



HAL
open science

**Recensione al volume Typical Venice? The Art of
Commodities, 13th-16th Centuries a cura di Ella
Beaucamp e Philippe Cordez**

Maria Aimé Villano

► **To cite this version:**

Maria Aimé Villano. Recensione al volume Typical Venice? The Art of Commodities, 13th-16th Centuries a cura di Ella Beaucamp e Philippe Cordez. Confronto, 2021. hal-03538331

HAL Id: hal-03538331

<https://hal.science/hal-03538331>

Submitted on 13 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TYPICAL VENICE?

THE ART OF COMMODITIES
13TH–16TH CENTURIES



EDITED BY
ELLA BEAUCAMP AND PHILIPPE CORDEZ

Recensione al volume

Typical Venice? The Art of Commodities, 13th-16th Centuries

a cura di Ella Beaucamp e Philippe Cordez

Maria Aimé Villano

IV + 268 pagine, 70 ill. a colori;
London-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols 2020;
euro 100, ISBN: 978-1-912554-30-0

«Il difetto tradizionale della storia delle idee è quello di credere che il pensiero si muove da solo, attraverso l'atmosfera». Così si esprimeva in una intervista del 1992¹ Michel Espagne, coautore, insieme a Michael Werner, della teoria dei *transfert* culturali che, a partire dal 1987, ebbe il merito di mettere in discussione sia il metodo storico comparatistico che la vaga nozione di 'influenza'². I due studiosi, prendendo il via dalla riflessione intorno ai rapporti tra la Francia e la Germania del XIX secolo, misero a fuoco un modello in grado di spiegare gli articolati processi di circolazione delle idee, dai loro contesti di partenza a quelli di ricezione, ai vettori stessi, siano essi persone o oggetti.

Poco meno di trent'anni dopo, il volume curato da Ella Beaucamp e Philippe Cordez sembra aver fatto tesoro della critica di Espagne. In esso, infatti, protagonisti assoluti sono i manufatti, letti nella loro duplice valenza, materiale e simbolica, ma colti nel loro divenire, come in una sorta di 'biografia'³ che ne esplora il percorso, dentro e fuori la Serenissima.

Il libro, corredato da immagini di straordinaria qualità, e da un'impaginazione che invita alla lettura, è una raccolta di saggi, esito dell'omonimo convegno tenutosi nel marzo del 2016 a Venezia presso il Centro Tedesco di Studi Veneziani e organizzato dal gruppo di ricerca *Premodern Objects. An Archaeology of Experience*⁴, della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, diretto da Cordez tra il 2013 e il 2018. Diversi sono gli interrogativi dai quali muovono i contributi, primo fra tutti quale ruolo giocano le logiche mercantili nella produzione delle opere, anche di quelle di tipo seriale, a Venezia tra XIII e XVI secolo; inoltre, se e quanto certe pratiche produttive o scelte stilistiche

possano dirsi tipicamente veneziane, e se esse veicolino o concorrano alla creazione di una determinata reputazione della Serenissima. La città lagunare, emporio e crocevia tra il Mediterraneo orientale e l'Europa, risulta uno scenario privilegiato per lo studio sia dei metodi di produzione che dell'impatto dei prodotti – locali e forestieri – che attraverso di essa circolavano sulla sua immagine e la sua percezione dall'esterno.

La complessità degli interrogativi avanzati da questa raccolta è in qualche modo annunciata dal titolo stesso e dall'immagine in sovraccoperta (fig. 1), che di per sé sollecitano la curiosità del lettore. Da un lato la domanda 'Typical Venice?', non retorica e volutamente laconica, priva cioè di un verbo che espliciti il suo senso, si presta a una doppia interpretazione, ovvero 'quali oggetti erano ritenuti tipicamente veneziani?' che potrebbe, però, leggersi anche come 'l'arte di produrre merci rappresenta la tipica Venezia?'; e dall'altro l'immagine spiazzante, niente affatto tipica di Venezia, almeno nell'immaginario contemporaneo, di un bicchiere di vetro bianco opalino (composto da numerosi frammenti riassemblati in restauro, ma perfettamente leggibile nella sua unità materiale e decorativa) sul quale è raffigurato un cammello tra arbusti. A partire dall'intuizione di Karl Marx sul carattere feticistico delle merci⁵ e attraverso gli studi di Georg Simmel⁶ e Marcel Mauss⁷ fino a quelli di Arjun Appadurai,⁸ siamo oggi giunti alla consapevolezza che nello scambio di prodotti non solo si concretizza un intercambio di valori ai fini pratici, ma negli oggetti in questione si cristallizzano anche rapporti sociali e aspirazioni soggettive. È proprio in questo senso che la chiave di lettura economica per comprendere il processo di produzione e di diffusione delle opere interseca gli interessi dello storico dell'arte.

La raccolta si apre con un saggio dei curatori che funge da introduzione. L'oggetto raffigurato in copertina, il bicchiere con il cammello, ritrovato in

Germania ma prodotto a Venezia, diventa metafora pregnante dei vasti orizzonti commercialmente (e talvolta non soltanto) dominati dai veneziani. A partire da questo manufatto gli autori ci invitano a un doppio percorso, non privo di venature poetiche, che se da un lato attraversa molti dei più famosi monumenti della città lagunare, dall'altro si serve di alcune pietre miliari della letteratura storico-artistica del XX secolo, dagli studi di Otto Demus a quelli di Guido Tigler⁹. Nei contributi che seguono, disposti in ordine cronologico secondo l'argomento trattato, si affrontano tematiche molto varie ma che hanno in comune il fatto di mettere al centro sia la materialità e sia l'agentività (*agency*) di oggetti che vivono all'ombra delle cosiddette arti maggiori, il cui bagliore ha di frequente monopolizzato l'attenzione degli esperti. L'eccezione è costituita dal saggio di Nathaniel Silver, che si occupa sì della pittura veneziana, ma di quella fase, tra XIV e XV secolo, alla quale la tradizione vasariana toscancentrica ha assegnato un posto decisamente di secondo piano. La commissione di un polittico a Paolo Veneziano da parte degli agostiniani della Basilica di San Giacomo Maggiore a Bologna, intorno al 1344, dimostra che già a quella data i pittori veneziani godevano di un certo prestigio al di fuori della laguna. Inoltre, accogliendo l'idea già suggerita da Andrea De Marchi¹⁰, secondo il quale le carpenterie veneziane erano ritenute di un valore pari a quello dei dipinti che incorniciavano, l'autore ne fornisce un interessante approfondimento, che dimostra come anch'esse risultassero attrattive per gli acquirenti stranieri. Tesi dello studioso, del tutto condivisibile, è che l'attività fuori porta dei pittori veneziani del Trecento costituisca la base di quel successo raccolto nel Quattrocento da artisti come i Vivarini e i Bellini. Segno di questo prestigio acquisito sarà il fatto che Carlo Crivelli continuerà a firmarsi come *Crivelli veneti* pur avendo lasciato Venezia poco più che ventenne.

Di firme ricolme di implicazioni per lo storico non compare nel volume soltanto quella del Crivelli, ma anche quella incisa su un orologio da tavola decorato con un motivo moresco, raro nella produzione locale, eseguito dall'orafo di Augsburg Jacob Marquart ma conservato all'Adler Planetarium di Chicago. Susanne Thüringen indaga sulla presenza del termine WELS (*welsch*, ovvero 'italiano' o 'all'antica') nell'iscrizione-firma dell'orafo e si inter-

roga sul vero senso di inserire decorazioni orientalizzanti in opere destinate a un pubblico tedesco. La studiosa ipotizza, per nostra sorpresa, che tali decorazioni potessero convogliare contenuti legati all'Italia piuttosto che al mondo levantino. L'idea è tutt'altro che peregrina, poiché l'insistente presenza delle decorazioni a moresche sia nei manufatti sia nei libri di modelli italiani, come quello del veneziano Antonio Taglienti, contribuiscono altrove all'identificazione di questi ornamenti con l'Italia stessa e con Venezia in particolare. Si tratta peraltro di un fenomeno che sembra ampliare la nostra conoscenza sul complesso rapporto, in età rinascimentale, tra la Serenissima e gli artisti, come Marquart, attivi nella Germania meridionale¹¹. Thüringen perciò sospetta che l'impiego di tali decorazioni, nel caso specifico di Marquart, avesse avuto lo scopo di caratterizzare la sua produzione, associandola a modi percepiti come veneziani, dopo una lunga assenza da Augsburg, e quindi di distinguerla da quella degli altri orafi, legati invece agli stili locali.

Non erano solo gli artisti, però, che modellavano consapevolmente la propria immagine ai fini commerciali. Nel XVI secolo i libri a stampa rappresentano il fiore all'occhiello della manifattura lagunare, e una legge del 1537 a loro riferita offre a Dario Michele Zorza l'opportunità di considerare quali parametri potessero essere rappresentativi del concetto di 'qualità'. Lo studioso individua due vasti ambiti d'indagine, legati l'uno al regolamento degli aspetti materiali che costituiscono il libro, *in primis* la carta nei suoi attributi tangibili come lo spessore, l'omogeneità, l'assorbimento, la bianchezza, ma anche i tipi e l'inchiostro, e l'altro invece collegato al contenuto, ovvero all'accuratezza del testo. Il Senato si avvale inoltre del 'privilegio di stampa', uno strumento legislativo per stimolare la manifattura della carta attraverso il conferimento di diritti esclusivi, per un limitato arco di tempo, a chi fosse in grado di apportare novità tecniche, di contenuto o decorative. Gabriele Giolito, paradigma cinquecentesco del prestigio gradualmente acquisito dagli stampatori, è una delle figure che, attraverso le numerose edizioni dell'*Orlando Furioso*, si dimostra in grado di sfruttare al meglio lo strumento del 'privilegio', per creare, in definitiva, un vero e proprio marchio di qualità e guadagnarsi un posto tra gli uomini notabili del suo tempo. Imprenditoria e po-

litiche di sviluppo emergono in questo caso come una simbiosi virtuosa capace, inoltre, di dilatare il prestigio della città al di fuori dei suoi confini.

Ancora, il successo dell'intervento statale nella regolamentazione dei manufatti veneziani trova conferma nel saggio di Cristian Luca, grazie al quale scopriamo che proprio la carta, conosciuta per la sua resistenza all'umidità e quindi al degrado materiale, ha avuto un grande impatto sia negli esiti delle cancellerie dei principati turco-ottomani della Romania (Valacchia, Moldavia e Transilvania), che nella conservazione dei manoscritti prodotti nei monasteri greco-ortodossi di quella regione. Sebbene la presenza dei Veneziani nei territori bagnati dal Mar Nero sia già documentata, insieme a quella dei Genovesi, a partire dal XIV secolo, attraverso le corrispondenze epistolari e altre fonti scritte prodotte dai mercanti, messe a confronto con reperti archeologici e oggetti d'arte, lo studioso ricostruisce il flusso di altri articoli provenienti da Venezia e arrivati nei principati rumeni, come preziose stoffe – i caffetani damascati – e gioielli acquistati dai membri delle corti, oggetti in vetro, zucchero, teriaca e tinte naturali per stoffe, rilevando che il grosso delle importazioni era costituito da oggetti di lusso. Ed è forse grazie allo stimolo proveniente anche da questi mercati foranei che tra XV e XVI secolo i Veneziani avviano una produzione di stoviglie damaschinate che imita prodotti provenienti dalla Siria e dall'Egitto. Il grado di somiglianza di questi oggetti rispetto ai loro modelli è infatti tale che la maggior parte degli esemplari presentano delle serie difficoltà al momento di attribuire loro un luogo di creazione. Elizabeth Rodini si domanda perciò se l'adozione di elementi 'esotici' per questi oggetti, in prima battuta non immediatamente identificabili con Venezia, non fosse invece sintomo di una strategia commerciale di successo, le cui ripercussioni, come abbiamo visto, raggiungeranno anche la Germania del sud. Con il fine di sviluppare la sua ipotesi la studiosa evoca Michael Baxandall di *Patterns of Intention*¹² per le nozioni fondamentali di 'influenza' e 'imitazione', intesi non come qualcosa che l'artista subisce passivamente, ma, al contrario, come processo attivo e creativo nel quale l'autore opera una selezione degli aspetti da imitare al fine di un determinato scopo. Perciò sembra plausibile che gli artisti veneziani abbiano volontariamente emulato forme levantine con il fine di soddisfare la domanda

di prodotti verso i quali si stava orientando il gusto dell'epoca o un di un determinato mercato. Era inoltre una pratica frequente quella di realizzare oggetti 'ibridi' assemblando parti di diversa provenienza, per quel che riguarda gli oggetti damascati, sia da Venezia che da altre aree, prevalentemente dalla Siria e dall'Egitto. Un fenomeno analogo è stato intercettato anche da Manlio Lezza Mezzacasa per quel che riguarda la produzione orafa sacra veneziana tra XII e XV secolo. Infatti, tra le questioni messe in luce dall'autore, spicca quella della diffusione tra il 1320 e il 1350 degli smalti traslucidi, talora realizzati su placchette a stampo e che potevano essere commercializzati e scambiati tra botteghe. Mezzacasa registra inoltre che tra XIV e XV una parte dei prodotti di oreficeria sacra si avvale di parti seriali – architettoniche o figurative – realizzate con una matrice. L'impiego di strategie di produzione diversificate si rivela come il sintomo della presenza di una massiccia manifattura con differenti gradi di qualità. Ciò pare confermato dal raggio di diffusione dei manufatti liturgici veneziani, di cui si trovano esemplari in una vasta area geografica che va dal Portogallo alla Georgia e dall'Austria alla Puglia, con una maggiore concentrazione in area adriatica italiana tra le Marche, l'Abruzzo e la Puglia – per esempio, l'orafa veneziana Marino Nadal lavora *in loco* per Federico II nel 1225 – come dimostra l'interessante analisi dell'autore di un gruppo di reliquiari, per lo più negletti, conservati in tale area. A questa serie potrebbe aggiungersi la stauroteca eburnea bizantina conservata a San Francesco a Cortona (fig. 2) la cui parte frontale è chiusa da una filigrana riconducibile a una produzione veneziana¹³. Una tradizione, del tutto plausibile dal punto di vista storico, asserisce che il reliquiario della croce fosse stato portato da frate Elia, inviato a Costantinopoli in missione diplomatica da Federico II nel 1243¹⁴. È probabile che il ritorno in Italia sia avvenuto via Venezia, dove Elia avrebbe potuto procurarsi la copertura della stauroteca. L'aneddoto, veritiero o meno, induce a pensare a una produzione orafa che non solo doveva soddisfare la domanda di oggetti liturgici, ma anche quella dei pellegrini o viaggiatori che, approdando al loro ritorno a Venezia, riportavano da Oriente preziose reliquie bisognose di custodie. Così, se prima l'area renanomosana era stata dominante nella creazione di opere in filigrana, Venezia, intorno alla metà del XIII se-



colo ne divenne centro di produzione¹⁵, raggiungendo vette di qualità tali che i documenti a partire dalla fine del XIII secolo denominano tale tecnica come *opus veneciarum*¹⁶.

Il panorama della elaborazione eburnee nel tardo-medioevo si mostra invece profondamente diverso da quello della produzione orafa. Attraverso una disamina di opere, poco o niente affatto studiate, Be-

1. Copertina del libro *Typical Venice? The Art of Commodities 13th-16th centuries*.

2. Stauroteca. Cortona, chiesa di San Francesco, altare maggiore.

nedetta Chiesi si interroga su quali avori possano ritenersi tipici di Venezia e quale fosse il loro raggio di diffusione. La studiosa si concentra su un campione appartenente ad un arco molto ristretto di tempo tra la seconda metà del XIV secolo e le prime decadi del XV, individuando due correnti stilistiche emblematiche: quella degli Embriachi e quella il cui archetipo è costituito dalla placchetta conservata al Victoria and Albert Museum di Londra con l'*Incoronazione della Vergine*, degli anni 1360-70. Il carattere profondamente fiorentino dei prodotti usciti dalla bottega degli Embriachi, anche dopo il loro trasferimento a Venezia, suggerisce a Chiesi un'illuminante conclusione, e cioè che lo stile di una determinata bottega non dipenda necessariamente dal luogo in cui essa opera. Invece, il *corpus* di sette avori riuniti intorno a quello del Victoria and Albert Museum ed eseguiti tra il 1360 e il 1390 incarna per la studiosa il linguaggio artistico tipicamente veneziano, che si discosta sia da quello fiorentino che da quello parigino. Tuttavia, questo stile locale sembra non trovare riscontro nel gusto al di fuori della città.

Come abbiamo visto, sarà radicalmente opposta la situazione che riguarda il commercio della carta veneziana in età moderna, per la quale la testimonianza epistolare di Willibald Pirckheimer, che chiede all'amico Albrecht Dürer di acquistarla insieme ad altri beni di lusso quando questi è in partenza per Venezia, dimostra inequivocabilmente la fama raggiunta da questo prodotto in un'area lontana dalla laguna. Megan K. Williams affronta il tema del commercio della carta, quella bianca e quella azzurra in pasta (cioè non trattata in superficie), identificata come tipicamente veneziana, tra tardo Medioevo ed età moderna, non solo verso l'Austria e la Germania meridionale ma anche verso il Levante. Emerge con chiarezza, come nel saggio di Zorza, il ruolo dello stato veneziano nel tutelare le materie prime impiegate – in questo caso gli stracci di lino – e nell'offrire agevolazioni fiscali per attirare sia i capitali che gli artigiani in grado di realizzare questo prodotto. L'impiego di marchi d'acqua da parte dei produttori veneziani rivela

inequivocabilmente la consapevolezza della qualità raggiunta dalla loro carta, tale da associare un marchio di autenticità al quale in definitiva si lega l'immagine della città stessa.

Oltre a Dürer, altri illustri visitatori si sono recati a Venezia, mossi dal desiderio di possederne i suoi prodotti. Leah R. Clark, con un'acuta riflessione sulle modalità di acquisizione e consumo degli oggetti di lusso reperibili nella Serenissima da parte dei membri delle corti italiane, mette a fuoco il rapporto tra la famiglia Este, Isabella e Alfonso, Eleonora d'Aragona, e Venezia. Dalla sua analisi emerge con chiarezza quanto il loro desiderio collezionistico privato si sovrapponesse alle strategie diplomatiche di stato, sullo sfondo turbolento dei conflitti bellici tra Ferrara e Venezia. Le vie del collezionismo estense, che risulta ampiamente documentato a partire dalla figura di Ippolito II (1509-1572)¹⁷, ma molto meno per la fase tra XV e XVI secolo, consistevano da una parte nell'acquisizione di competenze per la formazione del gusto, attraverso la frequentazione di altre collezioni (private o pubbliche) o grazie alle riproduzioni diffuse da stampe e vere e proprie copie e dall'altra dall'acquisto di oggetti per mezzo di intermediari (agenti o artisti stessi). Dalla corrispondenza di Isabella, inoltre, risulta con chiarezza la partecipazione attiva del collezionista-committente nel processo creativo.

Il volume si chiude con una lucida sintesi di Remedio Schmitz, che mette a fuoco e in prospettiva storica i concetti di materialità, marchio, qualità e tipicità attraverso i casi e le riflessioni presenti nell'intero libro.

Si potrebbe forse aggiungere una considerazione, a fine lettura: e cioè che le vedute brulicanti, di vita prospera e di lusso uscite dal pennello del Canaletto e così presenti nel nostro immaginario contemporaneo di Venezia, siano scene già presenti in quello dei 'forestieri' ben prima del Settecento, forgiate lungo secoli di politiche commerciali che tra tardo Medioevo e primo Rinascimento ne costituirono il preludio concettuale.

Typical Venice? The Art of Commodities, 13th-16th Centuries, raccolta di saggi genuinamente interdisciplinare, spicca come esempio virtuoso e modello per future riflessioni che potranno avere come oggetto lo studio delle dinamiche mercantili nella produzione e diffusione di opere d'arte in altre città tra il Medioevo e la prima età moderna.

Note

- ¹ G. Noiriel, *Transferts culturels: l'exemple franco-allemand. Entretien avec Michel Espagne*, in « Genèses », 8, pp. 146-154; la citazione è a p. 148.
- ² Vedi *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (xviii-xix siècles)*, a cura di M. Espagne, M. Werner, Paris 1988; M. Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999. Cfr. K. Ambrose, *Influence*, in «Studies in Iconography», XXXIII, 2012, pp. 197-206.
- ³ *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, a cura di A. Appadurai, Cambridge 1986; T. Bonnot, *La biographie d'objets: Une proposition de synthèse*, consultabile online: <https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>.
- ⁴ *Tipico di Venezia? Le merci veneziane, XIII-XVI secolo*, convegno internazionale, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Palazzo Barbarigo della Terrazza, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 3-5 marzo 2016.
- ⁵ K. Marx, *Das Kapital*, Hamburg 1867, I, ed. cons. *Il capitale*, Novara 2013, I, pp. 148-163.
- ⁶ G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig 1900, ed. cons. *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli, L. Perucchi, Milano 2014.
- ⁷ M. Mauss, *Essais sur le don*, Paris 1950, ed. cons. *Saggio sul dono*, Torino 2002.
- ⁸ A. Appadurai, *Introduction: commodities and the politics of value*, in *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, a cura di A. Appadurai, Cambridge 1986, pp. 3-63.
- ⁹ W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984; A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987; G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia 1995; W. Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Verona 2003; J. Schulz, *The new palaces of Medieval Venice*, University Park 2004.
- ¹⁰ A. De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise*, in *The altar and its environment*, a cura di J.E.A. Kroesen, V.M. Schmidt, Turnhout 2009, pp. 57-86; A. De Marchi, *La pala d'altare: dal politico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012*, Firenze 2012, pp. 1-25.
- ¹¹ Vedi per la pittura B. Aikema, A.J. Martin, *Crosscurrents with Germany: The Spread of the Venetian Renaissance, in Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, New York 2000, pp. 332-339 e per la scultura e l'architettura B. Bushart, *Venice and Augsburg: Architecture and Sculpture in the Sixteenth Century*, in *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, New York 2000.
- ¹² M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London 1985, pp. 58-62.
- ¹³ S. Leggio, *La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona*, in «Arte Medievale», IV s., IV, 2014, pp. 9-34; M. Flamini, *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, in «La parola del passato: rivista di studi antichi», CCCLXXXV, 2012, pp. 279-307 con *Appendice* a cura di G. Fiaccadori, pp. 309-312.
- ¹⁴ Cfr. S. Leggio, *op. cit.*, pp. 18-19.
- ¹⁵ *Ibidem*; M. Flamini, *op. cit.*, p. 282.
- ¹⁶ S. Leggio *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁷ Cfr. H.R. Hahnloser, *Opus venetum ad filum. I primi lavori di oreficeria e cristalleria veneziana e I loro modelli renani e mosani*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di Idem, Firenze 1971, pp. 131-138, a p. 131 e D. Gaborit-Chopin, *Venetian filigree*, in *The treasury of San Marco Venice*, cat. mostra, Dallas 1984, a cura di M. Carrieri, D. Buckton, C. Entwistle, R. Prior, Milano 1984, pp. 233-236.
- ¹⁸ Vedi per esempio i dati raccolti sul sito: <https://www.memo-fonte.it/ricerche/collezionismo-estense/>.