	1,5	2,4	5,3	2,0
Altri soggetti storici	4,5	3,9	1,2	2,4
Allegorie	1,5	2,5	3,1	1,4
Prospettive	0,6	1,5	1,2	0,5
Marine	3,5	2,0	3,1	3,8
Paesaggi	11,5	17,8	8,1	17,8
Ritratti Familiari	21,5	17,1	23,8	15,3
Ritratti Politici	2,0	3,4	4,4	3,8

⁹¹ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 131-160.

⁹² J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 131-160. J. M. Montias, *Le Marché de l'art*, 1996, pp. 67-72. Ad esclusione del primo decennio per il quale sono stati analizzati dallo studioso un campione di sessanta inventari, per i successivi sei decenni i campioni analizzati sono centoventi.

⁹³ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 72. Riporto parimenti la tabella n. 3 alla p. 72.

Nature Morte	1,1	4,4	5,6	6,1
Pittura di Genere	5,0	3,5	4,1	6,2
Ritratti (<i>Trogne</i>)	5,5	5,6	0,6	5,6
Animali	1,0	1,5	0,3	1,8
Altri soggetti	1,0	4,6	3,4	5,6

Soggetti	% media per decennio		
	1640-1649	1650-1659	1660-1669
Numero dipinti descritti per soggetto	732	819	841
Antico Testamento	12,4	11,6	4,6
Nuovo Testamento	17,9	12,2	7,8
Altri soggetti religiosi	3,3	1,7	1,7
Mitologia	5,2	1,8	2,4
Altri soggetti storici	2,2	2,4	5,0
Allegorie	1,6	1,8	1,5
Prospettive	0,5	0,5	0,7
Marine	5,5	5,2	5,6
Paesaggi	11,7	20,0	23,8
Ritratti Familiari	14,3	12,0	10,1
Ritratti Politici	1,5	1,2	2,0
Nature Morte	9,8	11,6	13,0
Pittura di Genere	6,3	7,2	8,8
Ritratti (<i>Trogne</i>)	1,1	4,0	3,8
Animali	1,5	1,1	1,9
Altri soggetti	4,4	5,4	7,1

N.B. Chiariamo che per «altri soggetti religiosi» si intendono le raffigurazioni dei santi (di cui, ad esempio, i ritratti degli evangelisti), le rappresentazioni dei martiri, di Dio Padre, ecc. Gli «altri soggetti storici» comprendono i soggetti tratti dalla storia classica, dalla letteratura contemporanea e

anche soggetti tratti da storie non specificate. Le «prospettive» raffigurano solitamente soggetti architettonici quali ad esempio chiese o palazzi. Sono compresi nei dipinti di paesaggio le vedute delle città, le scene di battaglia, le battute di caccia. Nelle nature morte trovano posto anche dipinti raffiguranti le «cucine» (alcune delle quali rischiano di rappresentare invece delle scene di genere). La categoria degli «altri soggetti» comprendono tutti quei quadri come i ritratti di personalità religiose, ritratti di persone morte, dipinti con bambini.

Ad una prima osservazione, l'aspetto che emerge è quello di una distinzione di due tendenze piuttosto definite durante questo secolo: da una lato appare evidente la continua e graduale riduzione della presenza nelle collezioni di tutti quei dipinti a soggetto religioso, storico e mitologico, che di contro mostra un importante incremento di tutti quei dipinti rappresentanti invece soggetti come i paesaggi, le nature morte e la pittura di genere.⁹⁴ Una certa importanza, almeno per quanto riguarda i primi decenni del XVII secolo, era ricoperta anche dai ritratti famigliari. Il bisogno di un personale riconoscimento aveva creato un mercato per i pittori ritrattisti in questo periodo, ma andando verso la fine del secolo anche questo genere fu superato da quelli affermati del paesaggio e delle nature morte. Entrando nello specifico, risultano evidenti le mutazioni nelle proporzioni generali rispetto a questi soggetti: per quanto riguarda le marine e i paesaggi erano passati da una presenza del 15,3% al 27,3%, le nature morte da un 3,7% ad un 12,3% e i quadri di genere da un 4% ad un 8%.⁹⁵

Secondo l'opinione dello studioso, che ha allargato lo studio verso altre città della provincia olandese, nell'indagine da lui condotta sul campione dei 1224 inventari provenienti dagli archivi comunali di Delft, emerge una tendenza simile.⁹⁶ Le sue considerazioni sono state rivolte anche all'analisi del Fock relativa ai soggetti dei quadri elencati negli inventari dei beni mobili delle dimore affacciate sul canale Het Rapenburg a Leida e allo studio del Loughman sugli inventari di

⁹⁴ Il termine "pittura di genere" comprende al suo interno vari soggetti, quali scene con contadini (*boertjes*), i dipinti rappresentanti incontri e compagnie (*geselschapjes*), scene di bordello (*bordeeltjes*), e, specialmente nella seconda parte del secolo, i dipinti che recavano le raffigurazioni delle sale da guardia (*corte-gaerdjes*).

⁹⁵ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 73

⁹⁶ J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 242. Il declino dei soggetti religiosi è nello stesso ordine di quello rivelato negli inventari di Amsterdam tra il 1610 e il 1669, passando da una presenza del 36% al 21,7%. Oltretutto il declino di tali tematiche continua nel decennio che va dal 1670 al 1679 (per il quale non viene disposta una comparazione con la città di Amsterdam) dove la loro proporzione crolla addirittura al 14,2%. L'aumento relativo ai dipinti di paesaggio di tutte le sorti e quello delle nature morte risulta in proporzione un po' più marcato in questa città che ad Amsterdam, mostrando per i paesaggi un aumento dal 25,6% nel decennio 1610-1619, al 38,6% nel decennio 1660-1669. Per le nature morte, considerando gli stessi termini temporali, la percentuale passa dal 4,2% al 15,4%. Solo la crescita relativa alla pittura di genere è meno pronunciata nel caso di Delft, registrando una presenza che va dal 3,8% al 4,8%.

Dordrecht, una delle più antiche città olandesi, in cui la Riforma aveva trapiantato le sue radici in profondità.⁹⁷

Questa esposizione di dati merita comunque delle doverose osservazioni nell'ordine della valutazione della produzione effettiva di tali dipinti. Nonostante il fatto che questi documenti fossero compilati da notai, non esclude che queste fonti si presentino prive di problemi e ostacoli. Il primo da considerare riguarda la qualità e la quantità delle informazioni relative alle descrizioni dei quadri menzionati e lo scarto provocato dalla loro genericità. Di fatto, le notizie sommarie che si riferiscono ai dipinti di paesaggio, alle nature morte o le scene di genere, possono rischiare di occultare un contenuto simbolico, religioso o storico, che poteva ancora figurarvi. L'immagine della fede o di un tema storico, non rappresentati in maniera palese, possono infatti essere espressi in una zona del dipinto meno evidente.⁹⁸

Inoltre, il fatto che le percentuali riscontrate all'interno di questi documenti indichino una diminuzione della presenza dei soggetti religiosi e storici nel corso dei sette decenni, non implica necessariamente che il livello assoluto della loro richiesta fosse crollata. Se si tiene conto dell'espansione generale del mercato artistico, si può comunque dedurre che i pittori specializzati in questi soggetti devono aver visto lo stesso il loro mercato aumentare, anche se meno rapidamente e in maniera meno marcata, rispetto a quella che è stata la richiesta media rivolta ai loro colleghi paesaggisti o specializzati in nature morte. A tal proposito è stato ipotizzato che, a mantenere ancora attivo il mercato delle opere religiose, soprattutto per quanto riguarda il primo periodo, devono aver contribuito anche le conseguenze derivate dalla venuta al potere dei protestanti dopo l'Alterazione. L'eliminazione delle opere figurative dai luoghi pubblici può aver comportato, direttamente o indirettamente, l'acquisizione di questo tipo di rappresentazioni da parte di cittadini privati.⁹⁹ In questa situazione l'offerta di opere a tema religioso dev'essere stata orientata e

⁹⁷ J. M. Montias, *Le Marché de l'art*, 1996, p. 73. Lo studio preso in considerazione dal Montias per la situazione di Leida è il seguente: W. Fock, *Kunstbezit in Leyden in de 17 eeuw in Het Rapenburg; Geschiedenis van een Leidse gracht*, V parte, a cura di C. W. Fock, A. J. Van Dissel, Th. L. Lunsingh-Scheurleer, Leida, 1990. Anche lo studio degli inventari di Dordrecht riscontra che i paesaggi passarono dal 17,4% per il decennio del 1620-1629 ad un 27,5% nel decennio del 1670-1679. La proporzione delle nature morte cresce dal 5,6% al 13,4% nello stesso lasso di tempo. Nel passaggio dal secondo decennio al settimo, la frequenza dei quadri religiosi di ogni genere crolla dal 34,2% all'11%. Per quanto riguarda la città di Dordrecht il Montias ha fatto riferimento agli studi di Loughman, cfr. J. Loughman, «Een stad en haar kunstconsumptie; openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht, 1620-1719», *De zichtbaere werelt; Schilderkunst uit de Guden Eeuw in Hollands oudste stad*, catalogo dell'esposizione del Dordrecht Museum, a cura di P. Marijnissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1992. Un punto di interesse nello studio del Loughman è il fatto che estende la sua indagine fino al 1719, dove dimostra che le tendenze che hanno caratterizzato i decenni compresi tra il 1600 e il 1669, subiscono un rallentamento se non un arresto in quelli seguenti. La proporzione dei paesaggi si stabilisce circa al 25%, quella delle nature morte oscilla tra il 12% e il 14%, e quella dei dipinti di genere all'incirca al 9%.

⁹⁸ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 75. cfr. Anche J. M. Montias, *Works of Art in Seventeenth-Century in Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions*, in *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, ed. by di D. Freeberg and J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1991, pp. 331-372.

⁹⁹ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 107-131; J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 75.

assorbita da altre committenze, che per la maggior parte dei casi non contemplavano quella pubblica.¹⁰⁰

In generale, quello che il Montias rileva è che la richiesta totale di dipinti per il periodo compreso tra il 1600 e il 1659 era comunque accresciuta del 5,3% per anno, e andando a vedere nello specifico, il tasso di crescita della domanda per i paesaggi e le nature morte si attestava a circa l'8%, mentre per quanto riguarda la vendita dei dipinti religiosi e storici il valore di questo aumento si affermava intorno al 4%.¹⁰¹

L'AFFERMAZIONE DEL GUSTO BORGHESE

Gli olandesi avevano imparato a trattare con l'arte in modo diverso rispetto agli altri paesi europei in quanto un'ambiziosa ed emergente élite urbana, in aumento sia per ricchezza che per numero, qui aveva sostituito il tradizionale sistema del patronato, rappresentato soprattutto dalla corte e la chiesa assieme ai monasteri e le pie corporazioni.¹⁰² La nuova élite borghese al pari della nobiltà europea scoprì il quadro come status symbol, ovvero come ambito oggetto da collezionare.

Come emerso dagli studi condotti dal Montias sui campioni di inventari da lui presi in considerazione, a partire dalla prima metà del secolo, iniziarono ad affermarsi, a discapito dei generi tradizionali, i soggetti pittorici del paesaggio e della scena di genere, che rispondevano a nuove tematiche sociali.

La comparsa di un paesaggio, di una scena del mondo quotidiano o di una natura morta all'interno di un dipinto, avevano lo scopo di accompagnare la presenza di un celebre protagonista o di raccontare una vicenda storica o religiosa. Per quanto in determinate rappresentazioni tali elementi potevano imporsi anche come protagonisti indiscussi per la loro qualità e bellezza, spodestando il soggetto principale, non erano comunque ritenuti significativi, in quanto considerati principio organizzativo del dipinto.¹⁰³ Con la loro affermazione, ciò che figurava come elemento accessorio di una composizione artistica venne ad acquisire lo statuto di essenziale, ovvero, ciò che prima

¹⁰⁰ M. North, *Ivi*, 1997, pp. 107-131; J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 75.

¹⁰¹ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, p. 75.

¹⁰² La popolazione della sola Amsterdam crebbe da 60000 abitanti nel 1600 a 135000 nel 1640.

¹⁰³ E. F. M. Emanuele, *Valori civili nella pittura fiamminga e olandese del '600*, in *Da Rembrandt a Vermeer. Valori civili nella pittura fiamminga e olandese del '600. Capolavori dalla Gemäldegalerie di Berlino*, a cura di Bernd Wolfgang Lindemann, Federico Motta Editore, Milano, 2008.

doveva essere subordinato alla narrazione divenne, a partire da questo momento, una rappresentazione autonoma.¹⁰⁴

Questo processo che stiamo descrivendo, andava configurandosi come un movimento di vasta portata, che determinò gradualmente l'emancipazione progressiva dei generi della pittura profana in rapporto con la pittura religiosa e storica. Ciò non vuole comunque significare che questo processo portò ad una frattura radicale con gli universi della storia sacra e della storia civile. Una scena quotidiana, un paesaggio e persino una natura morta potevano sempre avere un significato religioso o storico: la grande rivoluzione stava nel fatto che, da quel momento, non c'era più bisogno di trarre i soggetti solo dalla Storia.¹⁰⁵

Lo sviluppo nelle tele degli interni domestici era diretta espressione del rinnovato contesto sociale nell'Olanda del XVII secolo. In questo periodo storico, influenzato da una grande rivoluzione spirituale e culturale, l'arte olandese aveva proposto, rispetto a quella di altri paesi europei, un'originalità tematica che l'aveva resa differente e per certi versi unica. La scena di genere, nella sua rappresentazione, faceva riferimento alla capacità di raffigurare nelle sue forme espressive la quotidianità di una vita operosa e socialmente attenta ai valori fondamentali della famiglia, del lavoro e della solidarietà. Tutto ciò evidenziava la differenza più rilevante rispetto alla pittura trionfalistica che caratterizzava nello stesso periodo l'arte in Italia, in Spagna e in Francia. L'esplosione del trionfo nelle produzioni pittoriche di questi paesi avevano messo in evidenza i simboli di un potere civile o religioso, il cui successo era stato celebrato attraverso capolavori pittorici con un'evidente intento auto elogiativo.

La pittura di genere aveva posto la sua familiarità con i gesti comuni e quotidiani e si definiva implicando l'assenza di qualsiasi allusione ad una storia particolare, connessa sia alla sfera religiosa, mitologica o letteraria, che alla Storia propriamente detta, la cui conoscenza era indispensabile. La scelta operata all'interno di queste raffigurazioni era rivolta alla rinuncia della rappresentazione di tutto quello che esulava dall'ordinario e non vi era posto per santi ed eroi. Il gioco del tric-trac, l'interno contadino, gli interni domestici con le donne al lavoro, i banchetti e le feste popolari, i mendicanti, i bevitori, le scene galanti con i giovani che bevono, fumano, fanno musica, il bordello, i soldati rappresentati nelle sale da guardia, a bere, a giocare a carte, a

¹⁰⁴ T. Todorov, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento.*, con una nota critica di Ricardo de Mambro Santos, Apeiron, Roma, 2000, pp. 21-31. (Titolo originale: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle*, Société Nouvelle Adam Biro, Parigi, 1997); cfr. anche S. Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*, in *Master of 17th Century. Dutch landscape painting*, ed. by Peter C. Sutton and P. J. J. van Thiel, with contributions by Albert Blankert, Boston, Museum of Fine Art, 1987, pp. 64-82.

¹⁰⁵ T. Todorov, *Ivi*, 2000, pp. 21-31.

corteggiare giovinette o a dormire, ecc., sono tutte storie che costituirono il bagaglio di una nuova società individualista.¹⁰⁶

I pittori potevano decidere quali storie dovevano essere raccontate senza dover circoscrivere le loro scelte ai soggetti tradizionali e l'attenzione veniva incentrata sul comportamento degli individui comuni: gli individui che componevano la società olandese del XVII secolo.¹⁰⁷

Venendo al genere del paesaggio, questo venne a costituire un nuovo tipo di soggetto, in quanto la sua correlazione con importanti significati etici e sociali aveva determinato diversi sviluppi nelle sue modalità rappresentative. Spettacolari mappe, dipinti di paesaggio e stampe ritraenti specifici territori, adornavano le pareti degli interni cittadini della nuova classe mercantile, come può essere osservato in molte scene del periodo e di Vermeer (1632-1675).¹⁰⁸

La rappresentazione del paesaggio era legata ad una varietà di significati, alcuni dei quali non sempre relazionabili immediatamente con l'ambito artistico. Uno in particolare, si riferiva a quella che veniva considerata "la civica classificazione del territorio", e per tale si intendeva la rappresentazione in forma geografica o topografica di una specifica area. La storica connessione tra disegno di mappa e pittura di paesaggio può essere ammirata nelle realizzazioni dell'inizio del XVII secolo degli artisti olandesi. La richiesta di accurate e dettagliate cartografie del territorio olandese e più in generale dei Paesi Bassi Settentrionali, può essere spiegata in termini di valore documentario, a testimonianza del politico cambiamento dei confini nazionali e regionali.¹⁰⁹

In queste vedute topografiche, la raffigurazione del territorio circostante fungeva da naturale sfondo per il ritratto del soggetto principale, la città o lo stato, in quanto era inteso a rappresentare le regioni che facevano parte del suo dominio.¹¹⁰

Considerando che il territorio identifica il primo presupposto che determina l'esistenza di uno stato, la sua riproduzione nel mondo neerlandese simboleggiava l'espressione di un nuovo senso patriottico, caratterizzato da una forte componente storica, con cui si andava costruendo un nuovo orgoglio nazionale. Presentare le mappe e le vedute dei propri territori corrispondeva all'idea di consolidamento della propria identità.¹¹¹

¹⁰⁶ T. Todorov, *Ivi*, 2000, pp. 21-31.

¹⁰⁷ T. Todorov, *Ivi*, 2000, pp. 21-31; cfr. Anche G. C. Sciolla, *Studiare l'Arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, UTET, Torino, 2001, pp. 51-52. Molti di questi soggetti, come il genere rustico o burlesco delle scene di festa o di ebbrezza contadinesca, derivano dal repertorio della tradizione cinquecentesca dei Paesi Bassi, ad esempio la incontriamo in Brueghel il Vecchio.

¹⁰⁸ M. Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 82.

¹⁰⁹ M. Andrews, *Ivi*, 1999, p. 82. Attraverso le azioni di bonifica, l'estensione fisica dei Paesi Bassi Settentrionali si incrementò di un terzo tra il 1590 e 1660.

¹¹⁰ M. Andrews, *Ivi*, 1999, p. 84.

¹¹¹ B. Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*, Ashgate, Farnham, 2012, p. 216.

L'espansionismo e l'affermazione di una nazione avevano generato uno stile cartografico che offriva molto più che semplici informazioni topografiche, svolgendo in un certo senso la funzione di una piccola enciclopedia del luogo.

Solitamente questa rappresentazione veniva costruita attraverso un elaborato disegno composito che presentava in generale al centro una mappa, in cui era effigiata una determinata zona o lo stato in questione nella sua totalità, che veniva accompagnata da un bordo costituito da vedute, in cui venivano messi in evidenza gli aspetti locali e caratteristici tratti dalle fattezze del soggetto mappato. La mappa dell'Olanda realizzata nel 1608 dal cartografo Willem Jansz. Bleau (1571-1638) come anche il famoso *Leo Belgicus* (1609) dell'incisore Claes Jansz. Visscher (1587-1652) costituiscono un ottimo esercizio in tal senso¹¹²

La raffigurazione del paesaggio naturale come indipendente soggetto pittorico non costituiva un'invenzione tipicamente olandese ma la regionale elaborazione di un tipo di realizzazione artistica eseguita fin dalla metà del XVI secolo nelle regioni del sud del Brabante e nelle Fiandre.¹¹³

La popolarità di queste pitture era legata alla riconoscibilità del soggetto e alla sua realistica qualità. Il nuovo genere accordava la sua preferenza al nativo paesaggio naturale olandese, dove l'orizzonte era quasi sempre visibile e i fitti boschi erano una rarità. Si presentava come un'ambientazione pittorica molto varia e si caratterizzava per le spettacolari transizioni di piane interne, paludi, corsi d'acqua e spoglie dune.¹¹⁴

Queste raffigurazioni divergevano dai paesaggi dipinti dagli antichi maestri, che assemblavano nella loro composizione elementi della natura esistenti, realizzando scenari dal carattere immaginario, ma senza rivendicazione di realismo.¹¹⁵ Secondo Svetlana Alpers, il paesaggio introdotto in Olanda in questo periodo, si rifaceva al concetto retorico della descrizione. La *descriptio* riguardava la precisa traduzione in parole di un certo motivo del mondo visibile, concetto che, a partire dal XVI secolo, veniva applicato alla raffigurazione topografica. La Alpers adotta questa nozione per indicare il carattere speciale e inedito di questi paesaggi, spiegando che, questi artisti, non erano impegnati a ritrarre eventi storici ambientati in scenari allegorici inventati, ma offrivano un'un'immagine costituita da elementi della realtà che avevano effettivamente visto.¹¹⁶

¹¹² M. Andrews, *Landscape*, 1999, p. 84.

¹¹³ B. Bakker, *Landscape and Religion*, 2012, p. 200. Il miglior esempio è rappresentato da due serie di stampe, di cui resta ancora anonimo l'esecutore, pubblicate da Hieronimus Cock tra il 1559 e il 1561 e che raffigurano "piccole vedute" nelle vicinanze di Anversa. Entrambe le serie furono ristampate ad Amsterdam nel 1610 dal giovane Claes Jansz Visscher, il quale pubblicò poco dopo una serie di vedute vicino Brussels tratte dai disegni di Hans Bol. Queste edizioni contribuirono alla disseminazione del tema rurale e a costituire un modello compositivo per i dipinti di paesaggio olandesi.

¹¹⁴ B. Bakker, *Ivi*, 2012, p. 199-203.

¹¹⁵ B. Bakker, *Ivi*, 2012, p. 199-203.

¹¹⁶ B. Bakker, *Ivi*, 2012, p. 214. A tal proposito cfr. Svetlana Alpers, *The art of Describing: Dutch Art of the Seventeenth-Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp. 229-233.

Questi paesaggi recavano una discendenza, o come si suol dire “un pedigree”, dall’arte topografica.¹¹⁷ Si trattava infatti di ritratti locali che celebravano sia l’antico e pittoresco scenario rurale sia la fioritura della nuova repubblica, e la raffigurazione di quelle distintive caratteristiche del territorio rappresentavano la ricchezza delle risorse delle Province Unite e gli emblemi della sua storia – l’onnipresente mulino, l’aratura dei campi, i porti di mare affollati da navi mercantili, i nuovi canali fluviali, le antiche masserie e i castelli in rovina, caduti vittime dell’esercito spagnolo negli anni della lotta per l’indipendenza politica e religiosa.¹¹⁸

Sia le cartografie che i ritratti del paesaggio locale si identificavano come forme di auto definizione. In questo contesto la semplice topografia e la rappresentazione paesaggistica erano stati positivamente eroicizzati. E la rivendicazione di questo “status eroico” era stato rafforzato soprattutto dalla resistenza ad adottare il tradizionale vocabolario formale del paesaggio.¹¹⁹

L’ORGANIZZAZIONE PRODUTTIVA DELLA PITTURA OLANDESE. LA GILDA DI SAN LUCA

La vita degli artisti olandesi, così come la loro produzione, era disciplinata da una serie di regolamenti, relativamente uniformi, che nascevano sotto l’auspicio della Gilda di San Luca, l’importante corporazione che racchiudeva sotto la sua ala protettiva tutti gli artigiani e gli artisti in ogni città della provincia neerlandese. Composta da un gruppo di individui che si presentavano diversissimi per attività e stato sociale, in ogni centro olandese la Gilda aveva alle spalle una lunga tradizione medievale, tanto che la sua fondazione risaliva verosimilmente al XV secolo.¹²⁰ Ne facevano parte tutti coloro che in senso lato praticavano l’arte della pittura con i pennelli o in altro modo. Al suo interno ad esempio trovavano posto, oltre che i pittori, molte altre figure artistiche come i maestri vetrai, gli incisori, gli scultori del legno, della pietra, i librai, gli editori, i tessitori di arazzi, gli intagliatori, i ricamatori, coloro che lavoravano l’argilla, i mercanti di stampe e di oggetti d’arte e molti altri maestri specializzati nell’artigianato artistico.¹²¹

¹¹⁷ M. Andrews, *Landscape*, 1999, p. 86.

¹¹⁸ M. Andrews, *Landscape*, 1999, p. 87.

¹¹⁹ B. Bakker, *Landscape and Religion*, 2012, p. 216.

¹²⁰ J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*, 1982, pp. 86-175. Un primo saggio, *The Guild of Saint Luke in Seventeenth Century Delft and the Economic Status of Artists and Artisans*, era apparso in «Simiolus», 9 (1977), pp. 93 sgg. Il testo di riferimento per lo studio delle Gilde di San Luca nelle differenti città olandesi è quello di G. J. Hoogewerff, *Der geschiedenis van de St. Lukagilden in Nederland*, Amsterdam, 1947.

¹²¹ J. M. Montias, *Le marché de l’art*, 1996, pp. 91-124; M. North, *Ivi*, 1997, pp. 62-81.

Le Gilde di San Luca ricevevano direttamente dalle municipalità dalle quali dipendevano le ordinanze riguardanti la regolamentazione del loro funzionamento. Oltre a sottostare all'autorità della magistratura cittadina per quanto riguardava la promulgazione dei loro ordinamenti, quest'ultime si occupavano di scegliere ogni anno, all'interno della gilda, coloro che erano incaricati di farli osservare.¹²² I regolamenti corporativi, in generale, miravano a favorire l'iscrizione degli artisti e degli artigiani che avevano la cittadinanza, e in particolar modo, le agevolazioni previste erano rivolte soprattutto ai figli dei membri della corporazione. Ad esempio ad Haarlem, per il figlio primogenito di un maestro non era previsto nessun pagamento di iscrizione alla gilda per svolgere il suo apprendistato con suo padre, e pagava solamente 6 stuivers come diritto di iscrizione alla corporazione solo quando entrava a farne parte come maestro.¹²³ Diversamente, i figli dei cittadini nati ad Haarlem non iscritti alla gilda dovevano pagare 2 guilders e 2 stuivers, mentre gli artisti stranieri 4 guilders e 4 stuivers. A Delft invece le cifre si alzavano a 3 guilders per i figli dei maestri, sia che fossero primogeniti o meno, 6 guilders per i figli dei cittadini non iscritti alla gilda e 12 guilders per gli stranieri.¹²⁴

Il regolamento della corporazione richiedeva che prima di ammettere ogni nuovo membro al suo interno, quest'ultimo doveva aver compiuto un apprendistato, secondo le regole in vigore nelle differenti città, di almeno tre o sei anni, con uno o più maestri, prima di poter entrare a farne parte. Una volta terminato l'apprendistato, il giovane artista poteva finalmente iscriversi alla gilda come maestro e acquisiva lo status di libero lavoratore, condizione che gli permetteva di decidere o di rimanere ad esercitare la sua professione presso l'atelier del suo maestro o di praticarla presso un altro studio.¹²⁵ Le modalità attraverso cui veniva svolta la formazione erano stabilite sulla base di un contratto che veniva concordato tra il maestro e il padre, oppure il tutore, dell'apprendista.¹²⁶ Il North in particolare, nel suo capitolo dedicato alla formazione degli artisti olandesi, esamina a tal proposito due contratti, rilevando nel dettaglio i costi e il tipo di educazione che i giovani apprendisti di prassi ricevevano e cosa prevedevano nelle loro clausole.

Il primo contratto di apprendistato preso in considerazione si riferisce a quello stipulato tra il pittore di nature morte di Delft, Cornelis Jacobsz. Delff (1571-1643), con il tutore di Jan Jansz. Waterwijk¹²⁷, della durata di un anno, datato 1 aprile 1620. Si può leggere che Delff garantiva con questo accordo di provvedere al giovane ragazzo con vitto e alloggio e di "istruirlo in tutto quello

¹²² J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 91-124.

¹²⁴ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 91-124. Ad Haarlem per i figli più giovani dei maestri della gilda era previsto invece un pagamento di 12 stuivers per l'iscrizione come maestro. Ricordiamo che 20 stuivers equivalgono ad un guilders olandese.

¹²⁵ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 91-124.

¹²⁶ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 62-81.

¹²⁷ M. North, *Ivi*, 1997, p. 64, Il padre del giovane Jan Jansz era morto nel 1619, ed era un mercante di vino.

che concerne l'arte e la scienza del dipingere".¹²⁸ Cosa importantissima che prevedeva, è che tutto quello che avrebbe dipinto il giovane Jan Jansz sarebbe appartenuto di diritto al suo maestro.¹²⁹ Il maestro, per questa istruzione, riceveva 108 guilders, che potevano essere pagati in due rate.

Il secondo esempio riportato è quello che riguardava la serie di contratti di apprendistato che il maestro vetraio Cornelis Ariensz. Van Linschoten concludeva con il pittore di fiori Joris Gerritsz. Van Lier (1687/89-1656), datato 1623. Van Lier concordava di accettare il figlio di Van Linschoten, Adriaen Cornelisz. Linschoten (1607-1677), che allora era un fanciullo dell'età di quindici-sedici anni, come apprendista, e si impegnava a fornirgli vitto e alloggio e di istruirlo all'arte della pittura. Come nel contratto sopra menzionato, i dipinti realizzati dall'apprendista appartenevano al maestro, che percepiva 108 guilders come Cornelis Jacobsz. Delff, ma con la sola differenza che questa volta l'importo da pagare si riferiva ad un periodo complessivo di due anni.¹³⁰ Il fatto che la formazione impartita da Van Lier veniva a costare solo la metà di quella del maestro Delff si può imputare al fatto che, quest'ultimo, godesse di un'autorevole reputazione: Delff infatti era un membro della Gilde di San Luca da molti anni, ed era specializzato in nature morte così come in scene domestiche, al contrario di Van Lier che divenne membro della Gilde di San Luca poco tempo prima la conclusione del contratto di apprendistato con Adriaen Cornelisz. Linschoten.¹³¹

Questi due contratti mostrano come i costi da sostenere per l'apprendistato del giovane garzone potevano variare in maniera evidente, e questo era imputabile a diversi fattori, primo fra tutti, la reputazione del maestro, da quanti anni aveva l'allievo e se il vitto e l'alloggio erano inclusi nella casa del maestro. All'allievo non era permesso firmare i suoi lavori, sui quali manteneva il diritto di proprietà il maestro, il quale poteva venderli come suoi o come prodotto dell'atelier.¹³² In media il costo annuale sostenuto per la formazione di un giovane artista poteva variare tra i venti e i cinquanta guilders per un apprendista che viveva con la propria famiglia, tra i cinquanta e i cento guilders per l'allievo che aveva vitto e alloggio presso la casa del suo maestro.¹³³

L'impostazione generale di questa educazione era comunque definita dagli statuti della Gilde, la quale cercava di regolamentare il numero massimo di allievi che poteva avere ciascun maestro, in

¹²⁸ J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*, 1982, pp. 86-175.

¹²⁹ J. M. Montias, *Ivi*, 1982, pp. 86-175.

¹³⁰ J. M. Montias, *Ivi*, 1982, pp. 86-175.

¹³¹ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 62-81.

¹³² M. North, *Ivi*, 1997, pp. 65-66.

¹³³ M. North, *Ivi*, 1997, pp. 65-66. Naturalmente alcuni allievi hanno versato somme molto più cospicue, decisamente al di sopra dei cento fiorini annuali, esclusi il vitto e l'alloggio, per avere un'educazione artistica impartita da famosi e illustri maestri come Dou, Honthorst o Rembrandt. Resta il fatto che gli allievi rimanevano ignari della possibilità di un'istruzione teorica. La loro educazione infatti era limitata a riprodurre i lavori dei propri maestri. La lezione base consisteva nell'esecuzione di una copia di un lavoro del maestro.

quanto si voleva impedire che, questa prassi, andasse ad incrementare situazioni di schiavismo e sfruttamento. Ma questo rappresentava un'impresa ardua, in quanto era molto difficile garantire che tale condizione venisse osservata.¹³⁴

Tra i suoi compiti, la Gilde, aveva anche quello di valutare la qualità dell'educazione impartita. Se il percorso di studi convinceva i responsabili della corporazione (*eldermen*), il giovane artista poteva addirittura ottenere che il suo apprendistato fosse ridotto nei tempi e consentirgli di continuare la formazione come aiutante del maestro.¹³⁵ Il contratto, tuttavia, prevedeva un periodo di prova della durata di 2 mesi per il quale non era previsto nessun pagamento né al maestro né alle casse della gilda. Il maestro aveva infatti l'obbligo di pagare una tassa annuale pari ad un *guilder* per ogni suo apprendista, solo a partire dal termine di questo periodo di prova. Dopo due anni di apprendistato, gli apprendisti stessi erano tenuti a pagare alla gilda dai 2 ai 4 *stuivers* all'anno.¹³⁶

Quando il maestro e i responsabili della Gilde ritenevano soddisfacente la preparazione, il periodo di formazione poteva terminare e l'allievo raggiungeva lo status di lavoratore giornaliero, ovvero di aiutante di bottega. Questo è un passaggio molto importante in quanto ad un aiutante era permesso di firmare e vendere le proprie opere sotto il suo nome e poteva iscriversi alla Gilde come maestro. Con questo status, il giovane artista aveva la possibilità di lavorare presso altri studi, incrementando in questo modo anche le sue competenze. La stessa pratica di impiegare più artisti aiutanti in un grande studio portava ad impostare la produzione artistica secondo una divisione del lavoro su larga scala.¹³⁷

A tal proposito un interessante esempio ci viene proprio dalla vita di Rembrandt e risale al 1632 quando l'artista si trasferì definitivamente ad Amsterdam. Si tratta del caso di Hendrick van Uylenburgh, cugino di Saskia e artista di Amsterdam che, oltre a gestire un fiorente commercio di opere d'arte, coinvolgendo in qualità di soci numerosi artisti, dirigeva nella sua bottega «un'accademia» di pittura, dove entravano a pagamento i dilettanti della borghesia benestante. La scuola che ha istituito Uylenburgh può rivendicare tale nome soltanto perché il Baldinucci la

¹³⁴ J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft*, pp. 86-175; J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 91-124. Ad esempio le regole della gilda di Haarlem, secondo un'ordinanza del 22 febbraio del 1590 che restò in vigore durante tutto il XVII secolo, imponeva che "nessun maestro pittore poteva impiegare più di due apprendisti all'anno, salvo il caso in cui uno dei due fanciulli impiegati avesse già lavorato per un anno presso un altro maestro, e allora in questo caso poteva impiegare anche un terzo garzone. Dubbia è l'osservanza di questi regolamenti.

¹³⁵ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 91-124.

¹³⁶ M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 62-81. Durante il primo anno l'apprendista generalmente preparava le terre per i colori, stendeva le tele e puliva i pennelli e i vari attrezzi utilizzati dal maestro. Solo in seguito iniziava la sua prima lezione di disegno. L'allievo copiava i dipinti eseguiti dai suoi maestri e di altri artisti, e dipingeva da sculture e da modelli dal vivo.

¹³⁷ M. North, *Ivi*, 1997, pp. 62-81.

definisce “la famosa Accademia di Eeulenburg”.¹³⁸ Si trattava di una struttura a metà strada tra uno studio in cui si impartivano insegnamenti e una bottega. L’operazione di Uylenburgh all’epoca veniva guardata con disprezzo in quanto, per usare un linguaggio attuale, si trattava di un’impresa dallo schietto interesse commerciale che sfruttava la mano d’opera. I prodotti di tale collaborazione con artisti più o meno conosciuti rimanevano di sua proprietà. Almeno in un’occasione, il periodo trascorso a lavorare presso Uylenburgh fu definito dall’artista di Leida “tempo passato nelle galee”.¹³⁹

Al fine di affrontare professionalmente l’arte, bisogna chiarire in che modo la Gilda di San Luca interveniva e regolava il mercato artistico.

IL MERCATO E LA GILDA.

La principale funzione delle corporazioni medievali riguardava il compito di monitorare e regolare il mercato, e questo veniva realizzato attraverso il controllo che si esercitava sull’offerta, disciplinando, oltre che la fornitura e la circolazione delle sue merci, anche la qualità dei suoi prodotti. Nell’epoca dell’economia preindustriale, la gilda giocava di fatto un ruolo fondamentale nella creazione di un mercato funzionale e sostenibile per gli artigiani, e in quanto tale, poteva prevenire i fallimenti che potevano derivare dalla sfiducia che i consumatori accordavano alla qualità dei prodotti venduti.¹⁴⁰ Tale sistema implicava che il mercato si poteva estendere fino a dove lo permetteva la gilda e proprio per questo inscindibile rapporto che le legava, la gilda e il mercato si potevano definire come due componenti “coestensive” della società.¹⁴¹

In generale, è stato riscontrato che dalle disposizioni corporative delle Gilde di San Luca emergeva una certa limitazione per quanto riguarda la formulazione di regolamenti relativi alle materie mercantili. Solo un numero relativamente basso di articoli si impegnavano a disciplinare la compravendita di opere d’arte, mentre la maggior parte di loro affrontavano principalmente materie che si riferivano alla regolamentazione della produzione e all’amministrazione interna dell’istituzione.¹⁴² Le gilde, in generale, avevano essenzialmente l’obiettivo di rinforzare i collegamenti tra chi deteneva la padronanza delle competenze di un determinato mestiere e l’esclusivo diritto da parte di questi individui di praticarne la vendita.

¹³⁸ S. Alpers, *L’Officina di Rembrandt*, 1990, p. 108. La frase è ripresa dalla vita del pittore danese Bernhard Keil dal Baldinucci. Era stata la maggiore fonte italiana su Rembrandt.

¹³⁹ S. Alpers, *Ivi*, 1990, p. 108. Citato da Broos nella sua disanima del periodo trascorso da Rembrandt presso Uylenburgh, in “Simiolus” cit., p. 252, nota 33.

¹⁴⁰ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds and the Threat of Public Sales*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. by Neil De Marchi, Hans J. van Miegroet, Brepols, Turnhout, 2006, pp. 165-185.

¹⁴¹ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

¹⁴² E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

Normalmente le corporazioni di San Luca si limitavano a definire le proprie funzioni economiche solo attraverso pochi e minimi requisiti: ad esempio, per quanto riguarda il commercio delle opere, bastava essere cittadino legale e membro della gilda per avere il permesso di vendere dipinti al di fuori della fiera settimanale e annuale della città che, in accordo con le tradizioni medievali, rappresentavano le uniche occasioni nelle quali a chiunque era concesso di vendere opere pittoriche.¹⁴³

Durante il XVII secolo, questo tipo di approccio al mercato, piuttosto superficiale e poco attento all'aspetto professionale, è stato messo sempre più alla prova, in quanto si è dovuto scontrare con una domanda di beni artistici in continua crescita e la loro diffusione attraverso nuovi canali distributivi. Le disposizioni corporative apparivano infatti arrugginite rispetto ai nuovi meccanismi di mercato, che imponevano una maggiore velocità ed un maggior volume alla circolazione delle opere. Nell'ambito della compravendita, la Gilda si riferiva ancora ad un modo artigianale di concepire la creazione e la vendita delle opere. Tale concezione determinava l'assimilazione della pittura ad un mestiere meccanico, per il quale la vendita del prodotto rimaneva prerogativa di chi lo creava, e non si preoccupava di distinguere un'ulteriore figura, il mercante, che si occupasse della sua distribuzione. Per tutte queste ragioni, le prospettive e le visioni tradizionali del commercio artistico richiedevano degli adeguati aggiustamenti.¹⁴⁴

Le conseguenze di questo sviluppo del mercato furono rappresentate dal fatto che, ad affiancare la tradizionale modalità della vendita diretta presso la bottega del pittore, vennero ad affermarsi una serie di altri punti vendita e l'adozione di nuove modalità di smercio. La risposta delle corporazioni olandesi fu inizialmente rivolta a tentare di controllare e limitare questa evoluzione, facendo leva su più rigorose leggi, ma nonostante gli sforzi, sembra che non siano state in grado di trasformare questi sviluppi a loro vantaggio.

Questo progresso, che cominciò a protrarsi dagli inizi del XVII secolo, fu in gran parte dovuto all'immigrazione fiamminga verso le province del Nord in seguito alla caduta di Anversa. Di fatto Anversa, aveva ricoperto un ruolo cardine e all'avanguardia per quello che riguardava il mercato internazionale dell'arte nel Nord Europa, in quanto aveva introdotto nel suo sistema di mercato innovativi metodi di distribuzione.¹⁴⁵ Questo era potuto accadere in quanto le città del Sud dei Paesi

¹⁴³ M. Prak, *Painters, guild and the art market during the Dutch Golden Age*, in *Guild, Innovation and the European Economy 1400-1800*, eds. by S. R. Epstein, M. Prak, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 160-170;

¹⁴⁴ M. J. Bok, *The painter and this world: the socio-economic approach to Seventeenth-Century Dutch Art*, in *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, eds. Frans Grijzenhout and Henk van Veen, Cambridge, 1999, pp. 224-246.

¹⁴⁵ K. Van der Stichelen, F. Vermeylen, *The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. by Neil De Marchi, Hans J. van Miegroet, Brepols, Turnhout, 2006, pp. 189-206; cfr. anche F. Vermeylen, *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Brepols, Turnhout, 2003, pp. 15-109.

Bassi si erano distinte per aver costituito una struttura corporativa molto flessibile, che si caratterizzava per il fatto di essere stata istituita in primo luogo con l'obbiettivo di rendere efficiente il commercio delle opere d'arte. Le Gilde meridionali avevano cercato di combinare, assieme ai loro regolamenti corporativi, le misure che si adottavano nel programmatico libero mercato del *laissez-faire*, che portò alla nascita di un sistema avanzato, entrato in uso già a partire dalla seconda metà del Quattrocento.¹⁴⁶

Oltre alla pratica di allestire lotterie e aste, che venivano appositamente studiate per ampliare la vendita di dipinti, tra gli aspetti moderni di questa politica mercantile troviamo l'apertura di luoghi appositamente istituiti per l'allestimento di un'esposizione permanente, la *schilderspand*. Al suo interno vi operavano mercanti d'arte specializzati, i quali, attraverso il loro ufficio, stavano progressivamente affermando la necessità della loro professionalità come intermediari tra gli acquirenti e i venditori. Negli anni Ottanta del Quattrocento, presso la chiesa di Nostra Signora di Anversa, fu istituita la prima *schilderspand*, uno spazio esclusivamente dedicato alla vendita dei dipinti. Fu definita come il primo vero ed autentico luogo dedicato alla vendita delle opere d'arte dell'Europa moderna.¹⁴⁷ Questa vicenda fu seguita dall'approvazione da parte della magistratura cittadina di aprire un nuovo *schilderspand*, nel 1540, con circa un centinaio di punti vendita, presso il primo piano della Nuova Borsa di Anversa.¹⁴⁸

Attraverso questi canali, la città di Anversa, nella seconda metà del Cinquecento, aveva reso il suo mercato attrezzato e pronto a fornire un'ampia gamma di prodotti artistici a una varietà infinita di potenziali acquirenti.¹⁴⁹

Quando questi migranti fiamminghi approdaron nella provincia olandese, si trovarono a fare i conti con un mercato artistico che non era pronto e non presentava le condizioni adatte per poter accogliere la loro domanda di beni artistici. Ma con il venir meno della possibilità di un eventuale ritorno a casa e un aumento generale del potere d'acquisto, si posero le condizioni mature per avviare lo sviluppo di una considerevole domanda per i dipinti e per costituire un nuovo sistema di vendita adeguatamente strutturato per affrontare tale richiesta.¹⁵⁰

LA VENDITA DEI QUADRI

¹⁴⁶ K. Van der Stichelen, F. Vermeylen, *Ivi*, 2006, pp. 186-206.

¹⁴⁷ Si trattava di una galleria vicino il Groenplaats. K. Van der Stichelen, F. Vermeylen, *Ivi*, 2006, pp. 186-206

¹⁴⁸ K. Van der Stichelen, F. Vermeylen, *Ivi*, 2006, pp. 186-206.

¹⁴⁹ K. Van der Stichelen, F. Vermeylen, *Ivi*, 2006, pp. 186-206; cfr. F. Vermeylen, *Painting for the market*, 2003, pp. 62-68

¹⁵⁰ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185. E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-185.

Secondo i regolamenti corporativi, le botteghe erano, o meglio, dovevano rappresentare, l'unico luogo in cui era possibile effettuare l'acquisto di quadri. Oltre a costituire la sede del lavoro, nelle botteghe era possibile ricevere i clienti per definire i termini delle commissioni. Negli atelier avviati la produzione del maestro su commissione scorreva parallela alla produzione di copie e di adattamenti di bottega delle stesse opere, e i maestri si servivano di questi collaboratori-allievi come specialisti del genere. La frenetica attività artistica, volta ad accontentare un pubblico di aspiranti collezionisti e amatori di diversa estrazione sociale e di differenti condizioni economiche, è messa in luce dal fatto che, negli studi, venivano vendute oltre che le opere prodotte direttamente dal pittore e dagli allievi, anche opere eseguite da altri maestri o da altre botteghe, ma anche opere che provenivano da un mercato di seconda mano.¹⁵¹

I diari di viaggio del francese De Monconys e di Cosimo III de' Medici, riferiti al soggiorno del Granduca nel 1667-68 in Olanda, ci offrono una squisita testimonianza. Cosimo III acquistò infatti ad Amsterdam una veduta urbana di Jan van der Heyden (1637-1712) «con la prospettiva del Palazzo della Villa e del Dam, con il sito da fermar l'occhio al punto, d'onde fa il tutto ottimo effetto» da Willem van de Velde (1633-1707).¹⁵²

Nei loro regolamenti le Gilde distinguevano due tipologie di atelier. La prima era quella che veniva definita come la "bottega aperta" (*open winkels*) ed era il luogo in cui i pittori, oltre a produrre dipinti, potevano ricevere i clienti e vendere le proprie opere. Da questo tipo di bottega veniva distinta un'altra tipologia di spazio, che identificava uno studio all'interno del quale gli artisti operavano solamente e non gli era permesso vendere opere.¹⁵³

Non è difficile immaginare che molti dipinti venivano venduti illecitamente, e spesso, la maggior parte di questi, costituivano opere eseguite da maestri stranieri, ma i regolamenti corporativi si prestavano ad essere elusi molto facilmente. Ad esempio, le disposizioni della Gilda di Amsterdam vietavano sì la vendita dei dipinti provenienti da altri luoghi a chi non era autorizzato, ma non per questo impedivano la loro importazione. In generale, anche i regolamenti delle altre città olandesi si

¹⁵¹ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 91-160; E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-185. Rientrava nella prassi dello studio di un maestro tenere a disposizione un certo numero di opere non finite del tutto o in parte, per terminarle poi su ordinazione.

¹⁵² S. Rolfi, *Il Difetto di Lontananza. Appunti sui Viaggi di Cosimo III de' Medici nel Nord Europa*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1994, n. 54, pp. 53-68. L'itinerario che ad Amsterdam ha base nella casa del negoziante Francesco Feroni e per esperta guida di curiosità Pietro Bleau, è narrato giornalmente da Filippo Corsini e dai diari e carteggi di uomini come lo spenditore Jacopo Ciuti, il ministro d'azienda Cosimo Prie e il maestro di casa Filippo Marchetti. Questo resoconto rappresenta una fonte straordinariamente interessante in quanto ci racconta della visita agli studi di Otto Marseus, di Willem van de Velde, di Frans van Mieris e di Rembrandt, a illustri collezioni (come la collezione Reynst di Amsterdam, dove era confluita la veneziana collezione Vendramin e che sarà poi donata a Carlo II d'Inghilterra), e di acquisti e di contrattazioni di oggetti d'arte.

¹⁵³ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 91-160; M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 150-170; In questa seconda tipologia dovevano rientrare anche tutti quegli spazi utilizzati dagli artisti stranieri non iscritti alla gilda a cui gli era stato concesso il permesso temporaneo di dipingere all'interno della città.

limitavano soltanto ad interdire la vendita di quadri stranieri ma non avevano regolamentato a sufficienza la loro importazione. Qualsiasi cittadino poteva perfettamente riunire una collezione, piccola o grande che fosse, all'interno della propria città, di dipinti provenienti da altri posti.¹⁵⁴ Una misura restrittiva a tal proposito fu adottata ad esempio dalla corporazione di Amsterdam, che concesse l'autorizzazione ad importare opere pittoriche realizzate al di fuori del suo territorio soltanto a coloro che erano stati residenti nella città almeno un anno e un giorno.¹⁵⁵

Il problema dell'afflusso di opere illecite portò comunque le Gilde ad intervenire sul versante del mercato libero (*vrijmarkt*), circostanza esente dai controlli e dalle regolamentazioni corporative. L'obbiettivo era rivolto a disciplinare il più possibile tutte le occasioni di vendita che si collegavano ai momenti delle fiere annuali e alle feste dedicate ai santi patroni. In ogni città olandese a questi eventi venivano dedicate in media due settimane all'anno (ad eccezione della città di Amsterdam dove le settimane erano tre) e secondo la tradizione, durante queste rassegne, chiunque era libero di vendere dipinti.¹⁵⁶

A tal proposito le Gilde intervennero su più punti. Venne istituito il pagamento di una tassa di partecipazione, chiamata *staengeld*, per ottenere il permesso di poter vendere opere pittoriche durante lo svolgimento della fiera.¹⁵⁷ Inoltre, le restrizioni imposte ai mercanti stranieri stabilivano che i dipinti potevano essere portati all'interno della città solo otto giorni prima l'inizio della manifestazione e non prima. Entro gli otto giorni successivi la conclusione della *kermesse*, qualsiasi dipinto non venduto in questa occasione, doveva essere riportato fuori dalla città.¹⁵⁸

Gli artisti stessi sentivano ormai troppo stretta la morsa dei regolamenti corporativi che tenevano imprigionata, tra le maglie di schemi ormai obsoleti, una produzione artistica dalle quantità "industriali" e che aveva bisogno, per essere pienamente accolta, di essere amministrata al di fuori di questi modelli distributivi tradizionali.

Artisti e mercanti d'arte, per poter affrontare la domanda in continua crescita di opere, avevano a più riprese richiesto un allentamento ai regolamenti generali del mercato. Tra gli artisti che più si impegnarono a combattere queste disposizioni troviamo i pittori Salomon van Ruysdael (1602-1670) e Pieter Molyn (1595-1661), i quali sostenevano che questa situazione era particolarmente dannosa per i loro giovani colleghi:

¹⁵⁴ J. M. Montias, *Ivi.*, 1996, p. 132.

¹⁵⁵ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-185.

¹⁵⁶ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, p. 132. La festa del patrono della Gilda di San Luca veniva festeggiata il 18 ottobre.

¹⁵⁷ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, p. 132. Dopo la Morte del marito, la vedova del pittore Herman Saffleven il Vecchio (morto a Rotterdam), vendette alla fiera della festa del santo patrono della città di Rotterdam i quadri dell'artista oltre alle altre opere che lui possedeva. I documenti della successione indicano che la vedova pagò 4 guilders e 13 stuivers per l'autorizzazione alla vendita alla fiera patronale.

¹⁵⁸ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-185.

*Che sono soddisfatti sì con i piccoli profitti che consentiranno loro di continuare negli affari, ma [quando gli ordinamenti sono troppo rigidi] potrebbero trovare difficile vendere i loro lavori e provare poi un disgusto per le arti, così che come risultato di un'incapacità [finanziaria] molte promettenti carriere verranno soppresse.*¹⁵⁹

Quello che gli artisti desideravano era di avere a disposizione una scelta più ampia di canali attraverso cui poter vendere i loro prodotti, sottolineando in questo modo il carattere commerciale che stava assumendo la loro professione. Pratiche come le aste e le lotterie potevano rappresentare dei metodi adeguati alle loro esigenze, in quanto bene si prestavano a coordinare le vendite anche di grandi quantitativi di opere.

Ad Amsterdam una certa fornitura di quadri a costo economico non era certo assente, ed era rappresentata appunto dalle aste che venivano organizzate dagli orfanotrofi della città per ricavare i fondi per le attività caritatevoli, tenute in questo caso dalla Camera degli Orfani (*Weeskamer*) oppure erano indette dalla magistratura predisposta alla riscossione dei debiti, la Camera dei Fallimenti (*Desolate Boedelskamer*). I responsabili della regolamentazione delle vendite erano i Maestri della Camera (*Weesmeesters*), e venivano nominati direttamente dal Borgomastro ogni anno.¹⁶⁰

Naturalmente si trattava di vendite ufficialmente approvate della magistratura cittadina, ma in queste occasioni si riusciva a coprire soltanto dal 3 al 5% del locale mercato artistico.¹⁶¹

Si affiancavano a queste vendite ufficiali le aste non autorizzate (*Wild*), che venivano tenute clandestinamente, contro cui la municipalità e le gilde si scagliavano, in quanto avevano luogo al di fuori dei luoghi supervisionati.¹⁶²

¹⁵⁹ *[D]ie met weynig winste te vreden syn ende aangelokt werden in haar begonnen conste te continueren, daar sy anders met al al haar dingen beset blyvende, dickwyls de walg vande const crygen, ende menig eedel geest door onvermogentheyd onderdrukt werden.* Cit. in Miedema, *Archiefbescheiden*, p. 281. Cit. in M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, 2007, pp. 133-149.

¹⁶⁰ J. M. Montias, *Art at Auction in 17th-Century Amsterdam*, Amsterdam University Press, 2002, pp. 15-26. Ad Amsterdam i Maestri della Camera venivano nominati il 2 febbraio di ogni anno. Il regolamento stabiliva che dovevano essere stati cittadini di Amsterdam negli ultimi sette anni ed avere almeno quarant'anni. Naturalmente la maggior parte dei Maestri nominati erano attuali o ex membri del Consiglio della città (*Raad*). A partire dal XVI secolo la Camera degli Orfani di Amsterdam era dotata di almeno di tre Maestri. L'espansione della portata delle vendite è confermata dall'aumento del numero dei Maestri in quanto a partire dal 1624 era cresciuto a quattro per poi passare a cinque e poi a sei.

¹⁶¹ J. M. Montias, *Ivi*, 2002, p. 29. Queste vendite esecutive a partire dal 1507 erano tenute dalla Camera degli Orfani (*Weeskamer*). Si trattava di un organo municipale predisposto ad occuparsi della gestione dei patrimoni dei cittadini residenti, che avevano lasciato eredi che non avevano ancora raggiunto la maggiore età (25 anni). Ogni settimana, gli esecutori delle tombe di Amsterdam dovevano consegnare alla Camera degli Orfani i nomi e gli indirizzi degli uomini e le donne che morendo avevano lasciato eredi di minore età.

¹⁶² J. M. Montias, *Ivi*, 2002, pp. 15-26.

I motivi per cui un pittore doveva o poteva richiedere una vendita esecutiva dei suoi dipinti erano molteplici: per saldare debiti, per bancarotta o semplicemente doveva vendere il suo assortimento di dipinti se doveva trasferirsi in un'altra città. Gli artisti e i mercanti d'arte avevano compreso e fatto propria questa pratica, tanto che utilizzavano frequentemente questo metodo per vendere i loro quadri anche adottando l'espedito di mettere in vendita i loro lavori in aste immobiliari di altre persone.¹⁶³

Le corporazioni opponevano resistenza alle vendite all'asta in quanto si trovavano in difficoltà, per il loro potere limitato in questo contesto, a regolarle direttamente e temevano soprattutto che, sotto la copertura di una vendita di una locale collezione di dipinti, si celava lo smercio di opere clandestine.¹⁶⁴

Una frequente tattica di raggirio che veniva attuata attraverso la pratica delle aste consisteva ad esempio nell'inscenare "falsi debiti". Nonostante nel 1608 la Gilda di Amsterdam aveva vietato le vendite pubbliche di quadri ai non residenti, al di fuori delle fiere annuali della città, i mercanti d'arte stranieri avevano trovato il modo di eludere il divieto o vendendo semplicemente i dipinti sotto il nome di un cittadino, o in maniera ancora più furba, con la pratica di mettere in scena il caso dell'insolvenza.¹⁶⁵ Il mercante straniero, prendendo come complice un residente, gli faceva richiedere un'esecuzione di vendita dei suoi beni patrimoniali mobili per poter pagare i suoi "fantomatici" creditori in quanto insolvente. Tale vendita fittizia era semplicemente l'espedito attraverso il quale il mercante poteva vendere i suoi dipinti sotto il pretesto della loro appartenenza al patrimonio di un debitore.¹⁶⁶

Le difficoltà che si incontravano nello smascherare queste frodi erano molte in quanto mancavano strumenti efficaci in materia di regolamenti per individuare questi raggiri, e tanto più ad incidere su questa situazione c'erano tutte le difficoltà legate alle dimensioni assunte dal fenomeno, in quanto era diventata una pratica comune e frequente. I profitti ricavati da tale vendita andavano ai furbi mercanti che stavano usando dei cittadini per i loro personali guadagni finanziari.¹⁶⁷

Le azioni di rivalsa da parte delle corporazioni si ascrivevano più che altro all'ambito punitivo che non a quello delle misure preventive, dato che la maggior parte dei regolamenti si limitavano, a confiscare eventualmente tutti i dipinti e i guadagni di tali vendite se venivano individuate.¹⁶⁸ La Gilda temeva in primo luogo che i ricavi di questa vendita avrebbero superato in maniera significativa il valore dei debiti sostenuti e che, in caso di successo, queste pratiche avrebbero

¹⁶³ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 90.

¹⁶⁴ M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, 2007, pp. 133-149.

¹⁶⁵ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-185.

¹⁶⁶ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

¹⁶⁷ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

¹⁶⁸ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

attratto molti altri mercanti stranieri a tenere altre vendite di questo tipo sotto simili pretesti. Una delle conseguenze più dannose riguardava il fatto che, tali metodi avrebbero preso il sopravvento sugli altri eventi di vendita ad appannaggio della Gilde, per la facilità ad accedervi, per la gran varietà di prodotti proposti e per la concorrenza dal punto di vista corporativo sleale, dei prezzi che proponevano.¹⁶⁹ Questo avrebbe comportato la rottura dell'assetto tradizionale del mercato e la messa in discussione della Gilde con la graduale perdita del potere di controllo corporativo.

Nel XVII secolo le lotterie si affermarono accanto alle aste come ulteriore canale di vendita per le opere d'arte. Le lotterie si tenevano principalmente a scopo di beneficenza, per raccogliere i fondi da destinare alla costruzione di orfanotrofi e ospizi per anziani.¹⁷⁰ Nel XVI secolo, nelle città del sud dei Paesi Bassi, le lotterie divennero pratica comune ed erano già utilizzate come approvato canale distributivo per i prodotti artistici, adatto per mettere in commercio varie tipologie di beni di lusso.¹⁷¹

Le amministrazioni dichiaravano di respingere le lotterie per "motivi morali", in quanto sostenevano che affascinando il pio cittadino, lo avrebbero indotto all'abitudine del gioco d'azzardo. Ma le preoccupazioni che la riguardavano si riferivano principalmente alla difficoltà di controllare i traffici che stavano dietro queste pratiche.

I premi che venivano offerti erano molteplici e vi si potevano trovare diverse tipologie di manufatti artistici a partire da quelli in porcellana, in vetro o in metalli preziosi, ma anche vivande, vestiti, mobilio e denaro, e tra questa miriade di oggetti trovavano posto naturalmente anche i dipinti. Le lotterie avevano scatenato una vera e propria mania che poteva essere comparata solo alla speculazione dei bulbi dei tulipani. I biglietti che venivano acquistati non solo venivano pagati con il denaro, ma addirittura con oggetti preziosi. In questo modo, lentamente, il sistema delle lotterie divenne un sistema indipendente e autosufficiente e per le persone che lo gestivano si era rivelato un vero business redditizio. Pittori e mercanti d'arte compresero immediatamente le potenzialità di questo sistema e questa lucrativa opportunità divenne congeniale per mettere in mostra i loro lavori e il loro assortimento di dipinti, con grandi margini di profitto.¹⁷²

La dettagliata descrizione di Bredius di una lotteria tenuta nel 1626 nella città di Amsterdam, ci mostra come erano assegnati i premi e in cosa consistevano. In questa lotteria, che era stata

¹⁶⁹ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-185.

¹⁷⁰ Ad esempio, la città di Leida nel 1596 tenne una lotteria indetta dal municipio, al fine di raccogliere dei fondi per la costruzione di un ospedale, il St. Catharinagasthuis. Come mezzo per l'acquisizione di fondi per opere pubbliche, le lotterie erano già organizzate a partire dal XV secolo,

¹⁷¹ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 89; cfr. Anche M. Martens, *Some Aspects of the origin of the Art Market in Fifteenth-Century Bruges*, in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, eds. Michael North and David Ormrod, Aldershot, 1998, p. 20.

¹⁷² M. North, *Ivi*, 1997, p. 89. Quest'ultimi avevano differenti modi di includere i loro prodotti artistici nelle lotterie. O li vendevano ad un organizzatore o loro stessi organizzavano l'estrazione con i loro lavori, o quelli dei loro colleghi.

organizzata dal maestro vetraio Claes Claesz van Leeuwen, il valore totale dei premi ammontava a circa 1,275 guilders, il biglietto per parteciparvi costava all'incirca 25 guilders e c'erano solo trenta vincitori. Tuttavia se qualcuno non vinceva nulla "durante le tre estrazioni", poteva ricevere un dipinto del valore di 18 guilders come premio di consolazione. Il premio principale era rappresentato da un dipinto intitolato *La predicazione di San Giovanni Battista* del pittore Abraham Bloemaert, del valore di 360 guilders; i successivi tre vincitori ricevevano un dipinto a tema religioso di Bartholomeus van Bassen, del valore compreso tra 108 e 162 guilders; altri premi erano dei dipinti sempre di van Bassen e di Esaias Van de Velde, del valore compreso tra i 46 e i 50 guilders e un dipinto di una scena domestica in cucina di Dirck Govertsz del valore di 48 guilders. Interessante, quanto ci dice Bredius, dodici dei dipinti che erano messi in premio, erano stati valutati oltre i 25 guilders che le persone avevano pagato per il biglietto della lotteria.¹⁷³

Sebbene informazioni dettagliate riguardo le lotterie in questo periodo sono reperibili, non si conoscono esattamente le procedure organizzative di questi eventi.

L'importanza che vennero ad assumere come nuovo canale di vendita per i prodotti artistici portò gli artisti stessi a muoversi in difesa di tale pratica e l'episodio che vede come protagonista uno degli esponenti di spicco della gilda di Haarlem, Frans Pietersz de Grebber (1573-1649 ca.), ce lo può dimostrare. Nel 1642 la Gilda di San Luca aveva coinvolto le autorità locali ad emettere un divieto generale sulle lotterie. De Grebber, assieme a quattro colleghi, nel 1644, presentò una petizione contro il borgomastro, affermando che i tentativi fino ad allora indetti per controllare il mercato dei prodotti artistici si erano dimostrati fuorvianti. Se già le prescrizioni corporative si prestavano a scoraggiare il normale cliente, con questa proibizione si andava a compromettere quello che si stava configurando come un mezzo che avrebbe permesso di raggiungere nuovi compratori d'arte. In particolare aveva rivolto la sua attenzione verso i giovani artisti che dovevano ancora affermare il loro nome, in quanto potevano trovare nelle lotterie un modo conveniente per vendere la loro produzione.¹⁷⁴

Qualunque sia stato il merito di questi e altri dibattiti, resta il fatto che il mercato dell'arte si stava consolidando su nuove basi economiche che limitavano di fatto il potere di controllo della Gilda, in quanto percepito come ostacolo. I pittori stessi si resero disponibili ad operare in questo nuovo assetto che si stava prefigurando e che li vedeva protagonisti in un contesto competitivo e diversificato.

¹⁷³ M. North, *Ivi*, 1997, p. 89. Ad esempio, il pittore paesaggista Jan Willemsz Decker organizzò una lotteria all'Aia nel 1614 che con ogni probabilità consisteva di suoi propri lavori, ma non ci sono molte informazioni su questo. In un'altra estrazione ad Haarlem, nella quale vennero offerti in premio quarantadue dipinti, si è cercato di rendere la lotteria ancora più attraente invitando coloro che acquistavano tre o più biglietti ad uno splendido pasto.

¹⁷⁴ M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 150-170

IL CONTRIBUTO DELLA GILDA

La Gilda voleva impedire che il mercato dell'arte eccedesse e superasse i limiti fissati dagli orientamenti produttivi stabiliti dai suoi statuti. Ma poiché la corporazione mancava di effettivi mezzi di polizia, l'applicazione di queste restrizioni risultava davvero difficoltosa. Così nel corso del XVII secolo si assisterà ad uno spostamento degli obbiettivi corporativi e attraverso un graduale orientamento delle strategie, l'istituzione finirà per adottare i nuovi canali di mercato.¹⁷⁵

Questo ci spinge a rivalutare il ruolo della corporazione e a reconsiderarla sotto un altro punto di vista, ossia per quanto riguarda i suoi contributi nella creazione e lo sviluppo del mercato delle arti. Sotto questo punto si possono ascrivere tutte quelle azioni che erano state volte alla creazione di un mercato trasparente. Di fronte ad una situazione in cui i pittori e i dipinti erano giunti ad un numero, per così dire, infinito, e nel quale le offerte si moltiplicavano in maniera esponenziale, il pericolo che si nascondessero intenzioni di frode era certo.¹⁷⁶

La nostra considerazione dell'alta qualità della pittura del periodo preso in esame ha forse diminuito la nostra sensibilità al problema inerente al mercato dell'arte. Il contributo della gilda in questo caso è attinente a tutto quello che riguardava la qualità dell'opera d'arte. La qualità e il valore di un bene quale è un dipinto non sono evidenti allo stesso modo di come possono apparire le qualità di altri tipi di bene, come ad esempio una pagnotta di pane o un elemento di arredo. E questo è fin troppo ovvio quando pensiamo al profondo sospetto con il quale molte persone considerano l'arte contemporanea e le cospicue somme pagate per questa.

Tali credenze trovano il loro equivalente in un ricordo di un viaggiatore francese nel XVII secolo, che passando per Delft nel 1633, annotando un commento indignato nel suo diario a proposito di un dipinto di Vermeer aveva sentito dire che

*Avevano pagato seicento guilders nonostante mostrasse solo una figura, mentre credevo sei pistole essere già troppe.*¹⁷⁷

In altre parole, seicento guilders per una singola figura erano scandalosamente esagerati. Tale insicurezza riguardo il vero valore di un prodotto, che in gran parte viene determinato dal desiderio

¹⁷⁵ M. Prak, *Ivi*, 2008, pp. 150-170; E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180.

¹⁷⁶ M. Prak, *Ivi*, 2008, pp. 160-170; S. Rolfi, *Il Difetto di Lontananza*, 1994, n. 54, pp. 53-68. M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 150-170; E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180.

¹⁷⁷ [Q]u'on avait payé six cens livres quoyqu'il n'y est qu'une figure, que j'aurais cru trop payer de six pistoles (ovvero 60 livre) N.b. dove una pistola corrisponde ad un centesimo di un fiorino olandese (*guilders*). Cit. di A. Blanckert, *Vermeer*, Meulenhoff, Amsterdam, 1992, p. 211, in M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 150-170; M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, 2007, pp. 133-149.

di possederlo, può, come l'economista Geoge Akerlof ha teorizzato, potenzialmente dar luogo ad uno "sciopero degli acquirenti" e di conseguenza provocare il crollo totale del mercato per mancanza di fiducia.¹⁷⁸ Questi problemi sono legati a quello che gli economisti definiscono "l'asimmetria informativa"¹⁷⁹ Questo significa che esisteva uno squilibrio nelle conoscenze relative ad un prodotto tra l'acquirente e il venditore e l'insicurezza risultante dalla parte degli acquirenti può far decidere di investire il denaro verso un altro prodotto più sicuro. Questo problema dell'asimmetria informativa è facilmente comprensibile quando si applica alla gamma migliore dei prodotti, quell'ambito che per la connoisseurship contava di più e dove per l'appunto ingenti somme di denaro erano coinvolte. Potevano le corporazioni ridurre questa asimmetria informativa tra i gli artisti e i loro clienti?

Per affrontare questa difficoltà, bisognava interferire attivamente nel commercio dei dipinti e uno dei primi interventi attuati in tal senso dalla Gilda furono quelli volti a regolare e controllare le aste. Questo atteggiamento può essere illustrato attraverso le azioni che vennero messe in atto nella città di Amsterdam. A partire dal 1630, in seguito alla richiesta della corporazione, il Borgomastro stabilì che il custode della Camera degli Orfani doveva recapitare alla Gilda di San Luca, tre giorni prima della vendita, un inventario numerato, in cui dovevano comparire registrati ogni dipinto, libro o stampa, reso disponibile alla vendita all'asta.¹⁸⁰ La lista, che veniva consegnata direttamente al Consiglio della Gilda, offriva la possibilità di indagare su possibili illeciti o di individuare eventualmente tutti quei dipinti che segretamente erano stati aggiunti al patrimonio messo in vendita. Inoltre, era stato deliberato che, un responsabile della gilda, che rappresentava un ufficiale nominato dalla corporazione, doveva essere sempre presente, per norma, durante le vendite esecutive e aveva la responsabilità di presentare i dipinti messi all'asta. Il suo servizio tuttavia non era gratuito e il suo costo ricadeva sui venditori. Il regolamento amministrativo del municipio di Amsterdam stabiliva che la quota che gli spettava era di due guilders al giorno.¹⁸¹

¹⁷⁸ M. Prak, *Ivi*, 2008, pp. 140-170. Lo studio preso in considerazione dal Prak a tal proposito è A. G. Akerlof, *The marketing for "lemon": quality uncertain and the market mechanism*, in *Quarterly journal of economics*, n. 84 (1970), pp. 488-500.

¹⁷⁹ M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, 2007, pp. 133-149.

Per "asimmetria informativa" si intende quella condizione che si viene a verificare nel mercato quando uno o più operatori dispongono di informazioni più precise degli altri, creando in questo modo una situazione in cui un'informazione non è condivisa integralmente fra gli individui facenti parte del processo economico. In generale interferisce con il buon funzionamento dei mercati in quanto può indurre l'operatore meglio informato a comportamenti opportunistici.

¹⁸⁰ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180. Le stesse regole erano applicate in altre città. Ad esempio, a L'Aia, nel 1626, la gilda richiedeva che la lista dei dipinti venduti alle aste che si tenevano alla Camera degli Orfani doveva essergli consegnata. Cfr. Obreen, *Archief*, vol. 4, p. 40. Ad Utrecht la situazione era la stessa. Il collegio della Gilda di San Luca richiedeva che tale lista gliela si presentasse tre giorni prima della vendita. Cfr. Muller, *Schildervereeniging*, p. 71.

¹⁸¹ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi.*, 2006, pp. 165-180; Obreen, *Archief*, vol. 3, p. 111.

A partire dal 1659, la sua responsabilità venne estesa ulteriormente, stabilendo che la promozione delle vendite diventava una sua esclusiva prerogativa. Era l'unica persona a cui fosse permesso di far circolare i cataloghi delle aste e di pubblicizzarle. Una tassa aggiuntiva di un guilders e mezzo era prevista se il suo servizio era richiesto per un giorno in più, oltre quelli previsti, per la vendita.¹⁸²

Attraverso queste normative la corporazione cercava di assicurare che le vendite all'asta fossero sempre assistite da un ufficiale della Gilda. Ma il coinvolgimento della corporazione in queste vendite esecutive non si limitava all'istituzione di un proprio ufficiale che sovrintendesse all'esecuzione. Non sorprende infatti constatare che, nel corso del XVII secolo, saranno le Gilde stesse ad iniziare ad organizzarle, sostenendo che le vendite pubbliche organizzate sotto il loro auspicio garantivano l'esclusione di dipinti di scarsa qualità. Questo fenomeno inizia a manifestarsi a partire dagli anni Quaranta del Seicento. Anche in questo caso, risulterà opportuno riportare alcuni esempi.¹⁸³

Su richiesta dei pittori di Leida, il Consiglio della Gilda domandò al Consiglio cittadino il permesso di poter tenere una vendita pubblica organizzata dalla loro istituzione una o due volte all'anno. Stando alle dichiarazioni fatte dal Consiglio corporativo, la richiesta fu dettata dall'insofferenza per l'insufficienza delle occasioni di vendita, aggiungendo che queste aste avrebbero dato più esposizione ai pittori locali. In parte, tali motivazioni potevano essere veritiere ma il vero obiettivo della corporazione era quello di ottenere un ampliamento del controllo sulle vendite al dettaglio.¹⁸⁴

Il Borgomastro della città di Leida concesse alla Gilda di poter tenere per il momento un'asta all'anno e stabiliva inoltre che la vendita doveva essere condotta da un banditore municipale, il *boedelhuysmeester*, il cui operato doveva essere disciplinato dalle regolamentazioni del *boedelhuysrecht*.¹⁸⁵ In seguito al successo riscontrato da questa rassegna, a partire dagli anni Cinquanta, il Consiglio cittadino decise di accordare alla Gilda il permesso di tenere due vendite pubbliche all'anno.¹⁸⁶

Per quanto riguarda i membri della Gilda de L'Aia, anche le loro vendite pubbliche erano tenute da un banditore, il *vendumeester*, che a partire dal 1642 organizzava due volte all'anno delle aste a favore della corporazione.¹⁸⁷ Dal 1646 al 1677 Joris Claesz Bock fu nominato banditore municipale e sotto la sua guida, il 9 aprile 1647, si tenne un'eccezionale vendita pubblica organizzata per i

¹⁸² E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-180; Se gli si richiedeva di pubblicizzare l'asta verbalmente il giorno stesso in cui avrebbe avuto luogo, il suo servizio sarebbe costato altri due guilders e mezzo. Cfr. Obreen, *Archief*, vol. 3, p. 111.

¹⁸³ M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 160-170.

¹⁸⁴ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180; J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160.

¹⁸⁵ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-180.

¹⁸⁶ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-180.

¹⁸⁷ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160; M. North, *Art and Commerce*, 1997, pp. 81-150.

membri della Gilda e che richiamò l'attenzione di amatori provenienti da ogni città dell'Olanda. In questa occasione non meno di 1300 dipinti furono venduti e sull'onda del successo riscontrato in questo evento venne accordato il permesso alla Gilda di tenere ufficialmente due aste annuali.¹⁸⁸

Ma la strategia più efficace adottata dalla corporazione per rendere il mercato più trasparente e che le permettesse di riguadagnare un saldo controllo su di esso fu quello di istituire dei propri punti vendita, le cosiddette *schilderkamer* o *toonkamer* (*sala di esposizione*). Si trattava di spazi appositamente progettati per un'esposizione permanente e designati per la vendita dei dipinti, in cui si offriva l'opportunità agli acquirenti di confrontare prodotti e prezzi.¹⁸⁹

La traccia più estesa per comprendere il funzionamento e l'organizzazione di queste sale espositive ce la fornisce la vicenda della Gilda di Utrecht. Nel 1636 la corporazione di Utrecht fece un prima richiesta alla municipalità per la costituzione di una sala espositiva in cui potevano essere messe in mostra e potevano essere vendute le opere realizzate dai membri della corporazione. Nel 1639 in seguito ad ulteriori sollecitazioni, la città accordò allo *schilders-collegie* l'uso del chiostro di Sant'Agnes per poter esporre in maniera permanente le opere dei suoi membri.¹⁹⁰

Questi spazi si organizzavano per sezioni tematiche e ogni maestro iscritto alla gilda provvedeva a fornire all'esposizione un nuovo dipinto solo quando il quadro precedentemente messo in vendita veniva acquistato. L'opera venduta doveva essere rimpiazzata da un'altra tela, di valore equivalente, entro tre mesi. La corporazione stabiliva che per ogni giorno di ritardo era prevista una tassa giornaliera di 12 stuivers.¹⁹¹

L'artista era tenuto a versare al fondo del collegio il cinque per cento del prezzo di vendita, e questo versamento poteva arrivare fino ad un massimo di cinque guilders.¹⁹² Tuttavia questa tassa alle casse della Gilda non sembrava incoraggiare i pittori a partecipare all'esibizione e per sollecitare la collaborazione degli artisti, nel 1664, il collegio stabilì che ogni maestro avrebbe potuto fornire tre dipinti all'esposizione.¹⁹³ Nello stesso anno, il collegio predispose anche di introdurre una vendita all'asta, da svolgere ogni tre anni, per vendere tutte le opere che si trovavano nell'esposizione.¹⁹⁴

¹⁸⁸ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 138-160; E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180.

¹⁸⁹ M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 150-170. Questa procedura non era una novità nel mondo dei Paesi Bassi del Sud: i pittori delle Gilde di Anversa e di Bruges avevano già aperto le loro *schilderkamer* nella seconda metà del XV secolo, rispettivamente nel 1460 e nel 1482, esportando poi tale pratica anche in Olanda.

¹⁹⁰ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160; E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180. Già a partire dal 1611 le autorità municipali della città di Utrecht concessero ai pittori e agli scultori di separarsi dalla gilda omnicomprensiva. Cfr. Hoogewerff, 1947, pp. 111 e Muller, *Schildervereeniging*, p. 30. Per i primi anni, la partecipazione all'esposizione non era obbligatoria, e potevano esporre anche gli artisti che non erano iscritti alla gilda. A partire dal 1644 i nuovi regolamenti corporativi escludevano dalla sala i dipinti eseguiti dagli artisti che non erano membri.

¹⁹¹ M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 140-170; M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 88.

¹⁹² J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160.

¹⁹³ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180.

¹⁹⁴ M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 140-170; M. North, *Ivi*, 1997, p. 88.

Nonostante gli sforzi della Gilda, la sala espositiva non diventò una caratteristica permanente del mercato artistico di Utrecht. Negli anni si riscontrò un interesse sempre minore da parte degli artisti, fino a quando, a partire dal 1674, il locale cadde in disuso.¹⁹⁵

In modo del tutto simile anche la Confraternita de L'Aia (*Schilders-Confrerye*) costituì i suoi luoghi di vendita.

Poco dopo essersi staccati dalla Gilda di San Luca e aver fondato la loro confraternita che chiamarono *Pictura* (1656), i pittori de L'Aia istituirono la loro sala espositiva. Il 5 gennaio 1657 presso il *Botermarkt* (mercato del burro) fu messo a loro disposizione uno spazio che destinarono all'allestimento dell'esposizione permanente.¹⁹⁶ Gli statuti della confraternita stabilivano che, ogni lavoro fornito da ciascun maestro sarebbe stato messo in vendita ad un prezzo determinato da un ufficiale della confraternita e il dieci per cento della riscossione sarebbe andato nelle casse della corporazione.¹⁹⁷ Negli anni la confraternita aumentò il numero dei suoi iscritti e nel 1682 le venne assegnata una sede più grande, questa volta presso il *Korenmarkt* (mercato del frumento), dove stabilire una nuova sala espositiva. Come nel caso di Utrecht, venne deciso che ogni due anni la confraternita si impegnava a tenere una vendita all'asta di tutti i dipinti presenti all'esposizione. Questo luogo venne a configurarsi come il punto focale del mercato artistico locale, tanto che, anche le vendite esecutive tenute dalla magistratura cittadina vennero condotte qui.¹⁹⁸ Questa esposizione permanente era stata ben accolta dal pubblico: ben cento anni dopo, nel 1763, venne ampliata ed erano anche stati stabiliti dei regolari orari di apertura.¹⁹⁹ Tuttavia, L'Aia già conosceva una tradizione di esposizioni private anche prima di quelle organizzate dalla Confraternita *Pictura*. È noto come a partire dal 1620 il pittore Willem Jansz Decker e il mercante d'arte Pauwel Weyts avevano già affittato la galleria "tra la Great Hall e la camera degli Stati Generali" altrimenti conosciuta come la White Gallery della Corte d'Orange, per esporre e vendere le loro opere.²⁰⁰

Ad Amsterdam invece non era la Gilda di San Luca ma l'autorità municipale ad essere responsabile della creazione di un luogo espositivo per gli artisti della sua città. Negli ultimi anni del XVII secolo venne adibita una sala all'interno del municipio di Amsterdam per l'esposizione permanente e la vendita dei dipinti realizzati dai pittori della gilda. Inoltre una collezione straordinaria di

¹⁹⁵ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180; M. North, *Ivi*, 1997, p. 88. Volevo segnalare che il Montias a tal proposito sostiene il 1682. Cfr. J. M. Montias, 1996, p. 140.

¹⁹⁶ E. Romain, G. Korevaar, *Dutch Guilds*, 2006, pp. 165-180.

¹⁹⁷ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-180; J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160.

¹⁹⁸ E. Romain, G. Korevaar, *Ivi*, 2006, pp. 165-180;

¹⁹⁹ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 88.

²⁰⁰ M. North, *Ivi*, 1997, p. 88.

incisioni e stampe poteva essere consultata e acquistata nel “cabinet delle arti” appositamente istituito affianco alla sala espositiva dei dipinti.²⁰¹

Nonostante gli interessanti risvolti, gli artisti accordarono scarso entusiasmo alle iniziative di vendita della corporazione e ciò era determinato dal fatto che, queste esposizioni, avevano l’effetto di comprimere i prezzi di vendita, andando contro gli interessi dei singoli artisti. Questo risultava particolarmente dannoso, soprattutto nel momento in cui l’espansione del mercato artistico aveva raggiunto il suo apice.²⁰²

IL MERCANTE D’ARTE: UN NUOVO COMMITTENTE.

Come già compreso nei paragrafi precedenti, in questo nuovo assetto economico, accanto al mercato artistico di alto livello, che si sviluppava prevalentemente in base ad accordi particolari e relegava l’acquisto delle opere in bottega, si stava affermando una seconda tipologia di mercato, all’interno del quale stava emergendo il protagonismo di tutti i nuovi canali di vendita.

Per l’ampiezza assunta da quest’ultimo, vennero a crearsi le condizioni ideali per la nascita di una rete intermediaria di protagonisti, che rispondevano alle esigenze poste dalle nuove modalità di scambio. Sempre più spesso all’intenditore o al “mercante amatore” andarono a sostituirsi le figure dell’intermediario e del mercante “negoziante”, ovvero del mercante inteso nel vero senso della parola.

Gli intermediari avevano la virtù di rendere le cose presenti agli uomini, sebbene fossero lontane nel tempo e nello spazio, e a ricoprire questo ruolo si ritrovavano molto spesso i cortigiani, gli artisti ma anche gli stessi mercanti o i banditori delle aste.²⁰³

Questi intermediari intraprendevano delle ricerche per molteplici clienti, che potevano essere a loro volta anche venditori, e attraverso il loro intervento gli artisti venivano avvicinati ai collezionisti. Il

²⁰¹ J. M. Montias, *Le marché de l’art*, 1996, p. 141; Cfr. Obreen, 1877-1890, vol. 4, p. 154.

²⁰² M. Prak, *Painters, guild and the art market*, 2008, pp. 140-170; M. Prak, *Paintings, journeyman painters and painters’ guilds*, 2007, pp. 133-149. Le Gilde intervennero anche sul piano intellettuale, promuovendo alcuni interventi di lettura tenuti dai loro membri, con lo scopo di insegnare ai clienti e alla connoisseurship quale fosse il ruolo e lo status dell’arte e di chi la praticava all’interno della società. A tal proposito è interessante citare l’intervento che si tenne all’interno di queste esposizioni il maestro pittore Philip Angell di Leida, nel 1641, nel giorno di San Luca, dove espose sia lo status intellettuale della pittura, descrivendolo come un mestiere antico e altamente stimato, il cui valore era superiore a quello della poesia e alla scultura, sia lo status di chi la praticava. Gli artisti sentivano nel loro pubblico, formato soprattutto da uomini d’affari della classe borghese, lo snobismo culturale della connoisseurship.²⁰² L’esempio del maestro di Leida fu seguito più tardi nel secolo dal pittore cieco Gerard de Laresse, che tenne una serie di letture per il pubblico nella sala delle arti del municipio di Amsterdam. I suoi testi furono raccolti e poi pubblicati in un libro.

²⁰³ S. Rolfi, *Il Difetto di Lontananza*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 1994, n. 54, pp. 53-68.

loro ufficio offriva al cliente eventuale l'opportunità di contemplare e di apprezzare delle opere d'arte di cui non avrebbe avuto conoscenza altrimenti. L'intermediario era fondamentale in quanto ricopriva due funzioni indispensabili: far incontrare il venditore e l'acquirente e certificare la qualità dell'opera scambiata. Tutto funzionava attraverso delle contrattazioni: ad esempio, si veniva a conoscenza che un proprietario di un quadro intendeva venderlo, lo si andava a vedere e si proponeva un prezzo.²⁰⁴

In questo senso l'intermediario era una figura ben distinta dal mercante che invece investiva direttamente in ciò che contrattava. Queste due professioni venivano confuse in quanto molto spesso gli artisti univano all'attività di mediatori veri e propri (bisogna ricordare che erano spesso chiamati per restauri di quadri o per fornire una perizia da esperto in merito all'autenticità di una determinata opera) quella di proporre in vendita anche opere che loro stessi avevano acquistato.²⁰⁵ Si tratta in ogni caso di due funzioni che dovevano essere tenute ben distinte avendo l'intermediario un ruolo molto importante in un mercato molto particolare, in quanto promuoveva la circolazione delle informazioni necessarie per gli scambi ed era una figura di primaria importanza per movimentare gli scambi del mercato "alto". Si trovava quindi a svolgere il ruolo di intermediario chiunque frequentasse i proprietari di quadri importanti.²⁰⁶

Il mercante d'arte comunque non aveva funzioni dissimili ma con il suo operato contribuiva egli stesso a dare forma al mercato in quanto era direttamente coinvolto nell'attività di compravendita e quindi gli perteneva la capacità di influenzare l'andamento della domanda e dell'offerta. La sua figura si proponeva come riferimento del mercato dell'arte e in modo continuativo emergeva come protagonista. Coloro che svolgevano tale professione erano degli individui i cui ruoli erano principalmente definiti dal volume dei loro traffici.²⁰⁷

La definizione dell'odierno mercante d'arte che trae il suo reddito unicamente da questa professione non trova riscontro in età moderna se non forse nei Paesi Bassi dove appunto sembra dimostrata l'esistenza di imprenditori che commissionavano quadri da esportazione e di veri e propri mercanti che commerciavano in opere d'arte straniere, antiche e moderne, da rivendere nel mercato interno.²⁰⁸

I mercati artistici europei, in generale, denotavano invece una professionalità molto più fluttuante, in quanto chi si occupava di mercato d'arte, in genere, si occupava anche di altro, cosa tra l'altro

²⁰⁴ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, p. 141; Cfr. Obreen, 1877-1890, vol. 4, p. 154.

²⁰⁵ Per citare un esempio, nel 1672 Vermeer è stato scelto come esperto per giudicare l'autenticità di un certo numero di quadri italiani acquistati da un commerciante di Amsterdam dal principe elettore di Brandeburgo. J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 138-160.

²⁰⁶ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 138-160.

²⁰⁷ S. Rolfi, *Il Difetto di Lontananza*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1994, n. 54, pp. 53-68.

²⁰⁸ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 138-160.

che, tutto sommato, era comune anche ai molti mercanti d'arte olandesi. Contrariamente a questo processo di professionalizzazione che stava giungendo al suo culmine nei Paesi Bassi, nello scenario artistico europeo emergeva in maniera chiara come l'attività di questi "probabili" mercanti d'arte fosse ancora accessoria e secondaria ad una professione principale. Il fatto che queste persone decidessero di tenere dei quadri in vendita presso la loro attività - molto spesso di scarso valore - rispondeva all'esigenza di far fronte all'aumento della richiesta di dipinti verificatasi a partire dall'inizio del secolo ma al tempo stesso questa occasionalità denotava la mancanza di una specializzazione vera. Questa mancanza di specializzazione, soprattutto per quanto riguardava la fascia medio bassa del mercato, determinava che la maggior parte dei commerci dei quadri non passasse né per un appassionato di pittura né per mano un pittore.²⁰⁹

Nella provincia olandese invece, come ci evidenzia il Montias, il fatto di praticare l'attività di mercante non impediva a questi individui di registrarsi tra i membri della Gilda di San Luca e di averne soprattutto parte attiva.²¹⁰ Nel contesto artistico olandese il mercante d'arte soprattutto andava configurandosi come un committente di tipo nuovo, un personaggio decisamente moderno e che avrà un sicuro avvenire. I mercanti d'arte erano, naturalmente, i più importanti compratori di arte. Nei Paesi Bassi del XVII secolo loro potevano essere divisi in differenti categorie. Cominciamo dai gradini più bassi, dove ritroviamo i rivenditori di seconda mano, ovvero i rigattieri. Questi mercanti, che spesso potevano essere anche delle donne illetterate, provenivano principalmente dalle basse classi sociali ed erano specificatamente rivenditori di abiti, di biancheria e di mobili usati e rivestivano un certo ruolo soprattutto nel commercio di dipinti di bassa qualità. Attraverso il loro coinvolgimento con le aste immobiliari avevano diretto accesso ai lavori di arte in esse contenute, magari che venivano venduti o trasferiti illecitamente. Questo contatto continuo con le pitture li portava ad essere perfettamente in grado di stimare e riconoscere i prodotti artistici. Il prezzo che probabilmente pagavano per i loro dipinti alle vendite immobiliari poteva essere stimato tra l'uno e i due guilders.²¹¹

Un gradino sopra ai venditori di seconda mano c'erano tutti quegli artigiani e uomini d'affari che trattavano in arte parallelamente alla loro attività. Tra i più rilevanti c'erano ad esempio i bettolieri, l'oste e gli albergatori che mostravano e vendevano ai loro clienti i lavori esposti nelle loro taverne. Oltre ad acquistarli spesso li ricevevano in sostituzione dei debiti e poi li rivendevano ad altri

²⁰⁹ D. Ormrod, *The Art trade and its Urban Context: England and the Netherlands compared, 1550-1750*, in *Auction, Agents and Dealers, The Mechanisms of the Art Market, 1660-1830*, ed. by Jeremy Warren and Adriana Turpin, Oxford: Beazley Archive: Archaeopress, London, 2009, pp. 11-21.

²¹⁰ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 149-178.

²¹¹ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 93. In questa categoria rientravano anche le *uiydraegsters*, che erano delle donne di bassissima estrazione sociale che si occupavano di liquidare le successioni. Anche in questo caso i prodotti artistici trattati erano di valore economico modesto

clienti. I punti vendita erano molti e diversi: come mostrano ad esempio due disegni di Salomon de Bray, andavano dalle botteghe dei librai, a quelle dei corniciai, a banchi e installazioni sistemate entro edifici pubblici fino a veri e propri negozi specializzati.²¹²

Anche i commercianti di vino e gli altri artigiani trattavano attivamente in lavori di arte. Alcuni di loro, come il bottaio Adrian Delen, avevano addirittura impostato un sistema per la produzione di dipinti. Nel 1615, il celebre pittore di marine Jan Porcellis da Leida, si associò con il bottaio Delen il quale si impegnò a fornire quaranta tavole su cui Porcellis dipinse. Il bottaio si incaricò di provvedere anche ai colori e a un aiutante che prestò assistenza all'artista durante le venti settimane in cui le tavole dovevano essere dipinte. Al pittore venne richiesto di dipingere scene con navi ad un ritmo di due dipinti a settimana per i quali riceveva almeno quindici guilders. Delen quindi si impegnò a vendere i quadri ad una fiera e dopo averne dedotto i 200 guilders per le tavole, i colori e le cornici, divise il provento con il pittore.²¹³

Ma i modi escogitati dagli artisti olandesi per smerciare le loro opere erano, oltre che molto vari, soprattutto curiosi. Nel 1625, ad esempio, il pittore Jacques de Ville si associò con il marinaio Hans Melchiors e si impegnò a dipingere in un anno e mezzo quadri per il valore di 2400 fiorini che il marinaio poi vendette nel corso dei suoi viaggi.²¹⁴

Naturalmente la grande maggioranza dei mercanti d'arte era rappresentata soprattutto da pittori che in precedenza praticavano l'arte ma senza aver riscontrato grande successo, come ad esempio Gerrit van Uylenburgh, Cornelis Doeck, Abraham de Cooge, Crijn Volmarijn, Albert Meyeringh e Jan Coelenbier.²¹⁵

Ad esempio il pittore mancato Crijn Volmarijn, nel 1643 aprì a Leida un negozio dove vendeva «colori preparati e non preparati, tavole, tele, pennelli e utensili di ogni genere per pittori» e naturalmente doveva commerciare anche in quadri. Prova di questa sua attività mercantile è il fatto che, alla sua morte avvenuta nel 1648, la vedova mise in vendita uno stock di 200 quadri tra cui ventidue di Adriaen van de Venne. Così anche il collega Cornelis Doeck di Amsterdam, terminando la sua professione di artista, divenne un importante mercante d'arte organizzando le cosiddette «galere pittoriche».²¹⁶

Per quanto riguarda invece i mercanti “a tempo pieno” è opportuno distinguere due categorie. La prima riguardava tutti quei mercanti che si occupavano soprattutto di valutare l'autenticità dei manufatti e trattavano dipinti già finiti e immessi nel mercato per poi rivenderli ad un prezzo più

²¹² J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 149-178.

²¹³ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 93.

²¹⁴ M. North, *Ivi*, 1997, p. 94.

²¹⁵ M. North, *Ivi*, 1997, p. 94.

²¹⁶ M. North, *Ivi*, 1997, p. 94.

caro su un'altra piazza. Il loro ufficio si rivolgeva prevalentemente ad una clientela che apparteneva alla fascia medio alta della società. Nella seconda categoria invece rientravano tutti quei mercanti che commissionavano una produzione di dipinti, spesso seriale, a pittori che nella maggior parte dei casi erano ancora sconosciuti ai più e il loro mercato era rivolto a quelle fasce della società medio basse.²¹⁷ I mercanti della prima categoria non avevano che un'influenza indiretta sull'offerta mentre i secondi avevano un impatto diretto sul mercato in quanto potevano influire sull'offerta aumentandola e adattandola al gusto del pubblico.²¹⁸

Per quanto riguarda quest'ultimi si possono tratteggiare due situazioni differenti a seconda che il mercante in questione si riservasse il diritto di acquistare l'intera produzione o almeno di avere un diritto di opzione su tutto ciò che un certo artista produceva. La prima situazione era quella che veniva conosciuta per l'appunto come «dei pittori di galera». Si trattava di contratti che legavano l'artista interamente al commerciante. Questi gli forniva gli strumenti e i materiali, i colori, le tavole, le tele e per un determinato compenso lo obbligava a dipingere ciò che gli veniva chiesto. In questi casi si trattava generalmente di artisti assai giovani e poco conosciuti.²¹⁹

Ad esempio, nel 1641, un paesaggista che diventerà molto noto, Isaak van Ostade, allora ventenne, ricevette soltanto 27 guilders per 13 dipinti ordinatigli dal commerciante di Rotterdam Lendeert Volmarijn. Nel 1674 il pittore di fiori Elias van der Broek ventunenne si impegnò con il commerciante d'arte di Anversa Bartholomeus Floquet a dipingere per un anno intero, durante tutta la giornata, ciò che Floquet gli richiese, per un salario di 120 guilders, il nutrimento e 30 guilders per l'alloggio.²²⁰ Meglio vanno le cose a Pietr van der Bosch che appena arrivato ad Amsterdam nel 1645 si impegnò con il mercante Martin Kretzer a dipingere dall'alba al tramonto in inverno e dalle sette del mattino alle sette di sera l'estate tele per il suo committente che gli pagò annualmente 1200 guilders. Una bella somma se si tiene conto che un carpentiere guadagnava allora meno di un guilders al giorno e il dirigente di un'officina di maiolica di Delft 800 guiders all'anno.²²¹

Questi tipi di lavori forzati avevano lo scopo di fornire a un mercato molto vasto una produzione corrente di basso livello, quasi seriale. Spesso si trattava di copie di cui c'era un grandissimo commercio.²²²

Le condizioni erano invece del tutto diverse nel caso di celebri artisti a cui si richiedeva semplicemente un'opzione sull'opera. Ad esempio il residente svedese alla Corte de L'Aia Pieter Spiering Silvercron pagava Gerard Dou una somma annua di 1000 guilders per questo diritto, e tra

²¹⁷ J. M. Montias, *Le marché de l'art*, 1996, pp. 149-178.

²¹⁸ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 150.

²¹⁹ J. M. Montias, *Ivi*, 1996, pp. 150.

²²⁰ E. Castelnuovo, *Prefazione*, in J. M. Montias, *Vermeer: l'artista*, 1997, p. XXII.

²²¹ E. Castelnuovo, *Ivi*, 1997, p. XXII.

²²² E. Castelnuovo, *Ivi*, 1997, p. XXIII.

600 e 1000 guilders per ogni quadro che avesse scelto per inviarlo alla regina Cristina.²²³ Oppure Frans van Mieris dovette avere ad un certo punto della sua carriera un contratto del genere con un celebre medico, professore all'università di Leida, François de la Boe Sylvius, e lo stesso avvenne a Utrecht per Cornelis van Poelenburgh, allora il più celebrato e ricercato dei paesaggisti olandesi, con il barone Willem Vincent von Wittenhorst. Quanto ad Adriaen van der Werff, un incaricato dell'elettore palatino Johann Wilhelm gli concesse uno stipendio di 4000 guilders per ogni semestre, più una somma corrisposta per ogni dipinto acquistato dalla corte. Qualcosa di simile, anche se in termini più modesti, dovette avvenire a Delft proprio a Vermeer con Pieter Claesz. van Ruijven, il mecenate nascosto messo in luce dagli studi di Montias, a cui erano appartenute le ventuno pitture di Vermeer, messe in vendita ad Amsterdam nel 1696 dagli eredi di Jacob Dissius, genero di Van Ruijven.²²⁴

²²³ M. North, *Art and Commerce*, 1997, p. 95; a tal proposito cfr. I. Gaskell, *Dou, his Patrons and the Art of Painting*, in *The Oxford Art Journal*, 5 (1982), pp. 15-61.

²²⁴ M. North, *Ivi*, 1997, p. 95.

**L'ARTISTA E IL MERCATO.
L'APPREZZAMENTO E IL SUO
VALORE.**

LA DETERMINAZIONE DEL VALORE NEL MERCATO ARTISTICO. WAT DE GEK ERVOOR GEEFT.

La nostra attenzione è stata rivolta a descrivere il panorama sociale e culturale olandese entro il quale si venne a definire il mondo degli artisti, presentando le caratteristiche che qualificavano il mercato dell'arte in questo paese. Interessante a questo punto è indagare come i singoli artisti si muovevano all'interno di questo contesto. Questo ci permetterebbe di conoscere come si rapportavano con i loro clienti e che valore avevano le loro opere, in che modo venivano valutati i prodotti artistici e che pretese potevano avanzare i pittori stessi.

Wat de gek ervoor geeft. Più o meno in italiano suona così: “ciò che il folle offrirà per questo”. Si tratta di un detto popolare olandese che Erin Jan Sluijter molto acutamente utilizza nel suo saggio introduttivo al volume curato da Anna Tummers e Koenraad Jonckheere per spiegare, secondo il suo parere, quali siano le dinamiche che sottostanno alla determinazione del valore monetario nel mercato dell'arte.

Con questo detto, lo Sluijter intende dimostrare che, secondo la generale opinione, il valore di un'opera dipende da quanto un individuo, basandosi sulla sua personale valutazione, è disposto a pagare per quella determinata opera. Naturalmente l'atteggiamento di questo “folle”, che potrebbe essere disposto a pagare un prezzo che agli occhi dei più sembra sconsiderato, è determinato dall'ambiente culturale e sociale da cui proviene, dalle circostanze economiche e dalla sua attitudine verso i meccanismi del mercato.²²⁵

A sostegno di tale opinione è interessante riportare l'intervento di Marten Jan Bok nel suo saggio “Pricing the Unpriced”. Lo studioso infatti ci riferisce del dialogo che l'economista di Rotterdam Arjo Klamer tenne con tre artisti olandesi contemporanei riguardo il loro comportamento verso il mercato dell'arte. Da questa conversazione, pubblicata nel 1996, emerse l'incertezza enfatizzata dagli artisti riguardo il valore di mercato dell'arte. Le loro osservazioni si focalizzarono soprattutto sul fatto che, secondo la loro opinione, non c'era un metodo standard per determinare un prezzo, ma che il nome e la fama dell'artista restavano gli elementi decisivi per stabilire la base e il livello del valore dell'opera e che questo elemento rimaneva comunque una componente flessibile in quanto dipendeva anche dal patrimonio dei clienti interessati. Se si ha in mente un prezzo e ne viene proposto uno diverso e più alto si richiede quest'ultimo. Stando alla base di queste affermazioni, possiamo intuire quanto la determinazione del valore di un'opera in questi termini si possa presentare come un processo difficoltoso e pieno di errori. Naturalmente nessuno dei tre artisti si

²²⁵ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market in the Golden Age: An Introduction*, in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look Painting by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, ed. By Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, pp. 7-29.

riferì all'ammontare del tempo impiegato per la realizzazione del prodotto artistico e il relativo costo del lavoro investito, per determinare questo valore, che fino a prova contraria, rimaneva il metodo più comune per calcolare un reddito nella maggior parte delle professioni.²²⁶

Se il valore economico dell'arte è un valore relativo, è una questione critica che vanta una lunga storia alle spalle e che, come ben sappiamo, divenne un argomento di una certa urgenza tra gli scrittori già a partire dalla metà del XV secolo. Ad esempio venendo in Italia, nei *Dialoghi Romani* di Francisco de Hollanda, dominati dalla gigantesca figura di Michelangelo che interviene come personaggio, emerge che il valore di un'opera d'arte è ancora inteso secondo un rapporto proporzionale, che vede come caposaldo in questa equazione opera-valore, la fama dell'artista. Lo scrittore assegnava alto valore ai lavori eseguiti dai grandi artisti, anche se quest'ultimi avevano dedicato poco tempo alla realizzazione dell'opera. Secondo Hollanda infatti, il successo artistico dei pittori in Italia era da ascrivere alle loro generose remunerazioni. Hollanda naturalmente respinge l'antico concetto artigianale secondo il quale il valore artistico doveva essere quantificato in base alle dimensioni dell'oggetto o al tempo speso per realizzarlo e con il cosiddetto trionfo dell'alloro celebrava il culto del genio artistico.²²⁷

Sempre restando in Italia, nei primi decenni del XVII secolo, possiamo invece osservare che le parole di Giulio Mancini, scritte tra il 1617 e il 1621 nelle sue *Considerazioni sulla Pittura*, risultavano sorprendentemente simili alle vedute dei moderni artisti, in quanto lo scrittore senese sosteneva che un dipinto in se stesso non poteva avere un prezzo definito perché il suo valore in parte era legato alle qualità del committente che lo possedeva e a quelle dell'artista che l'aveva realizzato. Quindi il prezzo dipendeva principalmente dal gusto e dalla ricchezza dell'acquirente e dal bisogno di possedere quella determinata opera.²²⁸

Ma queste riportate sono le parole di due amatori italiani.

Per quanto riguarda la considerazione dei prodotti artistici nei Paesi Bassi nel XVII secolo, si è constatato che gli studi hanno teso ad enfatizzare la visione che i dipinti in questo paese fossero considerati come un bene di consumo se non una merce come molte altre. Naturalmente è rischioso porre delle considerazioni di questo tipo, in quanto bisogna valutare che nell'arte entrano in gioco molti altri incommensurabili fattori come la tecnica di realizzazione e in special modo le qualità artistiche del prodotto. Tali qualità, di solito considerate uniche, venivano percepite in maniera

²²⁶ M. J. Bok, *Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth Century Painters determined the Selling Price of their Work*, in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, ed. by Michael North and David Ormrod, Ashgate, Aldershot, 1998, pp. 103-112. Per quanto riguarda il dialogo di Arjo Klamer cfr. A. Klamer, *The Value of Culture: on the Relationship Between Economics and Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, pp. 217-218.

²²⁷ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market*, 2008, p. 8.

²²⁸ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, p. 8. Lo Sluijter rimanda a Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, presentazione di Lionello Venturi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956.

piuttosto differente da chiunque fosse coinvolto e potevano, col tempo, rendere questo particolare tipo di bene molto più costoso, ma anche più economico, essendo soggette al cambiamento del gusto e della moda.

Quando parliamo del valore di un determinato bene artistico, per comprenderne il significato, non dobbiamo trascurare il fatto che, nello scambio degli oggetti d'arte, non solo questi beni passavano da una mano all'altra, ma anche le informazioni, le reputazioni, i favori, le aspettative a loro connessi venivano trasferiti. Tali fattori divengono elementi che andavano a definire la bellezza e il valore di questo oggetto, giocando un ruolo non secondario nella determinazione del suo prezzo. In questo modo le idee, i concetti, i valori e le attitudini concerni all'arte, così come i singoli individui che giocavano un ruolo negli scambi, si trovavano ad essere connessi con le pratiche di mercato.

Ma quali erano i pareri e le opinioni in merito alla valutazione del valore delle opere d'arte nei Paesi bassi nel XVII secolo? Erano differenti? Quali erano le pratiche accettate in merito?

Per rispondere a queste domande proviamo a considerare il comportamento di alcuni maestri del XVII secolo nei confronti delle pratiche di mercato.

Torniamo per un attimo in Italia. Nel suo magistrale studio su Guido Reni, Richard Spears ha dimostrato che due opposte attitudini esistevano in Italia contemporaneamente. Questo viene esemplificato dalla carriera dei due più famosi artisti di quel periodo, due artisti che furono addestrati nello stesso studio e che furono feroci competitori: parliamo di Guido Reni e di Guercino. Proprio quest'ultimo aveva dimostrato una spontanea e abile attitudine verso le pratiche di mercato. Guercino determinava attentamente i suoi prezzi sulla base del valore del lavoro speso per realizzare l'opera, ovvero attraverso quello che veniva definito come il *valore di fatica*. Inoltre Guercino era a capo di un efficiente studio e rigorosamente differenziava tra i suoi lavori e quelli realizzati dallo studio.²²⁹

Guido Reni al contrario, non aveva prezzi stabiliti per i suoi dipinti e secondo Malvasia l'artista bolognese rifiutava la menzione del prezzo in una professione che considerava liberale e sosteneva che bisognava negoziare sulla base di un onorario. Lo scrittore bolognese ci racconta infatti che fu pratica del Reni non mettere un prezzo alle opere che lui dipingeva per i grandi personaggi e uomini illustri, ma piuttosto donava loro i dipinti. In questo modo lui si metteva in una condizione di poter ricevere per le sue realizzazioni molto più di quanto fosse costume guadagnare o che lui stesso avrebbe potuto domandare. In questo modo Reni aveva confidato su quello che è stato indicato

²²⁹ E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*, p. 10. Lo studio citato dallo Sluijter è Richard E. Spears, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven and London, 1997. Tra le prassi che possiamo ritrovare, ad esempio c'era quella che lo vedeva assegnare un prezzo prefissato al numero di figure dipinte: approssimativamente 100 ducati per ogni figura intera, 50 ducati per le mezze figure e 25 ducati per le sole teste.

come il *valore di stima*, ovvero una valutazione non determinata dall'artista ma dal cliente, quando i dipinti erano completati, sulla base di quello che quest'ultimo riteneva fosse il valore.²³⁰

Un altro significativo contrasto tra i due artisti era causato da quelle che furono le relative pratiche di bottega. Reni infatti aveva organizzato il suo studio in modo che la distinzione tra i lavori autografi, i lavori ritoccati e le buone copie fosse sfocata. Guercino invece, aderendo al saldo e antico modello di nozione di prezzo ed essendo così relativamente franco nell'indicare cosa era e non era una sua realizzazione, conclude lo Spears, si metteva in una posizione piuttosto lontana dal punto di vista delle pratiche mercantili rinunciando in questo modo a non promuovere se stesso attraverso le tecniche di marketing. Al contrario l'attitudine del Reni prefigurava gli aspetti del nostro contemporaneo mercato d'arte, dove la domanda poteva essere manipolata dall'ingegno degli artisti e dai loro agenti.²³¹

Purtroppo per i Paesi Bassi non possediamo un equivalente come il Malvasia che può fornirci una ricchezza di informazioni come è stato fatto per i maestri bolognesi, ma sulla base di una varietà di altre risorse è possibile comunque porre un'indagine che ci permetterà di rilevare un simile fenomeno.

Il metodo artigianale di calcolare il prezzo del prodotto artistico, largamente determinato dal tempo speso per produrlo, dev'essere stato adottato da molti artisti olandesi. In alcuni casi si trattava di maestri rinomati, come ad esempio i pittori più pagati del secolo d'oro olandese, ovvero Gerrit Dou e Frans van Mieris. Ad esempio Joachim von Sandrart ci rende noto che Gerrit Dou giornalmente annotava l'esatto numero di ore che dedicava ad un dipinto, e che calcolava per questo "ein Pfund Fleisch" (dove un pound fiammingo equivaleva a 6 guilders) all'ora, mentre Arnold Houbraken annotava che Van Mieris calcolava un ducato d'oro, ovvero 5 guilders, per ora. Che Dou e Van Mieris fossero abili ad intascare somme cospicue è rivelato dal fatto che Dou ricevette 4000 guilders dagli Stati Generali Olandesi per la *Giovane Madre*, che faceva parte del dono olandese fatto a Carlo II, e che Van Mieris venne pagato 2500 guilders da Cosimo III de Medici per un *Concerto di Famiglia*. In questi casi sembra proprio che lo status e la ricchezza dei clienti figuravano nell'equazione in misura considerevole.²³²

I libri dei conti di Adriaen van der Werff e di Hendrick van Limborch mostrano che anche questi artisti continuavano ad utilizzare questo metodo artigianale di valutazione, e offrono accurate informazioni riguardo a come gli artisti calcolavano il prezzo basandosi sulle ore spese su un dipinto. Van Limborch, ad esempio, annotava con grande precisione ogni mezza giornata spesa per un lavoro artistico. Per i dipinti di storia il numero totale di giorni impiegati potevano variare tra i

²³⁰ E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*. p. 10.

²³¹ E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*. p. 10.

²³² E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*, pp. 7-29.

45 e i 160 giorni, mentre per i ritratti veniva speso molto meno tempo. Quest'ultimo, approssimativamente, doveva ricevere circa 10 guilders al giorno, mentre per quanto riguarda le tariffe richieste da Van der Weff, Marten Jan Bock ha dimostrato che per qualunque suo soggetto il pittore si sarebbe fatto pagare una cifra base di 25 guilders al giorno.²³³

Il totale del numero dei giorni avrebbe determinato in questo modo il minimo compenso richiesto, il quale avrebbe desunto più o meno una linea guida per un prezzo di negoziazione con il suo committente. A questo si dovevano aggiungere i costi addizionali come il telaio, l'imballaggio e i costi di trasporto. In questo modo l'artista voleva arrivare ad una cifra obiettivo per la sua negoziazione. Qualche volta si stabiliva per un valore inferiore ma c'erano delle occasioni in cui riceveva anche di più. Inoltre Van der Werff faceva una distinzione, non tanto per il cliente ma proprio per i suoi calcoli, tra quelli che erano i suoi lavori e quelli realizzati dal fratello e stretto collaboratore Pieter, anche se in realtà quest'ultimo eseguiva la maggior parte della porzione del lavoro.²³⁴ Tuttavia, secondo Johan van Gool, Adriaen pagava suo fratello solo un ducato, ovvero 5 guilders al giorno, il che significava che Adriaen traeva uno straordinario profitto sul lavoro del fratello Pieter.²³⁵

Bok ci spiega ovviamente che anche la relazione con le dimensioni del dipinto costituivano una variabile per determinare il prezzo che veniva assegnato ad un dipinto. Non mancano esempi anche in questo senso. Per esempio troviamo un paesaggio di Herman Saftleven nell'inventario del barone Willem Vincent van Wyttenhorst per il quale, secondo le annotazioni nel registro del nobile uomo, Van Wittenhorst pagò 120 guilders; per un paesaggio "*halff soo groot als de bovenstaende*", cioè dalle dimensioni che risultavano essere la metà di quello appena menzionato, Saftleven era stato pagato esattamente la metà di quella somma: 60 guilders.²³⁶

Anche un pittore come Cornelis van Poelenburch probabilmente usava un metodo simile. Sempre dall'inventario di Van Wyttenhorst, che fu stilato tra il 1651 e il 1659 e contava un largo numero di dipinti di Van Poelenburch (circa 57), la maggior parte dei quali era stato acquistato direttamente dall'artista, emerge dalle cifre registrate che Van Wyttenhorst aveva pagato per queste opere somme che variavano notevolmente, dai 36 ai 464 guilders. I dipinti più economici erano registrati come paesaggi di piccole dimensioni. Il dipinto più costoso era indicato come "grande". In questo caso comunque la variazione del prezzo più che essere giustificata per la differenza nelle dimensioni era dovuta al fatto che si trattava di un dipinto di storia. Tutti i costosi lavori di Van Poelenburch in questo inventario erano dipinti di storia con numerose figure: ad esempio un quadro rappresentante

²³³ M. J. Bok, *Pricing the Unpriced*, 1998, pp. 103-112

²³⁴ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market*, 2008, pp. 7-29.

²³⁵ M. J. Bok, *Pricing the Unpriced*, 1998, pp. 103-112

²³⁶ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market*, 2008, pp. 7-29

la *Passione* o il Martirio di *San Lorenzo*, sono dei dipinti per i quali era stato impiegato molto più tempo per la realizzazione che non un paesaggio contenente solo poche minute figure.²³⁷

Per quanto riguarda invece il valore monetario dei dipinti realizzati da artisti che utilizzavano le cosiddette “tecniche rapide”, sembra probabile che un pittore come Jan van Goyen calcolasse il prezzo nello stesso metodo artigianale. Questi pittori utilizzavano un metodo di lavoro che era orientato verso alti livelli di produzione e alti margini di profitto e da questo risultava un basso costo per le opere realizzate, grazie soprattutto alla riduzione del tempo lavorativo impiegato. I dipinti di Van Goyen, come ci racconta Van Hoogstraten, potevano essere prodotti in un giorno e approssimativamente l'artista poteva richiedere 10 guilders per un dipinto piccolo e 60 guilders per dipinti di grandi dimensioni.²³⁸

Ma cosa significa quando il corrispettivo giornaliero variava considerevolmente tra i diversi artisti quando utilizzavano questo metodo di calcolo per individuare il valore monetario di un'opera? Naturalmente in molti casi una variazione del prezzo richiesto giornalmente può essere tranquillamente ricondotta al fatto che alcuni artisti si occupavano di eseguire dipinti molto impegnativi dal punto di vista realizzativo, come potevano essere i quadri a tema storico o mitologico. Naturalmente le cose non sono così semplici. Con questa questione, introduciamo il discorso relativo a quello che noi possiamo definire il “costo della reputazione” di un artista. Ma come era determinata questa reputazione e come si traduceva in termini di corrispettivi monetari?

Cominciamo con il riportare un semplice esempio. La reputazione risulta evidente da un caso che riguardava il pittore ritrattista Bartholomeus van der Helst. Dal processo di una causa avvenuta nel 1665, emerge come la sua reputazione fosse espressa in termini monetari. Van der Helst fece pagare non meno di 1000 guilders per un ritratto di famiglia (rappresentante marito, moglie, figli e levriero) e questo prezzo fu contestato dal committente, Pieter van de Venne Lucasz. Vennero così chiamati a valutare il dipinto in questione due periti, i pittori di Haarlem Dirck Bleecker e Jacob Coolen. I due artisti alla fine stimarono il dipinto per un valore di 400 guilders. Calcolarono 300 guilders per il dipinto, ma aggiunsero che, considerando il buon nome e la reputazione del pittore (*ten respecte van de meester syn name ende reputatie*) proprio per questo motivo 100 guilders potevano essere aggiunti alla stima.²³⁹ Quindi la reputazione di Van der Helst era stata valutata una cifra pari ad un terzo di quello che questi due artisti consideravano il minimo valore di questo

²³⁷ E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

²³⁸ E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

²³⁹ M. Boers-Goosen, *Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century*, in *In His Milieu: Essay on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, ed. by Amy Golahny, Mia M. Mochizuki, Lisa Vergara, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, pp. 63-64.

ritratto. Van der Helst contava di essere pagato per il *valore di stima*, ma aveva di gran lunga sopravvalutato il suo nome e la reputazione.²⁴⁰

Ma veniamo ad alcune vicende che riguardano il protagonista indiscusso del Seicento olandese. Sembra infatti che Rembrandt provasse a dare un valore monetario ai suoi dipinti determinandolo solamente dalla sua reputazione, in opposizione alle ore di lavoro impiegate per realizzarlo, lasciando al cliente il giudizio di considerare se il dipinto era meritevole o meno solo al termine dell'esecuzione. Rembrandt spesso si aspettava somme eccezionali, ma non sempre veniva accontentato.

Ad esempio, un caso fu quello della sua prima importante commissione, la serie della *Passione* per lo Stadtholder Federico Enrico, di cui fece il primo dipinto di sua iniziativa, offrendolo allo Stadtholder attraverso Constantin Huygens. Rembrandt aveva grossolanamente sovrastimato il valore dei suoi dipinti ma allo stesso tempo aveva chiarito che avrebbe regolato il prezzo a qualunque somma la Corte fosse stata disposta a pagare, dichiarando che sarebbe stato soddisfatto comunque. Figura dalla ben nota corrispondenza con Huygens che Rembrandt inizialmente, nel 1636, pensava di meritare 1200 guilders, a pezzo, per i primi tre dipinti. Lui ricevette invece 600 guilders per ognuno. Nel 1639 l'artista era convinto che gli ultimi due dipinti dovevano essere considerati di tale qualità che la Corte di fronte a questa eccellenza non avrebbe potuto pagare meno di 1000 guilders per ogni dipinto, ma Rembrandt nella lettera aggiunse che Sua Altezza doveva prendere in considerazione il fatto che doveva pagarlo secondo il proprio piacere. Anche per questi dipinti lui ricevette 600 guilders per ognuno, il che portò Rembrandt a scrivere, e sicuro di sé sottolineava in maniera imperterrita l'inequivocabile valore della sua opera.²⁴¹ Sottolineando l'eccellente qualità dei suoi lavori, Rembrandt mise implicitamente in chiaro che lui non voleva calcolare il valore delle sue opere in termini di lavoro, ma esclusivamente in termini di alta qualità dei dipinti e di reputazione del suo creatore, lasciando la decisione finale all'altezza del cliente.²⁴² Rembrandt voleva rimarcare il fatto che i tempi lunghi che hanno sempre contraddistinto le sue commissioni non devono essere considerati come tempi dedicati al lavoro manuale com'era già di solito il caso. La causa della prolungata genesi era dovuta, secondo quanto sosteneva l'artista, al fattore intellettuale nel processo di creazione. Tuttavia lui aveva di gran lunga oltrepassato questo concetto per arrivare a quello della sua reputazione.

Nonostante ciò, l'artista dovette comunque ingoiare qualche rospo e placare un po' il suo orgoglio. Di fatti sette anni dopo, nel 1646, egli riuscì a ricevere dalla corte 1200 guilders, a pezzo, per due dipinti aggiuntivi. Comparati ai 500 guilders con i quali pittori come Pieter de Grebber, Salomon de

²⁴⁰ M. Boers-Goosen, 2006, *Ivi*, pp. 63-64.

²⁴¹ E. J. Sluijter, *Determining value on the Art Market*, 2008, pp. 7-29.

²⁴² E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

Bray, Theodoor van Thulden e Jacob Joordaens furono probabilmente ricompensati per le scene trionfali nell'Oranjezaal, che misuravano più di due metri di altezza (indubbiamente il prezzo per questi lavori era stato concordato in precedenza), le somme che Rembrandt ricevette per i suoi lavori erano davvero esagerate, per dei dipinti che misuravano meno di un metro di altezza.²⁴³

Ritardare la consegna dei lavori commissionati, come Malvasia ha sottolineato riguardo alle strategie di mercato adottate dal Reni, risultava uno scaltro espediente per rendere i suoi lavori ancora più desiderabili e conseguentemente più stimabili dato che risultavano così difficili da ottenere. E Rembrandt presentava una simile attitudine.

Affascinanti documenti, scoperti solo in tempi recenti, registrano un'eccezionale commissione di due pale d'altare per una chiesa di Genova, nel 1666-1667, per il nobile genovese Francesco Maria Sauli. La negoziazione fu condotta da un certo Gio Lorenzo Viviano, capitano di una nave che aveva approdato ad Amsterdam, ed era assistito da due agenti di affari del Sauli. Viviano e gli agenti avevano lamentato parecchie volte nelle loro lettere al Sauli che ci era voluta un'infinita quantità di tempo a Rembrandt per finire i modelli, per i quali aveva promesso di completarli entro un mese.²⁴⁴ Sauli era sconcertato da questa sconcertante informazione e chiaramente voleva portarsi avanti con la commissione. Il capitano in disperazione scrisse che non sapeva come trattare con Rembrandt, che i dipinti non erano ancora finiti, e che l'artista aveva richiesto 3000 guilders nonostante la sua originale richiesta di 1200 guilders. Alla fine, dopo otto mesi di costanti pressioni e urgenze, i dipinti erano finiti. Il prezzo che alla fine venne concordato fu di 1023.15 guilders. La parte più significativa di questa corrispondenza riguarda quello che riporta Rembrandt scusandosi per il ritardo nella controversia. Quello che viene spiegato dall'artista è che non poteva finire i dipinti in un tempo più breve, applicandosi a questo compito con il massimo impegno mentale.²⁴⁵ Anche questo esempio dimostra l'eccezionale convinzione di Rembrandt riguardo la sua statura come un artista e l'alta qualità della sua arte, mentre si mette in evidenza la sua inabilità o riluttanza a nascondere il disprezzo per coloro che erano in disaccordo con lui. Lui in quanto rinomato artista era l'unico che possedeva la vera conoscenza dell'arte.²⁴⁶

Il suo obiettivo era di acquisire onore e fama, ma lui tendeva a sopravvalutare il valore monetario relativo alla sua fama di artista. La sua non accomodante attitudine era causata prima di tutto dal suo forte senso di autonomia artistica, che lo rendeva un pittore difficile con cui avere a che fare.

²⁴³ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

²⁴⁴ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29. I nuovi documenti scoperti da Lauro Magnani sono stati presentati ad un piccolo simposio alla Rembrandthuis il 13 giugno 2008 e loro sono pubblicati in L. Magnani, *1666 Een onbekende opdracht uit Genua voor Rembrandt*, in *Kroniek van het Rembrandthuis*, pp. 2-17, 2008.

²⁴⁵ Dall'articolo del Magnani, p. 6: "pur applicando tutto il suo spirito all'opera non può perfezionarla in quella brevità [che] si desidererebbe. Op. cit. in E. J. Sluijter, 2008, *Ivi*, pp. 15-16.

²⁴⁶ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

Il tentativo di offrire in dono ad importante gentiluomo un dipinto sembra essere un altro aspetto da annoverare a questa strategia del “valore di stima”. Il Mancini lodava gli artisti che adottavano questo metodo di donare i loro lavori, in quanto evidenziava la buona volontà, la cortesia e l’onore dell’artista, aggiungendo che, attraverso questo modo di negoziare, si potevano vedere dei gratificanti compensi grazie alla grande generosità di alcuni gentiluomini o del principe.²⁴⁷ La presenza di una propria opera nella casa di qualcuno che rappresentava il centro della rete delle commissioni cortigiane e probabilmente la figura chiave nel circolo dell’élite dei connoisseurs, era già una buona ragione per prendersi questo disturbo.²⁴⁸

Nelle sue relazioni con Don Antonio Ruffo da Messina, Rembrandt sembra aver agito in questo modo. L’artista aveva domandato 500 guilders, che ricevette, per l’*Aristotele* commissionatogli. Per il secondo dipinto, l’*Alessandro Magno* che Ruffo gli ordinò, lui richiese la stessa cifra ma inviò inoltre un dipinto di *Omero*, che il Ruffo non aveva richiesto, insieme a questo. Anche per questo l’artista voleva 500 guilders. Ruffo aveva lamentato riguardo le brutte cuciture di saldatura presenti sull’*Alessandro*, in quanto il dipinto consisteva in parecchi pezzi di tela cuciti insieme ed offrì così a Rembrandt 500 guilders per tutti e due i dipinti, aggiungendo che questo prezzo era già cinque volte tanto quanto lui avrebbe pagato ad un maestro italiano per un lavoro di questo tipo. Rembrandt non si diede per vinto e rispondendo piuttosto impudentemente, indispettito affermò che ci dovevano essere pochi intenditori (probabilmente usò il termine *liefhebber*) a Messina, capaci di giudicare il valore della sua arte, sostenendo che un prestigioso patrono, come lui, doveva essere disposto a pagare questo tipo di prezzo.²⁴⁹

Quello che viene messo in evidenza è che il prezzo che viene assegnato ad un’opera viene ad identificarsi come una tangibile componente che va a rappresentare concretamente la relazione personale tra l’artista e il suo committente, il quale, con la sua ricchezza, giocava un ruolo non secondario in questo rapporto. Il prezzo in questi casi aveva a che fare con la reputazione dell’artista e l’apprezzamento della sua eccellenza aveva un prezzo.

IL VALORE DEGLI ORIGINALI E DELLE COPIE NEL MERCATO DELL’ARTE

²⁴⁷ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

²⁴⁸ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29

²⁴⁹ E. J. Sluijter, *Ivi*, 2008, pp. 7-29.

Il coinvolgimento del talento e della reputazione dell'artista e quindi il problema del valore da attribuire alla sua arte, si estendeva alla questione della firma del maestro e le sue implicazioni. Con lo sviluppo del mercato, più artisti che mai avevano iniziato a firmare i loro lavori, spesso ancora con monogrammi, ma sempre più con il loro nome per intero, enfatizzando in questo modo il loro ruolo di creatore individuale. Ma questo ruolo venne a mettersi in relazione con quella pratica da parte degli artisti di apporre i loro nomi a dipinti che in parte o largamente erano stati eseguiti da allievi e assistenti.

Ci introduciamo nella questione relativa ai problemi attinenti alla firma del maestro e del paradosso del “*fatto con le sue mani*”. Il problema che viene a porsi vede la firma non rappresentare più la garanzia che un'opera fosse dipinta solamente dalle mani del maestro stesso. Ma se il nome di un pittore non poteva garantire questo, allora come gli artisti e i connoisseurs classificavano i differenti tipi di prodotto dello studio? E quale ruolo giocava la firma nei confronti di queste realizzazioni?

La ricostruzione della visione che si aveva in Olanda in merito all'autenticità delle opere nel XVII secolo risulta per lo più una materia di critica analisi, e un buon aiuto per provare a comprendere la questione ci può arrivare dalla connessione di diverse circostanze, come ad esempio i passaggi rilevanti all'interno degli statuti della gilda, gli atti notarili, le scritture private, i trattati teorici dell'arte, gli inventari di successione o i cataloghi di vendita.

Il paradosso che voglio mettere in evidenza e su cui desidero riflettere è quello che caratterizza la maggior parte delle pratiche artistiche del periodo, ovvero: se da un lato lo studio degli statuti corporativi sopravvissuti, fa emerge una situazione in cui veniva indicata come pratica comune per i pittori maestri quella di vendere i lavori prodotti in collaborazione con i loro assistenti di studio, sotto il loro proprio nome, dall'altro lato, paradossalmente, lo sviluppo degli interessi commerciali e sociali devono aver giocato un importante ruolo nella crescita di importanza della pratica dell'attribuzione.

Per affrontare questa indagine, Anna Tummers propone di iniziare con il ricercare quali fossero i termini utilizzati per indicare i vari prodotti della bottega. Questo permette di mettere in evidenza quali distinzioni venivano applicate nel XVII secolo negli inventari e negli atti notarili ai prodotti artistici e quali fossero le loro implicazioni. La terminologia emersa all'interno delle documentazioni prese in considerazione può per l'appunto fornirci una coerente visione delle categorie di pensiero nel XVII secolo.²⁵⁰

Ad esempio una prima distinzione era quella che veniva fatta tra originali e copie. I termini più comunemente usati erano *principael* o *origineel* per specificare che un certo dipinto costituiva una

²⁵⁰ A. Tummers, *By His Hand: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship*, in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look Painting by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, ed. By Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, pp. 31-68.

nuova creazione e quindi non una copia, *kopie*. Resta il fatto che, tali termini, indicavano soltanto che il dipinto non era una replica, non se un lavoro fosse autografo o meno. Potevano quindi rientrare sotto questa terminologia anche le nuove composizioni inventate dagli allievi, ma allo stesso tempo è stato comunque riscontrato che tali prodotti di bottega erano descritti come comuni composizioni con il termine *stuckje*. In alcuni casi un dipinto era identificato come fatto da un allievo, *discipel*, di un maestro o era menzionato come ritoccato dal maestro, *geretokkeert*.²⁵¹ In alcune occasioni è stato anche rilevato che esisteva una distinzione nella terminologia che indicava i lavori eseguiti dagli stessi allievi. I termini usati in tali circostanze erano *leerling* o *discipul*. Con *discipul* generalmente si intendeva un allievo con competenze più avanzate rispetto a quello che qualificava l'altro allievo, *leerling*. L'operato degli allievi inoltre era distinto da quello dei pittori qualificati come aiuti bottega, regolarmente stipendiati, e quest'ultimi venivano indicati con i termini *werckgesel* o *vrije gast*. In qualche caso, questi aiuti qualificati, potevano lavorare piuttosto indipendentemente, creando opere di loro propria invenzione, e in questo caso firmavano queste realizzazioni con il loro proprio nome.²⁵²

Questa differenziazione tra i lavori del maestro e quello degli allievi o degli assistenti indica che non tutti i dipinti prodotti nello studio del maestro potevano passare sotto il suo nome. Infatti il nome del maestro doveva garantire almeno un minimo livello qualitativo.²⁵³

Per comprendere questa situazione bisogna innanzitutto tenere in considerazione il cambiamento che avvenne nel mondo creativo, dal punto di vista del concetto di invenzione di un dipinto, e cosa questo comportò soprattutto sotto il profilo economico.

Se il tocco del maestro era sufficiente a qualificare un dipinto come un lavoro di sua invenzione, principalmente evidenziando quello che concerne la sua paternità, questa pratica poteva diventare un modo di strumentalizzare la sua reputazione, il che poteva dar luogo a tutti quei fenomeni relativi ai cosiddetti “dipinti mascherati da originali”, come ad esempio le copie realizzate nella maniera di un maestro, il cui lavoro era ricercato.

Le pratiche mercantili che iniziarono ad invadere e a caratterizzare anche il mercato dell'arte, unite agli sforzi propri degli artisti di creare sempre prodotti differenziati per il pubblico, consentirono di considerare i dipinti originali come potenziali “beni generatori di reddito”.²⁵⁴

²⁵¹ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Pricing Invention: “Originals”, “Copies”, and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*, in *Economics of the Arts. Selected Essay*, ed. by V. A. Ginsburgh and P.-M. Mengher, North Holland, Elsevier, Amsterdam, 1996, pp. 27-62.

²⁵² A. Tummers, *By His Hand*, 2008, p. 40.

²⁵³ A. Tummers, *Ivi*, 2008, p. 40. Un esempio tra i tanti è quello che compare nell'inventario del collezionista di Amsterdam Laurens Mauritsz Douci, stilato nel 1669, nel quale veniva identificato un dipinto come “una grotta dipinta dall'allievo di Karel van der Hooch” (*Een grot van een discipel van Karel van de Hooch*).

²⁵⁴ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Pricing Invention*, 1996, pp. 27-62.

Se dal punto di vista del mercato artistico un dipinto rappresentava un oggetto che incarnava un'entità economica, dobbiamo individuare quali fossero le componenti che lo rendevano tale. Tra queste è stata individuata proprio l'invenzione. Secondo Neil de Marchi e Hans J. Van Miegroet, l'invenzione non era considerata soltanto come un'indispensabile qualità artistica, ma doveva essere valutata anche come una componente che rientrava a pieno titolo nelle leggi che regolamentavano il mercato dell'arte. Il termine, da sempre appartenente alla tradizione retorica, lo si riteneva infatti più appropriato al mondo dei teorici dell'arte che non a quello dei pratici artigiani. Come economica entità, l'invenzione non era trattata, anche se, naturalmente, il talento di un artista continuava ad essere premiato da straordinari onorari.²⁵⁵

Ancora meglio, tale ragionamento può essere compreso attraverso il familiare esempio della produzione di stampe di Rembrandt. Rembrandt attraverso le graduali modifiche che apportava alle sue lastre incise, dava vita ad un'operazione commerciale che fondamentalmente vedeva nella stessa tavola originale un mezzo per sostenere l'interesse degli acquirenti e con una serie di varianti nelle stampe poteva creare un continuo prodotto nuovo. Qui, chiaramente, l'invenzione era vista come una componente capace di generare reddito attraverso le stampe. Le stampe di certo erano vendute per un prezzo decisamente molto più economico di un originale dipinto (in media uno o due guilders), ma con la formazione di un più ampio pubblico familiare con il suo stile e le sue realizzazioni, attraverso le sue invenzioni da stampa a stampa, ogni volta poteva realizzare una piccola differenza di valore, sia dal punto di vista artistico sia da quello economico, dovuto alla sua originale creazione.²⁵⁶

Vendere solo dipinti originali, ovvero dipinti che presentavano l'inventiva e il talento del maestro, rappresentava sì una risorsa, ma in un certo senso limitata, per quanto grande. Attraverso le varianti che si potevano apportare alle riproduzioni di un originale, l'opera poteva rappresentare le rivendicazioni implicite alla nozione di bene economico. Un forte suggerimento allusivo in tal senso viene anche dal termine olandese usato dai mercanti e dai collezionisti per indicare un dipinto originale, come già visto pocanzi *principal*, che significa, come anche in inglese, sia "principale" che capitale, nel senso proprio di denaro.

Da un punto di vista prettamente commerciale, dobbiamo considerare la pratica da parte degli artisti di produrre reddito attraverso le copie, a conferma che loro consideravano gli originali come una componente economica, in quanto era in grado di generare beni che davano luogo ad un reddito.²⁵⁷

Quello di cui si è parlato fino a questo punto riguarda il concetto relativo al lavoro di invenzione, ma visto non da un punto di vista prettamente critico artistico ma da quello del mercato, in quanto,

²⁵⁵ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Ivi*, 1996, pp. 27-62.

²⁵⁶ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Ivi*, 1996, pp. 27-62.

²⁵⁷ A. Tummers, *By His Hand*, 2008, p. 31-68.

tale valore inventivo, veniva considerato dal maestro come la base economica per una distinzione tra originale, una realizzazione fatta nel suo stile, e le copie che se ne potevano trarre. L'invenzione infatti, non solo si rivelava come motore di reddito all'interno della produzione originale: un'esatta replica era di certo una copia, ma mostrava le caratteristiche che qualificavano l'eccellenza del suo originale modello come invenzione; dall'altro, maneggiando sapientemente le qualità del linguaggio del maestro, gli aiuti bottega potevano realizzare a loro volta opere che, non corrispondendo all'originale, potevano dar vita a quelli che erano indiscutibilmente dipinti superiori.²⁵⁸

In una bottega perfettamente inserita nelle pratiche del mercato, venivano sempre meno le usuali consuetudini che vedevano di norma corrispondere solo ai lavori di un maestro il concetto di esecuzione originale -ovvero di una realizzazione dal livello superiore- e al lavoro di un assistente la creazione di copie, o comunque di esecuzioni economiche e di bassa qualità. Il contesto socio economico che caratterizzò l'Olanda in questo momento storico andò a sollecitare differenti combinazioni all'interno dell'attività di una bottega. In questo modo il concetto di alta qualità non doveva essere necessariamente associato esclusivamente alle realizzazioni del maestro ma poteva riguardare anche gli altri prodotti della bottega.

Le gilde all'interno dei loro regolamenti enfatizzavano da sempre questo collegamento tra qualità e opera originale del maestro. Parte della ragione di questa associazione può essere spiegata dal fatto che i maestri pittori erano sensibili riguardo il loro status sociale, in quanto il loro rango tendeva ad essere legato alla differenza di reddito. A sua volta il rango non si riferiva soltanto a come un maestro si collocava rispetto al pagamento di un aiuto bottega, ma anche al posto che occupava all'interno della complessiva gerarchia dei mestieri.²⁵⁹

Un artista, come spesso dimentichiamo di considerare, non è solo "l'uomo dello studio", ma rappresenta anche un individuo attivo nel mercato. Questa attitudine di tipo imprenditoriale del lavoro nello studio molto spesso male si adatta alla nostra idea dell'artista e delle sue opere, benché la produzione di bottega a stampo imprenditoriale fosse usuale anche nel Rinascimento italiano (se pensiamo a Raffaello e la sua fama di capitano a capo di una squadra di bottega). Il fatto che all'interno dello studio vi si producessero diversi prodotti con diverso grado di coinvolgimento del maestro significava che esisteva l'attitudine a realizzare opere che si adattassero ad un pubblico molto più vasto e più differenziato dal punto di vista del rango sociale.

Per quanto riguarda l'artista più studiato del Seicento olandese, nel 1988 Svetlana Alpers, nel suo studio *The Rembrandt Enterprise*, mise in evidenza la posizione di Rembrandt come talentuoso artista imprenditore, in quanto creò assieme ai suoi collaboratori di studio, dipinti a cui dava

²⁵⁸ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Pricing Invention*, 1996, pp. 27-62.

²⁵⁹ A. Tummers, *By His Hand*, 2008, p. 31-68.

l'effetto dell'individualità, i quali non necessariamente erano stati realizzati interamente dalla sua mano. Far eseguire dipinti nello stile del maestro non significava forse rivendicare il primato dell'individualità e rivendicare a sé un'autorità unica?²⁶⁰

Tale impostazione di lavoro è quanto di più assomigli a quello che noi oggi definiamo con il termine "franchising". In questo caso verrà inteso il *franchising* delle idee e del linguaggio compositivo del maestro, che verranno utilizzati nel processo di produzione artistica. Quello che si vende e ciò che si cerca non è soltanto l'invenzione del maestro ma soprattutto la sua reputazione.²⁶¹

²⁶⁰ Cfr. S. Alpers, *L'Officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*. Traduzione di Antonella Sbrilli e Perla Avegno, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990.

²⁶¹ N. de Marchi, H. J. Van Miegroet, *Pricing Invention*, (1996), p. 32.

CONCLUSIONI

La rivoluzione politica, economica ed ecclesiastica che vide protagonista il popolo neerlandese tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, portò alla costituzione della nuova Repubblica delle Sette Province Unite, un'entità politica che riconosceva nella provincia olandese il nuovo centro delle transazioni economiche europee e internazionali. I valori culturali della sua società scaturirono dalla lotta per l'emancipazione dal controllo spagnolo e le conseguenze degli avvenimenti politici e delle posizioni religiose avevano comportato l'affermazione di uno speciale valore emozionale nei confronti dei caratteristici elementi del suo paesaggio naturale e della vita quotidiana.

Dal punto di vista del linguaggio artistico si assistette all'emancipazione della pittura dalla costrizione a rappresentare fatti e storie tratti da fonti autorevoli della religione e della storia: la raffigurazione paesaggistica venne a consacrare l'orgoglio nazionale e la rappresentazione della vita quotidiana acquistò la propria dignità.

Dal punto di vista del mercato artistico, quest'ultimo rappresentava una situazione in piena evoluzione nell'Olanda del XVII secolo. È proprio a partire da questo momento che, e in generale anche nel resto d'Europa, cominciava a formarsi in modo strutturato, attraverso operatori specializzati, configurando il panorama artistico olandese come un ambiente favorevole alle relazioni di mercato, con la conseguente costruzione di reti di acquisto e di vendita.

La vocazione mercantile di questo paese aveva investito e trasformato l'organizzazione artistica, che la vedeva ancora incentrata sul tradizionale assetto produttivo della bottega e disciplinata dalle regolamentazioni corporative. Nelle Province Unite, le pratiche di vendita provenienti dai Paesi Bassi Meridionali avevano manifestato un impatto significativo per quanto riguardava l'adozione di alternativi canali di vendita, attraverso cui distribuire i dipinti.

Il risultato dell'introduzione di questi nuovi canali - quali le aste e le lotterie - portarono il mercato artistico ad espandersi, e determinarono che l'atelier dell'artista non rappresentava più l'unico luogo in cui, come tradizione, era possibile acquistare opere. La conseguenza fu che i pittori portarono progressivamente l'attività di vendita delle loro produzioni artistiche anche al di fuori del contesto della bottega, in modo da essere gestita sempre più come una vera e propria attività di commercio di opere pronte. Quello che si determinò fu una maggiore articolazione del mercato.

Il nuovo assetto si scontrava con la tradizione medievale degli statuti corporativi, che si preoccupavano principalmente di definire il mercato artistico soprattutto da un punto di vista della produzione, volgendo scarsa attenzione alla vendita dei dipinti, in quanto veniva vista come la naturale conseguenza del processo produttivo.

Con la diffusione di questi nuovi metodi di distribuzione, il ruolo della corporazione venne messo in discussione, in quanto l'elasticità e la versatilità che distingueva questi nuovi canali commerciali aveva dimostrato che si prestavano perfettamente a gestire ed accogliere una produzione caratterizzata da grandi quantità e ritmi sempre più veloci. Agli occhi degli artisti, la struttura commerciale imposta dalla Gilda appariva ormai arrugginita nei suoi meccanismi.

Per quanto gli statuti avevano provato a porre delle limitazioni alle nuove pratiche, questi regolamenti si prestavano ad essere elusi facilmente, in quanto i loro interventi si qualificavano più come azioni punitive anziché preventive.

Nel corso del tempo, si assistette comunque all'adozione di questi mezzi da parte della corporazione e in molte città della provincia olandese vennero istituite, sotto gli auspici della gilda, le aste annuali e le sale espositive dei dipinti (*scilderkamer*).

Ciò nonostante, gli artisti non riuscirono ad accordare grande entusiasmo a queste iniziative, in quanto presentavano ancora l'attitudine a disciplinare la produzione artistica sia da un punto di vista della quantità, che del prezzo.

Il mercato artistico non poteva più rappresentare il teatro d'azione della Gilda; era la figura dell'artista imprenditore che venne ad affermarsi con il suo operato all'interno dell'inedito scenario artistico olandese.

BIBLIOGRAFIA

Alpers, Svetlana *L'Officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*. Traduzione di Antonella Sbrilli e Perla Avegno, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990.

Andrews, Malcolm *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Bakker, Boudewijn *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*, Ashgate, Farnham, 2012.

Boers-Goosen, Marion *Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century*, in *In His Milieu: Essay on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, ed. by Amy Golahny, Mia M. Mochizuki, Lisa Vergara, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

Bok, Marten Jan *The painter and this world: the socio-economic approach to Seventeenth-Century Dutch Art*, in *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, eds. Frans Grijzenhout and Henk van Veen, Cambridge, 1999.

Bok, Marten Jan *Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth Century Painters determined the Selling Price of their Work*, in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, ed. by Michael North and David Ormrod, Ashgate, Aldershot, 1998.

Bonicatti, Maurizio *Studi sull'Umanesimo*, La Nuova Italia, Firenze 1969.

Burke, Peter *L'Artista: momenti e aspetti*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II, *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, Einaudi, Torino 1979.

Burke, Peter *Venezia e Amsterdam. Una storia comparata delle élite del XVII secolo*, trad. di Piero Burrelli, Sansoni, Firenze, 1988.

Chong, Alan *The market for Landscape Paintig in Seventeenth-Century Holland*, in *Master of 17th Century. Dutch landscape painting*, ed. by Peter C. Sutton and P. J. J. van Thiel, with contributions by Albert Blankert, Boston, Museum of Fine Art, 1987.

Kossmann, Putto J. A., Kossmann, Ernst H. *Paesi Bassi: Storia dei Paesi Bassi Settentrionali e Meridionali*, Stichting ons Erfdeel Vzw, Rekkem, 1996.

Marchi, de Neil and Van Miegroet, Hans J. *Pricing Invention: "Originals", "Copies", and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets*, in *Economics of the Arts. Selected Essay*, ed. by V. A. Ginsburgh and P.-M. Mengher, North Holland, Elsevier, Amsterdam, 1996.

Montias, John M. *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Montias, John M. *Art at Auction in 17 Century Amsterdam*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002.

Montias, John M. *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XV-XVII secolo*, Flammarion, Paris, 1996.

Montias, John M. *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città*; prefazione di Enrico Castelnuovo; trad. di Maria Moriondo, Maria Cristina Mundici, Torino, Einaudi, 1997.

Montias, John M. *Works of Art in Seventeenth-Century in Amsterdam: An Analysis of Subjects and Attributions*, in *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, ed. by D. Freeberg and J. de Vries, The Getty Center for the History of Art and Humanities, Santa Monica, 1991.

North, Michael *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, translated by Catherine Hill, New Haven and London: Yale University Press, 1997.

Ormrod, David *The Art trade and its Urban Context: England and the Netherlands compared, 1550-1750*, in *Auction, Agents and Dealers, The Mechanisms of the Art Market, 1660-1830*, ed. by Jeremy Warren and Adriana Turpin, Oxford: Beazley Archive: Archaeopress, London, 2009.

Pevsner, Nikolaus *Le Accademie d'Arte*, introduzione di Antonio Pinelli, Einaudi, Torino, 1982. (*Academy of Art: past and present*, Da Capo Press, New York, 1973).

Prak, Maarten *Painters, guild and the art market during the Dutch Golden Age*, in *Guild, Innovation and the European Economy 1400-1800*, eds. S. R. Epstein, M. Prak, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Prak, Maarten *Paintings, journeyman painters and painters' guilds*, in *The invisible hands? The role and status of the painter's journeyman in the Low Countries, 1450-1650*, eds. By Natasja Peeters, Peeters, Leuven, 2007.

Rolfi, Serenella *Il Difetto di Lontananza. Appunti sui Viaggi di Cosimo III de' Medici nel Nord Europa*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», Bulzoni, Roma, 1994, n. 54.

Romain, Ed and Korevaar, Gerbrand *Dutch Guilds and the Threat of Public Sales*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. by Neil De Marchi, Hans J. van Miegroet, Brepols, Turnhout, 2006.

Schama, Simon *Dutch Landscapes: Culture as Foreground*, in *Master of 17th Century. Dutch landscape painting*, ed. by Peter C. Sutton and P. J. J. van Thiel, with contributions by Albert Blankert, Boston, Museum of Fine Art, 1987.

Schama, Simon *La Cultura Olandese dell'Epoca d'oro*, trad. di Valeria Sperti, Il Saggiatore, Milano, 1988.

Sluijter, Eric J. *Determining value on the Art Market in the Golden Age: An Introduction*, in *Art Market and Connoisseurship: a closer look at painting by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, edit by Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.

Stichelen, van der Katlijne and Vermeulen, Filip *The Amtwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, eds. by Neil De Marchi, Hans J. van Miegroet, Brepols, Turnhout.

Todorov, Tzvetan *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento.*, con una nota critica di Ricardo de Mambro Santos, traduzione di Ricardo de Mambro Santos, Apeiron, Roma, 2000. (Titolo originale: *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII siècle*, Société Nouvelle Adam Biro, Parigi, 1997).

Trevor-Roper, Hung R. *Principi e Artisti. Mecenate e ideologia alla corte degli Asburgo (1517-1633)*, trad. di Maria Luisa Bossi, Giulio Einaudi, Torino, 1980.

Trevor-Roper, Hung R. *Protestantesimo e Trasformazione Sociale*, Editori Laterza, Bari, 1972.

Tummers, Anna *By His Hand: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship*, in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look Painting by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, ed. By Anna Tummers and Koenraad Jonckheere, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.

Vries, de Jan *The Dutch Rural Economy in the Golden Age, 1500-1700*, New Haven, London, 1974.

Weber, Max *L'etica Protestante e lo Spirito del Capitalismo*, prefazione di Enrico Sestan, trad. di Piero Burrese, Sansoni Firenze, 1988.

APPENDICE FOTOGRAFICA

Fig.1 Pieter Brueghel, *Il Trionfo della Morte*, 1562, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 2 Claes Jansz. Visscher, *Leo Hollandicus*, 1648, Rotterdam, Historisch Museum, Atlas van Stolk Collection.

Fig. 3 Hendrick Goltzius, *Guglielmo, Principe di Nassau-Orange*, 1581, Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

Fig. 4 Jacob van der Croos, *Veduta de L'Aia (con venti scene nel bordo)*, 1661-1663, Hague Historical Museum.

Fig. 5 Claes Jansz. Visscher, Serie “*Luoghi Ameni*”, *Dintorni di Haarlem*, 1608, The British Museum, Londra.

Fig. 6 Claes Jansz. Visscher, Serie “*Luoghi Ameni*”, *Dintorni di Haarlem*, 1608, The British Museum, Londra.

Fig. 7 Johannes Vermeer, *Allegoria della Pittura*, 1666-1668 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 7a Johannes Vermeer, *Allegoria della Pittura*, 1666-1668 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum. (Particolare).

Fig. 8 Johannes Vermeer, *Soldato con Ragazza Sorridente*, 1657 circa, New York, The Frick Collection.

Fig. 8a Johannes Vermeer, *Soldato con Ragazza Sorridente*, 1657 circa, New York, The Frick Collection. (Particolare).

Fig. 9 Fig. Johannes Vermeer, *La Suonatrice di Liuto*, 1662-1663 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 10 Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1661-1663 circa, L'Aia, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis.

Fig. 11 Johannes de Ram, (incisore della mappa), Romeyn de Hooghe, (incisore specializzato), Jacob Spoons (topografo), Coenraet Decker (incisore delle sezioni e delle immagini degli edifici), *Mappa Descrittiva di Delft*, 1675-1678, Acquaforte e bulino su carta, Washington, D. C., National Gallery of Art Library.

Fig. 12 Jacob van Ruisdael, *Veduta di Haarlem con Campi di Candeggio*, 1670-1675, Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 13 Jacob van Ruisdael, *Veduta di Haarlem con Campi di Candeggio*, 1670, The Professor Dr L. Ruzicka Foundation, Kunsthaus, Zurigo.

Fig. 14 Jan van Goyen, *Paesaggio con Viaggiatori in riposo*, Collezione Privata.

Fig. 15 Pieter Janssens Elinga, *Interno con Gentiluomo, Donna che Legge e Cameriera*, 1670, Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie.

Fig. 16 Johannes Vermeer, *La Stradina*, 1658 circa, Rijksmuseum, Amsterdam.

Fig. 17 Pieter de Hooch, *La Camera da Letto*, 1658-1660, Washington, D. C., National Gallery of Art, Widener Collection.

Fig. 18 Pieter de Hooch, *Donna con Bambino in Cortile*, 1658-1660, Washington, D. C., National Gallery of Art, Widener Collection.

Fig. 19 Nicolaes Maes, *Il Tamburino Disubbidiente*, 1655, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fig. 20 Johannes Vermeer, *La Lattaia*, 1657-1658 circa, Rijksmuseum, Amsterdam.



Pieter Bruegel the elder: Il trionfo della morte (1562)

Fig.1 Pieter Brueghel, *Il Trionfo della Morte*, 1562, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 2 Claes Jansz. Visscher, *Leo Hollandicus*, 1648, Rotterdam, Historisch Museum, Atlas van Stolk Collection.



Fig. 3 Hendrick Goltzius, *Guglielmo, Principe di Nassau-Orange*, 1581, Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection.



Fig. 4 Jacob van der Croos, *Veduta de L'Aia (con venti scene nel bordo)*, 1661-1663, Hague Historical Museum.



Fig. 5 Claes Jansz. Visscher, *Serie "Luoghi Ameni", Dintorni di Haarlem*, 1608, The British Museum, Londra.



Fig. 6 Claes Jansz. Visscher, *Serie “Luoghi Ameni”, Dintorni di Haarlem, 1608, The British Museum, Londra.*



Fig. 7 Johannes Vermeer, *Allegoria della Pittura*, 1666-1668 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 7a Johannes Vermeer, *Allegoria della Pittura*, 1666-1668 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum. (Particolare).

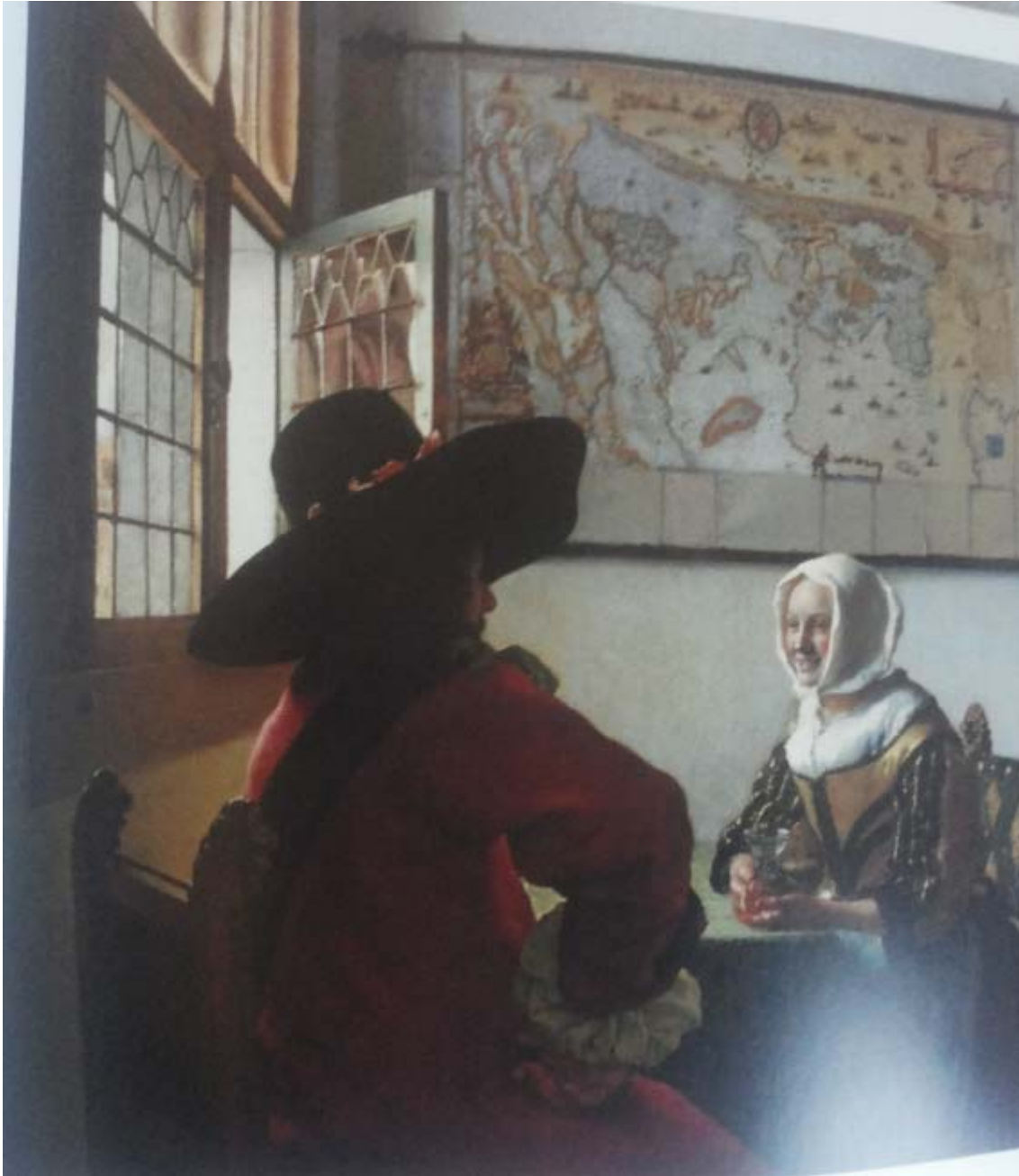


Fig. 8 Johannes Vermeer, *Soldato con Ragazza Sorridente*, 1657 circa, New York, The Frick Collection.



Fig. 8a Johannes Vermeer, *Soldato con Ragazza Sorridente*, 1657 circa, New York, The Frick Collection. (Particolare).



Fig. 9 Fig. Johannes Vermeer, *La Suonatrice di Liuto*, 1662-1663 circa, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 10 Johannes Vermeer, *Veduta di Delft*, 1661-1663 circa, L'Aia, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis.

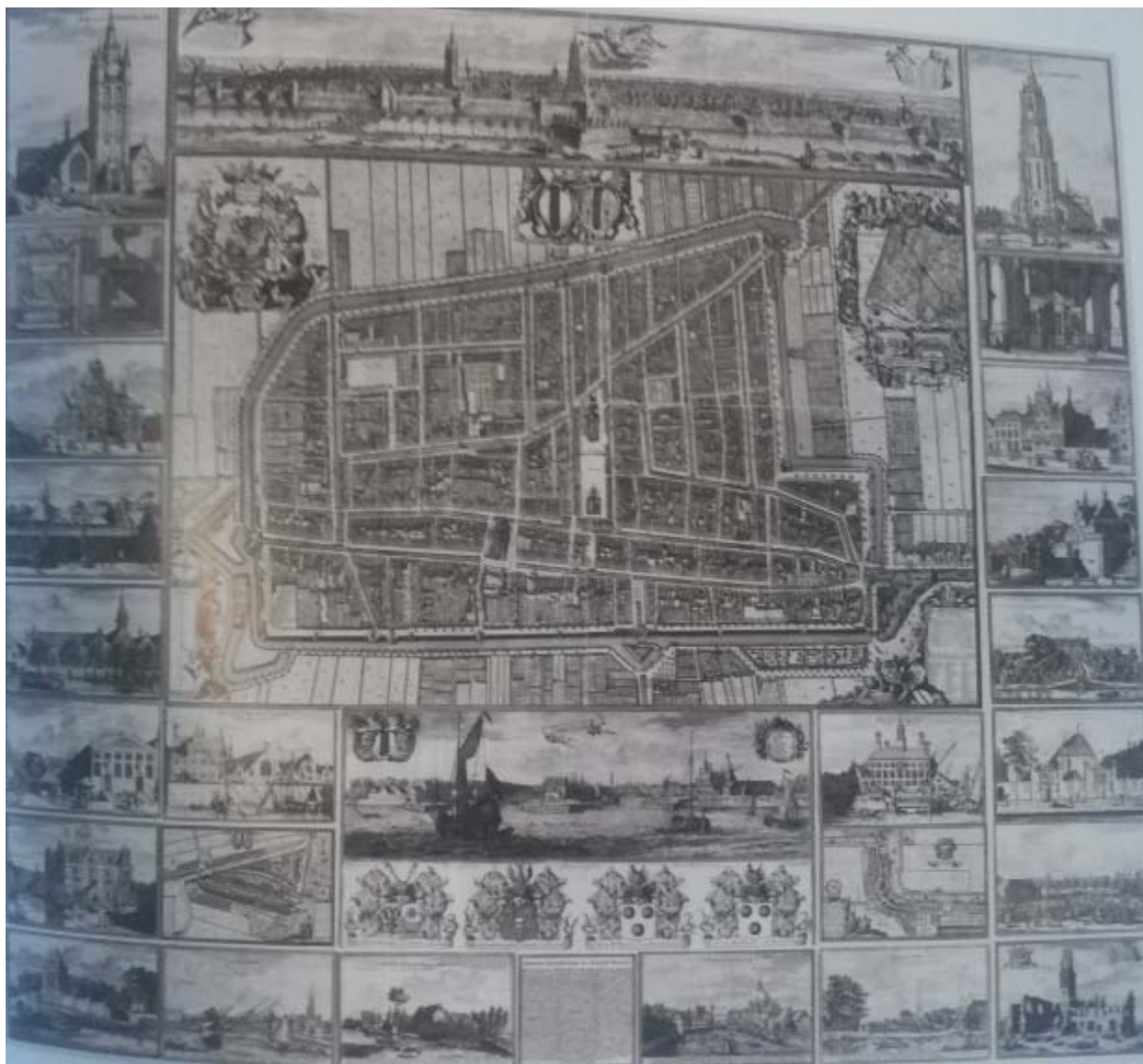


Fig. 11 Johannes de Ram, (incisore della mappa), Romeyn de Hooghe, (incisore specializzato), Jacob Spoons (topografo), Coenraet Decker (incisore delle sezioni e delle immagini degli edifici), *Mappa Descrittiva di Delft*, 1675-1678, Acquaforte e bulino su carta, Washington, D. C., National Gallery of Art Library.



Fig. 12 Jacob van Ruisdael, *Veduta di Haarlem con Campi di Candeggio*, 1670-1675, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 13 Jacob van Ruisdael, *Veduta di Haarlem con Campi di Candeggio*, 1670, The Professor Dr L. Ruzicka Foundation, Kunsthaus, Zurigo.



Fig. 14 Jan van Goyen, *Paesaggio con Viaggiatori in riposo*, Collezione Privata.



Fig. 15 Pieter Janssens Elinga, *Interno con Gentiluomo, Donna che Legge e Cameriera*, 1670, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie.



Fig. 16 Johannes Vermeer, *La Stradina*, 1658 circa, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 17 Pieter de Hooch, *La Camera da Letto*, 1658-1660, Washington, D. C., National Gallery of Art, Widener Collection.



Fig. 18 Pieter de Hooch, *Donna con Bambino in Cortile*, 1658-1660, Washington, D. C., National Gallery of Art, Widener Collection.



Fig. 19 Nicolaes Maes, *Il Tamburino Disubbidiente*, 1655, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fig. 20 Johannes Vermeer, *La Lattaia*, 1657-1658 circa, Rijksmuseum, Amsterdam.