
«Patto fermo» o cortesia negli accordi tra pittori e committenti a Roma nel Seicento

Patrizia Cavazzini

*Pochi i contratti, prevalenti le intese verbali:
la scarsa tutela del lavoro degli artisti*

Gli archivi notarili romani del Seicento contengono relativamente pochi contratti tra mecenati e pittori affermati; nei primi decenni del secolo è ancora possibile trovarne, soprattutto per dipinti a destinazione pubblica – sono ben noti ad esempio quelli per vari altari del Caravaggio –, ma in seguito diventano estremamente rari. Capita anzi di poter ben documentare, tramite scritture, lavori di muratura di edifici e ambienti che poi furono affrescati senza che appaia una sola traccia degli accordi con i pittori. Esistono alcune eccezioni a questa regola, ma non molte ed è casomai più frequente l'uso di uno strumento notarile da parte di pittori di secondo piano.

È possibile invece rintracciare contratti notarili tra committenti e indoratori, oppure tra pittori, noti o sconosciuti, e mercanti. Il rifiuto dell'uso di questo strumento, che avrebbe offerto solide garanzie legali a entrambe le parti in causa, era forse dovuto all'affermarsi della pittura come arte liberale e non meccanica. Non era certo il valore di un'opera il discriminante nell'uso di un notaio. I pittori indoratori – una categoria dall'incerta collocazione tra artisti e artigiani, sovente responsabile di decorazioni affrescate a grottesche e paesaggi – in genere intraprendevano lavori costosi, dato che l'oro era a loro carico. Al contrario, i contratti tra pittori e mercanti tendevano a coinvolgere lavori dal prezzo infimo. Forse vi si faceva ricorso perché

un mercante offriva garanzie meno solide di un committente aristocratico, e comunque, in questo genere di accordi, sarebbe stato pretestuoso pensare alla pittura come a un'arte nobile e liberale. Nicolas Régnier non si rivolse certo a un notaio per patteggiare con il marchese Vincenzo Giustiniani, ma lo fece quando dovette trattare con un pittore mercante, Crispino Tommasino. In cambio di una pezza di seta del valore di trentuno scudi, il Régnier promise al Tommasino quattro suoi quadri rappresentanti gli evangelisti, di circa 1 x 1,20 m¹.

Balthasar Leuwers, meglio noto come Balthasarre Lauri, un pittore di paesaggi allievo di Paul Bril, ricorreva a volte all'uso di un notaio per dipinti a destinazione privata: in un caso si accordò con un Claudio Mattei (che possedeva una taverna e forse era un mercante) per dipingergli 83 paesaggi di varie dimensioni, per uno scudo e mezzo al giorno². In un altro si impegnò, insieme al pittore mercante Oldrago, per produrre 38 paesaggi che rappresentavano eremiti e le Meraviglie del mondo, destinati a un vescovo. L'invenzione sarebbe spettata a Oldrago, al Lauri solo l'esecuzione³. In entrambi questi esempi il lavoro del Lauri sarebbe stato considerato manuale: nonostante uno scudo e mezzo al giorno fosse un buon compenso per un pittore di paesaggi, il lavorare a giornata era considerato appropriato per muratori, non per artisti⁴. E ovviamente se un pittore non forniva l'i-

deazione di un'opera, ma solo l'esecuzione, il suo lavoro era manuale, non intellettuale.

I pittori italiani erano ancora più riluttanti dei loro colleghi stranieri a rivolgersi a un notaio. Fiamminghi e francesi li adoperavano più frequentemente, anche per altri aspetti della loro vita quotidiana, come l'assunzione di una domestica o di un apprendista⁵. Non si trovano quasi mai negli strumenti notarili seicenteschi contratti di apprendistato con pittori italiani, mentre se ne trovano con pittori indoratori⁶.

È ovvio che una scrittura notarile presuppone comunque un accordo precedente, scritto o verbale, ma è interessante rilevare che non tutte le clausole venivano incluse nella scrittura pubblica. Ad esempio, se un pittore doveva conformarsi a un disegno che aveva già fornito, questo non era mai incluso nel contratto: veniva conservato dal committente o da una persona di sua fiducia, che avrebbe potuto consentire l'accesso al pittore con relativa facilità e controllare l'andamento dei lavori. Nel caso della cappella di Santa Cecilia, dipinta dal Domenichino a San Luigi dei Francesi per monsignor Pierre Polet, i disegni per gli affreschi delle pareti furono affidati a un Monsignor Bruni, insieme a una scrittura privata dove era specificato il compenso finale del pittore, che invece non è menzionato nel contratto notarile⁷. In alcuni casi pittori e committenti sottoscrivevano un accordo privato, che aveva sì un valore legale, ma era più difficile da far rispettare nel caso fossero sorte controversie⁸. Sono queste le cosiddette apoge private, quasi mai adoperate per quadri da cavalletto, ma più che altro per decorazioni affrescate – specialmente se commissionate da ordini religiosi – o per altari. È impossibile stabilire quanto fossero diffuse: dato che venivano conservate in archivi privati, sono più difficili da rinvenire e sono in gran parte andate perdute.

In alternativa al firmare un atto pubblico o privato ci si poteva accordare oralmente, preferibilmente alla presenza di testimoni, ma è sorprendente notare quante volte a Roma non venissero stabiliti patti precisi, in particolare riguardo al pagamento: spessissimo un pittore intraprendeva un lavoro senza sapere quale sarebbe stata la sua remunerazione finale, anche nel caso in cui venisse redatto un accordo scritto. In tutta Italia, durante il Rinascimento, poteva succedere che il compenso di un pittore non fosse del tutto precisato perché l'opera sarebbe stata stimata alla consegna, ma si ha l'impressione che a Roma nel Seicento fosse più frequente non accordarsi sul prezzo e inoltre che il grado di incertezza su quanto un pittore avrebbe guadagnato fosse molto più elevato che in precedenza⁹.

Si nota spesso negli accordi seicenteschi romani il concetto che il valore di un affresco o di un dipinto non poteva essere stabilito in anticipo: andava giudicato e il committente doveva gradire il lavoro svolto¹⁰. Se questo non era di buona qualità, o se la consegna era molto in ritardo rispetto ai tempi previsti, si riteneva che il committente avesse subito un danno che doveva essere risarcito. Gli accordi in genere stabilivano che in questi casi un affresco (o una pala d'altare) potesse essere terminato o rifatto da altri, a spese di chi aveva avuto l'incarico iniziale, nonostante questo modo di procedere fosse sgradito all'Accademia di San Luca. Il committente si riservava il diritto di scegliere nuovi pittori, indipendentemente dal loro costo. Queste condizioni sono comprensibili nell'ipotesi che il pittore designato in origine potesse comunque tenere la mercede ricevuta o pattuita; diventano punitive se invece l'artista doveva anche risarcire al committente le cifre già incassate, comprese quelle per il vitto e l'alloggio, come sembrerebbe di capire da certe clausole contrattuali. Risulta evidente però come certe condizioni fossero inserite nei contratti più come deterrente, che non perché si intendesse veramente farle osservare. Ad esempio, anche se i tempi di consegna erano sempre precisati nelle scritture, in genere non erano rispettati; ciò nonostante le penali previste in caso di ritardo non venivano quasi mai richieste da un committente. Non è chiaro se mai un pittore sia stato costretto a pagare un altro per rifare un'opera che non aveva soddisfatto un cliente, ma era invece norma restituire gli anticipi ricevuti (e più raramente le spese per il vitto e l'alloggio) se non si intraprendeva un'opera o non la si portava a termine. Per recuperare l'anticipo che gli aveva versato, Scipione Borghese fece incarcerare il pittore Stefano Falidonio, che avrebbe dovuto dipingere soffitti e finestre ad Artena insieme a Francesco Tinivelli, e che invece per vari mesi era stato impegnato a lavorare a Segni e a Valmontone¹¹.

Comunque negli accordi scritti è spesso sotto-lineato che il committente poteva rifiutare un lavoro, quindi né la firma di una scrittura, né la consegna di una caparra, né l'approvazione dei disegni o dei cartoni garantivano pienamente un pittore. Ad esempio Giovanni Baglione, nel contratto con l'Università dei fruttaroli per la decorazione dell'abside di Santa Maria dell'Orto, si impegnò a produrre un'opera bella e di buona qualità, accettando di sottomettersi al giudizio di «qualsivoglia valente homo de detto exercitio [di pittore]». In caso di parere negativo il Baglione avrebbe pagato danni e interessi ai committenti¹².



1. G.B. Gaulli, volta della Chiesa del Gesù, Roma.

Giovanni Battista Gaulli per la cupola e la volta della chiesa del Gesù (fig. 1) prometteva di eseguire il lavoro perfettamente, «da starne al giudizio di persone perite»; in caso contrario sarebbe stato obbligato a «rifare il danno» e gli sarebbe

stata trattenuta una parte non specificata del compenso. Se invece non avesse finito il compito in tempo, il padre generale dei Gesuiti poteva decidere di farlo finire da altri, «a spese e danno di Giovan Battista o dei suoi eredi»¹³.

Riguardo agli accordi sui pagamenti, a Roma le consuetudini cambiavano a seconda dei committenti, del tipo di lavoro e anche dei luoghi a cui un'opera era destinata. Gli ordini religiosi in genere stipulavano accordi più precisi, spesso scritti, per affreschi e pale d'altare, in cui il prezzo era stabilito almeno in linea di massima; lo stesso tendeva a succedere quando un committente privato si impegnava a finanziare la decorazione di una chiesa. Il contratto notarile del 1607 fra Orazio Gentileschi e Settimio Olgati per il *Battesimo di Cristo* nella cappella in Santa Maria della Pace è di questo tipo: il dipinto doveva essere eseguito entro sei mesi «conforme il disegno», altrimenti il committente lo poteva far eseguire a un altro pittore. Il compenso era fissato in 150 scudi di cui 60 anticipati, e all'Olgati, come consuetudine, spettava provvedere telaio, tela e azzurro¹⁴.

Lavorando per un ordine religioso, o comunque eseguendo un'opera destinata a una chiesa, un pittore poteva ricevere un donativo alla consegna, ma di solito in questi casi, la parte discrezionale del compenso non era una percentuale molto elevata del valore dell'opera. Su 14.000 scudi concordati per l'enorme compito di affrescare navata e cupola della chiesa del Gesù, il Baciccio, che soddisfò pienamente le aspettative dei Gesuiti e anticipò notevolmente i tempi di consegna, ne ricevette circa 2000 «di donativo e mancia» (l'ingente somma copriva anche i lavori di doratura, stuccatura e scultura)¹⁵. Simon Vouet fu pagato 550 scudi per la cappella Alaleoni, di cui 500 erano dovuti per contratto notarile e 50 erano lasciati al giudizio del committente¹⁶. Per la cappella di San Giovanni Battista in Santa Maria in Campitelli, commissionata dal cardinale Paluzzo Altieri,

il Baciccio ricevette esattamente i 450 scudi citati nel contratto privato come il massimo che potesse pretendere¹⁷. Quindi la formula con cui il pittore dichiarava di rimettersi per il compenso «al volere e alla generosa bontà di sua Eminenza» era in realtà solo un gesto che tentava di non mercificare la sua opera, privo di conseguenze pratiche.

Gli ordini religiosi, che potevano fungere da contraenti anche in casi in cui i costi fossero sostenuti da un privato, in genere non offrivano compensi molto elevati, a parte alcuni casi in cui avevano alle spalle un protettore importante¹⁸. Mattia Preti accettò di affrescare la navata di Sant'Andrea della Valle, che non fu poi eseguita, per soli 800 scudi, impegnandosi a non chiederne altri. Pregò però che, nel caso fosse fatta una scrittura notarile e perciò pubblica, vi venisse indicata una cifra maggiore per non danneggiare la propria reputazione, augurandosi allo stesso tempo di ricevere un dono dai padri teatini¹⁹. Dipinse poi i tre grandi affreschi del coro e i due laterali dell'altare «solo per 700 scudi di moneta», sperando di ricavarne in cambio grande fama²⁰. Pietro da Cortona nel 1633 dipinse gli *Angeli con gli strumenti della Passione* nella volta della sagrestia della Chiesa Nuova per 280 scudi (che comprendevano l'indoratura della cornice), cifra evidentemente ritenuta modesta, poiché pagata con il commento: «benché vaglia assai di più si contenta a detto prezzo per suo affetto verso la congregazione»²¹. Anche i 1150 scudi percepiti dal Lanfranco per la cupola di Sant'Andrea della Valle non sembrano un compenso generoso rispetto alla mole di lavoro²².

A Roma nel tardo Cinquecento e nel Seicento era ancora abbastanza diffusa l'abitudine di valutare il valore di un affresco o di un dipinto alla

2. Anonimi, decorazione della Sala dei Papi, Roma, Palazzi Vaticani, appartamento delle udienze.



consegna, perciò gli stimatori nominati dall'Accademia di San Luca avevano un ruolo ben più ampio che non intervenire in cause giudiziarie relative al valore di un'opera. L'istituzione cercò di ottenere un monopolio sulle valutazioni, ma non sempre i periti venivano scelti tra i membri dell'Accademia, neanche nel corso di processi civili o criminali. Chi richiedeva una stima doveva in genere pagare il 2% del valore totale dell'opera: infatti Orazio Gentileschi pagò 5 scudi all'Accademia, che aveva effettuato su sua richiesta una valutazione di 250 per un lavoro non meglio specificato²³. In un caso, il costo della stima viene invece indicato come il 2,5% del valore dell'opera, forse perché si trattava di affreschi fuori Roma, ad Artena²⁴. Probabilmente alcune valutazioni non venivano effettuate dietro pagamento: ad esempio non si sarà certo inteso compensare il marchese Vincenzo Giustiniani, al quale spettava stimare la *Morte della Vergine* del Caravaggio secondo il contratto notarile del 14 giugno 1601, sottoscritto dal pittore e dal committente Laerzio Cherubini²⁵.

In genere le stime erano eseguite da due periti pittori, uno per parte, che essendo del mestiere tendevano a volte a sopravvalutare il valore di un'opera (o per lo meno questa sembra essere stata una percezione diffusa, nonostante si possano documentare casi dove i periti agirono nel modo opposto). Asdrubale Mattei voleva a tutti i costi evitare di far stimare gli affreschi eseguiti nel suo palazzo da Francesco Albani, evidentemente poiché temeva la cifra che ne sarebbe risultata²⁶; Gaspard Dughet e il Borgognone, periti nella famosa causa tra Camillo Pamphili e Pier Francesco Mola, stimarono la stanza dell'Aria a Valmontone 600-800 scudi, nonostante fosse incompleta, contro i 300 promessi al pittore²⁷; ingenuamente i Padri di San Carlo ai Catinari non si erano accordati con Gaspare Celio sul compenso per l'esecuzione dell'altare maggiore della loro chiesa e furono sgradevolmente sorpresi dalla valutazione di 100 scudi, che furono costretti a pagare, nonostante cercassero di ottenere uno sconto²⁸. Anche nel caso di dipinti di terz'ordine la stima tendeva a incrementarne il valore, e si ha l'impressione che i periti dell'Accademia di San Luca offrissero valutazioni particolarmente elevate (com'è noto i 2/3 dell'importo della stima doveva essere versato all'Accademia stessa)²⁹. L'oscuro Costanzo de Petris, collaboratore di Agostino Tassi, pensava che i suoi dipinti valessero intorno a uno scudo, ma due accademici, Spadarino e Francesco Romanelli, li stimarono rispettivamente 12 e 25 scudi³⁰. Il lorenese Crispino Tommasino, insoddisfatto della valutazione dei suoi dipin-

ti (tra i 5 e i 10 scudi l'uno) durante una disputa dichiarò che i periti erano ciabattini, non pittori, e richiese l'intervento di esperti dell'Accademia di San Luca, evidentemente perché pensava di trarne un vantaggio³¹.

Il metodo della stima si può documentare soprattutto per affreschi (anche il *Convito degli dei* del Lanfranco a Villa Borghese fu pagato 800 scudi in seguito a una valutazione³²), ed era particolarmente diffuso quando questi erano composti da vari elementi decorativi, come grottesche, paesaggi, riquadri, figure allegoriche (fig. 2). Fu spesso usato dalla Camera Apostolica per pagare decorazioni affrescate e dipinti su tela, con risultati opposti a quelli appena descritti, come si può facilmente vedere sia durante il pontificato di Paolo V che in quello di Urbano VIII.

I conti per lavori di sola indoratura consistevano in una vera e propria «misura» (cioè in una descrizione della quantità di lavoro svolto) e venivano spesso pagati senza discussioni. Pare invece esistessero due metodi lievemente differenti per valutare i lavori di pittura: o erano stimati da periti per entrambe le parti, i quali giungevano a un accordo, oppure la Camera sottoponeva le richieste presentate dai pittori a una perizia di parte, e inevitabilmente le scontava anche di un terzo o della metà. Nel primo caso la Camera, che usava anche misuratori e architetti come stimatori, non sempre rispettava le decisioni prese dagli esperti e poteva far eseguire nuove perizie. Per i numerosi fregi affrescati al Quirinale e in Vaticano il costo veniva calcolato a seconda degli elementi che costituivano la decorazione, come stemmi, riquadri, cornici dipinte e figure allegoriche³³. Un conto di Ranuccio Semprevivo, Pasquale Cati e Cesare Rossetti per vari lavori eseguiti nel 1608 alla villa del Belvedere, al Vaticano e al Quirinale fu approvato sia dai periti per entrambi le parti che dall'architetto Flaminio Ponzio e da Giulio Buratti, che agivano per conto della Camera³⁴. Ciò nonostante, il tesoriere generale si rifiutò di saldare gli 842 scudi che i pittori dovevano ancora ricevere su un totale di 1792, dichiarando che tutti i lavori avevano «prezzo troppo caro» e disponendo una nuova stima. Dopo dieci anni le parti si accordarono per uno sconto di un centinaio di scudi³⁵. Anche lavorando per committenti privati un pittore poteva essere costretto ad accettare una forte riduzione su una stima ottenuta di comune accordo, come successe a Giacomo Galli per il ciclo decorativo nel palazzo dei principi Savelli al Teatro di Marcello³⁶.

Se i pittori presentavano i loro conti alla Came-

ra Apostolica senza far eseguire una perizia in comune, vedevano inevitabilmente ridotte le loro richieste. Annibale Durante domandò 1383 scudi per vari lavori di pittura e indoratura alla cappella del Quirinale e stanze attigue, ma ne ricevette 685 a seguito di una perizia di parte eseguita dai misuratori Antonio di Battisti e Giovanni Maria Bonazzini, così come Cesare Rossetti ne ebbe solo 300 sui 464 richiesti per il fregio della Sala delle Virtù in Vaticano³⁷. In entrambi i casi, i periti della Camera dichiararono di avere richiesto pareri a molti altri esperti della professione, dando così l'impressione che si cercasse di raggiungere un consenso generale, o che esistesse comunque una cerchia di intendenti il cui parere era significativo. Anche se è più facile documentare queste procedure per lavori ad affresco, venivano chiaramente impiegate anche per dipinti, dato che varie grandi tele celebrative della dinastia barberiniana, eseguite da Agostino Tassi, gli furono pagate solo due terzi di ciò che aveva domandato³⁸. Poiché la Camera tendeva a effettuare pagamenti mensili o periodici, una parte sostanziale del compenso di un pittore era comunque assicurata ben prima del completamento di un lavoro, come avvenne ad esempio per la decorazione della Sala Regia al Quirinale da parte di Giovanni Lanfranco, Carlo Saraceni e Agostino Tassi (non abbiamo però idea in questo caso di come si giunse a stabilire il compenso totale)³⁹. Ciò nonostante un pittore poteva rimanere insoddisfatto (ed esamineremo in seguito il caso di Guido Reni), come dev'essere successo a Giovanni Baglione, il quale contestò le valutazioni fatte dai propri periti, membri dell'Accademia di San Luca, per gli affreschi eseguiti nella cappella Clementina a Santa Maria Maggiore e per il suo primo altare a San Pietro, *La Resurrezione di Tabita*, terminato nel 1606⁴⁰.

Da questa vicenda si direbbe che anche la Fabbrica di San Pietro, sotto Clemente VIII, usasse fare stimare i dipinti, ma durante i pontificati di Paolo V e Urbano VIII pare si passasse ad altro metodo, nonostante che i compensi per gli altari della nuova basilica certamente non venissero stabiliti in anticipo⁴¹. Anche se in media gli altari grandi a San Pietro furono pagati mille scudi l'uno (e, come fa notare Louise Rice, forse esisteva un decreto di Paolo V che stabiliva questa cifra come compenso massimo), si nota una grande arbitrarietà nel modo di procedere⁴². I pagamenti erano estremamente irregolari e poco frequenti e i lavori in genere venivano saldati in ritardo, a volte solo dopo numerose istanze da parte dei pittori. Forse il prestigio di una commissione nella basilica, oltre al fatto

che le opere erano indubbiamente ben remunerate, faceva sì che i pittori accettassero di lavorare per una somma imprecisata. Il Guercino, che aveva ricevuto 500 scudi per la *Santa Petronilla*, ne chiese altri 1137, ma ne ricevette circa la metà⁴³. Il Domenichino fu pagato 800 scudi, anche se i suoi eredi sostennero che ne doveva averne 1500⁴⁴. Simone Vouet, che aveva ricevuto solo 400 scudi, presentò ripetute istanze al fine di ottenere un'ulteriore remunerazione e infine si decise a rivolgersi direttamente al papa⁴⁵. Desiderava essere pagato almeno quanto il Guercino, nonostante avesse lavorato e faticato di più, ma il suo desiderio non fu soddisfatto e si dovette accontentare di 800 scudi in totale. Il Passignano invece ne ottenne 850 per il suo *San Tommaso*, grande circa la metà degli altari maggiori⁴⁶. Il compenso per gli altri altari della basilica della stessa grandezza oscillava dai 250 ricevuti da Angelo Caroselli ai 400 incassati da Nicolas Poussin.

Quando un'opera veniva commissionata con l'interessamento del papa o di un membro della sua famiglia, tanto la Camera Apostolica quanto la Fabbrica di San Pietro potevano derogare ai modi usuali di procedere e avvicinarsi a quelli di famiglie aristocratiche, in cui spesso erano la munificenza e la generosità del committente a essere chiamate in causa nello stabilire una remunerazione. È interessante riflettere sul contratto notarile dei fratelli Giovanni e Cherubino Alberti per la decorazione della volta della sala Clementina (fig. 3), rogato nel febbraio del 1596: i due pittori dichiararono di rimettersi in tutto e per tutto per quello che riguardava il compenso alla volontà del pontefice, ma stabilirono anche un anticipo minimo di 500 scudi (che fu loro versato ancor prima del rogito notarile) e un pagamento di 200 scudi mensili⁴⁷. Nel caso la Camera apostolica avesse sospeso i pagamenti, i pittori erano autorizzati a interrompere il lavoro. Purtroppo i documenti non sono affatto chiari riguardo agli accordi e ai pagamenti per la decorazione delle pareti della stessa sala, perciò non si sa a che titolo il papa versasse ai due fratelli 3075 scudi nel 1604, qualche anno dopo il completamento della volta, oltre ai 3050 che avevano ricevuto puntualmente in pagamenti mensili. La cifra fu donata, perciò non era dovuta in base ad accordi prestabiliti; è possibile che questa fosse la parte pagata a discrezione del papa, che quindi sarebbe stata circa la metà del compenso totale⁴⁸. In maniera del tutto analoga Guido Reni, quando accettò di dipingere l'altare della *Trinità* per San Pietro, chiese sia un anticipo di 400 scudi che versamenti mensili di 300 scudi per altri quattro mesi, che

«Patto fermo» o cortesia negli accordi tra pittori e committenti a Roma nel Seicento



3. G. e C. Alberti, Sala Clementina, Roma, Palazzi Vaticani.



4. P. Guidotti, volta della Sala della Felicità eterna, Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani.

non considerava sufficienti come pagamento totale. Il pittore infatti dichiarò che queste somme erano a «buon conto» e che per il saldo si sarebbe rimesso alla volontà del cardinale Francesco Barberini, nonostante la somma richiesta fosse già completamente fuori mercato⁴⁹. Com'è noto, il Reni poi rinunciò all'incarico e restituì la caparra.

Trattando con committenti privati, altri meccanismi entravano in gioco. Da una parte i pittori non volevano richiedere una cifra precisa perché non volevano che la loro opera fosse considerata una merce (e il pittore genovese Giovan

Battista Paggi pensava che commissionare un lavoro a un pittore come «un forziere a un legnaiolo» rendesse la pittura non solo manuale, ma anche «servile e mercenaria»)⁵⁰; dall'altra, un nobiluomo che dovesse decidere di sua iniziativa il compenso per un dipinto o un affresco era tenuto a mostrarsi munifico, dato che la generosità era uno degli attributi indispensabili della nobiltà⁵¹. Inoltre si pensava che solo gli animi nobili potessero veramente apprezzare la pittura⁵²; perciò il prezzo di un'opera era tanto più alto quanto più esperto di dipinti era l'acquirente, e anche quanto più elevato era il suo livel-

lo sociale. Non a caso Giovanni Baglione, discutendo di un dipinto dello Spadarino in un processo, affermò che il quadro si sarebbe facilmente venduto per 100 scudi «et ancor più se si desse a uno che cognoscesse e avesse gusto della pittura»⁵³. Anche da Giulio Mancini si evince chiaramente che il costo di un dipinto era influenzato dal committente, dato che affermò che un principe poteva pagare dieci volte il prezzo sul mercato⁵⁴.

Le dimostrazioni di cortesia intercorse tra Paolo Guidotti e il marchese Vincenzo Giustiniani per la volta affrescata a Bassano di Sutri (fig. 4), mostrano bene le preoccupazioni del pittore di non fissare un prezzo⁵⁵. Il pittore infatti dichiarò di avere fatto «libero dono» del suo affresco al marchese, il quale in cambio gli aveva regalato, e non pagato, 180 scudi; la transazione soddisfece entrambi, ma forse più il pittore in quanto lo scambiarsi doni implicava essere dello stesso livello sociale. Inoltre, come ben sapeva il Reni, il donare un'opera spesso consentiva di ottenere una cifra superiore a ciò che un pittore avrebbe osato chiedere⁵⁶. Il Guidotti, che aveva ottenuto il titolo di cavaliere e il permesso del papa di poter assumere anche il cognome Borghese, era particolarmente interessato al concetto della nobiltà della pittura e perciò aveva brigato per fare considerare come praticanti di un'arte meccanica tutti i pittori non iscritti all'Accademia di San Luca⁵⁷.

Poteva succedere che un committente, desiderando ottenere l'opera di un pittore molto noto, non osasse domandare quale compenso pretendesse, ma fosse disposto a pagare qualsiasi somma gli fosse richiesta al momento della consegna. Così si comportava con certi mecenati che gli erano amici Nicolas Poussin, il quale derideva il concetto di pagare un dipinto in base al numero delle figure, una pratica forse più bolognese che romana⁵⁸. Terminata una tela, Poussin scriveva un prezzo sul retro e la somma gli veniva versata senza esitazioni o discussioni (e in modo analogo si era già regolato Federico Barocci)⁵⁹. Quando Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, accettò di dipingere per Asdrubale Mattei l'altare della cappella del palazzo, a detta del committente non «s'è trattato di prezzo alcuno [...] perché ha preso quest'opera solo per farmi piacere». Ma anche se in teoria in questa circostanza il pittore avrebbe potuto chiedere qualsiasi cifra, il marchese gli fece intendere di non voler pagare più di 100 scudi⁶⁰.

Proprio il rendiconto delle spese per la decorazione a fresco di palazzo Mattei è uno dei documenti più interessanti per capire i vari modi

in cui committenti privati e pittori si accordavano per decorazioni affrescate e altari⁶¹. Infatti Asdrubale non registrò solo le cifre pagate, ma anche gli accordi presi, i propri criteri di valutazione e il suo gradimento o meno delle opere. Quando non erano stati stabiliti accordi precisi, ma un pittore si era «rimesso alla sua cortesia», lasciandogli il compito di stabilire il prezzo, Asdrubale prendeva in considerazione la notorietà del pittore, le misure dell'affresco, il numero di figure, il tempo impiegato, oltre al proprio apprezzamento e all'opinione di esperti. I suoi commenti non lo rivelano come particolarmente liberale, si ha anzi l'impressione di una persona attenta al denaro e oculata nella gestione delle proprie finanze. È anche evidente però che, pur cercando di evitare vere e proprie stime, il marchese spesso pagava quello che una cerchia di intendenti riteneva appropriato⁶². Tarquinio Ligustri ricevette 50 scudi da Asdrubale Mattei «per haver fatta pittura che viene lodata da tutti»⁶³. Gaspare Celio, che si rifiutava fermamente di stabilire un prezzo (soluzione che Asdrubale avrebbe di gran lunga preferito), fu pagato 70 scudi per il *Giove* nelle stanze terrene e 200 per la cappella al piano nobile, nonostante quest'ultimo lavoro al marchese non piacesse particolarmente⁶⁴. Asdrubale dichiarò di essere giunto a questi compensi «havendone preso parere da molti» o «col parere di altri».

Si è visto come anche i periti della Camera Apostolica in alcuni casi si sentissero in dovere di consultare l'opinione di vari esperti, e il valore dell'opinione pubblica è sottolineato ripetutamente nel processo menzionato in precedenza, in cui si cercava di stabilire se un *Bacco e Arianna* dello Spadarino potesse valere 100 scudi. Tra le dichiarazioni si legge: «[Lo Spadarino] è pittore celebre e stimato da tutti e l'opere sue sono comunemente ricevute con applauso», oppure «che sia il vero che detto signor Spadarino sia valenthomo [...] lo so per esser della stessa professione et haverlo inteso dire da altri et essere pubblica voce e fama appresso quelli che lo cognoscono»⁶⁵. Se la «pubblica voce e fama» avevano un ruolo importante nello stabilire il prezzo che un pittore poteva richiedere, si capisce bene la stizza del Baglione – condivisa da Federico Zuccari – a riguardo del clamore che circondò la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, che «fece gioco alla fama del Caravaggio ed era dai maligni sommamente lodata»⁶⁶. Angelo Doni, scrivendo al granduca di Toscana nel 1685, reiterava il concetto che l'opinione pubblica avesse un ruolo nello stabilire i valori di mercato, ricordandogli che con i pittori più

richiesti, e in particolare con Ciro Ferri, era difficile ottenere sconti «volendo questi principali artefici tenere le loro opere in ogni maggiore reputazione»⁶⁷.

Tornando ai documenti Mattei, si vede come per il *Passaggio del Mar Rosso* del Celio al termine del lavoro fu Giovan Battista Crescenzi, nobiluomo ma anche allievo del pittore Cristoforo Roncalli, a stabilire il prezzo, che egli dichiarò non potere essere inferiore a 300 scudi⁶⁸. Tanto Giovan Battista quanto il fratello Francesco fecero ritoccare e accomodare l'affresco varie volte, salendo sul ponteggio per controllarne la qualità. Forse ancora più che da imprenditore, come suggerito da Luigi Spezzafarro, il Crescenzi fungeva da intermediario e di conseguenza da garante tra le parti⁶⁹. Anche negli accordi tra Massimo Massimi e lo sconosciuto pittore Giuseppe Romagnani per la decorazione di un soffitto, fu il Crescenzi a stabilire il compenso alla consegna⁷⁰. Se questo era un ruolo abbastanza raro per un nobiluomo, non era però unico, dato che un gentiluomo del Cardinal Mattei, Perinto Luti, fece da «mezzano» tra Cristoforo Roncalli e il marchese Asdrubale⁷¹. Era invece abbastanza comune che un pittore che procurava un lavoro a un altro ne stabilisse la remunerazione. Sempre nei documenti Mattei vediamo lo stesso Pomarancio svolgere questa funzione nei riguardi di Tarquinio Ligustri e di Camillo Spallucci⁷². Chi procurava un accordo tra due parti ne diventava in qualche modo garante: doveva controllare la qualità dell'opera, i modi e i tempi di consegna e di pagamento, e poteva essere incaricato di dichiararne il valore. A volte questo ruolo veniva ricompensato, ma non è chiaro quanto frequente fosse questa modalità; Agostino Tassi trattenne metà del compenso su un lavoro procurato ad Antonio della Cornia, ma la sua propensione alla truffa e le proteste del Della Cornia fanno dubitare questa fosse la prassi⁷³.

Un vero e proprio contratto notarile fu sottoscritto da Asdrubale Mattei solo con Pietro Paolo Bonzi per la decorazione della galleria del palazzo (fig. 5), un lavoro complesso, dove si prevedeva l'intervento di altri pittori per le storie, e soprattutto dove il Bonzi era tenuto a impiegare una notevole quantità d'oro, ben specificata nel disegno sottoposto ad approvazione⁷⁴. Il compenso fu stabilito in 700 scudi, con pagamenti mensili di 50 scudi, e comprendeva anche le storie, che si prevedeva sarebbero state eseguite dal Domenichino o dal Guercino, ma furono affrescate da Pietro da Cortona, il quale ricevette anche 40 scudi in dono. Gli interventi di Gismondo Straccia e Marco Tullio Montagna nella decorazione a grot-

tesche e paesetti delle finestre della galleria non erano invece compresi nel contratto del Bonzi: i due furono pagati a giornata e furono loro rimborseate le spese⁷⁵.

Il contratto tra Paul Bril e Asdrubale per cinque vedute con i feudi Mattei è una delle rare aperte private sottoscritte per tele e non per affreschi. Il compenso era fissato in 150 scudi e inoltre veniva specificato che il pittore doveva recarsi di persona a vedere i feudi e disegnarli dal naturale, a spese del marchese⁷⁶. Per scritto e con l'indicazione di una cifra precisa, il marchese si accordò con Prospero Orsi e Antonio Pomarancio (Circignani) per la volta di un salotto decorato con cinque storie di Giuseppe Ebreo, e anche con Cristoforo Greppi, autore di un affresco che al marchese non piacque e non fece distruggere unicamente «per non fargli questo affronto»⁷⁷. Anche il Lanfranco lavorò sulla base di un accordo scritto, dove il compenso era stabilito chiaramente.

Spesso Asdrubale Mattei, nel caso di accordi orali in cui «non si è fatto prezzo», lasciava comunque intendere l'ordine di grandezza della somma che aveva in mente. Sembra invece che con Francesco Albani non fosse stato fatto nemmeno un accenno né all'entità del compenso, né alle modalità con cui stabilirlo. Al termine del lavoro, il marchese commentò che «domandandone parere a diversi, tenevano la mira molto alta e lui [Albani] desiderava e faceva istanza si facesse stimare». Ma il marchese costrinse il pittore a presentare una richiesta senza ricorrere a una valutazione, promettendogli in mala fede che gli avrebbe commissionato un ulteriore affresco; quando l'Albani finì per chiedere 600 scudi, il marchese decise invece che gliene avrebbe dati la metà, anche se sapeva benissimo che il pittore sarebbe rimasto insoddisfatto⁷⁸.

Se non è semplice indagare le trattative intercorse tra pittori e mecenati riguardo a decorazioni affrescate, è ancora più complesso documentare ciò che succedeva per i quadri da stanza. I numerosi pagamenti emersi dagli archivi privati non rivelano quasi nulla a questo riguardo, al di là di sottolineare che a volte parte del compenso era un dono del committente. Non esistono praticamente mai contratti, né pubblici, né privati che ci possano lasciare intendere quali parametri venivano usati e va sottolineato il carattere eccezionale dell'obbligo sottoscritto dal Caravaggio di dipingere una tela per Massimo Massimi, dovuto al fatto che il pittore aveva ricevuto l'intero pagamento in anticipo: la scrittura, che è firmata solo dal pittore, non descrive il soggetto del quadro e non rende esplicativi né il pagamento, né le misure,

anche se entrambi erano stati stabiliti⁷⁹. Il saldare un'opera in anticipo era una modalità rara, a volte usata dai mercanti, quando un pittore versava in difficoltà economiche per costringerlo a lavorare per loro⁸⁰.

I dipinti su tela destinati a un'abitazione privata comportavano spesso cifre meno significative di un altare o di una decorazione a fresco e in parte per questo la modalità di non accordarsi sul prezzo in anticipo sembra essere stata molto diffusa, non solamente con committenti aristocratici. Un Orazio Benedetto, servitore del Cardinal Delfino e che si definiva un gentiluomo, dichiarò di «dilettarsi di quadri», di essere solito farne fare e comprarne, e di stabilire lui il prezzo⁸¹. Lo stesso facevano Cosimo Ruggero, commesso in una banca, e il notaio Domiziano Pasqualone i quali commissionarono molti dipinti ad Agostino Tassi, decidendo loro il prezzo a lavoro ultimato. Dato che poi li rivendevano immediatamente a un costo superiore, il pittore smise di lavorare per loro⁸².

Anche quando i pittori lavoravano per mercanti, il prezzo poteva non essere stabilito in anticipo, ma solo a lavoro ultimato; a volte spet-

tava al mercante decidere il compenso, a volte al pittore⁸³. Comunque il rifiutarsi di fissare un prezzo in anticipo esponeva a rischi, sia nel caso di mecenati nobili, che trattando con persone di classi sociali inferiori. Abbiamo visto come Asdrubale Mattei ridusse alla metà il compenso richiesto da Francesco Albani, senza preoccuparsi granché di deludere le aspettative del pittore. Lo Spadarino si accordò con l'orefice Francesco Martinelli, per una tavoletta di *Bacco e Arianna*, tramite un intermediario (il barbiere e mercante di quadri Paolo Guerra), ma «il prezzo et il valore non fu convenuto»⁸⁴. A lavoro ultimato il pittore si rifiutò di consegnarlo se non in cambio di un pagamento di 100 scudi. Il committente, che non intendeva assolutamente pagare una tale somma, gli fece causa, negando di avere commissionato il quadro, anche se aveva versato una caparra. Affermava che lo Spadarino l'aveva eseguito di sua iniziativa e che perciò egli non era costretto ad accettarlo; anzi pretendeva il doppio della caparra versata come risarcimento. Lo Spadarino riuscì a dimostrare che la sua opera valeva 100 scudi nell'opinione di esperti, ma se il Martinelli fosse poi obbligato a pagarla

5. P.P. Bonzi e P. da Cortona, decorazione della galleria, Roma, Palazzo Mattei.



non è dato sapere. È sorprendente come i pittori in questo processo dichiarassero di essere all'oscuro delle convenzioni che regolavano la committenza di un dipinto a destinazione privata: non sapevano se erano tenuti a dipingere il soggetto per cui si erano accordati, né se il versare una caparra costituisse un impegno da parte del committente ad accettare e pagare il lavoro finito.

È evidente che un pittore, per destreggiarsi in un mondo in cui i compensi per la sua opera spesso non erano garantiti in partenza, doveva conoscere le consuetudini e adeguarsi, pena gravi incomprensioni e delusioni. La famosa causa tra Camillo Pamphili e Pier Francesco Mola originò infatti dal rifiuto del pittore di sottostare agli usi correnti. Il Mola, i cui affreschi a Nettuno avevano deluso Camillo, gli propose di assumersi la responsabilità di tutta la decorazione del palazzo di Valmontone, richiedendo la firma di un contratto (privato, non notarile) dove, oltre a un compenso totale di 1900 scudi e alle spese per il vitto e l'alloggio, una lunga lista di costi era a carico del committente⁸⁵. Vi erano specificate le spese per i pennelli, per vari colori e per le ciotoline per mescolarli, mai citate in nessun altro contratto dell'epoca e che comunque spettavano sempre al pittore. Camillo aggiudicò al Mola, oltre a tre piccoli soffitti, solo la Stanza dell'Aria, per 300 scudi, più le spese di mantenimento per lui e un servitore. Avendo raggiunto, in presenza di testimoni, un accordo verbale sul prezzo, il committente non voleva firmarne uno scritto, perché era solito agire così: il pittore invece, nonostante avesse raggiunto un «patto fermo», cioè una remunerazione certa, esigeva un impegno firmato, in mancanza del quale si rifiutava di terminare il lavoro. Indispettito dal suo atteggiamento, che indicava una mancanza di fiducia nella sua generosità, Camillo Pamphili, per quanto ammirasse la decorazione, la fece distruggere e intentò causa per danni al pittore.

Il Mola venne ritenuto colpevole, condannato a risarcire i compensi, il vitto e l'alloggio ricevuti, probabilmente perché il principio che il non terminare un affresco causava un danno al committente si estendeva anche al di là degli accordi notarili o comunque scritti. Dai termini della sentenza pare che il Mola dovesse pagare anche le spese per il nuovo affresco, cioè i 300 scudi promessi a Mattia Preti⁸⁶. Forse ciò non avvenne, e certo il Mola non pagò direttamente il rivale; risultò comunque in torto e fu perseguitato dal Pamphili per non aver voluto accettare la sua parola, quando i pittori erano invece soliti intra-

prendere lavori senza accordi scritti e senza avere alcuna promessa sul compenso finale. Infatti Pietro da Cortona aveva dipinto per i Barberini, per i Medici e per i Pamphili stessi senza sapere quanto sarebbe stato pagato e fu piacevolmente sorpreso dai 3600 scudi ricevuti per la galleria del palazzo a piazza Navona⁸⁷.

Guido Reni forse non era del tutto consapevole dell'abitudine della Camera apostolica di pagare meno di quanto richiesto da un pittore, anche perché i suoi affreschi nella Stanza delle Dame e in quella di Sansone al Vaticano (per cui si registrano pagamenti a buon conto da parte della Camera dall'agosto al novembre 1608) furono valutati 400 scudi dai periti per entrambe le parti nel luglio del 1609 e prontamente saldati⁸⁸. L'artista probabilmente si aspettava di essere trattato in modo analogo per la decorazione della Cappella dell'Annunciata al Quirinale e si ritenne profondamente insultato quando il tesoriere generale si rifiutò di pagare i 300 scudi che pensava gli fossero dovuti, oltre ai 2000 già ricevuti⁸⁹. Ma forse il comportamento del tesoriere fu dettato dalla consuetudine, non dal desiderio di offenderlo. Sempre attento a procurarsi un trattamento privilegiato, il Reni ottenne infine piena soddisfazione di quanto esigeva tramite l'intervento del papa, ma sarebbe stato più semplice presentare un conto maggiorato, come probabilmente facevano tutti gli artisti avvezzi a trattare con la Camera⁹⁰.

Forse il caso più drammatico di fraintendimento delle consuetudini locali fu il rapporto tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese. Per i molteplici lavori eseguiti per lui, inclusa la Galleria del palazzo, Annibale evidentemente aveva lavorato senza neppure un accordo di massima. Il suo salario mensile di dieci scudi, oltre al pane e al vino per sé e per uno o due servitori per otto o dieci anni, fu dedotto dal compenso finale, ma questo non era certo l'uso in voga a Roma a quel tempo⁹¹. Se così fosse stato, la delusione di Annibale per i 500 scudi d'oro ricevuti (equivalenti a circa 600 di moneta) sarebbe meno comprensibile⁹². Fare parte del ruolo della famiglia di un principe o di un cardinale poteva significare ricevere il pane e il vino, o l'intero vitto, in alcuni casi l'alloggio e un modesto salario: quindi, sotto questo aspetto il trattamento di Annibale era più che adeguato. Ma queste cifre servivano a un committente per assicurarsi un trattamento preferenziale, non esclusivo, da parte di un pittore famoso, non erano pagamenti per lavori eseguiti⁹³. È significativo che Annibale continuasse a ricevere tale cifra mensile da Odoardo Farnese fino alla morte, cioè ben oltre il periodo in cui lavorò per lui, anzi in

anni in cui non c'era più speranza che egli dipingesse⁹⁴.

La testimonianza dello sconosciuto pittore Alessandro Vaselli, sempre dal processo del Mola, spiega bene come dovessero intendersi queste remunerazioni: «Io so che quando una persona di qualche professione è arrolato tra la famiglia dei principi e tra virtuosi de' principi con assegnamento di pane sono obbligati a preferire qualche principe o principessa per ogni loro operazione ma però pagandogliele le sue opere quello che vagliano e perciò non è obbligato a servire quel [principe] con la sua professione senza una mercede o salario [...].». Anche se il Vaselli si riferisce alla sola provvista di pane, le sue affermazioni, nel caso di pittori e committenti celebri, vanno estese a tutti quei pagamenti mensili (appunto intorno ai dieci scudi) che non andavano oltre la sussistenza. Lo si vede bene ad esempio nel caso di Guido Reni, che divenne pittore del cardinale Scipione Borghese ricevendo uno stipendio di 9 scudi al mese, pane, vino e legna, il pagamento dell'affitto di 50 scudi all'anno, anche se tutte le sue opere furono remunerate a parte⁹⁵. Neanche durante la disputa con il tesoriere generale si pensò a conteggiare queste cifre come parte del dovuto; con grande offesa di Guido gli vennero però rinfacciate⁹⁶.

Al contrario di Annibale, il Cavalier d'Arpino seppe sfruttare alla perfezione il suo ruolo in una corte cardinalizia o papale. Già molto giovane riceveva da papa Gregorio XIII sia uno stipendio mensile che il vitto e altre spese per sé e i genitori, ma i suoi lavori erano pagati a parte⁹⁷. In seguito visse per lungo tempo nel palazzo del cardinal Santoro a Montecitorio, ricevendo per quindici anni pane, vino e uno stipendio. Quando il cardinale fece sì che gli venissero affidati due affreschi a Sant'Atanasio dei Greci, di cui era protettore, fece anche in modo che il pittore venisse ricompensato con 150 scudi⁹⁸. Mentre Annibale era sopraffatto dalla quantità di lavori commissionatigli da Odoardo Farnese, il Cesari era libero di accettare altre commissioni, sia quando era al servizio del Santoro che quando venne arruolato nella famiglia del cardinale Pietro Aldobrandini. Il cardinale infatti gli faceva giungere quotidianamente vitto, pane e vino, oltre a versargli uno stipendio annuo di 150-200 scudi, anche mentre egli era impegnato a dipingere nella Sala dei Conservatori in Campidoglio⁹⁹. Per questo immenso lavoro il Cesari sotscrisse un accordo – che non rispettò affatto riguardo ai tempi – che prevedeva un compenso di 5000 scudi, in parte anticipati, e fu sempre in credito, non in debito rispetto ai pagamenti:

aspettava cioè di ricevere il pagamento prima di intraprendere la relativa parte di lavoro¹⁰⁰. Se questa è una modalità raramente documentabile e non si capisce quanto diffusa, va però sottolineato che in genere i pittori ricevevano un anticipo prima di intraprendere un lavoro. Sovrte inoltre ricevevano pagamenti periodici, a scadenze regolari o irregolari; quindi, anche se rimanevano all'oscuro del compenso totale, correva comunque meno rischi. Fu ingenuo da parte di Annibale Carracci aspettare una decina di anni senza richiedere alcun pagamento al di là della provvigione mensile (e va notato che sia Domenichino che Lanfranco ricevettero pagamenti da Odoardo Farnese in corso d'opera), anche se è vero che trattando con famiglie papali i pittori non sembrano avere avuto molto spazio per una trattativa¹⁰¹. Ma Pietro da Cortona ricevette 600 scudi anticipati quando intraprese la decorazione della volta della Galleria Pamphilj, e anche nel caso del Salone di palazzo Barberini non dovette attendere la fine dei lavori per essere ricompensato almeno parzialmente¹⁰². I Barberini infatti acquistarono per lui uffici venali, il cui valore assommava a 2200 scudi d'oro, e con un rendimento elevato, del 7% all'anno¹⁰³.

Soltanto i pittori giovani o poco affermati, o che comunque lavoravano sotto la direzione di un altro, in genere eseguendo i suoi disegni, potevano ricevere un salario giornaliero o mensile in cambio dell'opera prestata, forse appunto perché in questo caso si interpretava il loro lavoro come manuale¹⁰⁴. Filippo Franchini, che a Bagnaia lavorò per il cognato Agostino Tassi, ricevette una remunerazione mensile di dodici scudi dal cardinale Alessandro Montalto¹⁰⁵; il Manciola e Michelangelo Cerquozzi, che restaurarono la galleria delle Carte geografiche in Vaticano al servizio del pittore indoratore Simone Lagi, agli inizi degli anni Trenta venivano pagati a giornata direttamente dal Lagi, che riscuoteva il pagamento della Camera apostolica¹⁰⁶. Anche lavorando per mercanti i pittori potevano essere pagati a giornata – e questo sappiamo essere successo a Ribera nel suo soggiorno romano – ma questo metodo di pagamento venne sempre considerato umiliante dai pittori: avere il salario mensile conteggiato nel pagamento finale non costituì perciò solo un forte danno economico per Annibale, ma anche una grave offesa alla sua reputazione¹⁰⁷.

Patrizia Cavazzini
British School at Rome,
American Academy in Rome

NOTE

Desidero ringraziare Elena Fumagalli e Richard Spear, dai cui recenti lavori ho sovente tratto ispirazione.

¹ Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini (ASR, TNC), uff. 19, 16 giugno 1623, vol. 128, f. 781, Obbligo di Niccolò Rainiero fiammingo a favore di Chrespino Tommasino. In cambio di 9 canne e mezza di tabì di seta, valutate 31 scudi, «detto Niccolò debba fare quattro quadri della quattro evangelisti della grandezza di un palmo di tela da imperatore tanto in altezza quanto in larghezza, in detto tempo, li quali quattro quadri essendo d'accordo tra loro d. Crispino li piglierà per il prezzo che saranno d'accordo et se compenserà pro rata il prezzo di detto tabì et non essendo d'accordo nel prezzo tra loro d. Nicolò debi a pagare d. prezzo di d. tabì come sopra non ostante che habbi fatto detti quadri liberamente». Non è del tutto chiaro che cosa significhi «un palmo di tela da imperatore», in quanto a Roma la definizione «tela da imperatore» denota una misura standard, non una qualità di tela. Per il Tommasino, cf. P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-century Rome*, University Park (Penn.), 2008, pp. 35, 36, 54, 119, 127, 204.

² Ivi, pp. 37, 95, per il contratto. ASR, TNC, uff. 19, b. 115, luglio 1620, f. 549; Tribunale Civile del Governatore, b. 144, 15 maggio 1634, f. 347, per il mestiere di Claudio Mattei.

³ P. Cavazzini, *Oltre la committenza: commerci d'arte a Roma nel primo Seicento*, in «Paragone», 59, 2008, 82, pp. 72-92.

⁴ Giovanni Battista Paggi, in G. G. Bottari, S. Ticcozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, 1822-25, VI, pp. 71-72.

⁵ A. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, 1880, pp. 82-83, per il contratto di apprendistato tra Giuseppe Lei e Baldassarre Lauri. ASR, TNC, uff. 19, 27 luglio 1621, f. 212, per l'assunzione di una serva da parte di Crispino Tommasino e 21 giugno 1623, f. 831 per il contratto con il padre dell'apprendista Paolo Vitali; uff. 19, b. 101, 17 novembre 1616, ff. 706-707, per il contratto di apprendistato tra un fiammingo e Claudio Noel, pittore francese; uff. 19, b. 101, ff. 97, 375, per contratti tra il pittore Jacob de Hase e servitori.

⁶ ASR, TNC, uff. 19, dicembre 1611, b. 85, f. 818; b. 86, 1612, f. 49; b. 101, 14 settembre 1616 per obblighi di apprendisti e garzoni con Nicola Ventura e Pasquale Cati.

⁷ R. Spear, *Domenichino*, New Haven, 1982, p. 327 per una trascrizione parziale del contratto; vedi ASR, nota AC, febbraio 1612, vol. 105, ff. 729-30, 733.

⁸ L. Nussdorfer, *Brokers of Public Trust: Notaries in Early Modern Rome*, Baltimora, 2009, p. 11.

⁹ M. O'Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven-London, 2005, pp. 120-130. Anche a Firenze nel Seicento, dove i compensi dei pittori spesso non erano stabiliti in anticipo, il sistema della stima veniva usato, vedi E. Fumagalli, *Florence, in Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-Century Painters*, a cura di R.E. Spear e P. Sohm, New Haven-London, 2010, pp. 182-86.

¹⁰ I contratti che prevedono il gradimento o del committente o di una persona da lui deputata sono numerosissimi, vedi ad esempio F. Nicolai, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato d'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, 2008, p. 228, doc. 19b, p. 248, doc. 9; ASR, nota AC, b. 4087, 28 marzo 1605 f. 773, e 29 marzo 1605, f. 783, notaio Marefusco, per Baldassarre Lauri, vedi n. 3; ASR, TNC, uff. 19, b. 77, 14 marzo 1609, f. 699, obbligo di Antonio Tanari di fare una *Madonna del Rosario* per i fratelli Lucatelli di Bergamo per 50 scudi. Vedi anche n. 1.

¹¹ ASR, Tribunale Criminale del Senatore, b. 88, 1624, f. 1898.

¹² M. Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic Reputation in Baroque Rome*, Cambridge, 2002, p. 314.

¹³ Tacchi Venturi, *Le convenzioni tra Giov. Battista Gaulli e il generale dei Gesuiti Gian Paolo Oliva per le pitture della cupola e della volta del tempio farnesiano*, in «Roma», 1935, 13, pp. 147-56.

¹⁴ Il documento, parzialmente trascritto in *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra, a cura di J.W. Mann, Roma-New York-St. Louis, 2001-2001, p. 77, si trova in ASR, TNC, uff. 19, 23 marzo 1607, f. 713.

¹⁵ P. Tacchi Venturi, *Le convenzioni* cit. pp. 154-55. L'elenco dei donativi al pittore compilato dai Gesuiti, che ammonta a 4727,50 scudi, è in parte fittizio. I padri non rispettarono i termini del contratto, in quanto furono costretti a fare eseguire la volta della cappella di San Francesco Savorio ad Andrea Carbone, non al Baciccio. Non avendo dedotto alcuna cifra dal pagamento totale dovuto al Gaulli, calcolarono di avergli donato 2000 scudi. I Gesuiti gli affidarono poi l'incarico di affrescare anche l'abside della chiesa, per altri 3000 scudi, versati da Ranuccio II Farnese. Su questi gliene regalarono 320, ma avendogli anticipato l'intera somma che venne messa a frutto, calcolarono di avergliene donati altri 400. Vedi R. Enggass, *The Paintings of Baciccio-Giovanni Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, 1964, pp. 35, 137.

¹⁶ M. Marini, *L'opera di Simon Vouet nella cappella Alaleoni in San Lorenzo in Lucina*, in «Arte Illustrata», 1974, 7, pp. 197-203.

¹⁷ F. Di Napoli, *Santa Maria in Portico in Campitelli: la cappella Altieri*, in «Beni Culturali», 1997, 6, pp. 52-58.

¹⁸ Fumagalli, *Florence*, cit.

¹⁹ J. Montagu, *Matia Preti in S. Andrea della Valle: an Unfulfilled Contract*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1991, pp. 367-391; A. Coliva, *Sant'Andrea della Valle, in Mattia Preti: il Cavalier Calabrese*, cat. della mostra, Catanzaro, 1999, p.65.

²⁰ F. Bilancia, *Il P. Giuseppe Calcagni (1600 c.-1667) e le opere architettoniche dei Teatini a Parma, Piacenza, Roma e Modena*, in «Regnum Dei», 127, 2001, p. 125.

²¹ O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna, 1928-31, I, p. 377; G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze, 1982, p. 205.

²² H. Hibbard, *The date of Lanfranco's Fresco in Villa Borghese and Other Chronological Problems*, in «Miscellanea Bibliothecae Hertziana», 1961, 16, pp. 355-65.

²³ ASR, TNC, uff. 15, 20 luglio 1620, fol. 144, disponibile sul sito www.nga.gov/casva/accademia.

²⁴ ASR, Tribunale criminale del Senatore, b. 88, f. 1907.

²⁵ Per il contratto cfr. S. Maciocce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma, 2010, p. 105.

²⁶ G. Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte der Palazzo Mattei di Giove*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1967-68, 11, pp. 111-188.

²⁷ L. Montalto, *Gli affreschi di Palazzo Pamphili in Valmontone*, in «Commentarii», 1955, 4, pp. 267-302; A. Tantillo, *Gli affreschi*, in *Pierfrancesco Mola 1612-1666*, cat. della mostra, Lugano, Roma, 1989, pp. 202-19.

²⁸ Il dipinto, che secondo il Baglione non piacque, venne in seguito sostituito da uno di Andrea Commodi, vedi G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fine a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, a cura di J. Hess e H. Roettgen, Città del Vaticano, 1995 (prima edizione, Roma, 1642), pp. 334, 378, 379. Si veda anche G. Papi, *Andrea Commodi*, Soncino, 1994, p. 51; P.M. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot, 2008, pp. 143-44.

²⁹ Per un esempio cf. M. Lafranconi, *Baccio Ciarpi. Una nuova traccia romana*, in «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 123-26, in particolare p. 124.

³⁰ Cavazzini, *Oltre la committenza*, cit., p. 48.

³¹ Ivi, p. 127.

³² Per il Lanfranco, vedi Hibbard, *The date of Lanfranco's Fresco*, cit., p. 363. Per esempi di lavori stimati vedi M. Lafranconi, *Risarcimento di Giacomo Galli 'misterioso Spadino'*, in «Paragone», III serie, LIII, 2002, 45, pp. 53-63; Idem, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali dai Borgeschi ai Barberini*, in Bernini dai Borgeschi ai Barberini. *La cultura a Roma intorno agli anni Venti*, a cura di A. Coliva, Roma, 2004, p. 41. Vedi F. Sricchia Santoro, *Baccio Ciarpi da Barga maestro di Pietro da Cortona*, in «Prospettiva», 1, 1975, pp. 35-44, per la stima dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Monticelli, eseguito da Baccio Ciarpi. La valutazione fu effettuata da Pier Francesco Alberti, figlio di Durante, e da Antiveduto Grammatica nel maggio 1613. Cfr. anche la nota 1 per dipinti di Régnier che dovevano essere stimati alla consegna.

³³ Il pittore Marco Antonio Bassetti nel 1618 stimò le decorazioni eseguite da Annibale Durante nel palazzo che era appartenuto a Scipione Borghese sul Quirinale (ora Pallavicini Rospigliosi) nello stesso modo, cfr. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca*, cit., p. 45. I documenti per le decorazioni del Vaticano e del Quirinale sono tutti segnalati e ampiamente trascritti in E. Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel Sei e Settecento*, Tesi di dottorato, Università di Roma La Sapienza, 1992; Eadem, *Paolo V Borghese in Vaticano: appartamenti privati e di rappresentanza*, in «Storia dell'Arte», 1996, 88, pp. 341-70; vedi inoltre A. Corbo, M. Pomponi, *Fonti per la storia artistica romana ai tempi di Paolo V*, Roma, 1995. Per il Quirinale cfr. L. Laureati, L. Trezzani, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Pittura antica: La decorazione murale*, Milano, 1993, in particolare pp. 312-13. Alcune delle osservazioni seguenti derivano però da una rilettura degli originali.

³⁴ Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghese*, cit., 1992, pp. 162-63, n. 28.

³⁵ ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 34, fasc. 10. Per procedure analoghe durante il pontificato sistino, vedi M. Bevilacqua, *L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M.L. Madonna, Roma, 1993, pp. 35-46.

³⁶ Lafranconi, *L'Accademia di San Luca*, cit., pp. 62-63.

³⁷ Laureati, Trezzani, *Il patrimonio artistico*, cit., pp. 136, 312-13; Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghese*, cit., pp. 235, 250, n. 146. ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 43/1.

³⁸ P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari cantiere di Agostino Tassi*, Roma, 1998, p. 226, doc. 43.

³⁹ Ivi, pp. 320-21.

⁴⁰ Vedi ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 15, vol. 61b, 10 settembre, 1614, f. 523, citato in Lafranconi, *L'Accademia di San Luca*, cit., p. 41 e disponibile all'URL citato alla nota 23.

⁴¹ Per gli altari a San Pietro, vedi L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica*, 1621-1666, Cambridge, 1997, in particolare pp. 162-64.

⁴² Ivi, p. 164, n. 54.

⁴³ Ivi, cat. 1, p. 180.

⁴⁴ Ivi, cat. 4, p. 195.

⁴⁵ Ivi, cat. 8, pp. 219-20.

⁴⁶ Ivi, cat. 13, pp. 242-43.

⁴⁷ M.C. Abramson, *Clement VIII's Patronage of the Brothers Alberti*, in «The Art Bulletin», 1978, 60, pp. 531-47, in part. p. 545.

⁴⁸ I documenti chiariscono che il dono di 3075 scudi va aggiunto ai 3050 versati mensilmente, e non va confuso con quelli come fa Abramson, *Clement VIII* cit., pp. 535-36, 546.

⁴⁹ Per la lettera del Reni, che descrive gli accordi e che è stata solitamente interpretata in maniera differente, vedi Rice, *The Altars*, cit., p. 211: «Nel fare questa tavola io non tratto se non col cardinale Spinola, il quale ha avuto questo ordine dal cardinale Barberino, e così dalla congregazione, e ci siamo accordati per cinque mesi trecento scudi il mese anticipati;

solo il primo saranno 400, ed io fin per il saldo mi rimetto a quanto comanderà il sig. Cardinale Barberino, perché questi sono a buon conto».

⁵⁰ Cfr. Bottari Ticozzi, *Lettere*, cit., vol. VI, pp. 70, 71-72.

⁵¹ Anche a Firenze i pittori potevano non richiedere una cifra precisa, per stimolare la generosità del committente, vedi E. Fumagalli, *Prime indagini sui rapporti economici tra pittori e corte medicea nel Seicento*, in *Vivere d'arte*, a cura di R. Morselli, Roma, 2007, pp. 135-66. La generosità come caratteristica essenziale della nobiltà è discussa nella trattistica ed è spesso rappresentata nelle decorazioni affrescate romane.

⁵² Vedi n. 50.

⁵³ Cavazzini, *Oltre la committenza*, cit., p. 91.

⁵⁴ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, 1956-57, I, pp. 140-41.

⁵⁵ I. Falda, *Paolo Guidotti e gli affreschi della «Sala del Cavaliere» nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'arte», 1957, 4 serie, 42, pp. 278-95.

⁵⁶ Sul lavorare in cambio di un dono, non per compenso, vedi P. Lukehart, *Delineating the Genoese Studio: giovani accartati or sotto padre?*, in *The Artist's Workshop*, a cura di P. Lukehart, Washington, 1993, pp. 37-58; R. Spear, *Guercino's 'prix-fixe'. Observations on Studio Practises and Art-Marketing in Emilia*, in «The Burlington Magazine», 1994, pp. 592-602, p. 136. Idem, *The 'Divine' Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven e London, 1997, p. 212. Fumagalli, *Prime indagini*, cit., p. 145. P. Sohm, *Introduction*, in *Painting for Profit*, cit., p. 13, per il concetto di dono come scambio tra uguali.

⁵⁷ Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, cit., p. 304.

⁵⁸ Spear, *Guercino's prix-fixe*, cit., 1994.

⁵⁹ G. P. Bellori, *Le vite de' Pittori, scultori et architetti moderni* (Roma 1672), ed. a cura di E. Borea, Torino, 1976, p. 201 per Barocci, pp. 453, 456, per Poussin.

⁶⁰ Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte der Palazzo Mattei*, cit., p. 172.

⁶¹ Ivi, pp. 171-84.

⁶² Il marchese ricorse al metodo della stima solo in un lavoro di poco conto eseguito da Francesco Nappi, ivi, p. 175.

⁶³ Ivi, p. 173.

⁶⁴ Ivi, p. 175.

⁶⁵ Cavazzini, *Oltre la committenza*, cit., pp. 87, 88, 89, 90, 91.

⁶⁶ Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, cit., p. 137. Vedi anche R. Spear, *Rome*, in *Painting for Profit*, cit., pp. 54-56.

⁶⁷ M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX in aggiunta a quella data in luce da Mons. Bottari e dal Ticozzi*, Bologna, 1844-56, III, pp. 241-42.

⁶⁸ Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte der Palazzo Mattei*, cit., p. 175.

⁶⁹ L. Spezzaferro, *Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1985, 26, pp. 50-73.

⁷⁰ Nicolai, *Mecenati a confronto*, cit., pp. 18-19, 212.

⁷¹ Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte der Palazzo Mattei*, cit., p. 172.

⁷² Ivi, p. 173.

⁷³ A. Boidi Sassone, *Una lettera del pittore Antonio della Cornia* in «Studi Piemontesi», 1992, 21, p. 135.

⁷⁴ Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte der Palazzo Mattei*, cit., p. 180.

⁷⁵ Ivi, p. 184.

⁷⁶ Ivi, p. 173.

⁷⁷ Ivi, pp. 171, 172, 175.

⁷⁸ Ivi, p. 174.

⁷⁹ F. Cappelletti, *Caravaggio. Un ritratto somigliante*, Milano, 2009, p. 131.

⁸⁰ Cfr. ASR, Tribunale Criminale del Governatore, Processi, b. 23, 1602, f. 84, per il pittore Adriano Monteleone e il mercante Giacomo Landi. ASR, Tribunale Civile del Senatore, b. 2070, f. 1053, 1616, per il mercante Antonio Desiderio e il pittore Terenzio Terenzi.

⁸¹ Ivi, testimonianza di Orazio Benedetto «et mi diletto di quadri et ne ho fatto fare et ne ho comprati et ne ho tanta cognizione quanto basta a un par mio e del prezzo mi regolo a mio gusto».

⁸² Cavazzini, *Oltre la committenza*, cit., pp. 133-34.

⁸³ ASR, TCG, processi, b. 298, f. 1585. Il mercante Eliseo di Castro, che commissionò dipinti a Crispino Tommasino, dichiarò che per il prezzo «sarebbimo stati d'accordo quando fossero finiti li detti quadris».

⁸⁴ Cavazzini, *Oltre la committenza*, cit., p. 89.

⁸⁵ I documenti sono trascritti in Montalto, *Gli affreschi di Palazzo Pamphili*, cit., pp. 267-302. Vedi anche Tantillo, *Gli affreschi*, cit., pp. 217-19.

⁸⁶ Montalto, *Gli affreschi di Palazzo Pamphili*, cit., p. 302.

⁸⁷ E. Fumagalli, *Le «ambiguità» di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in «Paragone», 567, 1997, pp. 47, 77-79; Eadem, *Prime indagini*, cit., pp. 145, 150-51.

⁸⁸ Corbo, Pomponi, pp. 184-85. ASR, Camerali I, Giustificazioni di tesoreria, b. 34, fasc. 97; b. 31, luglio 1609, in J. Hess, *Affreschi di Guido Reni nel Palazzo Vaticano* in «L'illuminazione Vaticana», 1934, V, 15, pp. 649-53; Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghesi*, cit., pp. 163-65.

⁸⁹ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti Bologna, 1841, II, p. 16. Per la cappella Laureati, Trezzani, *Il patrimonio artistico*, cit., pp. 30-47; Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghesi*, cit., pp. 214-25.

⁹⁰ Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 19.

⁹¹ Bellori, *Le vite*, cit., pp. 43, 78; Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, cit., p. 108; C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Milano, 2008 p. 102.

⁹² Il rapporto tra uno scudo d'oro e il più comune scudo di moneta tra il 1600 e il 1700 andò incrementando da circa 1,2 a 1,6 , vedi Spear, in *Painting for Profit*, cit., pp. 34-35.

⁹³ Essere salariati della corte medicea significava invece lavorare in esclusiva per la corte, vedi Fumagalli, *Prime indagini*, cit., pp. 135-144.

⁹⁴ A. E. Denunzio, *Una nota di pagamento per Guido Reni e qualche aggiunta per Domenichino, Carlo Saraceni e Lanfranco al servizio del Cardinale Odoardo Farnese*, in «Aurea Parma», 2000, 84, pp. 365-86, p. 367, n. 5.

⁹⁵ Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 14.

⁹⁶ Ivi, p. 17.

⁹⁷ H. Roettgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, 2002, pp. 551-552.

⁹⁸ Ivi, pp. 15, 240-41; Archivio Storico Capitolino, Camera Capitolina (ASC, CC), 1255, ff. 36v, deposizione di Giovan Tomaso Cesari: «[Giuseppe] nel palazzo del cardinale di Santa Severina haveva la parte per se et un servitore per quindici anni». Come spiega il Bellori, p. 43, «avere la parte» significa ricevere pane e vino quotidianamente.

⁹⁹ ASC, CC, 1255, f. 40, «In detta casa [di Monte Caprino] vi portava ancora la robba da mangiare e la parte che haveva dal Cardinale Aldobrandini»; ff. 118-119, si afferma che l'Arpino nel 1607 ricevesse dal cardinal Aldobrandini 150-200 scudi all'anno. Dalle testimonianze del processo risulta che l'Arpino a questa data aveva ripreso l'attività nella sala, vedi Roettgen, *Il cavalier G.C. d'Arpino*, cit., p. 395.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 63-64, 66, 79, 295-96, 308.

¹⁰¹ Denunzio, *Una nota di pagamento*, cit., pp. 368, 380.

¹⁰² Fumagalli, *Prime indagini*, cit., p. 79.

¹⁰³ J. B. Scott, *Images of Nepotism: the Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton, NJ, 1991, p. 212. Il metodo di Scott per calcolare la retribuzione totale di Pietro da Cortona per la volta di palazzo Barberini è errato. Il costo per l'acquisto degli uffici venali, che erano vitalizi, non gli interessi percepiti dal pittore negli anni in cui lavorava, va sommato ai 2000 scudi d'oro ricevuti come compenso finale. Vedi anche *Painting of Profit*, cit.

¹⁰⁴ Fumagalli, *Prime indagini*, cit., p. 136.

¹⁰⁵ P. Cavazzini, *New Documents for Cardinal Alessandro Peretti Montalto's Frescoes at Bagnaia*, in «The Burlington Magazine», 1993, 135, pp. 316-327.

¹⁰⁶ ASR, Tribunale civile del governatore, b. 141, ff. 297-304.

¹⁰⁷ Per il Ribera, vedi Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., pp. 249-50.