



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Dalla *Felsina Pittrice* alla fine del
Novecento: Luca Bertelli. Un
tentativo di ricostruzione**

Relatore

Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore

Prof. Paolo Delorenzi

Laureando

Elia Fontolan

Matricola 865002

Anno Accademico

2023 / 2024

INDICE

Introduzione	6
1 La famiglia Bertelli e la stampa: una panoramica sull'editoria veneziana nella seconda metà del Cinquecento	8
1.1 Venezia e la stampa: dal 1550 alla fine del secolo	8
1.2 Dalle stampe popolari alle stampe di riproduzione	13
1.3 La famiglia Bertelli: un tentativo di ricostruzione	29
2 «Portossi a Venezia, invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse da un Bertelli»: fortuna critica di Luca Bertelli, da Malvasia all'<i>Allgemeines Künstler-Lexikon</i>	45
2.1 Luca Bertelli nella <i>Felsina Pittrice</i>	45
2.2 I repertori sette-ottocenteschi e i primi cataloghi	50
3 Luca Bertelli oggi. Dagli studi di inizio Novecento alle ricerche recenti	63
3.1 All'ombra di Agostino Carracci	63
3.2 Luca Bertelli. Studi recenti e il rapporto con Tiziano	69
4 Catalogo	80
4.1 Tiziano, Agostino e la stampa figurativa	86
4.2 Luca Bertelli incisore e la stampa popolare	214
4.3 Stampe non rintracciate	254

Bibliografia 262

Introduzione

Osservando i due fogli del *Martirio di Santa Giustina da Padova* (cat. no. 21), una delle stampe più grandiose ad essere realizzate nel secolo Sedicesimo, traduzione incisoria del dipinto di Paolo Veronese nell'omonima chiesa benedettina presso Padova, accanto alla firma del notissimo incisore Agostino Carracci, troviamo un nome ben meno conosciuto: «*Addictissimi Luacas Bertellus*», si legge nell'iscrizione in calce. Appellativo quest'ultimo che a molti dirà poco o nulla, tanto da passare inosservato affianco al nome della mastodontica figura di Agostino Carracci. Eppure, mentre operava a Venezia nella seconda metà del Cinquecento, «*Luacas Bertellus*», si faceva editore di stampe da dipinti di Tiziano, pubblicava incisioni di Agostino Carracci e diffondeva invenzioni di Domenico Campagnola. Ma allora chi era Luca Bertelli, questo il suo vero nome, quali furono le sue reti di conoscenze e, soprattutto, quale il suo impatto sul panorama dell'editoria veneziana del secondo Cinquecento? Tutte domande cui chi scrive cercherà di rispondere nel presente lavoro, sperando di rendere giustizia ad una figura lungamente svalutata dalla storiografia.

Nel primo capitolo, a seguito di un doveroso *excursus* sul panorama della stampa a Venezia alla metà del Sedicesimo secolo, si tenterà di ricostruire le origini di Luca Bertelli e della sua famiglia, i cui membri furono attivissimi nell'edizione di stampe di vario genere. Si spazierà quindi oltre i confini della figura di Luca, contestualizzando la sua attività all'interno dell'operare di un'intera famiglia di editori, stampatori ed incisori di stampa, dal bresciano giunti in laguna per dominare il panorama editoriale.

Nel secondo capitolo è analizzata la fortuna critica di Luca Bertelli e l'immagine di lui venutasi a creare a partire dalla fine del Diciottesimo secolo. Il suo nome è ricordato già nella *Felsina Pittrice* (1678) di Carlo Cesare Malvasia, che ne riconosce il ruolo di stampatore di Agostino Carracci. Partendo da questo testo, di cui sono analizzati con attenzione alcuni passaggi, si tenterà di ripercorrere le varie fonti che durante il secolo

Diciottesimo e fino alla seconda metà del Novecento, si occuparono di delineare la figura di Luca Bertelli.

Nel capitolo terzo è presentato al lettore un punto sugli studi più recenti sulla figura di Luca Bertelli. Ad un sostanziale disinteresse dimostrato verso il nostro editore all'inizio del Ventesimo secolo, la crescente attenzione rivolta al mondo delle arti applicate ha permesso una riesamina di figure precedentemente ignorate, tra cui i membri della famiglia Bertelli. Chi scrive ha cercato di analizzare criticamente la fortuna e l'impatto di questi studi nella creazione di una biografia veritiera del Bertelli e, più in generale, sul panorama della stampa veneziana coeva.

Il presente lavoro si conclude con un catalogo di tutti i figli editi, stampati o incisi da Luca Bertelli, ordinato non come consueto per soggetti, bensì per gruppi tematici, occasione questa per discutere il rapporto di Luca Bertelli non solo con i già menzionati Tiziano (o con la stampa da Tiziano), Agostino Carracci e Domenico Campagnola, ma anche con editori come Antonio Lafreri e con argomenti di attualità come la polemica religiosa.

Capitolo 1

La famiglia Bertelli e la stampa: una panoramica sull'editoria veneziana nella seconda metà del Cinquecento

1.1 Venezia e la stampa: dal 1550 alla fine del secolo

Nonostante l'epidemia di peste scoppiata nel 1575 ne avesse ucciso circa il 30% della popolazione Venezia rimaneva, accanto a Roma, il più grande centro di produzione e distribuzione di stampe in Europa; fondamentale snodo delle più importanti rotte commerciali dell'epoca, la città manteneva inoltre dalla fine del quindicesimo secolo il ruolo di più importante centro di produzione e scambio di libri in Italia e in Europa. Benché ancora legata a una tradizione xilografica sorta da questa fiorente attività, a dominare nella Venezia della seconda metà del sedicesimo secolo fu l'incisione su rame¹. Nella pubblicazione di stampe in rame erano coinvolte varie personalità, ma era spesso l'incisore – al contrario di quanto accadeva nella produzione di xilografie – a occuparsi della pubblicazione dei fogli, nonostante non mancassero casi in cui gli artisti stessi si occupavano della diffusione delle loro invenzioni: famosi sono i casi di pittori come Tiziano o Andrea Vicentino, che commissionavano l'intaglio di lastre ad incisori con cui stringevano accordi riguardo la diffusione delle impressioni².

Intorno al 1560 la pubblicazione di stampe in rame a Venezia iniziò ad acquisire importanza come professione o specializzazione, come già era accaduto a Roma, senza

¹ BURY 2001, p. 170; *The genius of Venice 1500-1600* 1983, p. 303.

² BURY 2001, p. 172. È noto il rapporto di lavoro instaurato da Tiziano con l'incisore olandese Cornelis Cort (1530-1578), ben documentato e diretta conseguenza del privilegio accordato dal Senato veneziano il 4 febbraio 1567, con cui l'incisore di Hoorn entrava a far parte della bottega del cadorino.

però rimpiazzare la pubblicazione di libri stampati, attività con cui coesisteva in una relazione simbiotica³. Al contrario di quanto si possa pensare, più figure erano coinvolte nel processo di esecuzione e diffusione di una stampa: incisori, *librai*, stampatori ed editori partecipavano in vario modo alla realizzazione di *carte stampate*. Queste figure assolvevano tuttavia nella realtà dei fatti spesso le stesse funzioni, tanto che chi si definiva *libraro* portava non di rado sul mercato anche stampe di vario genere e chi finanziava la realizzazione delle incisioni spesso si occupava pure di stamparle; come già ricordato, inoltre, lo stesso incisore poteva occuparsi dell'edizione delle lastre⁴.

Teoricamente, si potrebbero distinguere diverse operazioni nella realizzazione di una stampa, ovvero il finanziamento, l'invenzione, l'esecuzione, la stampa e la distribuzione, ma nella maggior parte dei casi è impossibile distinguere nettamente queste fasi, che potevano essere controllate dalla stessa persona come da diverse parti⁵. A promuovere il progetto di realizzazione di una stampa poteva concorrere tanto un editore, il quale commissionava di conseguenza ad un'artista e/o a un incisore l'invenzione figurativa, quanto l'artista stesso. Non sono insoliti contratti di *partnership* di vario tipo, in cui il controllo dell'operazione poteva rimanere in mano tanto all'artista e all'incisore quanto all'editore o stampatore. Esempio è il caso, su cui si tornerà anche in seguito, della grandiosa incisione in due fogli rappresentante il *Martirio di Santa Giustina da Padova* (1582) (*cat. no.* 21); la genesi di questa stampa non è chiara, ma coinvolse diverse personalità: a promuoverne l'edizione fu Luca Bertelli, qui in veste di editore, che insieme ad alcuni misteriosi 'compagni' ottenne un Privilegio non solo dal Senato veneziano, ma anche dal Papa e dal re di Spagna,

³ VAN DER SMAN 2000, p. 235.

⁴ Un foglio rappresentante l'*Orazione nell'orto*, assegnata da Mariette alla mano di Agostino Carracci (cfr. MARIETTE MS. II, p. 167), attribuzione oggi rifiutata (cfr. DEGRAZIA 1984, p. 198, no. 219; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 394, no. 230^x) fu ad esempio incisa ed edita da Luca Bertelli. Un esemplare è conservato al Metropolitan Museum di New York (51.501.3302).

⁵ BURY 2001, p. 68.

testimonianza dell'ampia distribuzione che la compagnia sperava di ottenere per l'incisione⁶. Il «*socius*» di Luca Bertelli dovette tuttavia lasciare presto la società: nella maggior parte delle copie stampate dal Bertelli la scritta «et *socius*» è infatti cancellata. Non è da escludere che a partecipare all'impresa potessero essere pure l'incisore, Agostino Carracci⁷, o l'inventore della composizione, Paolo Veronese⁸, senza dubbio interessato a far conoscere la pala d'altare, la cui scarsa visibilità nella chiesa padovana era lamentata già dal Ridolfi⁹. Che incisori, pittori ed editori collaborassero nella realizzazione di stampe sembra essere usanza non fuori dal comune nella Venezia del secondo XVI secolo: qualche anno più tardi (1589) l'attivissimo Donato Rascicotti¹⁰ collaborò con lo stesso Agostino Carracci e Jacopo Tintoretto nell'incisione della strepitosa *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco, per il quale, a detta del Malvasia, il Carracci non solo chiese al Tintoretto il permesso di incidere la sua opera, ma gli mostrò addirittura un disegno da correggere¹¹.

Le botteghe di *librai* ed editori di stampe erano generalmente collocate nell'area compresa tra Piazza San Marco e il Ponte di Rialto, di solito lungo le Mercerie e le Frezzerie¹²; entrambe le categorie dovevano rispondere agli stessi organismi ufficiali: il Senato Terra, che garantiva loro i privilegi, e l'Inquisizione, a cui spettava il potere

⁶ ASV, Senato Terra, Filza 85. Il privilegio è reso noto da Michael Bury in BURY 2001, p. 109, no. 69.

⁷ In questo senso si esprime lo stesso Michael Bury. Cfr. BURY 2001, p. 109, no. 69.

⁸ Questa è l'ipotesi proposta ad esempio da Samuel Vitali in *Crossing Parallels* 2021, p. 118.

⁹ RIDOLFI 1648, p. 33;

¹⁰ Donato Rascicotti fu incisore ed editore di stampe attivo a Venezia, Bologna e Roma. Una biografia del Rascicotti è in GIACHERY 2011; qui il Rascicotti è riconosciuto dall'autrice come editore della Piccola Passione di Albrecht Dürer, uscita per i tipi di Daniele Bissuccio a Venezia nel 1612, aggiornando così la breve scheda biografica contenuta in BURY 2001, p. 232, che lo ricordava attivo tra 1572 e 1598, data da posticipare quindi almeno al 1612.

¹¹ MALVASIA 1841, I, p. 385.

¹² È nota la lista, datata 1567, stilata dal Sacro Ufficio, che riconosceva a Venezia sessantaquattro persone attive nel commercio di materiale a stampa, quaranta delle quali possedevano una libreria e sette una bottega tipografica nell'area delle Mercerie. Cfr. RAYMOND, MOXHAM 2016, p. 745.

di censura¹³. Dal 1549, inoltre, era stata loro riservata dal Consiglio dei Dieci una corporazione, tuttavia effettivamente attiva ed operante solamente a partire dal settimo decennio del secolo¹⁴. Secondo Gert Jan van der Sman, una distinzione troppo netta tra stampatori di libri ed editori di stampe non sarebbe rappresentativa della realtà in cui queste figure si muovevano: dei circa trenta editori ad aver pubblicato stampe tra il 1555 e il 1600, almeno dodici di essi dedicavano la maggior parte della loro attività alla pubblicazione e al commercio di libri, da cui dipendeva buona parte dei guadagni¹⁵; la pubblicazione di stampe rappresentava per questi imprenditori, tra cui si ricordano Orazio e Donato Bertelli, Donato Rascicotti e Bolognino Zaltieri, un'attività collaterale che portava all'edizione di una manciata di fogli all'anno¹⁶. Risulta difficile

¹³ I casi di censura riportati sono relativamente pochi, tuttavia tra questi troviamo un'ammenda ricevuta da Orazio Bertelli nel 1592 per bestemmia (ASV, *Sant'Uffizio*, 1592, bestemmie ereticali 69.2).

¹⁴ RAYMOND, MOXHAM 2016, pp. 742-747.

¹⁵ Allo stesso autore si deve un elenco degli indirizzi editoriali presenti su stampe figurative e mappe nella Venezia del sedicesimo secolo: Andrea Bertelli, Domenico Bertelli, Donato Bertelli, Ferrante Bertelli, Luca Bertelli, Orazio Bertelli, Borgaruccio Borgarucci, Giovanni Francesco Camocio, Domenico de' Franceschi, Giacomo Franco, Gabriele Giolito de' Ferrari, Luca Guarinoni, Niccolò Nelli, Simone Pinargenti, Gaspare Osello, Donato Rascicotti, Jan I Sadeler, Raphael I Sadeler, Pietro Paolo Tozzi, Giovanni Giacomo Valesio, Nicola Valesio, Giovanni Andrea Vavassore, Cesare Vecellio, Bolognino Zaltieri, Domenico Zenoi, Giordano Ziletti e Lodovico Ziletti. Si veda VAN DER SMAN 2000, p. 237, nota 6.

¹⁶ Orazio (attivo dal 1570 circa al 1592) e Donato Bertelli (attivo dal 1558 e morto nel 1623) furono probabilmente fratelli di Luca Bertelli. Donato Bertelli condivideva la sua 'Libreria al segno di San Marco' alle Mercerie, dove è ricordato dal 1559, con Ferrando Bertelli (riscontrato attivo tra 1561 e 1574). Nelle sue volontà testamentarie datate 12 febbraio 1587 (ASV, Notarile, busta 1242, no. 200), si descrive come 'Donato Bertelli fu di m. Pietro libraro all'insegna di San Marco', mentre Luca Bertelli nel 1578 si descriveva 'Luca Bertelli fu de ms. Piero libraro a S. Bartholamio'. Cfr. MARCIANI 1970, p. 198; BURY 2001, pp. 221-222. Orazio Bertelli rimane una figura tuttora poco chiara: una breve scheda biografica è in BURY 2001, p. 222, mentre nel tentativo di ricostruzione dell'albero genealogico della famiglia di NOVA 2005, pp. 67-78, Orazio Bertelli è proposto come fratello di Luca e Pietro Bertelli. Sui rapporti tra Luca e Orazio Bertelli si veda DBI IX, *Bertelli*,

determinare come le due attività – commercio di stampe e pubblicazione ed edizione di libri – fossero economicamente correlate, soprattutto se pensiamo a quanto scarsamente sia documentato il fatto che chiunque possedesse una bottega avesse in qualsiasi momento la possibilità di comprare e rivendere materiale stampato prodotto dai colleghi veneziani e stranieri¹⁷.

Esisteva inoltre un gruppo di editori veneziani attivi anche come incisori e che si riconosceva difatti nella definizione di *intagliatori di stampe* piuttosto che in quella di *librai*: è il caso ad esempio di Niccolò Nelli e Domenico Zenoi, entrambi incisori ed editori di stampe¹⁸; ciononostante la prassi del mercato editoriale veneziano sembra restare quella della combinazione di varie attività: il già menzionato Bolognino

Luca. Orazio Bertelli fu editore nel 1582 di alcune stampe di Agostino Carracci, mentre Donato Bertelli è ricordato come incisore di mappe, ritratti e stampe di carattere devozionale. Per lui incisero pure Domenico Zenoi e Martino Rota. Bolognino Zaltieri fu stampatore ed editore attivo tra 1555 circa e 1576; a lui si deve l'edizione nel 1569 della raccolta *'De' disegni delle più illustri città et fortezze del mondo'* di Giulio Ballino, cfr. VALERIO 1993, p. 159.

¹⁷ VAN DER SMAN 2000, pp. 237-239.

¹⁸ Niccolò Nelli, attivo tra 1552 e 1779, fu incisore ed editore di stampe a Venezia; nel 1570 teneva bottega a Rialto, mentre tra 1574 e 1576 pubblicava *'Al segno de l'arca di Noe'*. Le sue prime incisioni datate risalgono al 1563. Incise anche per Fernando Bertelli e per le illustrazioni di diversi libri. Realizzò serie di ritratti e proverbi e pubblicò stampe del suo fratellastro Gaspare Osello (attivo tra 1558 e 1590 circa), Giovanni Battista Franco, Giacomo Franco e altri. Per una biografia di Niccolò Nelli si veda VAN DER SMAN 1999, pp. 2-9; BURY 2001, pp. 229-230. Domenico Zenoi (attivo tra 1559 e 1574) fu incisore, orafo ed editore di stampe, attivo a Venezia e Padova. Il 5 dicembre 1566 gli è concesso un privilegio di quindici anni per alcune stampe di carattere devozionali, ritratti e mappe che intendeva pubblicare (ASV, Senato Terra, registro 46, f.100r.). Il 9 settembre 1568 è multato – insieme al Camocio – dagli Esecutori contro la Bestemmia, per alcune stampe oscene e sonetti trovati nella bottega del Camocio. Strinse probabilmente accordi con il Camocio e con Donato e Ferrando Bertelli. Le sue lastre vennero pubblicate anche da Bolognino Zaltieri, Pierre de Huchin, Donato Bertelli e Ferrando Bertelli. Per una biografia di Domenico Zenoi si veda BURY 2001, p. 236.

Zaltieri, così come Luca e Ferdinando Bertelli furono probabilmente attivi come editori, incisori, disegnatori e librai¹⁹.

Sono spesso le iscrizioni presenti sulle lastre a fornirci preziose informazioni riguardo il ruolo svolto dalle varie personalità coinvolte nella realizzazione di una stampa: le più comuni, furono certamente il *formis*, che indicava il nome dello stampatore, colui che si occupava dell'atto materiale di stampa, l'*excudit* o *excudebat* (*exc.* o *excud.*), usato per indicare la persona che si occupava di stampare direttamente dalla matrice e il *typis*, generalmente riferito a chi possedeva il controllo della matrice da stampare. Il ruolo dell'incisore poteva essere riconosciuto in vari modi: quelle più frequenti sono il *fecit* o *faciebat* (*f.* o *fac.*), *l'incidit* o *incidebat* (*inc.*) e lo *sculpsit* o *sculpebat* (*sc.* o *sculp.*); il ruolo dell'inventore della composizione veniva indicato attraverso l'iscrizione *invenit* (*inv.*) apposta al nome dell'artista o del disegnatore²⁰.

1.2 Dalle stampe popolari alle stampe di riproduzione

Per quanto riguarda il contenuto dei fogli stampati a Venezia nella seconda metà del XVI secolo, come evidenziato da Landau, la quasi totalità delle stampe erano stampe

¹⁹ VAN DER SMAN 2000, p. 240. Ferdinando (Ferrando, Ferrante) Bertelli fu «incisore, editore calcografico e cartografico, mercante di stampe, con bottega a Venezia 'all'insegna di San Marco' [e] operò dal 1561 al 1572» Fu attivissimo come editore e commerciante di carte e mappe, «con una massiccia produzione originale, che globalmente assomma a non meno di 200 pezzi». Alcuni suoi rami furono in un secondo momento ristampati da Donato Bertelli, con cui condivideva l'indirizzo alla 'Libreria al segno di San Marco' a partire dal 1559. Si fece editore anche di stampe a carattere popolare come *L'arbor della pazzia* (1568), di cui un esemplare è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (no. 14074 st. sc.), e di riproduzione per un ampio pubblico come un *Cristo con cinque apostoli* da Paolo Farinati (1566), di cui un esemplare è conservato al British Museum (X, 2.47); cfr. DBI IX, *Bertelli, Ferdinando (Ferrando, Ferrante)*. Una breve scheda biografica è anche in BURY 2001, p. 222.

²⁰ BURY 2001, p. 8.

di riproduzione²¹. Tanto chi si definiva *libraro*, quanto gli *intagliatori di stampe*, portava generalmente sul mercato la stessa selezione di stampe, prevalentemente di contenuto riproduttivo²²; a queste si affiancava tuttavia una fiorente produzione di mappe, ritratti, stampe di carattere devozionale e delle intriganti *stampe popolari*, forse il contributo più originale alla stampa europea.

Stampe popolari.

Questi fogli, scarsamente conservati e spesso non di qualità eccelsa, sono tuttavia testimonianza della vita contemporanea e di una certa immediatezza popolare, in grado di riportare lo stesso carattere di attualità, polemica e discussione che è oggi proprio dei giornali illustrati²³. Essendo la stampa specchio della realtà contemporanea, in essa emerge un certo divario con la cultura elitaria, che si esprimeva nella stampa popolare tramite motivi tradizionali²⁴. Nonostante non sia facile stabilire se – e in quale modo –

²¹ *The genius of Venice 1500-1600* 1983, p. 303. Evelina Borea nel suo fondamentale studio scriveva a riguardo le stampe di riproduzione: «Chiamerò stampe di traduzione quelle che derivano dalle pitture [...]. Dunque ‘traduzione’ nel senso di trasferimento di un’immagine – con tutti i valori visivi che la costituiscono, salvo il colore – da un mezzo espressivo a un altro; con la conseguenza che la nuova opera, nata dagli artifici del mezzo incisorio, ha, rispetto all’originale da cui deriva, una piena autonomia formale. Il termine stampa di riproduzione appare invece appropriato per quella grandissima parte delle stampe non d’invenzione che ostenta come modello di base non un dipinto, bensì un disegno», BOREA 2009, I, p. XIX.

²² VAN DER SMAN 2000, p. 240.

²³ OMODEO 1965, pp. 3-6.

²⁴ Questi motivi sembrano comunque spesso derivare da quella che viene definita ‘arte alta’. Un esempio significativo può essere il foglio con *L’Asinaria*, inciso da Domenico Zenoi ed edito dal Camocio (un esemplare è conservato a Milano, Civica Raccolta Achille Bertarelli, inv. SPP m. 15A-6), che riprende in controparte un’incisione di Michele Grechi del 1553. Allo stesso modo lo *Specchio de la vita humana*, di Ferdinando Bertelli (un esemplare è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, no. 2816 st. sc) riprendeva alcuni temi mitologici dalla numismatica antica e da Michelangelo. Cfr. VAN DER SMAN 2000, p. 244, nota 50. Per lo *Specchio de la vita humana* di Ferdinando Bertelli si veda OMODEO 1965, p. 14, no. 6.

le classi medio-basse abbiano favorito la produzione di tali immagini e l'esigenza di nuove ricerche iconografiche, risulta evidente che questi fogli si distinguano, tanto per lo stile quanto per i contenuti, da quella che viene definita 'arte tradizionale'. Come argomentato da Gert Jan van der Sman, si potrebbe sostenere che la classe medio-bassa veneziana, cui la maggior parte degli incisori e gli editori di stampe appartenevano, avrebbe offerto il contesto ideale per la produzione di queste immagini poiché proprio in quest'ambito era tutt'altro che insolita una convivenza tra idee 'non ortodosse' e posizioni più conservative²⁵. È importante specificare che «il termine popolare viene usato per ragioni di comodo e non perché le stampe siano popolari come concezione e formulazione, ma perché lo sono agli effetti della diffusione e per il pubblico a cui sono rivolti»²⁶. La cultura popolare, in generale, «irride i bei modi classici di quella d'élite, si beffa dei pedanti, discute le maniere delle classi superiori e tutto sommato protesta in maniera abbastanza esplicita contro tutti i motivi di cui l'altra l'ha sturata»²⁷. La stampa che abbiamo quindi qui definito *popolare* può assumere diversi aspetti: carte geografiche, serie di costumi e di ritratti rispondevano ad esempio ad esigenze che la classe medio-bassa sentiva proprie, ovvero quelle di propaganda politica e di ricevere informazioni sui popoli e i paesi con cui entrava in contatto²⁸. Stampe di «costumi, feste e cerimonie [...] costituiscono l'elemento di propaganda [...], che esprime il desiderio e l'ansia di conoscenza degli altri»²⁹ e furono stampate ininterrottamente fino agli inizi del secolo successivo³⁰. Spesso vendute come fogli sciolti, a queste si affiancavano libri di modelli di ricamo, di mascalcia, di esercitazione per i duelli e ai

²⁵ VAN DER SMAN 2000, pp. 245-246.

²⁶ OMODEO 1965, p. 5.

²⁷ *Ibidem*, p. 6.

²⁸ *Ibidem*, p. 7.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

³⁰ Si deve ad Enea Vico la prima serie italiana di costumi, edita nel 1563 da Ferdinando Bertelli. A questa edizione famosissima, conservata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (nn. 1167-1190 st. sc.), ne seguirono molte altre, almeno fino al XVII secolo, talvolta aggiornate. Cfr. OMODEO 1965, pp. 46-47, no. 41.

diffusissimi libri di viaggio illustrati³¹. Accanto a queste stampe, «quasi ufficiali, [...] pullula la produzione di stampe ed incisioni a carattere definitivamente polemico»³². Un esempio di fogli di questo tipo è quello con *Le barbarie del mondo*³³, edito da Cristoforo (o Cristofano) Bertelli³⁴, una critica agli ipocriti vagabondi e ai mendicanti truffatori, motivi che riprendeva dal diffusissimo *Liber vagatorum*, pubblicato per la prima volta in Germania nel 1510³⁵. Altre stampe sono invece dichiaratamente cattoliche e cercano di stabilire precisi principi dottrinari; a riguardo, interessanti sono i fogli editi da Luca Bertelli rappresentanti la formula del *Typus*, attraverso la quale si attuava appunto la polemica dottrina: risale al 1574 il *Typus Ecclesiae Catholicae* (cat. no. 80), sorta di catechismo volto ad affermare precisi principi religiosi, e al 1576 il *Typus Veri Religiosi* (cat. no. 81), illustrazione di versetti scritti sempre volti a stabilire principi dottrinari³⁶.

Negli stessi anni nasce anche un altro fortunato genere di stampe popolari: la caricatura; «la vena satirica, nei suoi aspetti deformati, [...] la deformazione dei visi

³¹ OMODEO 1965, p. 7.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, pp. 15-16, no. 9. Un esemplare delle *Barbarie del mondo* è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (no. 2820 st. sc.).

³⁴ Cristoforo Bertelli, nato a Rimini tra il 1526 e il 1530, è riscontrato attivo a Modena nel 1561 e nel 1580. Pochissime sono le informazioni sulla sua vita: fu editore e commerciante di stampe, tanto di riproduzione (dal Correggio e dal Pordenone), quanto di stampe di carattere polemico e popolare come il già menzionato foglio con *Le barbarie del mondo*. Per una breve scheda biografica si veda DBI IX, *Bertelli, Cristofano*.

³⁵ Il *Liber vagatorum*, anonimo ed edito a Pforzheim intorno al 1509-1510, fu un testo diffusissimo nel XVI secolo e oltre; conobbe diverse ristampe ed edizioni, di cui una famosissima fu quella stampata da Martin Lutero, che vi aggiunse una prefazione ammonitoria nel 1528. In apertissima polemica con mendicanti, ritenuti dei truffatori ingannevoli, e con i vagabondi, in particolare gli storpi, ritenuti cattivi cristiani ed ipocriti, invitava i buoni cristiani a non cadere in questi tranelli e a non far loro elemosina. Contiene una sorta di catalogo dei caratteri tipici di questi mendicanti e degli inganni da loro orchestrati.

³⁶ A riguardo si veda OMODEO 1965, pp. 31-32, no. 27 e no. 28.

umani, il gusto dell'orrido e del mostruoso, come elemento di scherno e di irrisione dello stile classico, sono uno degli aspetti tipici del cinquecento europeo e italiano entro il settore della cultura popolare».³⁷

Questo genere di stampe è oggi abbastanza raro e sicuramente meno studiato della cartografia o delle stampe di riproduzione; tuttavia fogli simili erano ampiamente diffusi nel XVI secolo. Essendo per lo più prodotte in fogli sciolti, usati quasi quotidianamente, stampe di queste tipo, sottoposti a grande usura, sono spesso conservati in singola copia, o rimangono comunque quasi unici: d'altronde, come ricordato da Anna Omodeo «la popolarità di una stampa è in ragione inversa alla sua conversazione. Più popolari sono le stampe e meno se ne conservano copie»³⁸.

Mappe e carte geografiche.

A proposito di carte geografiche – anch'esse aspetto considerevole della produzione popolare – c'è da dire che gli stessi Bertelli furono tra i più impegnati nel promulgarne la realizzazione; attorno alla metà del secolo Sedicesimo l'Italia – in particolare Roma e Venezia – era il maggior centro di produzione e distribuzione di mappe d'Europa.³⁹ Woodward ha stimato che intorno agli anni Sessanta del Cinquecento dovevano essere in circolazione a Venezia dalle cinquecento alle seicento mappe, quasi il doppio rispetto a quante erano in commercio al tempo a Roma⁴⁰. Nella città lagunare sembra essersi sviluppato un certo gusto cosmopolita, cui gli editori rispondevano provvedendo a portare sul mercato un'ampia selezione di carte, che comprendeva

³⁷ OMODEO 1965, p. 9. Otto famose caricature furono realizzate da Martino Rota (un esemplare di questo foglio è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, no. 10554 st. vol.), che ne volle enfatizzare l'elemento fisiognomico «per denunciare il fastidio, la stanchezza per le norme del bello classico, per le misure perfette, per i modelli dell'antichità». Cfr. OMODEO 1965, p. 24, no. 16.

³⁸ OMODEO 1965, p. 7.

³⁹ TOOLEY 1939, p. 12.

⁴⁰ WOODWARD 2007, I, p. 787.

mappe di praticamente l'intero mondo allora conosciuto⁴¹. Anche per quanto riguarda la cartografia, il *medium* principale fu quello dell'incisione su rame, che soppiantò la realizzazione di carte incise su blocchi di legno e di grande formato, tanto diffuse nel nord Europa; piante di questo genere furono prodotte assai raramente in Italia e perlopiù prima dell'anno 1500⁴². Pratica diffusa a Venezia a partire dalla metà del settimo decennio era quella di raccogliere queste carte in atlanti "personalizzati" che venivano commissionati a seconda del gusto; nonostante spesso queste raccolte fossero prive di titolo, indice e *colophon*, il nome dei Bertelli è quello che compare con più frequenza in qualità di editori⁴³. Due generi particolari di atlanti in circolazione a Venezia erano il libro di vedute di città e gli *isolari*, di cui tanto Ferdinando quanto Donato Bertelli promossero un'edizione. Gli atlanti Bertelli – come chiarito già dal titolo – *Civitatum aliquot insigniorum et locorum exacta delineatio: cum additione aliquot insularum principalium*⁴⁴ – riunivano in un'unica raccolta entrambi i generi. Nonostante la presenza di un'agguerrita concorrenza, furono i Bertelli, in particolare Ferdinando, e in un secondo momento Donato, a mantenere a Venezia saldo controllo su una «posizione di preminenza nella produzione e nella vendita di carte geografiche»⁴⁵, spesso collaborando con altri incisori veneziani. Per Donato Bertelli tra il 1559 e il 1561 Domenico Zenoi aveva inciso le carte dell'*Austria e Ungheria*

⁴¹ TOOLEY 1939, p. 12.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ WOODWARD 2007, I, p. 788.

⁴⁴ Si tratta di un'interessante raccolta curata dello stampatore Giovanni Francesco Camocio (attivo tra 1552 e 1574-75) e dal frontespizio bilingue italiano-latino. Contiene vedute e piante di città, realizzate da diversi incisori, molte delle quali non originali. Donato pubblicò nuovamente la raccolta nel 1574. Per l'elenco delle carte in esso contenute si veda GALLO 1950, pp. 93, 102. Per il *Civitatum aliquot* di Ferdinando Bertelli si veda BIFOLCO-RONCA 2018, I, pp. 122-23. Per l'atlante di Donato Bertelli si veda GALLO 1950, pp. 93, 102.

⁴⁵ BORRONI SALVADORI 1980, pp. LXVIII-LXIX.

(1559)⁴⁶, della *Spagna* (1560)⁴⁷ e della *Francia* (1561)⁴⁸, mentre per Ferdinando realizzò carte che finirono nella raccolta dei *Civitatium aliquot insigniorum et locorum exacta delineatio: cum additione aliquot insularum principium* (1568); altre entrarono a far parte dell'atlante dallo stesso titolo edito da Donato Bertelli nel 1574. Specializzatosi pure nella produzione di piante di fortezze, per Luca Bertelli incise il *Porto di Malta. Il Vero Disegno del Porto di Malta con le sue Fortezze* (1565) (cat. no. 75). Con Ferdinando Bertelli lavorò anche Paolo Forlani⁴⁹, per il quale incise nel 1565 un *Planisfero*, passato poi al Duchetti (1570)⁵⁰, mentre Natale Bonifacio⁵¹ incise per loro, oltre a carte geografiche, anche stampe sacre di soggetto tizianesco, altro campo in cui i Bertelli erano attivissimi⁵²: a lui è attribuita da Fabia Borroni un'*Orazione nell'Orto* (cat. no. 8) edita da Luca Bertelli che «dovette vedere prima del 1562, anno

⁴⁶ Un esemplare è conservato nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze (III, 31, no. 30 Ind. ms.).

⁴⁷ Un esemplare è conservato nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze (I, 27).

⁴⁸ Un esemplare è conservato nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze (I, 30).

⁴⁹ Incisore ed editore di stampe veronese, Paolo Forlani aveva bottega 'Alla libreria della Colonna' alle Mercerie e poi 'In merzaria alla libreria della nave'. Specializzato nella produzione di mappe, collaborò con quasi tutti i più importanti editori veneziani del tempo: Ferdinando e Donato (?) Bertelli, Domenico Zenoi, Bolognino Zaltieri, Claudio Duchetti. Per una breve scheda biografica si veda BURY 2001, p. 226.

⁵⁰ Claudio Duchetti o Duchet, fu attivo dal 1565 circa al 1585, anno della sua morte. Stampatore ed editore di stampe, lavorò a Venezia fino al 1572 circa, per poi trasferirsi a Roma. Nipote di Antonio Lafreri, da lui ereditò circa la metà delle sue lastre. Per una breve scheda biografica si veda BURY 2001, p. 225. Un esemplare del *Planisfero* è conservato nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze (IV, 5).

⁵¹ Natale Bonifacio (1537-1592) fu un incisore, stampatore ed editore di stampe dalmata, attivo a Venezia tra 1570 e 1574 circa e successivamente a Roma tra 1575 e 1591. A Venezia collaborò con il Camocio, Luca e Donato Bertelli, Niccolò Nelli e altri editori per cui realizzava mappe e stampe di carattere devozionale. Per una scheda biografica del Bonifacio si veda BURY 2001, p. 222 e la voce di Fabia Borroni all'interno del *Dizionario Biografico degli Italiani*, DBI XII, *Bonifacio (Bonifatio, Bonifazio), Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino*.

⁵² Cfr. BORRONI SALVADORI 1980, p. LIX;

in cui il dipinto fu inviato all'Escoriale»⁵³, mentre alcune carte entrarono a far parte della raccolta *Civitatum aliquot* edita da Donato Bertelli nel 1574. E strettamente legato ai Bertelli, in particolare Luca, fu pure Martino Rota⁵⁴, come il Bonifacio nato in Dalmazia a Sebenico e attivo a Venezia; a dirla tutta quest'ultimo incise per loro diverse stampe, per lo più a carattere riproduttivo, la più famosa delle quali è certamente l'*Apparizione di Cristo a San Pietro* da Raffaello⁵⁵ (cat. no. 31). Ma tornando alla cartografia e alla stampa popolare non si può non ricordare la fortunata collaborazione tra Ferdinando Bertelli e Niccolò Nelli: Ferdinando si fece editore delle tre carte delle *Marine secondo le carte da nauicar* (1565)⁵⁶ e anche dei fortunati

⁵³ Cfr. DBI XII, *Bonifacio (Bonifatio, Bonifazio), Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino*. Heineken, Huber e Bryan attribuiscono l'incisione a Nicolas Béatrizet, senza tuttavia menzionare un'esemplare con l'indicazione di responsabilità Bertelli (HEINEKEN 1778-1790, II, p. 274; HUBER 1797-1804, III, p. 123, no. 10; BRYAN 1816, I p. 95). Bartsch e Bruillot – che attribuiscono il foglio a Natale Bonifacio – ricordano un secondo stato di questo esemplare con l'indirizzo «*Joan. Bertelli exc.*» (Cfr. BARTSCH 1803-1821, XV, p. 249, no. 19; BRUILLOT 1832-1834, III, p. 298, no. 2098.). A correggere l'errore è Charles Le Blanc, che rettifica l'indicazione in «*Luca Bertelli exc.*», ricordandola però come un primo stato e rimuovendola dal catalogo di Nicolas Béatrizet (Cfr. LE BLANC 1854-1889, I, p. 217). Meyer ricorda un'*Orazione nell'orto*, ma non specificando il nome dell'incisore o dell'inventore della composizione (Cfr. MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 12). Il foglio riproduce in controparte il dipinto realizzato da Tiziano per Filippo II, conservato all'Escorial, e che deve essere stato realizzato entro il 1578, anno in cui un'illustrazione dell'edizione della *Bibbia* di Jean Henten riprendeva l'*Orazione nell'orto* Bertelli.

⁵⁴ Martino Rota (circa 1520-1583) fu un incisore dalmata attivo a Venezia, Graz, Vienna e Praga. Grandissimo incisore di soggetti tizianeschi, nella città lagunare lavorò con Luca e Ferdinando Bertelli, il Camocio, Claudio Duchetti, Nelli, Bolognino Zaltieri e altri. Per una breve scheda biografica del Rota si veda BURY 2001, p. 232.

⁵⁵ Del soggetto esistono tre stati, l'ultimo dei quali senza la scritta «DOMINE QVO / VADIS. / EO ROMAM ITER / CRVCIFI» sull'edificio sullo sfondo. Firmato e datato 1568, presenta in calce l'indirizzo di Luca Bertelli; il soggetto deriva da una delle scene dipinte da Raffaello a monocromo nella Stanza dell'Incendio in Vaticano.

⁵⁶ Un esemplare delle tre carte è conservato nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze (II, 13).

Proverbi (1564)⁵⁷; nel 1568 da Nelli acquista l'*Assedio di Gotta*⁵⁸, un rame che inserisce nel *Civitatium aliquot* dello stesso anno. Stabile fu probabilmente la collaborazione tra l'editore e mercante di libri Giovanni Francesco Camocio e Donato e Ferdinando Bertelli: con la Libreria del segno di San Marco vi fu «scambio diretto di rami»⁵⁹, come le carte sciolte delle *Isole famose, porti, fortezze, e terre marittime sottoposte alla Ser.ma Sig.ria di Venetia, ad altri Principi Christiani, et al Sig.or Turco, novamente poste in luce, in Venezia, "alla libreria del segno di S. Marco"*⁶⁰. Donato Bertelli collaborò spesso con il Camocio in qualità di stampatore, mentre

⁵⁷ Un esemplare è conservato al Metropolitan Museum di New York (56.581.9).

⁵⁸ Un esemplare senza indicazione di responsabilità Bertelli è conservato alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma (no. 106).

⁵⁹ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXV. Giovanni Francesco Camocio (attivo tra 1552 e 1574-75) fu per Cosimo Palagianò (DBI XVII, *Camocio, Giovan Francesco*) «uno dei più grandi editori di carte geografiche del sec. XVI, ma è molto difficile stabilire con precisione quante carte e raccolte egli sia riuscito a stampare, per la facilità con la quale attraverso i secoli si falsificarono i nomi degli autori, degli editori e le date». Nato probabilmente ad Asolo, dove la famiglia è ampiamente attestata, nel 1552 doveva essere certamente a Venezia, perché in quell'anno si rivolgeva, insieme ad altri editori, al Doge per una richiesta di privilegio. Non incise, ma a S. Lio risiedeva la sua libreria e laboratorio calcografico, all'insegna della Piramide. Nel 1568 nella sua bottega furono trovati alcuni sonetti osceni, stampati da Domenico Zenoi, che vi aggiunse alcuni disegni pornografici; entrambi furono multati. Dal 1560 al 1575 si fa editore di trentasei piante di grande formato. Non è più riscontrato attivo dopo il 1575. Per una scheda biografica del Camocio, cfr. DBI XVII, *Camocio, Giovan Francesco*.

⁶⁰ Si tratta di una raccolta di ottantotto carte di piccolo formato, non tutti attribuiti al Camocio, originariamente pubblicate sciolte e riunite poi in questo volume. Non datata, per Gallo la raccolta non può essere stata pubblicata prima del 1574: nello stesso anno Donato Bertelli pubblicava infatti la già menzionata raccolta *Civitatium aliquot insigniorum et locorum exacta delineatio: cum additione aliquot insularum principalium* per cui si ritiene il Bertelli avesse fatto trarre abusivamente da Domenico Zenoi l'incisione di molte carte, sostituite con quelle originali dopo la morte del Camocio. La Biblioteca Marciana ne possiede tre copie, due complete (Rari V, 244 e 370) e la terza priva del frontespizio, delle cc. 2 e 84-88 (Rari V, 592). Cfr. GALLO 1950, pp. 98-100; DBI XVII, *Camocio, Giovan Francesco*.

Ferdinando rimise in circolazione diversi fogli, dopo averne cancellato il nome⁶¹. Districarsi all'interno del caotico garbuglio delle competenze dei due Bertelli non è impresa facile: Ferdinando e Donato Bertelli, quasi sicuramente parenti e certamente colleghi alla 'Libreria al segno di San Marco' a partire dal 1559⁶² operarono da quell'anno pressoché contemporaneamente. Quello che è certo – e ormai assodato dagli studi recenti⁶³ – è che i due Bertelli furono i protagonisti indiscussi dei decenni centrali del XVI secolo per quanto riguarda la pubblicazione di mappe a Venezia. E se Donato Bertelli fu attivo ben oltre quel malaugurato 1575⁶⁴, quando il morbo dilagava e si preparava ad uccidere più di quarantaseimila persone⁶⁵, la produzione cartografica ristagnava e si riduceva «a una ripetizione stanca di forme stanche»⁶⁶.

Stampe di riproduzione.

Se nel settimo e ottavo decennio del Cinquecento i Bertelli, Ferdinando e Donato in particolare, si distinsero nella pubblicazione di piante e carte geografiche, nel decennio successivo Luca e Orazio Bertelli eccelsero nell'edizione di quelle che oggi sono anacronisticamente definite *stampe di riproduzione*. Nel contrassegnare le stampe come 'originali' o 'di riproduzione' vogliamo oggi distinguere tra quelle composizioni la cui invenzione spettò all'incisore stesso da quelle derivate da altre fonti; ciononostante, come notato da Bury, non ci sono prove che nel sedicesimo e

⁶¹ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXIV.

⁶² BURY 2001, p. 221.

⁶³ Cfr. TOOLEY 1939, p. 12; BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI e seg.; WOODWARD 2007, I, p. 787.

⁶⁴ Donato Bertelli morì probabilmente nel 1623, anno in cui vennero registrate le sue volontà testamentarie, redatte nel lontano 12 febbraio 1587 (ASV, Notarile, busta 1242, no. 200). Cfr. BURY 2001, pp. 221-222. Al contrario, Ferdinando Bertelli sembra risultare attivo fino a circa gli anni 1572-1575. Cfr. BURY 2001, pp. 222.

⁶⁵ ROMANIN 1853-1861, VI, p. 351.

⁶⁶ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXXIII.

diciassettesimo secolo fosse effettuato questo tipo di distinzione⁶⁷. In uno studio diventato di fondamentale importanza, Evelina Borea distingue le stampe non di invenzione tra *stampe di traduzione* e *stampe di riproduzione*, scrivendo: «Chiamerò stampe di traduzione quelle che derivano dalle pitture [...]. Dunque ‘traduzione’ nel senso di trasferimento di un’immagine – con tutti i valori visivi che la costituiscono, salvo il colore – da un mezzo espressivo a un altro; con la conseguenza che la nuova opera, nata dagli artifici del mezzo incisivo, ha, rispetto all’originale da cui deriva, una piena autonomia formale. Il termine stampa di riproduzione appare invece appropriato per quella grandissima parte delle stampe non d’invenzione che ostenta come modello di base non un dipinto, bensì un disegno»⁶⁸. Ma al di là di queste distinzioni, è la funzione storica del termine *stampa di riproduzione* a dover essere rispettata: secondo Michael Bury questa definizione andrebbe infatti utilizzata soltanto nei casi nel quale è chiaro che la stampa fu realizzata con la chiara intenzione di riprodurre un’altra opera⁶⁹. Se la reputazione delle *stampe di riproduzione* ha vissuto fortune alterne, – per Hind il declino della stampa nel XVI secolo si deve al sostituirsi delle stampe d’invenzione con quelle di riproduzione⁷⁰ – Diane DeGrazia ha correttamente messo in luce come questi artisti non fossero semplicemente artigiani al servizio di geni come Raffaello, Michelangelo o Tiziano; se così non fosse non avrebbero infatti firmato le loro opere, ne sarebbero stati lodati così generosamente da biografi come Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori e Carlo Cesare Malvasia⁷¹.

⁶⁷ BURY 2001, p. 10.

⁶⁸ BOREA 2009, I, p. XIX.

⁶⁹ BURY 2001, p. 10

⁷⁰ Cfr. HIND 1923, in particolare il capitolo 4.

⁷¹ DEGRAZIA 1979, p. 55. Giovanni Baglione (1573 circa – 1643) fu pittore e biografo di artisti ed è noto soprattutto per le sue *Vite de’ pittori, scultori et architetti*, edito a Roma nel 1642. In conclusione a questo testo sono contenute le notizie sugli intagliatori, che secondo lo Schlosser ne costituivano «una sorta di capitolo a parte». Qui Baglione spiega la sua scelta di includere nelle sue *Vite* anche gli incisori: «Gent[iluomo romano]. Sogliono, o Signor mio, esser’anche intendenti di disegno i buoni Intagliatori d’acqua forte, o di bulino; e però tra Dipintori possono havere il luogo,

poiché con le loro carte fanno perpetue l'opere de' più famosi maestri: e benché le fatiche loro al cospetto del pubblico non sempre sieno stabili e si mirino, pure non si può negare che li lor fogli non nobilitino et arricchiscano le Città del Mondo. Anzi alcuni Artefici di Pittura, in fin essi hanno d'acqua forte o di bulino le proprie opere intagliate, e come erano Pittori, così anche Intagliatori furono et in loro queste Virtù hebbero commune il vanto, et indistinta la lode». Cfr. BAGLIONE 1642, p. 387. Per una biografia del Baglione si veda DBI V, *Baglione, Giovanni* (1963), da integrare con i ritrovamenti archivistici di BON 1979. Per le notizie sugli intagliatori di Giovanni Baglione si veda FARA 2016. Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) fu uno scrittore d'arte, autore delle *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). Molto di questo materiale fu raccolto dal Bellori probabilmente già a partire dalla metà del quinto decennio, mentre alla base delle sue *Vite*, il Bellori poneva quei fondamenti teorici già ordinati all'interno di un sistema estetico in un suo discorso precedente, l'*Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), pronunciato all'Accademia di San Luca. Pubblicato come prefazione alle *Vite*, sul discorso del Bellori si è scritto tantissimo: da Schlosser (*Die Kunstliteratur*, 1924) a Longhi (*Proposte per una critica d'arte*, 1950), passando per Panofsky (*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924), senza insistere troppo sull'argomento, l'idea di Bellori ha inevitabilmente a che fare con l'imitazione selettiva della natura, che l'artista non deve limitarsi ad imitare, ma attraverso la quale deve arrivare ad un modello ideale. Per quanto riguarda le sue biografie, queste si distinguono dai suoi predecessori, Baglione e Vasari in particolare, tanto per lo stile che per i criteri di scelta: Bellori «non intendeva tracciare la storia di un'epoca come aveva fatto il Vasari né compilare una cronaca diligente come aveva fatto il Baglione; seguì piuttosto un criterio di scelta basato sull'eccellenza e sull'importanza, prendendo come termine di paragone Raffaello e gli antichi. Il Bellori scelse solo dodici artisti del tardo '500 e primo '600: Annibale e Agostino Carracci, Domenico Fontana, Barocci, Caravaggio, Rubens, van Dyck, Duquesnoy, Domenichino, Lanfranco, Algardi e Nicolas Poussin». È completamente assente in Bellori anche quell'idea di progresso delle arti che aveva caratterizzato le *Vite* del Vasari, da cui quelle del Bellori si distinguono tuttavia soprattutto per lo stile: se le biografie dell'aretino sono infatti notoriamente aneddotiche e fantasiose, quelle del Bellori sono caratterizzate da lunghe descrizioni particolareggiate delle opere. L'autore concedeva ad Annibale e Agostino Carracci un posto di primaria importanza tra le dodici biografie di artisti da lui ricordate e fu il primo a considerarne seriamente la produzione grafica. Di Agostino Carracci elenca trentaquattro incisioni o serie di incisioni a cui si aggiungono le quindici attribuite ad Annibale, distinguendo anche tra stampe d'invenzione e stampe di riproduzione. Per una biografia del Bellori si veda la voce di Kenneth Donahue in DBI VII, *Bellori, Giovanni Pietro*. Per le *Vite* del Bellori si rimanda all'introduzione di

Dando una rapida occhiata al catalogo di fogli stampati o incisi da Luca Bertelli, risulta evidente come questo sia fortemente sbilanciato su *stampe di traduzione* o su *stampe di riproduzione*, talvolta riedite, altre portate per la prima volta sul mercato incisivo. La scelta di tradurre in incisione alcune opere «dovette funzionare non solo come veicolo per la mediazione di soggetti destinati al “comune comodo de’ studiosi della pittura”, ma anche come un tentativo di inserirsi nelle complesse trame dell’editoria europea»⁷²; inoltre «il vuoto generato dalla partenza di Cort da Venezia nel 1567 deve aver dato al Bertelli la possibilità e l’intraprendenza di inserirsi in questo progetto di divulgazione delle immagini tizianesche in larga scala»⁷³. La questione dei rapporti tra Luca Bertelli e Tiziano rimane tuttavia ancora da chiarire: al contrario della relazione

Giovanni Previtali all’edizione del testo del 1976, curata da Evelina Borea. Su Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) e sulla *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi* (1678) molto si dirà nel capitolo successivo. Per ora basti sapere che le sue biografie, dedicate a Luigi XIV, intendevano promuovere la scuola bolognese e la città stessa, che il Malvasia intendeva superiore alla scuola romana e a quella toscana (è ben noto come Malvasia avesse affibbiato l’epiteto di «boccaliaio urbinato» a Raffaello nei primi esemplari della *Felsina*, scatenando l’ira dei belloriani). Spesso il Malvasia «assorbì» e corresse Vasari – è il caso della vita di Marcantonio Raimondi – in cui citazioni dirette dalle *Vite* del Vasari sono riportate in corsivo, il cui contributo al racconto è tuttavia rivalutato qualora l’autore ritenesse fosse stato sottovalutato; Malvasia ne aggiornerà inoltre la biografia attraverso un vero e proprio catalogo di stampe. Grandissimo spazio è dedicato ai tre Carracci, Ludovico, Annibale e Agostino, di cui Malvasia porta notizie dettagliate e inedite, proponendo per Agostino un catalogo di più di duecento fogli. Per il Malvasia questi non solo riproducevano le opere di grandi artisti, bensì addirittura le miglioravano: «e le più insigni [stampe] del Sabbatini, del Samacchini, del gran Paolo, del Tintoretto, e del Coreggio date successivamente si videro in luce da Agostino Carracci, con tante intelligenza e possesso, che nella correzione, e grandezza di maniera superarono alle volte gli originali stessi» Cfr. MALVASIA 1841, p. 63. Per una biografia del Malvasia e un’introduzione alla *Felsina Pittrice* si veda la voce di Maria Elena Massimi in DBI LXVIII, *Malvasia, Carlo Cesare*.

⁷² GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l’Europa* 2018, pp. 318-319. È il caso della traduzione incisiva di «opere devotissime», come la *Santa Margherita* per la Regina Maria d’Ungheria, o dei perduti *Ecce Homo* e *Mater dolorosa* per Filippo II (*cat. nn.* 3-5).

⁷³ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 70.

di lavoro instaurata con Cornelis Cort, ben documentata e diretta conseguenza del noto privilegio accordato dal Senato veneziano il 4 febbraio 1567, con cui l'incisore di Hoorn entrava a far parte della bottega del cadorino, l'intervento di Luca Bertelli sembra piuttosto rientrare all'interno dei parametri di quel gruppo di artisti che cominciavano a riprodurre invenzioni tizianesche indipendentemente dal 'sistema Tiziano', tra cui si ricordano Martino Rota e Giulio Bonasone⁷⁴. Il Bertelli lavorava «con ogni ragionevole probabilità in maniera indipendente, approfittando più o meno illecitamente della grande richiesta di stampe da Tiziano»⁷⁵. In questo senso il ruolo di Luca Bertelli è per alcuni studiosi da ridimensionare e ricollocare all'interno di quel gruppo di incisori e stampatori che, indipendentemente da Tiziano, «pubblicava tranquillamente sotto il proprio nome soggetti tizianeschi»⁷⁶.

Di composizioni tizianesche (o come tali riconosciute dalle fonti) Luca Bertelli si fece editore in diverse occasioni (*cat. nn.* 1-15), talvolta attraverso la collaborazione con incisori rimasti anonimi, ma che sono «forse da rintracciarsi nella comunità di artisti fiamminghi e tedeschi presenti in laguna alla metà del secolo, oppure tra gli incisori veneziani che più si erano accostati ai modi del Cort, quali Niccolò Nelli o Enea Vico entrambi collaboratori di Luca»⁷⁷, altre volte collaborando o ripubblicando stampe di

⁷⁴ Giulio Bonasone (attivo tra il 1531 e il 1574) fu attivo come incisore a Bologna e a Roma. Sono numerosissimi i fogli da lui incisi, duecentocinquantaquattro secondo il Malvasia, trecentocinquantaquattro per il Bartsch. Le fonti a cui più attinse, quando non incideva di sua invenzione, furono il Parmigianino, Michelangelo, Raffaello, Perin del Vaga, Correggio e i veneziani. Per una scheda biografica del Bonasone si veda la voce di Alfredo Petrucci all'interno del DBI XI, *Bonasone, Giulio*.

⁷⁵ TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, p. 406.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 407.

⁷⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 69. Come ricorda lo stesso Marsel Grosso «Bierens De Haan, seguito da Maria Catelli Isola e più recentemente da Matteo Mancini, [hanno proposto] il nome di Cornelis Cort nel periodo immediatamente precedente l'ottenimento del privilegio di stampa da parte del Vecellio (4 febbraio 1567)». Cfr. BIERENS DE HAAN 1948, p. 151, no. 145; CATELLI ISOLA 1976, p. 39, no. 28; MANCINI, in *Der späte Tizian* 2007, p. 371, no. 4.5.

noti incisori come Martino Rota⁷⁸. E per alcuni di questi fogli secondo Marsel Grosso, in disaccordo con quanto detto, «[il Vecellio] deve aver messo a disposizione dell'editore o di chi per lui disegni e copie, almeno per i dipinti che uscirono da Venezia subito dopo la loro esecuzione»⁷⁹. Se Tiziano fu sicuramente l'artista più riprodotto, nel catalogo di fogli editi da Luca Bertelli non mancano tuttavia opere di Michelangelo, il cui *Serpente di bronzo*⁸⁰ (cat. no. 28), corredato dalla traduzione spagnola di versetti latini della *Vulgata* era probabilmente destinato agli Asburgo insieme alle incisioni tizianesche⁸¹, di Raffaello, di cui si è già menzionato il famoso *Domine quo vadis* (cat. no. 31) e di Domenico Campagnola (1500-1564), che nell'ultimo tratto della sua vita, deve avergli fornito disegni preparatori per il *Tributo della moneta* (cat. no. 22) e per la serie dedicata alla *parabola di Lazzaro e del ricco Epulone* (Lc 16,19-31)⁸² (cat. nn. 23-25).

Luca Bertelli e Orazio Bertelli si fecero inoltre più volte editori di opere di Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, con cui furono certamente in contatto, per loro incise da Agostino Carracci⁸³. Nonostante l'assenza di un vero e proprio contratto tra gli editori,

⁷⁸ È il caso del notissimo *Venere e Adone* (cat. no. 11), che Luca Bertelli ripubblicò in seconda prova (un esemplare è conservato al British Museum di Londra (1982,U.4534).

⁷⁹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 69.

⁸⁰ Un esemplare è conservato al British Museum di Londra (1980,U.1481). Per la storia di questo foglio si veda ALBERTI 2015, pp. 53-56, cat. 38.

⁸¹ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 320.

⁸² GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

⁸³ Orazio Bertelli pubblicò: una *Crocifissione* da Paolo Veronese (un esemplare è al British Museum di Londra, no. U,2.24), non datata ma stilisticamente vicina alle *Tentazioni di Sant'Antonio abate*, da Jacopo Tintoretto e alla *Pietà*, nuovamente da Paolo Veronese (un esemplare è al British Museum di Londra, no. U,2.29), pure pubblicata da Orazio Bertelli, entrambe datate 1582; un foglio da un dipinto perduto di Paolo Veronese raffigurante *La Vergine che protegge due membri di una confraternita* (un esemplare è al British Museum, U,2.97), anch'essa non datata, ma generalmente collocata attorno alla fine del primo soggiorno veneziano di Agostino Carracci (1582-83 circa). Luca Bertelli ha pubblicato invece la sopracitata *Tentazione di Sant'Antonio* (cat. no. 20), da Jacopo Tintoretto e il grande *Martirio di Santa Giustina da Padova* (cat. no. 21) in due fogli, da Paolo Veronese.

l'incisore e i pittori sembra ragionevole pensare che Luca e Orazio Bertelli si fossero rivolti direttamente ad Agostino Carracci – per il Malvasia fu uno di loro ad invitarlo a recarsi a Venezia⁸⁴ – per tradurre in incisione le opere, forse talvolta perfino su commissione del pittore stesso⁸⁵. Non è semplice inserire questo gruppo di incisioni in una categoria precisa: spesso Agostino realizza variazioni rispetto ai dipinti che utilizza come modelli (nella forma, nelle dimensioni, nella direzione in cui sono rivolte alcune figure) ma non tutte sembrano rappresentare versioni «alternative» dei dipinti; la sostanziale ignoranza riguardo come il pittore entrasse effettivamente nel processo creativo di questi fogli, suggerendo variazioni ad Agostino o mostrandogli dei disegni, o se quest'ultimo lavorasse autonomamente, non permette di prendere posizione sulla corretta terminologia da utilizzare per questi fogli, che tuttavia ben rappresentano i

⁸⁴ MALVASIA 1841, vol. I, p. 367: «portossi [Agostino] a Venezia, invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse da un Bertelli».

⁸⁵ È il caso ad esempio della *Sacra famiglia in trono e i santi Antonio Abate, Caterina e san Giovannino* (1582) incisa da Agostino Carracci (esemplari all'Albertina di Vienna, no. HB XXXVI.2.43.207 e It. Sch. I.40.30): la prominenza del nome di Veronese («*Paulli Caliarij Veronensis inven*») e l'indicazione del ruolo di Agostino attraverso le sole iniziali («*A. C. F.*») suggerirebbero per Charles Dempsey una commissione diretta da parte del pittore, interessato nel portare le qualità del suo stile alla massima diffusione. Cfr. DEMPSEY 1985, p. 65. Lo stesso si può dire di un'altra incisione, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (1582, un esemplare è al British Museum di Londra, no. U2.105): secondo Diane DeGrazia Agostino avrebbe utilizzato per la traduzione a stampa un disegno perduto, di cui oggi è conservata una copia all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (no. P25w39) Cfr. DEGRAZIA 1979, *cat. no.* 133. Per Babette Bohn, al contrario, l'incisione corrisponderebbe così fedelmente all'opera che se fosse derivata da un disegno questo sarebbe stato fedele all'opera. Cfr. TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 133, no. 100) Per Giorgio Marini questo foglio rappresenterebbe la più grande e ambiziosa stampa su singola lastra di rame realizzata da Agostino Carracci, in cui quest'ultimo riproduce con precisione le qualità pittoriche dell'originale. Il dettaglio con cui Veronese è indicato come *inventor* («*Paulli Caliarij Veronensis opus/ in ecclesia D. Caterinae Venetijs*») e la modesta menzione dell'incisore («*Agu: Car: fe.*») suggerirebbero per Marini la volontà del pittore di tradurre in stampa la sua invenzione. Cfr. *Crossing Parallels* 2021, pp. 126-127.

complessi equilibri che si venivano a creare nella realizzazione di una stampa di riproduzione (o di traduzione).

Alla base di una scelta editoriale che fu certamente garanzia di successo – ne sono la prova la quantità di stampe di riproduzione *Bertelli formis* a noi pervenute – e in netta controtendenza rispetto a quella intrapresa da Ferdinando e Donato Bertelli nel decennio precedente, specializzatosi nella cartografia, dovettero tuttavia trovarsi ragioni che non rispondevano soltanto alle esigenze del mercato: come ricordato da Diane DeGrazia, le stampe di riproduzione non erano solo popolari nella seconda metà del Cinquecento, ma perfino necessarie; la maggior parte di esse erano infatti immagini religiose, che incoraggiavano la devozione educando i fedeli alle nuove iconografie diffuse dopo il Concilio di Trento e riproducevano immagini diffondendole per tutta Europa⁸⁶.

1.3 La famiglia Bertelli: un tentativo di ricostruzione

All'interno del contesto ricostruito si muoveva una moltitudine di attori, che in vario modo contribuiva alla realizzazione e alla diffusione di stampe di diverso genere. Tra il 1550 e la fine del secolo operarono in laguna diversi editori di stampe di cognome Bertelli, verosimilmente appartenenti alla stessa famiglia; le informazioni che possediamo su di loro sono spesso confuse ed insoddisfacenti, per questo motivo cercherò ora di mettere ordine a questo materiale, non solo per ragioni meramente biografiche, ma per permettere a chi legge di comprendere l'importanza che questi editori ed incisori di stampe ebbero all'interno del vivace contesto dell'editoria veneziana della seconda metà del secolo. La famiglia Bertelli fu originaria di Vobarno, in Valsabbia, dove attorno agli anni Venti del Cinquecento nacque Ferdinando Bertelli (Ferrando, Fernando, Ferrante), che per Giuseppe Nova fu «probabilmente il capostipite della famosa casata di calcografi e librai operanti in vasta parte del territorio italiano»⁸⁷. In giovane età si spostò a Venezia dove è documentato dal 1561 al 1572;

⁸⁶ DEGRAZIA 1979, p. 55.

⁸⁷ NOVA 2005, p. 67.

nonostante la sua attività sia stata talvolta anticipata al 1558 e posticipata al 1575⁸⁸, il suo nome compare per la prima volta su carte datate 1561⁸⁹, anno in cui la sua bottega «all'insegna di San Marco» viene registrata agli uffici competenti⁹⁰, mentre al 1572 risale la sua ultima raccolta in ordine cronologico, le *Isole famose, porti, fortezze e terre marittime sottoposte alla Ser.^{ma} Sig.^{ria} di Venetia, ad altri Principi Christiani et al Sig.^r Turco nuoame(n)te poste in luce in Venetia alla libreria di S. Marco*⁹¹. Per quanto riguarda l'attività di Ferdinando, il bresciano è ritenuto da alcuni studiosi «solo uno stampatore»⁹² che «operò principalmente come mercante di stampe»⁹³, mentre per altri fu anche incisore e disegnatore⁹⁴. In ogni caso Ferdinando pose mano su almeno duecento fogli, «con una rilevante aliquota di carte geografiche e di piante datate fra il 1560 e il 1570»⁹⁵; e se fu attivissimo anche nell'edizione e nella diffusione di incisioni a carattere popolare⁹⁶ e di stampe di riproduzione da Tiziano, da Michelangelo e da

⁸⁸ ALMAGIÀ 1948, p. 116; BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI. Per altri studiosi, tra cui Michael Bury, l'attività di Ferdinando Bertelli dovette esaurirsi al 1571; cfr. BURY 2001, p. 222.

⁸⁹ Nel 1561 firmava «Si vende alla libreria del S. Marco in Venetia», «Ferando bertelli libraro», «Ferando Bertelli excudebat» e simili; cfr. BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI, nota 2. È datata 1561 la carta della *Britannia*, «Ferando de Bertelli exc.», di cui un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Pf.224 (1341)).

⁹⁰ NOVA 2005, p. 67.

⁹¹ Ultima edizione di Ferdinando Bertelli, si tratta di una raccolta di 88 carte, piante e vedute di città forse già pubblicate sciolte (cfr. le raccolte della Biblioteca Marciana e della Biblioteca Vaticana). A riguardo ALMAGIÀ 1948, p. 116; DBI IX, *Bertelli, Ferdinando (Ferrando, Ferrante)*.

⁹² ALMAGIÀ 1948, p. 117.

⁹³ NOVA 2005, p. 67. In questo senso anche OMODEO 1965, p. 53.

⁹⁴ In questo senso: BURY 2001, p. 222; BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI; DBI IX, *Bertelli, Ferdinando (Ferrando, Ferrante)*; NOVA 2005, p. 68.

⁹⁵ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI.

⁹⁶ La più famosa è forse la serie di costumi *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, edita nel 1563 in 64 tavole, chiaramente influenzata dall'opera di Cesare Vecellio. Un esemplare è conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (inv. no. 001848058).

Battista del Moro⁹⁷, nonché nel ristampare vecchi originali, soprattutto attraverso le relazioni acquisite con gli stampatori romani⁹⁸, fu sicuramente nel campo della cartografia che si distinse particolarmente, settore in cui Ferdinando si era garantito una «posizione di preminenza»⁹⁹. Come portato all'attenzione da Woodward, il nome di Ferdinando Bertelli è quello che compare con più frequenza tra le mappe edite a Venezia tra il 1560 e il 1570, quando la pubblicazione di mappe viveva il suo periodo più fortunato¹⁰⁰. Come tutti gli altri generi, anche la cartografia rispondeva alle leggi del mercato, cui gli editori di stampe rispondevano portando ai lettori mappe nuove o più precise, come veniva indicato già nei titoli stessi (*copiosa, exacta, exactissima, moderna, novo, novissima, recens, ultima, universalis, vera, verissima*)¹⁰¹: Ferdinando fu bravissimo a portare sul mercato carte di questo tipo, con stampe come il *Novo et Vero Disegno della Marca di Ancona con li svi confini*¹⁰² del 1565 o la *Avstria e Vngaria nova descriptio*¹⁰³, sempre datata 1565. Ad una massiccia produzione originale Ferdinando affiancava la pubblicazione di stampe in collaborazione con altri editori, il Camocio e il Forlani in particolare, iniziata con l'acquisto di vecchi rami

⁹⁷ Presenta l'*excudit* di Ferdinando Bertelli un foglio realizzato da Giulio Sanuto, incisore attivo a Venezia e Roma tra 1540 e 1588, che riproduce il *Perseo e Andromeda* dipinto da Tiziano per Filippo II, oggi conservato alla Wallace Collection di Londra. L'incisione differisce in molti dettagli dal dipinto e presenta nello sfondo edifici parzialmente derivanti dal *Mostro marino* di Albrecht Dürer. Un esemplare del *Perseo e Andromeda* è conservato al British Museum di Londra (1862,0712.440).

⁹⁸ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI; NOVA 2005, p. 68. Un esempio è la carta di *Cipro e Creta*, acquistata da Mario Cartaro e datata 1562, che altro non è che una replica in dimensioni ridotte della carta realizzata dall'incisore veneto Sebastiano del Re a Roma, dove fu attivo tra 1550 e 1560. Cfr. BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI; un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.CC.1380). Per l'esemplare di Sebastiano del Re, datato 1559, cfr. TOOLEY 1939, p. 25, no. 174; un esemplare è alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.D.7777).

⁹⁹ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVIII.

¹⁰⁰ WOODWARD 2007, I, pp. 787-788.

¹⁰¹ *Ibidem*, I, p. 790, nota 81.

¹⁰² Un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (DD.2987(5495)).

¹⁰³ Un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.B.1622)

romani, proseguita con la commissione di rami al Cartaro¹⁰⁴ e poi all'acquisizione di quelli di Domenico Zenoi¹⁰⁵.

Carte di Ferdinando Bertelli furono in seguito ristampate da un altro Bertelli, Donato, con cui condivideva la 'Libreria all'insegna di San Marco' alle Mercerie, dove quest'ultimo era attivo dal 1559¹⁰⁶. Nonostante i rapporti di parentela tra Donato e Ferdinando Bertelli non siano ben chiari (forse i due erano cugini)¹⁰⁷, di Donato sappiamo che nacque pure lui a Vobarno, probabilmente attorno agli anni Trenta e che, come Ferdinando, si dovette trasferire in giovane età a Venezia, verosimilmente dal 1550 circa¹⁰⁸; nelle sue volontà testamentarie, datate 12 febbraio 1587 (ASV, Notarile, busta 1242, no. 200), si descriveva come 'Donato Bertelli fu di m. Pietro libraro all'insegna di San Marco', da cui possiamo dedurre che Donato fu fratello di Luca Bertelli, il quale nel 1578 si descriveva 'Luca Bertelli fu de ms. Piero libraro a S. Bartholamio'¹⁰⁹. Per quanto riguarda la sua attività come *libraro*, stampatore ed editore di stampe, nonostante Giuseppe Nova sostenga che «il primo documento che lo

¹⁰⁴ Mario Cartaro (attivo dal 1560 circa al 1620) fu un incisore, stampatore ed editore di stampe originario di Viterbo. Attivo a Roma tra il 1557 e il 1586/8 circa e successivamente a Napoli, i suoi soggetti più diffusi erano stampe di carattere devozionale e mappe. Realizzò anche piante su commissione per Ferdinando Bertelli: la pianta di *Creta* è datata 1562 (un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.CC.1380)), così come quella di *Cipro* (un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Pf.195 (4935))) mentre al 1563 è datata quella con la *Palestina* (un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.B.1691)). Per una breve scheda biografica del Cartaro si veda BURY 2001, p. 224.

¹⁰⁵ Cfr. DBI IX, *Bertelli, Ferdinando* (Ferrando, Ferrante).

¹⁰⁶ Cfr. BURY 2001, p. 221. È il caso ad esempio della già menzionata raccolta *Civitatum aliquot insigniorum et loco- rum exacta delineatio: cum additione aliquot insularum principalium*, pubblicata da Ferdinando Bertelli nel 1568 e da Donato Bertelli nel 1574.

¹⁰⁷ NOVA 2005, p. 77, nota 6. Per Marsel Grosso Ferdinando Bertelli era fratello maggiore di Luca Bertelli, e dunque anche di Donato. Cfr. GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 326.

¹⁰⁸ NOVA 2005, p. 68.

¹⁰⁹ Cfr. MARCIANI 1970, p. 198; BURY 2001, pp. 221-222.

riguarda è datato 1559 e concerne “Magister Donatus, quondam Petrus», all’epoca occupato “in Mercerie all’insegna di San Marco”»¹¹⁰, possiamo anticipare questa data all’anno precedente, quando ristampava una carta dell’*Italia nuova* (data poi alterata al 1569)¹¹¹. In questi primi anni di attività che vanno dal 1559, quando è riscontrato attivo alla ‘Libreria all’insegna di San Marco’¹¹², al 1572-75, ovvero quando smise di operare Ferdinando, Donato si occupò prevalentemente della ristampa di vecchie carte, per la quale spesso si avvalse della mano dello Zenoi¹¹³, immatricolandosi anche all’Arte degli Stampatori (1 aprile 1571)¹¹⁴. Probabilmente in questo periodo Donato «si perfezionò nella tecnica incisoria»¹¹⁵, realizzando bulini di riproduzione e forse le xilografie per l’edizione dell’*Orlando Furioso* stampato dal Valgrisi nel 1556¹¹⁶. Questa ipotesi, sostenuta con prove convincenti da Paola Coccia, permetterebbe di anticipare di almeno un paio di anni l’inizio dell’attività di Donato Bertelli, che prenderebbe dunque avvio in qualità di incisore e non come stampatore o editore¹¹⁷. La stessa studiosa, propone di attribuire allo stesso Donato Bertelli una serie di bulini copiati da originali di Battista del Moro, come la *Pandora* siglata «Z. B. M. / 1557»,

¹¹⁰ NOVA 2005, p. 68.

¹¹¹ Cfr. DBI IX, *Bertelli, Ferdinando* (*Ferrando, Ferrante*); BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVIII. Un esemplare della *Italia nuova* è conservato alla Bibliothek der Universität di Basilea (66).

¹¹² Così ad esempio nella carta della *Germania*, datata 1559 «In Venetia appresso Donato Bertelli libraro al segno del San Marco» (un esemplare è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Ge.10893)).

¹¹³ È il caso della sopracitata carta della *Germania* firmata «Dominico Zenoi Venetiano fecit». Cfr. BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVIII.

¹¹⁴ Cfr. DBI IX, *Bertelli, Ferdinando* (*Ferrando, Ferrante*)

¹¹⁵ NOVA 2005, p. 69.

¹¹⁶ Vincenzo Valgrisi (Vincent Vaugris, 1510 circa-1573) fu un tipografo di origine lionese attivo a Venezia a partire dal 1532 presso la bottega veneziana «alla testa d’Erasmus», gli spettano più di trecentocinquanta edizioni in vari campi disciplinari: «medicina e farmacopea, letteratura, trattatistica, filosofia, storia, religione, diritto, geografia e astronomia». Cfr. DBI XCVIII, *Valgrisi, Vincenzo*.

¹¹⁷ COCCIA 1991, in particolare pp. 291 e seg.

ma accompagnata pure dal monogramma «D. B.»¹¹⁸, logotipo che compare ugualmente nel *San Rocco* del Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Capodimonte (Collezione Firmian, V. 26, F. 27)¹¹⁹. In questo primo periodo, comunque ampiamente dominato dall'edizione di mappe e carte geografiche, Donato Bertelli si fece carico dell'edizione di alcune opere a stampa, fra cui i *Libelli duo, alter de vulneribus, alter de tumoribus praeter naturam*¹²⁰ di Gabriele Falloppio del 1563, per il quale ottenne dal Senato un Privilegio di anni quindici¹²¹, le *Disputationes adversus protestationem triginta quatuor haereticorum Augustanae confessionis*¹²² di Gaspar de Villalpando del 1564 e le *Illustrium iuris consultorum imagines*¹²³ di Girolamo Ruscelli nel 1569. Spartiacque tra il primo e il secondo periodo di attività di Donato Bertelli è l'edizione della raccolta di piante di città ed isole *Civitatum aliquot insigniorum et locorum exacta delineatio*:

¹¹⁸ Un esemplare è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. no. 20659.

¹¹⁹ COCCIA 1991, pp. 304 e seg.

¹²⁰ Opera postuma del medico modenese Gabriele Falloppio (1523-1562), famoso docente presso lo Studio di Padova, questo trattato di dermatologia unisce intuizioni originali ad una sorta di sunto delle opinioni degli antichi. Dello stesso autore fu stampato a Padova l'anno successivo (1564) anche il *De morbo gallico tractatus*, questa volta per i tipi di Luca Bertelli. A riguardo si veda la voce di Gabriella Belloni Speciale all'interno del Dizionario Biografico degli Italiani: DBI XLIV, *Falloppia, Gabriele*.

¹²¹ NOVA 2005, p. 69. In questa occasione è definito «libraro in Marzaria all'insegna di San Marco».

¹²² Trattato polemico del teologo spagnolo Gaspar Cardillo de Villalpando (1527-1581), dedicato al cardinale Carlo Borromeo; conosciuto soprattutto come commentatore aristotelico, Gaspar Cardillo de Villalpando fu figura controversa in campo teologico: seguì infatti il Concilio di Trento come vicario del vescovo di Avila, Alvaro Mendoza, contestando la Confessione Augustana e le proposizioni di trentaquattro sostenitori della causa protestante, tra i quali Lutero e Melantone. A riguardo si veda la voce "Cardillo del Villalpando, Gaspar", in Q. Aldea Vaquero, T. Marín Martínez y J. Vives Gatell (dirs.), *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, v. I, 1972, pp. 351-352.

¹²³ Famosissimo libro di emblemi, questo volume di Girolamo Ruscelli (nato intorno all'inizio del secolo XVI - morto nel 1566) fu ristampato più volte nel corso del secolo. L'edizione più famosa è probabilmente quella riveduta del 1572, uscita appresso Comin da Trino di Monferrato con incisioni in rame attribuite a Giacomo Franco e Girolamo Porro. A riguardo si veda FONTANINI 1803-04, *ad indicem*.

cum additione aliquot insularum principalium nel 1574, che riprende ed arricchisce quella edita da Ferdinando Bertelli nel 1568, la cui pubblicazione coincideva con il ritiro dalle attività del secondo e la raccolta della sua eredità da parte del primo. Il secondo periodo di attività è caratterizzato principalmente dalla riedizione di carte già pubblicate da Ferdinando: è il caso della tardiva *Svizzera*¹²⁴, il cui originale datato 1566, inciso dallo Zenoi per Ferdinando Bertelli, viene ristampato da Donato nel 1589. Ma alla solita produzione cartografica Donato Bertelli alterna l'edizione di materiale differente, come la raccolta *Imagines XXIII Caesarum*¹²⁵, una raccolta di incisioni a bulino – da ventitré a venticinque a seconda dell'esemplare – già uscite isolatamente e pubblicate poi in edizione definitiva nel 1575; pubblicando ritratti, fra cui quello di Giovanni da Valletta Gran Maestro dell'Ordine di Malta, inciso da Martino Rota¹²⁶, e di opere a stampa come il *De dissenteria* di Matteo Corte, per cui godette ancora una volta di un Privilegio quindicennale¹²⁷. In questi stessi anni Donato è inoltre membro attivo dell'*Arte dei librerii, stampatori et legatori di libri*, a cui partecipa a quasi tutte le riunioni bimestrali¹²⁸. Dal 1592 Donato si ritira probabilmente dalle attività¹²⁹, ma non morì prima del 22 giugno 1623, quando il testamento datato 1587 è registrato agli

¹²⁴ Un esemplare dell'originale datato 1566 è conservato nella collezione di Sua Altezza il Principe Youssouf Kamal (no. 21). Un esemplare del foglio edito da Donato Bertelli è conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (St. Geogr. 109).

¹²⁵ Questa raccolta di ritratti in quarto raffigura gli imperatori romani che regnarono durante le dinastie Giulio-Claudia, Flavia e Nervano-Antoniana. Gli imperatori, i cui ritratti derivano da marmi antichi, sono tutti rappresentati di profilo con una prospettiva a tre quarti. Un esemplare della raccolta è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (no. 68584).

¹²⁶ DBI IX, *Bertelli, Donato*. Un esemplare senza l'indicazione di responsabilità Bertelli è conservato al British Museum di Londra (inv. no. 1928,0716.20).

¹²⁷ NOVA 2005, p. 70.

¹²⁸ VAN DER SMAN 2000, p. 238.

¹²⁹ Il 22 agosto 1592 è menzionato per l'ultima volta all'interno dei registri dell'Arte. Cfr. A.S.V., *Arti, Arte dei librerii, stampatori e legatori di libri*, b. I.

uffici competenti¹³⁰. A partire dall'anno 1594 subentrava a Donato nella gestione della bottega Andrea Bertelli, le cui notizie sono forse ancora più scarse rispetto a quelle degli altri membri della famiglia, ma che sappiamo continuare l'attività di Donato attraverso l'edizione di carte geografiche¹³¹ – talvolta nuove, seppur derivate da modelli precedenti – e del volume *La città di Venetia con l'origine et governo di quella eti dogi che vi sono stati et tutte le cose notabili chedi tempo in tempo vi sono avvenute dal principiodella sua edificatione sino a questi tempi* di Giovanni Nicolò Doglioni (1594)¹³². Dall'8 gennaio 1595 risulta anche lui iscritto all'Arte dei Libreri, Stampadori e Ligadori di Venezia, di cui fu pure “Compagno di giunta” nel 1605¹³³. A capo della bottega almeno per tutto il primo decennio del secolo XVII, dell'ultimo esponente della famiglia Bertelli si persero successivamente le tracce, tanto che la sua data di morte risulta sconosciuta¹³⁴.

Altri Bertelli operarono a Venezia nell'ultimo quarto del secolo XVI e nei primi anni del Seicento, ma il loro impatto sull'editoria veneziana fu certamente inferiore rispetto a quello dei membri della famiglia della generazione precedente. Lorenzo Bertelli, «figlio del quondam Antonius de Boarno de Salò»¹³⁵, quest'ultimo probabilmente fratello di Ferdinando Bertelli, sottoscrisse quattro edizioni: il *Lunario perpetuo secondo la nova riforma* (1586), l'*Antidotarium Romanum seu modus componendi medicamenta quae sunt in usu* (1590), il *De coniuratione Catilinae et de bello*

¹³⁰ Cfr. BURY 2001, pp. 221-222. Diversamente NOVA 2005, p. 70, secondo il quale Donato Bertelli dovette morire nel 1594.

¹³¹ Andrea Bertelli si fece editore ad esempio di una *Carta del Territorio Bresciano*, datata 1595 e segnata «Apud Andream Bertellum da (sic) Signum / S. Marci», oggi conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana (St. Geogr. 30), segnalata in ALMAGIÀ 1948, p. 87, no. 8.

¹³² Giovanni Nicolò Doglioni (1548-1629), fu notaio e magistrato alla Sanità in Venezia, autore di diversi studi e trattati. Scrisse anche opere a carattere storico, come la cronologia *La città di Venetia con l'origine et governo di quella [...]*, la cui edizione si deve appunto ad Andrea Bertelli nel 1594.

¹³³ NOVA 2005, p. 70.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 70-71.

¹³⁵ NOVA 2005, p. 71. Così si desume da un documento notarile del 1575.

Iugurthino historiae di Sallustio (1590) e il *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* di Valerio Massimo (1590)¹³⁶. Pietro Bertelli “padovano”, da non confondere con il Pietro Bertelli padre di Donato e Luca Bertelli, fu per Giuseppe Nova «figlio di Ferdinando, nacque nel 1571 e, dopo aver fatto l’apprendistato presso l’officina veneziana del padre, lasciò la laguna e si trasferì a Padova»¹³⁷. Nella città del Santo, in cui Pietro aveva bottega propria, fu attivo sicuramente dall’anno 1589, ma probabilmente già a partire dal 1580 circa¹³⁸. È da ricordare la serie di costumi con la partecipazione di Giacomo Franco¹³⁹ ed edita in collaborazione con Alciato Alciati dal titolo *Diversarum nationum habitus*, in tre volumi¹⁴⁰. Sono di lui note un totale di ventotto edizioni, ma Pietro fu anche abile intagliatore che incise soprattutto soggetti di costume; la fortuna ottenuta dai *Diversarum nationum habitus*, lo spinse infatti a incidere una serie di *Vite degli Imperadori de' Turchi con le loro effigie intagliate in*

¹³⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*. DBI IX, *Bertelli, Pietro*.

¹³⁹ Giacomo Franco (1550-1620), fu disegnatore, incisore, stampatore ed editore di stampe e libri a Venezia. Figlio illegittimo di Giovanni Battista Franco (1498 circa-1561), pittore e incisore veneziano, è possibile che Giacomo iniziasse il suo apprendistato nella bottega del padre “In Venetia a Santa Fosca”. Dal 1595 si stabilì “all’insegna del Sole” in Frezzaria, mentre dal 1579 era iscritto all’Arte dei Stampatori e Librari di Venezia. Dal 1606 risulta essere iscritto anche a quella dei pittori. Esegui rami per i Bertelli, Niccolò Nelli e altri, specializzandosi in scene di vita veneziana e costumi. Di questo carattere è l’opera forse più importante del Franco, gli *Habiti d’huomeni et donne venetiane con la processione della Ser.ma Signoria ed altri particolari...* (1610), una serie di costumi maschili e femminili unita all’illustrazione di scene di vita e feste veneziane. Ereditò lastre dal padre e da Orazio e Luca Bertelli, come quelle da opere di Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese. Per una breve scheda biografica si veda BURY 2001, p. 226.

¹⁴⁰ Il primo tomo, datato 1589, contiene centosei tavole, di cui due di dimensione maggiore e ripiegabili; il secondo tomo, datato 1591, contiene settantanove tavole, di cui una di dimensione maggiore e ripiegabile; il terzo tomo, datato 1596, contiene settantotto tavole. Sono pochi gli esemplari completi dell’intera raccolta oggi conservati; esemplari di pregevole fattura dei primi due tomi sono conservati alla Biblioteca Casanatense a Roma (no. XII. 38 / 1-2 CC).

rame (1599)¹⁴¹, occupandosi anche del testo. Attivo anche a Vicenza, dove sono infatti pubblicate le *Vite degli Imperadori de' Turchi*, e a Venezia, dove nel 1599 seguì la pubblicazione del *Theatrum Urbium Italicarum*, contenente settantotto vedute a volo d'uccello di città italiane, ancora in collaborazione con Giacomo Franco. Giuseppe Nova ricorda come «alcuni studiosi ritengono, infine, che l'intraprendente Pietro fu attivo anche a Roma dove, nell'ultimo decennio del Cinquecento, si sarebbe recato per promuovere la pubblicazione di alcune sue realizzazioni cartografiche e la ristampa di alcune sue incisioni su rame (soprattutto fogli derivanti da opere di Agostino Carracci e Giovan Battista Mazza)»¹⁴²: se risulta difficile esprimersi sull'effettiva presenza di Pietro Bertelli a Roma, per certo il nostro dovette possedere un rame con *Cristo e la Samaritana*, firmato da Agostino Carracci e datato 1580, da lui riedito in secondo stato¹⁴³; ciononostante, quella della pubblicazione di stampe di riproduzione sembra non essere stata per Pietro altro che un'opportunità. Morto il 4 aprile 1621, a condurre la bottega gli subentrò il figlio Francesco, anch'egli incisore ed editore di stampe e volumi tra cui «nel 1629 il *Theatro delle città d'Italia*, con le vecchie tavole grossolanamente ritoccate e con altre nuove (*Aggiunta al teatro delle città d'Italia*), incise da lui, da Mathias Dregsellus e da Giacomo Franco»¹⁴⁴, oltre a quelle realizzate

¹⁴¹ La serie, edita a Vicenza per i tipi di Giorgio Greco, contiene quindici ritratti di sovrani turchi, da Othman I (1258 circa-1326) a Maometto III (1566-1603). Un esemplare è conservato alla Biblioteca Casanatense a Roma.

¹⁴² NOVA 2005, p. 72. Non noti i suoi estremi biografici, Giovanni Battista Mazza fu incisore e stampatore attivo a Venezia verso la fine del secolo XVI. Incise diverse carte per Donato Rascicotti. Famoso è il grande planisfero di Giuseppe Rosaccio inciso dal Mazza nel 1597, in cui si firma «Giovan Battista Mazza venetiano Maestro delle stampe della Zecha de Venetia». Una copia del planisfero del 1597 è conservata ad Harvard.

¹⁴³ Un esemplare «Pietro Bertelli for.» è conservato alla Bibliothèque nationale di Parigi (Bd. 25m. f. 41).

¹⁴⁴ DBI IX, *Bertelli, Pietro*.

dal padre. Parrebbe da lui edito un foglio con *Giacobbe e Rachele al pozzo*¹⁴⁵ realizzato da Agostino Carracci, che nel secondo stato presenta l'indicazione di responsabilità «*Ro. f. Bertelli for.*», ma è assai dubbio che questo personaggio possa coincidere con il nostro Francesco Bertelli, che usualmente si firmava «*Fra.co Ber.li fece*» e «*Fra.co Bertelli formis*» o con le sole sigle. Il discorso si può riproporre per un altro foglio attribuito ad Agostino Carracci, una *Madonna glorificante il Signore* incisa attorno al 1582-83, che nel secondo stato presenta l'indicazione di responsabilità «*fran.^{co} bertelli*»¹⁴⁶, forse da Francesco ripubblicata in un momento successivo.

Ma se come si è detto l'attività di questi ultimi Bertelli è tutto sommato da valutare come di importanza relativa, ben diversa è la caratura della figura che si verrà ora ad introdurre.

Editore, tipografo e incisore in contatto con i più importanti artisti del tempo – sicuramente Agostino Carracci e Paolo Veronese, probabilmente con Domenico Campagnola, forse con il vecchio Tiziano – nonché con figure come «il filosofo Francesco Patrizi da Cherso, promotore di un commercio di libri, codici greci, incisioni e disegni destinati al mercato spagnolo»¹⁴⁷, con esemplari che «saranno poi rivenduti in massima parte a Filippo II nel 1575 per la istituenda biblioteca dell'Escorial»¹⁴⁸, Luca Bertelli è sicuramente una tra le personalità più dinamiche e attive nel contesto dell'editoria veneziana di fine Cinquecento. Nonostante le notizie sulla biografia di questo membro della famiglia scarseggino è ormai assodato che Luca fu fratello di Donato Bertelli, entrambi figli di Pietro, come si evince dalle già menzionate volontà testamentarie di Donato Bertelli, datate 12 febbraio 1587 (ASV, Notarile, busta 1242, no. 200), in cui si descriveva come 'Donato Bertelli fu di m. Pietro libraro all'insegna di San Marco', da cui possiamo dedurre che Donato fu fratello di Luca Bertelli, il quale

¹⁴⁵ Un esemplare di questo foglio è conservato al Museo Civico di Bassano del Grappa (XVI.449.1955).

¹⁴⁶ Un esemplare di questo foglio è conservato al Metropolitan Museum di New York (53.600.2120).

¹⁴⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

nel 1578 si descriveva ‘Luca Bertelli fu de ms. Piero libraro a S. Bartholamio’¹⁴⁹. Di lui sappiamo che fu attivo a Venezia, Padova e forse Roma, ma nella città lagunare non tenne probabilmente bottega: nonostante una sua famosa stampa, copia dell’*Annunciazione* (cat. no. 2) incisa da Cornelis Cort per Tiziano presenti la sottoscrizione «*Venetijs in Aede Salvatoris*», come precisato da Marsel Grosso «la formula latina ‘titiani vecellii eqvitis caes. opvs | *Venetijs in Aede Salvatoris*’, riportata in calce alla stampa dell’*Annunciazione* derivata da quella incisa da Cornelis Cort nel 1566 c., non deve essere letta come un riferimento al luogo in cui era posta la sua bottega, quanto piuttosto come il rimando alla collocazione del dipinto di Tiziano conservato nella chiesa di San Salvador. Probabilmente Luca non ebbe mai una bottega propria a Venezia, tantomeno ereditò quella del padre posta a San Bartolomeo alla quale né i documenti, né gli indirizzi editoriali rimandano»¹⁵⁰. Nonostante sia spesso difficile individuare il ruolo da lui assunto nella realizzazione di una stampa – più spesso quello di editore, talvolta quello di incisore – Luca Bertelli mise il suo nome su un centinaio di fogli di vario genere, incisioni di riproduzione in primis, stampe a carattere popolare, ritratti, carte geografiche e fogli di carattere devozionale. A Padova, dove secondo Giuseppe Nova «dal 1564 [...] aprì una bottega»¹⁵¹, si fece editore di tre opere a stampa di Gabriele Falloppio: il *De morbo gallico* (1564) insieme ad alcuni

¹⁴⁹ Cfr. MARCIANI 1970, p. 198; BURY 2001, pp. 221-222. Di diverso avviso è NOVA 2005, secondo cui Luca fu fratello di Pietro, ipotesi evidentemente da escludere.

¹⁵⁰ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58. Di diverso avviso è BURY 2001, p. 222, secondo cui Luca Bertelli avrebbe ereditato la bottega del padre a San Bartolomeo. Secondo NOVA 2005, p. 73 la sua bottega era invece a San Salvador.

¹⁵¹ NOVA 2005, p. 73.

soci¹⁵², gli *Opuscola* (1566)¹⁵³ e un commento a Ippocrate, *In Hippocratis librum de vulneribus capitis expositio* (1566), per cui ottenne un Privilegio dal Senato veneziano il 23 marzo dello stesso anno¹⁵⁴. Nonostante alcune stampe da lui edite, una è la stampa della *Santa Veronica* (cat. no. 42) «*Apud Lucam Bertellum formis Roma*»¹⁵⁵, presentino l'indicazione «*Romae*», queste sono da considerarsi «testimonianza di un inserimento sul mercato più che di un soggiorno»¹⁵⁶; se la presenza del valsabbino a Roma risulti assai dubbia, sono tuttavia ben noti i rapporti tra la famiglia Bertelli e l'ambiente romano, avviati da Ferdinando e che probabilmente altri membri della famiglia come Luca e Pietro furono in grado di mantenere. Se sull'attività editoriale e incisoria di Luca Bertelli torneremo più avanti, di lui possiamo dire che fu fratello pure di Orazio Bertelli¹⁵⁷, membro della famiglia di cui sappiamo pochissimo, ma che possiamo riconoscere come editore di stampe di Agostino Carracci tra 1582 e 1582¹⁵⁸.

¹⁵² Nel *De morbo gallico*, il Falloppio, che sullo stesso argomento aveva tenuto lezioni presso l'Università patavina nel 1555, si impegnava ad individuare e distinguere il morbo della sifilide, ormai diffuso dall'inizio del Cinquecento, dalle epidemie precedenti. Alla malattia proponeva una pericolosa terapeutica a base di «argento vivo», il mercurio, o di «legno santo», il legno di guaiaco. Cfr. DBI XLIV, *Falloppia, Gabriele*.

¹⁵³ In questo volume in tre parti, Gabriele Falloppio si occupa dello studio di diverse tipologie di ferita, delle rispettive cure e cicatrizzazione. Cfr. DBI XLIV, *Falloppia, Gabriele*.

¹⁵⁴ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

¹⁵⁵ Un esemplare di questo foglio è conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (RP-P-2011-162).

¹⁵⁶ Cfr. DBI IX, *Bertelli, Luca*.

¹⁵⁷ NOVA 2005, p. 74.

¹⁵⁸ Orazio Bertelli pubblicò: una *Crocifissione* da Paolo Veronese (un esemplare è al British Museum, no. U,2.24) non datata ma stilisticamente vicina alla *Tentazione di Sant'Antonio*, da Jacopo Tintoretto e alla *Pietà* (un esemplare è al British Museum, U,2.29), nuovamente da Paolo Veronese, pure pubblicata da Orazio Bertelli, entrambe datate 1582; un foglio da un dipinto perduto di Paolo Veronese raffigurante *La Vergine che protegge due membri di una confraternita* (un esemplare è al British Museum, U,2.97), anch'essa non datata, ma generalmente collocata attorno alla fine del primo soggiorno veneziano di Agostino Carracci (1582-83 circa); *La Madonna col Bambino sulle nuvole*, da Federico Barocci, firmata e datata 1582 (un esemplare è al British Museum, V,8.165); la *serie dei*

Probabilmente Orazio fu attivo solo a Venezia, dove collaborò con Luca tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Cinquecento, tanto che per Giuseppe Nova potrebbe essere lui uno dei compagni che parteciparono insieme a Luca Bertelli al finanziamento della stampa con il *Martirio di Santa Giustina da Padova*¹⁵⁹ (cat. no. 21). È un vero peccato che le notizie riguardanti Orazio Bertelli siano così poche, se non altro perché, pur a fronte di una produzione tutto sommato ridotta, sono da lui editi fogli di qualità eccelsa, per lo più stampe di riproduzione, forse non la sua occupazione principale – non si conoscono tuttavia edizioni da lui curate – ma che dovettero certamente riscuotere un ottimo successo. Le ultime notizie certe riguardo l'attività di Orazio Bertelli risalgono all'anno 1592, quando il nostro ricevette un'ammenda per bestemmia¹⁶⁰.

In conclusione, possiamo sicuramente affermare che a partire dalla metà del secolo XVI questa famiglia di editori, stampatori ed incisori originari della Valsabbia si trasferì in laguna per dominare il mercato editoriale. In particolare per quanto riguarda la diffusione di mappe e carte topografiche, ma attivissimi, soprattutto grazie all'attività di Luca ed Orazio Bertelli, anche nell'edizione di stampe di riproduzione e di fogli destinati ad un'ampia diffusione, il nome dei Bertelli è uno di quelli a comparire

dodici apostoli, Cristo, la Vergine e Giovanni Battista, datata 1583 (la serie completa è al British Museum); infine la dibattuta *Trasfigurazione*, non firmata e datata 1588 (un esemplare è alla Bibliothèque nationale di Parigi (Bd.25j f. 47)).

¹⁵⁹ Secondo Giuseppe Nova «il famoso monogramma “L.B. e socius” che si trova in calce ad alcune lastre uscite dallo studio lagunare è da interpretare come “Luca Bertelli” e “Soci”, dove per soci si devono sicuramente intendere Orazio Bertelli, Giovanni Griffio (Johannes Greyff, bulinista di origine sveva) e Vincenzo Valgrisi (1510 circa-1573)». cfr. NOVA 2005, p. 74. Per lo stesso autore Orazio non dovette essere attivo solo a Venezia, bensì seguì i fratelli anche a Padova. BELLINI 1995, pp. 24-30, ritiene che Orazio fu attivo anche a Roma, nonostante nessuna incisione da lui edita presenti questa indicazione. Se scarse sono le notizie sul Griffio, più che consistenti sono quelle sul Valgrisi (Vincent Vaugris, 1510 circa-1573), di cui si è già detto. Morto nel 1573, sicuramente non collaborò all'edizione della stampa in questione. Cfr. DBI XCVIII, *Valgrisi, Vincenzo*.

¹⁶⁰ ASV, Sant'Uffizio, 1592, bestemmie ereticali 69.2.

con più frequenza tra i prodotti editoriali della Venezia del secolo XVI¹⁶¹. Nonostante le personalità di tutti i membri della famiglia di cui si è detto meriterebbero certamente di essere approfondite, sarà tentativo di chi scrive cercare di investigare nel modo più completo possibile la figura di Luca Bertelli. L'editore ed incisore bresciano fu infatti in contatto con i più grandi artisti dell'epoca, ben inserito in una rete di scambi che non comprendeva solo il mercato veneziano, in cui il nostro riuscì non senza sforzo a ritagliarsi una nicchia, «ma anche europeo e in particolare spagnolo»¹⁶². Rivalutare l'attività spesso sottovalutata di questo editore-incisore, di cui nuovi documenti si spera siano in grado di accrescerne le notizie a nostra disposizione, non è un mero esercizio compilativo ma un utilissimo strumento in grado di fornire un quadro più completo dell'incisione e dell'editoria in Venezia nell'ultimo quarto del secolo XVI. Figure come quella di Luca Bertelli riflettono infatti perfettamente le preferenze del mercato di stampe veneziano del secondo XVI secolo: il catalogo delle stampe da lui pubblicate o incise è per la maggior parte composto da stampe di carattere riproduttivo, ma non mancano i ritratti e le mappe, i cui mezzi di produzione spesso coincidevano e di cui dividevano anche lo spirito popolare¹⁶³. Nonostante la storiografia generalmente

¹⁶¹ WOODWARD 2007, I, p. 788.

¹⁶² GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 318.

¹⁶³ Per quanto riguarda l'edizione di ritratti, abbastanza noto è il foglio pubblicato da Luca Bertelli che rappresenta Ferrante Gonzaga (1507-1557), principe di Molfetta, esistente in due versioni (*cat. no.* 71). Sono ancora da chiarire eventuali rapporti con la famiglia Gonzaga, forse da iniziare a considerare poiché Luca Bertelli si fece editore pure di un ritratto della figlia di Ferrante, Ippolita (1535-1565), inciso dal Béatrizet (*cat. no.* 70), su cui tuttavia chi scrive non è attualmente in grado di esprimersi. Una mappa (ri)edita da Luca Bertelli fu il *Vero Dissegno del Lago di Geneva con I Luoghi chel Circondano* (*cat. no.* 76), incisa da Giacomo Franco. Sono ad ogni modo poche le mappe edite da Luca Bertelli, genere cui, contrariamente a Ferdinando e Donato, sembra aver preferito la stampa di riproduzione. Per quanto riguarda le stampe popolari, oltre ai già menzionati *Typus Veri Religiosi* e *Typus Ecclesiae Catholicae* (*cat. nn.* 80-81), Luca Bertelli pubblicò anche una serie di *Moralité* (*cat. no.* 83) in polemica contro determinati gruppi di persone: le donne, gli astrologi stolti, i medici, le cortigiane, i bari, gli oziosi, ... Argomenti di attualità di sicuro successo editoriale. Molto

ritenga che sulle cosiddette stampe popolari «la famiglia Bertelli avrebbe costruito gran parte del suo successo»¹⁶⁴, questi editori, che si distinsero sicuramente nell'edizione di stampe di questo genere, seguivano insieme ai loro colleghi l'andamento del mercato incisario contemporaneo, largamente dominato dalle stampe di carattere riproduttivo, che i Bertelli – in particolare Luca – portarono in gran numero sul mercato veneziano. Mi sembra corretto estendere quanto Borroni Salvadori scriveva nel 1980 a riguardo la personalità di Ferdinando Bertelli, fino a quel tempo ampiamente sottovalutata, anche alla figura di Luca: «Non si può pertanto sottacere la poliedricità della produzione di stampe profane, religiose e mitologiche, di stampe popolari e di costumi. E poiché fu per egli [Ferdinando, ma lo stesso si può dire di Luca] incisore non è sempre facile stabilire se e a quali intagli abbia posto mano, tanto più che la sua posizione incisoria, in certo qual modo mediatrice, oscilla fra il formalismo romano e il pittoricismo veneto»¹⁶⁵.

interessante è anche una stampa con l'*Albero della Fede* (cat. no. 82), che si inseriva attraverso un'iconografia esplicita nell'attualissima polemica che si andava consumando tra cattolici e riformati.

¹⁶⁴ HOCHMANN, LAUBER, MASON 2008, p. 28.

¹⁶⁵ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVII.

Capitolo 2

«Portossi a Venezia, invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse da un Bertelli»: fortuna critica di Luca Bertelli, da Malvasia all' *Allgemeines Künstler-Lexikon*

2.1 Luca Bertelli nella *Felsina Pittrice*

Per quello che mi risulta la prima menzione del Bertelli come editore di stampe è da ricercarsi all'interno della *Parte Seconda* della *Felsina Pittrice* (1678) di Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), quando un imprecisato membro della famiglia è affiancato a Donato Rascicotti¹⁶⁶ come stampatore di Agostino Carracci: «*Troppo accetta è la maniera [dei Carracci], così elegante, erudita, espressiva e corretta di questi uomini, onde m'attestino il Rossi in Roma, il Lazeroni in Venezia, e il nostro Longhi in Bologna, dar via più carte de Carracci e di Guido in un sol anno, che altre più insigni di qualsiasi più rinomato maestro in dieci; come a' loro tempi successe altersi al Bertelli e al Rosigotti in Venezia, che su quelle di Agostino si arricchirono*»¹⁶⁷. L'autore avrebbe potuto tuttavia riferirsi nel passo citato tanto a Luca quanto a Orazio Bertelli, entrambi editori di stampe realizzate da Agostino Carracci a partire dal 1582. Non risolve la questione quanto il Malvasia riporta nella *Parte Terza* della *Felsina Pittrice* riguardo il trasferimento di Agostino Carracci in Veneto. Scrive il Malvasia: «*portossi [Agostino] a Venezia, invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse*

¹⁶⁶ Varie le forme del cognome attestate: Rasicotti, Rasicoti, Rasciotti, Rascichoti, Rascichotti, Rosigotti, Rosegotti, Rasiegoti, Rasecottij, Rasegata.

¹⁶⁷ MALVASIA 1841, I, p. 108.

da un Bertelli, e da un Rusigotti, & altri, che piccavano fra loro per obbligarselo»¹⁶⁸; e ancora: «Furono così accette per tutto il mondo le sue carte, che le commissioni che da tutte le parti venivano e gli dispacci, arricchirono il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti, ed altri impressori, che gareggiavano fra di loro in levarlo con grosse provigioni, e finalmente a gran prezzo comperarono i suoi rami»¹⁶⁹.

È da notare che nel nominare la stampa del *Martirio di Santa Giustina da Padova* (cat. no. 21), Malvasia si riferisce a quest'ultimo come «[il] Bertello»¹⁷⁰, senza sentire il bisogno di specificarne il nome e distinguerlo dall'«altro» Bertelli, Orazio; d'altra parte Malvasia dimostrava nel fondamentale passaggio, già citato, riguardante l'arrivo di Agostino Carracci a Venezia, di essere a conoscenza della presenza di più editori appartenenti verosimilmente alla stessa famiglia, senza tuttavia saper dire con certezza chi e quali rapporti costoro avessero intrapreso con l'incisore bolognese («portossi [Agostino] a Venezia, invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse da un Bertelli»¹⁷¹). Naoko Takahatake, al contrario, sembra interpretare il passaggio come un generico riferimento del Malvasia ad «a certain Bertelli»¹⁷², nonostante il conte si dimostri più volte informato sulle attività di Luca e Orazio Bertelli come editori di Agostino Carracci a Venezia¹⁷³: non solo elencando diversi fogli pubblicati dall'uno e

¹⁶⁸ MALVASIA 1841, I, p. 367.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 381.

¹⁷⁰ MALVASIA 1841, I, p. 90: «*La famosa Santa Giustina di Paolo Veronese [...], dal Bertello dedicata a Giacomo Contareno del 1582 [...]*».

¹⁷¹ MALVASIA 1841, vol. I, p. 367.

¹⁷² CROPPER-PERICOLO 2017, vol. 2-1, p. 31: «*Agostino was in great demand among publishers, and he was called to Venice “by a certain Bertelli [...]*”».

¹⁷³ Come ricorda Maria Elena Massimi inoltre: «[Malvasia] nel 1664 fu a Padova e a Venezia, dove incontrò e poté confrontarsi con M. Boschini, reduce dalle fatiche della *Carta del navegar pitoresco* (1660) e delle *Miniere della pittura* (1664); è lecito supporre che allacciasse contatti con l'ambiente editoriale veneziano»; cfr. DBI LXVIII, *Malvasia, Carlo Cesare*.

dall'altro¹⁷⁴, ma informando i lettori di aver ricevuto le sue informazioni da un certo «*M. Alessandro Monti santaro, e miniatore alla Piazzuola delle Scuole, nella bottega del quale talvolta a sollevarmi dalle fatiche del Pubblico Studio mi ricovravo; perché avendo suo Padre servito al torcolo, non solo il Bertelli, il Rosigotti, e quegli altri Santari di Venezia, ma l'istesso Agostino per tutto quel tempo, che l'ultima volta in quella Città si trattenne, riferendo ciò che tante volte avea udito dire suo padre in materia del Carracci, venivo fatto senza avvedermene, partecipe delle più sicure, e recondite notizie, che bramar si potessero dello stesso [...]»¹⁷⁵.*

È d'altra parte vero che la figura di Luca Bertelli sembra, tra i vari membri della famiglia, quella più complessa e dinamica: operoso probabilmente non solo come

¹⁷⁴ Malvasia nella *Parte Seconda* della *Felsina Pittrice* descrive rami di Agostino Carracci che presentano l'indicazione di responsabilità tanto di Orazio quanto di Luca Bertelli e doveva essere a conoscenza dell'esistenza di due diversi editori, i cui legami sono tuttora da valutare: oltre alla già menzionata *Santa Giustina*, di Luca Bertelli Malvasia ricorda «*La carta detta del Nome di Dio. Luca Bertelli formis 1582 [...]»* (p. 90) e «*Lo smanioso Sant'Antonio tentato del Tentoretto. Lucae Bertelli for. Anno MDLXXXII [...]»* (p. 91). Di Orazio Bertelli descrive: «*La Pietà, o Christo morto, coll'Angelo che sostiene la mano al Signore; del 1582. Paulo Caliari Veronese. Oratio Bertelli form. Aug. Car. fe. [...]»* (p. 91), «*Il Signore Crocefisso da una parte: per di dietro dalla Croce la B. V. tramortita, sostenuta da un'altra Maria, che con la mano ritta le' scuopre il volto, con la sinistra le' tocca dalla parte del cuore, e dietro la Maddalena, che sostenendo con la sua mano ritta la manca alla B. V. alza il guardo all'amato Signore: dall'altra parte S. Gio. che stringendo assieme le palme, guarda al Redentore. Pao. Ve. In Carrazzi fe. Horat. Bert. form. Onc. 10. onc. 8 in circa per dirit. [...]»* (p. 92) e «*Una B. V. vestita anch'essa, come di sacco, aprendo ambe le braccia, sopra le quali duo' de' suoi soliti graziosi Serafinotti, che sittisi sotto il di lei manto, quello sostentano; sotto di quello ricevendo essa duo' Confratelli vestiti in cappa, di bassa fisionomia, che genuflessi a lei si raccomandano, con questa ottava sotto, dallo stesso Agostino composta: [...] Horatio Bertelli for. onc. 9. e mez. scars. Onc. 6. e 3. quar. per dirit.»* (p. 93); infine «*Li dodici apostoli, con di più il Signore, la Madonna, e S. Gio. Battista interi, e in piedi, così differenti d'attitudini, di cieri e di vestiri; così belli, giusti e bizzarri [...] sotto il S. Gio che fà bere nel calice: Oratio Bertelli for. 1583»*.

¹⁷⁵ MALVASIA 1841, I, p. 384. Qui l'autore si riferisce in particolare a notizie riguardante la serie delle *Lascivie*, tredici incisioni di piccole dimensioni di contenuto al tempo considerato erotico.

stampatore ma pure come incisore ed editore di libri, a lui spetta la pubblicazione di almeno un centinaio di fogli di vario genere, dalle stampe popolari a quelle di riproduzione; attivo tanto sul mercato veneziano quanto su quello europeo e in particolare spagnolo¹⁷⁶ secondo Marsel Grosso è stato «l'avvicendamento degli indirizzi editoriali, la frenetica compravendita dei rami [...] o la collaborazione con artisti e incisori quali Domenico Campagnola, Martino Rota, Marco del Moro, Gaspare Oselli e Agostino Carracci, [...] il segno di un affannoso tentativo di accreditamento in quelle nicchie di mercato ancora disponibili»¹⁷⁷. Inoltre per lo stesso studioso «fu probabilmente lo stesso Luca a sollecitare l'artista bolognese [Agostino Carracci] a recarsi a Venezia nel 1581 per eseguire stampe su motivi di artisti veneziani»¹⁷⁸. Non solo – come ricordato in precedenza – Malvasia si riferiva a lui come «[il] Bertello» nel descrivere il grandioso *Martirio di Santa Giustina da Padova*, ma per la realizzazione di quest'ultima l'editore aveva pure richiesto un Privilegio il 5 giugno 1582 (ASV, Senato Terra, Filza 84), probabilmente formando addirittura una compagnia di soci («et compagni») con cui condividere i rischi: «Havendo io Luca Bertelli, et compagni facta molta spesa in far tagliar in rame un'opera di m. Paulo caliari Veronese pittore del martirio di Santa Giustina, facta in Padoa nella chiesa di essa santa, in commemoratione della felicissima vittoria, che hebbe questa Ser.ma Rep.ca in tal giorno contra Turchi»¹⁷⁹. Come notato da Michael Bury, il partner ideale della compagnia avrebbe potuto essere proprio Agostino, che avrebbe contribuito mettendo a disposizione il suo lavoro ed il suo talento¹⁸⁰; seppur l'identificazione del personaggio

¹⁷⁶ Si vedano ad esempio i fogli dell'*Ecce Homo* e della *Mater dolorosa* da Tiziano e dedicati a Filippo II Re di Spagna (cat. nn. 3-4).

¹⁷⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Cit. in BURY 2001, p. 109, no. 69.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Come già detto, di diverso avviso è Giuseppe Nova, secondo cui «il famoso monogramma “L.B. e socius” che si trova in calce ad alcune lastre uscite dallo studio lagunare è da interpretare come “Luca Bertelli” e “Soci”, dove per soci si devono sicuramente intendere Orazio Bertelli,

indicato da Malvasia come promotore di Agostino Carracci in Luca Bertelli sia da collocare solamente nel campo delle ipotesi è evidente come le relazioni tra i due furono le meglio avviate e consolidate.

In conclusione: Malvasia menziona «il Bertelli» solamente tre volte, una nella *Parte Seconda* («*Di Marcantonio Raimondi ed altri intagliatori bolognesi e dell'opre o d'altri da essi, o de'nostri da altri sin'ora tagliate*») e due nella *Parte Terza* («*Di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*»); nella *Parte Seconda* il Malvasia esalta la qualità e lo stile del concittadino, ponendo allo stesso tempo incisore ed editore in una relazione di tipo economico, ricordando come il Bertelli, insieme a Donato Rascicotti, si fosse arricchito attraverso questa collaborazione («*come a' loro tempi successe altersi al Bertelli e al Rosigotti in Venezia, che su quelle di Agostino si arricchirono*»¹⁸¹). La notizia più importante contenuta nella *Felsina Pittrice* è tuttavia nella *Parte Terza*: qui apprendiamo che a lui – insieme al solito e altrettanto attivo Donato Rascicotti – Malvasia attribuisce il motivo, o uno dei motivi, del trasferimento di Agostino Carracci a Venezia, che sarebbe stato «*invitato colà con grosse provisioni, e larghe promesse da un Bertelli, e da un Rusigotti, & altri*»¹⁸², assegnandogli un ruolo – fino ad ora scarsamente riconosciuto – come protagonista nel panorama dell'attività editoriale della Venezia dell'ultimo quarto di secolo. Il racconto di Malvasia sembra inoltre presupporre un qualche tipo di accordo economico tra incisore ed editore, tanto che [il Bertelli, il Rosigotti e altri editori] «*piccavano fra loro per obbligarselo*»¹⁸³; Questo aspetto ritorna pure nell'ultima menzione del Bertelli all'interno della *Felsina Pittrice*, ancora nella *Parte Terza*: «*Furono così accette per tutto il mondo le sue carte, che le commissioni che da tutte le parti venivano e gli dispacci, arricchirono il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti, ed altri impressori, che gareggiavano fra di loro in levarlo con*

Giovanni Griffio (Johannes Greyff, bulinista di origine sveva) e Vincenzo Valgrisi», cfr. NOVA 2005, p. 74.

¹⁸¹ MALVASIA 1841, I, p. 108.

¹⁸² *Ibidem*, p. 367.

¹⁸³ *Ibidem*.

grosse provigioni, e finalmente a gran prezzo comperarono i suoi rami»¹⁸⁴, nobilitando allo stesso tempo, così come nella *Parte Seconda*, il ruolo di Agostino Carracci come incisore attraverso le fortune procurategli dalla collaborazione con il Bertelli e gli altri editori veneziani.

2.2 I repertori sette-ottocenteschi e i primi cataloghi

Nonostante la *Felsina Pittrice* nomini Luca Bertelli solo all'interno di un contesto ben preciso – l'attività incisoria veneziana di Agostino Carracci – le informazioni che ci vengono fornite dal Malvasia saranno per lungo tempo le più esaustive riguardo questa personalità così variamente caratterizzata nei secoli a venire. Basti pensare che la prima voce dedicata al Bertelli si deve al francese Pierre-François Basan (1723-1797), autore di un *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes* (1767)¹⁸⁵; qui il Bertelli è identificato come «*ancien graveur [...] d'après Michel-Ange, le Titien, le Corregge, &c.*»¹⁸⁶. Il *Dictionnaire* del Basan menziona, coerentemente al contesto, il Bertelli incisore, attività che probabilmente svolse ma che nel complesso sembra risultare subalterna rispetto a quella di editore.¹⁸⁷ Quello del Bertelli è certamente un *corpus grafico* discontinuo, all'interno del quale risulta difficile distinguere i fogli da lui editi

¹⁸⁴ MALVASIA 1841, I, p. 381.

¹⁸⁵ Incisore, editore e mercante di stampe, Pierre-François Basan (1723-1797) fu uno degli esperti più stimati del suo tempo. A lui si deve un'edizione in quarto delle *Metamorfosi* di Ovidio, pubblicata nel 1767, lo stesso anno in cui uscì la prima edizione del *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, uno tra i primi repertori con interesse specifico solo all'incisione. Opera di successo, il *Dictionnaire* offriva una breve biografia di ogni artista e un elenco sommario delle sue incisioni. Fu riedita, con significativi ampliamenti, a Parigi nel 1789 e a Bruxelles nel 1791. Per Basan e il suo *Dictionnaire* si veda: BELLINI 1985, p. 119; BELLINI 1998, p. 178.

¹⁸⁶ BASAN 1767, I, p. 51. Una voce dedicata alla *famiglia Bertelli* è proposta già da Johann Heinrich Füssli (1741-1825) all'interno del suo *Allgemeines Künstler Lexicon* (1763). Cfr. FÜSSLI 1763, pp. 51-52.

¹⁸⁷ Si attribuiscono alla mano di Luca Bertelli una serie di stampe popolari, di riproduzione e di invenzione; la più famosa è probabilmente la già menzionata *Orazione nell'orto* (*cat. no. 62*).

e quelli da lui incisi: è probabile che l'autografia dei fogli che Basan ebbe modo di vedere sia da ricercare tra gli incisori veneziani che tentavano di avvicinarsi allo stile di Cornelis Cort¹⁸⁸. Ad ogni modo l'idea che la letteratura artistica della seconda metà del XVIII secolo sviluppa di questa figura è molto chiara: Luca Bertelli è sostanzialmente un incisore di riproduzione veneziano cui vengono assegnati fogli da lui incisi e per lo più editi. In questo senso sembra muoversi soprattutto la letteratura francese, tanto che qualche anno dopo Basan, a dedicargli una voce è l'architetto Charles François Roland le Virloys (1716-1772): all'interno del *Dictionnaire d'architecture, civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne, et de tous les arts et métiers qui en dépendent* (1770)¹⁸⁹ troviamo ancora una volta poche notizie riguardo il nostro Bertelli, una misera riga di testo in cui questa volta viene identificato come un «graveur, [qui] a gravé d'après Carache»¹⁹⁰, indicazione se non altro un po' frettolosa dato che il ruolo del Bertelli come editore è, almeno per quanto riguarda i fogli realizzati da Agostino Carracci, indicato chiaramente.¹⁹¹

¹⁸⁸ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 326.

¹⁸⁹ Charles François Roland le Virloys (1716-1772) iniziò la sua carriera come studente di filosofia e giurisprudenza, per passare soltanto in un secondo momento allo studio dell'architettura. Suo principale lavoro è il *Dictionnaire d'architecture*, in tre volumi: opera destinata ad un vasto pubblico, conteneva un vocabolario architettonico che spaziava dal latino all'italiano, passando per spagnolo e francese, fino a comprendere il tedesco. Meno originale il trattamento dei soggetti, spesso piuttosto freddo e scarno. A riguardo si veda WIEBENSON-BAINES 1993, p. 418.

¹⁹⁰ ROLAND LE VIRLOYS 1770, I, p. 189.

¹⁹¹ Senza insistere sul già menzionato *Martirio di Santa Giustina da Padova*, in cui il ruolo del Bertelli risulta evidente dall'iscrizione sulla lastra, pure nelle *Tentazioni di Sant'Antonio*, da Jacopo Tintoretto (*cat. no.* 20) e nella seconda versione della *Stampa per la Confraternita del Nome di Dio* (*cat. no.* 17), stampe non firmate da Agostino Carracci, che a Luca Bertelli spetti l'edizione e non la realizzazione delle lastre è ben dimostrato dalle indicazioni di responsabilità («*Lucae Bertelli for.*» e «*Luca Bertelli formis*»).

Una voce un po' più strutturata è quella fornita dall'inglese Joseph Strutt (1749-1802) nel *Biographical Dictionary* (1785)¹⁹²: Luca Bertelli è caratterizzato come «*an ancient engraver of no great eminence, who appears from the style of his works to have flourished towards the end of the sixteenth century, and was most probably an Italian. He worked entirely with the graver, in a manner much resembling that of Cornelius Cort*»¹⁹³. Nonostante Strutt non ci offra un elenco di opere ben preciso ne fornisca illuminanti novità riguardanti la vita del Bertelli, egli identifica correttamente il contesto da cui il Bertelli proviene: sebbene a quest'ultimo spetti la pubblicazione e probabilmente non la realizzazione dei fogli in questione, gli incisori a cui il Bertelli si affidano sono chiaramente quelli che tentavano di avvicinarsi allo stile di Cornelis Cort.¹⁹⁴

In quello stesso periodo iniziava il progetto di catalogazione delle stampe di Dresda di Carl Heinrich von Heineken (1707-1791), il *Dictionnaire des Artistes* (1778-1790)¹⁹⁵: nonostante l'impresa fosse destinata ad arenarsi alla lettera «D», all'interno del secondo volume (1788) troviamo per la prima volta un elenco di stampe dal Bertelli «gravé & publié»¹⁹⁶. Seppur Heineken non fornisca alcun tipo di informazione riguardo la biografia del Bertelli, a lui spetta se non altro il merito di avergli riconosciuto il

¹⁹² Pittore e incisore inglese, il dizionario di Joseph Strutt, edito a Londra in due volumi nel 1785, fornisce notizie di carattere generale relative all'attività incisoria degli artisti, ma raramente offre elenchi di opere. Per il *Biographical Dictionary* si veda: BELLINI 1985, p. 120; BELLINI 1998, p. 185.

¹⁹³ STRUTT 1785, I, p. 88.

¹⁹⁴ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 326.

¹⁹⁵ Carl Heinrich von Heineken (1707-1791) fu uno dei più influenti conoscitori di grafica del secolo XVIII. Nato da una famiglia di mercanti d'arte ed artisti, dal 1746 lavorò per Augusto III come direttore del Kupferstich-Kabinett di Dresda. Nel 1778 inizia la grande impresa del *Dictionnaire des Artistes* (1778-1790), con l'obiettivo di compilare una biografia ed un breve catalogo di tutti gli incisori e degli artisti riprodotti. Morto nel 1791, il progetto si arenò al quarto volume, alla lettera «D». A riguardo si veda METZE in *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello*.

¹⁹⁶ HEINEKEN 1778-1790, II, p. 642.

duplice ruolo di incisore ed editore. Anche il catalogo è di per sé considerevole ed è certamente da considerare come il primo e più importante riconoscimento del ruolo e della caratura di Luca Bertelli. Heineken gli attribuisce ben quarantaquattro fogli, che descrive e di cui riconosce spesso in maniera corretta la derivazione, talvolta ipotizzando pure la mano dell'incisore. Altrettanto puntualmente sono riportate le iscrizioni in calce ai vari fogli, generalmente «*Luca Bertelli formis*» o «*Luca Bertelli exc.*», che ci permettono di assegnare al Bertelli almeno la responsabilità della tiratura e della vendita della lastra; talvolta – e l'Heineken è il primo a riconoscerlo – è specificato il luogo in cui il foglio viene stampato: l'acquaforte con *La morte vestita da cavaliere* (cat. no. 15) è segnata «*Venetiis Lucae Bertelli formis*», mentre, ben più interessante, il bulino con la *Santa Vero* presenta l'iscrizione «*Apud Lucam Bertellum formis Romae*», forse a testimonianza di un'attività del Bertelli anche sul mercato romano. Il lavoro di catalogazione di Heineken, pur in assenza di qualsiasi tipo di informazione riguardo il Bertelli, è comunque in grado di fornirci fondamentali ed inedite notizie su cui ragionare, in particolare:

- Heineken identifica per la prima volta Luca Bertelli come incisore *ed* editore, attività che probabilmente svolgeva parallelamente;
- il mercato su cui operava il Bertelli non doveva essere solo quello strettamente veneziano, al contrario, la sua attività va collocata in un contesto più ampio che probabilmente comprendeva l'ambiente romano e spagnolo¹⁹⁷;

¹⁹⁷ Ne sono la dimostrazione i fogli da Tiziano e dedicati a Filippo II Re di Spagna; un foglio con la Vergine a mezza figura dedicata «*au Roi Philippe*» è ricordata in HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645. Riguardo l'attività del Bertelli all'interno del mercato spagnolo si veda GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 59.

- all'elenco di incisioni fornito da Heineken apprendiamo che Luca Bertelli dovette essere in attività almeno a partire dal 1569, quando è pubblicato *Il monte Sinai* (cat. no. 54) inciso da Giovanni Battista Fontana¹⁹⁸;
- la maggior parte delle incisioni stampate, edite o incise da Luca Bertelli sono stampe di riproduzione dai grandi maestri del Cinquecento (Tiziano, Michelangelo, Domenico Campagnola, ...) ¹⁹⁹.

L'importanza della voce dedicata al Bertelli all'interno del *Dictionnaire des Artistes* è tale che per le prime novità rispetto al catalogo incisario reso noto da Heineken bisognerà aspettare l'opera del francese Charles le Blanc, più di sessant'anni più tardi (1854); nel frattempo le fonti successive al *Dictionnaire* si ritrovarono a dovervi rimandare, talvolta perfino direttamente. È il caso ad esempio della voce dedicata a Luca Bertelli da Michael Huber (1727-1804) all'interno del terzo volume del *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* (1800)²⁰⁰: qui il Bertelli è nuovamente

¹⁹⁸ HEINEKEN 1778-1790, p. 646: «La montagne de Sinai [...], 1569».. Risale al 1582 il foglio con datazione più tarda menzionato da HEINEKEN 1778-1790, II, p. 646: «estampe connue en Italie sous le nom de Nome di Dio, gravée en 1582», ma che a quella data il Bertelli fosse attivo come editore di Agostino Carracci a Venezia è riconosciuto già da Malvasia.

¹⁹⁹ Heineken identifica trentadue delle quarantaquattro stampe menzionate come fogli di riproduzione.

²⁰⁰ Scrittore e conoscitore d'arte, a Michael Huber (1727-1804) si deve la pubblicazione di un volume, le *Notices générales de graveurs divisés par nations et des peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture depuis l'origine de ces arts jusqu'à nos jours, et suivies d'un catalogue raisonné d'une collection choisie d'estampes* (1787) in cui viene descritta la collezione di stampe del curatore stesso, così come il catalogo descrittivo della collezione di incisioni su rame del consigliere privato Brandes ad Hannover, composta da circa 44.000 pezzi, apparsa in due volumi a Lipsia (1793-1794). Il *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* (1797-1804) è una vasta opera in otto volumi, per alcuni dei quali si avvale della collaborazione di Carl Christian Heinrich Rost (1742-1798). Nonostante riprenda l'impostazione di repertori come quello del Basan (1767), qui maggior importanza assumono gli elenchi delle incisioni. Tra il 1801 e il 1810 è infine edito il *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler*, in nove volumi e suddiviso per scuole

identificato come un «graveur et marchand d'estampes» che sostiene essere «natif de Venise» e «à la tête d'un fond considérable de pièces gravées par d'anciens maîtres, aujourd'hui très-rares»²⁰¹. L'unica grande novità portata da Huber è l'indicazione di Luca Bertelli come mercante di stampe *veneziano*: tuttavia, se il fatto che il Bertelli operò con continuità a Venezia è ormai assodato, che quest'ultimo vi fosse nato è un'ipotesi oggi da rifiutare²⁰². La voce all'interno del *Manuel* prosegue con un elenco di dieci incisioni dal Bertelli edite o incise, tutte già menzionate da Heineken, a cui infatti l'autore in conclusione rimanda: «Voyez l'article Bertelli, dans le *Dictionnaire des Artistes* de Heinecke[n]»²⁰³. Le dieci incisioni portate all'attenzione dei lettori da Huber e Rost rappresenteranno a lungo il nucleo cui la bibliografia resterà più fortemente ancorata e sono infatti le stesse menzionate dall'inglese Michael Bryan (1757-1821) nel primo volume del *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers* (1816)²⁰⁴. Nonostante Bryan abbia chiaramente in mente la voce dedicata a Luca Bertelli all'interno del *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, un breve commento dell'autore ipotizza per la prima volta un rapporto di parentela tra

nazionali. Per le opere di Michael Huber si veda: BELLINI 1985, p. 120; BELLINI 1998, pp. 182-183.

²⁰¹ HUBER 1797-1804, III, p. 177.

²⁰² Sono scarsi i documenti riferibili a questa famiglia di editori librai ed incisori; Giuseppe Nova è stato tuttavia in grado di mettere in luce l'origine bresciana della famiglia. Cfr. NOVA 2005.

²⁰³ HUBER 1797-1804, III, p. 178. Le dieci incisioni ricordate sono: il *Busto di Ippolita Gonzaga* (cat. no. 70), il *Castigo dei serpenti*, da Michelangelo (cat. no. 28), il *Battesimo di Cristo* (cat. no. 33), la *Lavanda dei piedi*, segnata *Lucas sc.* (cat. no. 34), la *Flagellazione*, da Paolo Farinati (cat. no. 60), una *Crocifissione*, (da Michelangelo ma non ricordato) (cat. no. 30?), una *Deposizione dalla croce* (cat. no. 38?), i *Quattro evangelisti*, da Michael Coxcie (cat. no. 61), il *Giudizio Universale*, da Giovanni Battista Fontana (cat. no. 55) e la *Vecchia al focolare*, da Tiziano (cat. no. 89).

²⁰⁴ BRYAN 1816, p. 120. Nonostante il dizionario dello storico e mercante d'arte inglese Michael Bryan (1757-1821) abbia rappresentato uno dei caposaldi della storia dell'arte del XIX secolo, conoscendo diverse edizioni ed ampliamenti (nel 1849, 1873 e 1903-1904), per quanto riguarda l'incisione, esso non porta in genere alcuna novità; a riguardo si veda: BELLINI 1985, p. 121; BELLINI 1998, p. 179.

Luca e Ferdinando Bertelli: «This engraver was probably a relation of the preceding artist [Ferrando Bertelli]»²⁰⁵.

A rimandare ad Heineken fu anche Franz Bruilliot (1780-1836), autore di un *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms* in due volumi (1817) ed edito nuovamente in tre volumi a seguito di numerose aggiunte tra 1832 e 1834 (con un titolo leggermente mutato)²⁰⁶. Qui la voce dedicata a Luca Bertelli lo lega al monogramma «*Lucas sc.*», che secondo le fonti comparirebbe in calce ad un foglio con una *Lavanda dei piedi*; questo pezzo è menzionato da praticamente tutte le fonti da Heineken in poi (che tuttavia la ricordava segnata «*Lucas fe*»²⁰⁷) ed è l'unico in cui il Bertelli non si sarebbe firmato «*Luca Bertelli formis*» o «*Luca Bertelli exc.*»; è probabilmente legata a questo foglio l'idea che i vari autori hanno del Bertelli *incisore*, eppure già Bruilliot ammetteva di non aver effettivamente visto questo pezzo, rimandando appunto ad Heineken²⁰⁸. Oggi è noto un solo esemplare di questo foglio, segnato «*Luca Bertelis excud*», la *Lavanda dei piedi* realizzata da

²⁰⁵ *Ibidem*, p.118.

²⁰⁶ Franz Bruilliot (1780-1836) fu un incisore e studioso di incisione tedesco; a lui si deve la catalogazione delle stampe del gabinetto di Monaco, di cui divenne Conservatore nel 1822. Il suo *Dictionnaire des monogrammes*, pubblicato nel 1817 a Monaco, ma noto soprattutto nella riedizione in tre volumi del 1832-34, presenta una seria ricchissima di notizie riportate per la prima volta sciolte e non per autore, contraddistinte da un numero e prestando maggior attenzione al rifacimento grafico di numerosi monogrammi. Per il *Dictionnaire* di Franz Bruilliot si veda: BELLINI 1985, p. 121; BELLINI 1998, p. 179.

²⁰⁷ HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643. Al Luca Bertelli incisore sono oggi attribuite una serie di stampe di carattere popolare, di invenzione e di riproduzione probabilmente sconosciute alle fonti del XVIII e XIX secolo. Per le stampe di carattere popolare si veda: OMODEO 1965, p. 22, no. 14; pp. 31-32, no. 27, no. 28 e no. 29; DEGRAZIA 1984, p. 198, no. 219; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 394, no. 230^x per l'*Orazione nell'orto* (*cat. no. 62*) oggi attribuita a Luca Bertelli.

²⁰⁸ «Suivant Heinecke[n] (Dict. des Art. T. II. p. 643) il à marque du nom ci-indiqué une estampe qui représente le lavement des pieds. Nous n'avons pas encore eu occasion de voir cette estampe», BRUILLOT 1832-1834, III, p. 119, no. 839.

Domenico Zenoi, una copia da un'incisione di Marcantonio Raimondi con il monogramma dell'incisore, che difficilmente sembra poter corrispondere con il foglio più menzionato del catalogo di Luca Bertelli (*cat. no. 34*). Per quanto riguarda la biografia del Bertelli, l'unico tassello aggiunto da Bruilliot indica il nostro «graveur et marchand d'estampes à Venise, entre les années 1550 et 1560», probabilmente anticipando di almeno un decennio il periodo di attività di Luca Bertelli²⁰⁹.

In questo stesso periodo anche gli autori italiani si occupano dell'opera di Luca Bertelli, fornendo tuttavia informazioni ben più coincise rispetto ai loro colleghi tedeschi e francesi: Giovanni Gori Gandellini (1700-1769) nel primo volume delle *Notizie storiche degl'intagliatori* (1771)²¹⁰ – chiaramente ricalcato sul precedente lavoro del Basan (1767) – lo ricorda come incisore che «intagliò dall'opere del Buonarroto»²¹¹, mentre menzionandolo all'interno della voce dedicata ad Agostino Carracci riporta quasi testualmente le parole di Malvasia: «Furono le di lui stampe [di Agostino Carracci] così accette a tutto il Mondo, che le commissioni venute da tutte le parti furono bastanti ad arricchire il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti ed altri Impressori, che gareggiavano fra loro in comprare a gran prezzo i suoi rami»²¹². La carente voce del Gandellini è tuttavia aggiornata da Luigi De Angelis nel 1809²¹³, che compendiando

²⁰⁹ Risale tuttavia al 1569 il primo foglio conosciuto edito da Luca Bertelli: si tratta del *Monte Sinai* inciso da Giovanni Battista Fontana (*cat. no. 54*).

²¹⁰ Giovanni Gori Gandellini (1700-1769) fu un appassionato collezionista di stampe a cui si deve la pubblicazione, postuma, dei tre volumi delle *Notizie storiche degli intagliatori*, un'opera di vasta trattazione che riserva grande attenzione all'elencazione delle opere dei diversi artisti e all'origine dei soggetti, portando a volte novità di non secondaria importanza. Per le *Notizie storiche degli intagliatori* di Giovanni Gori Gandellini si veda: BELLINI 1985, p. 120; BELLINI 1998, p. 181.

²¹¹ GORI GANDELLINI 1771, I, p. 107; cfr. BASAN 1767, I, p. 51.

²¹² *Ibidem*, p. 243; cfr. MALVASIA 1841, I, p. 381.

²¹³ Luigi De Angelis (1759-1832) fu bibliotecario alla Sapienza segretario dell'Istituto di Belle Arti, nonché organizzatore del primo nucleo di opere della Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena, che poi sarebbero confluite nell'attuale Pinacoteca. A lui si deve, tra 1808 e 1816 la ripubblicazione,

quanto scritto da Huber e Basan per fornisce ai lettori un quadro più completo del Bertelli, ora descritto come «Incisore, e Mercante di stampe [...], che nacque a Venezia»²¹⁴ e riproponendo il catalogo di dieci fogli proposto nel *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*.

Nel 1820, all'interno dell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* dell'abate Pietro Zani (1748-1821)²¹⁵, si distingue, giustamente, tra il Bertelli che «trovasi sottoscritto come Incisore: *Lucas Bertelli sc. (sculpsit)*», che di fatto si sarebbe rinvenuto solo nella *Lavanda dei piedi*, e «[soscritto] come Mercante, e non Intagliatore: *Luca Bertelli exc. (excudit)* ed anche *formis*»²¹⁶, mentre Giannantonio Moschini (1773-1840) in un testo rimasto manoscritto fino al 1924, ma scritto certamente prima del 1830, il *Dell'incisione in Venezia*²¹⁷, attribuisce alla mano di Luca Bertelli cinque incisioni: il *Busto d'Ippolita Gonzaga* (cat. no. 70), il *Castigo dei serpenti*, da Michelangelo (cat. no. 28), il *Battesimo di Cristo* (cat. no. 33), la *Lavanda*

senza alcun cambiamento, dei tre volumi del Gori Gandellini (voll. I-III), cui sono aggiunti altri dodici volumi (vol. IV-XV), che ampliano il lavoro del Gori, portando tuttavia notizie che spesso derivano da fonti già note, come l'Heineken o l'Huber. Per una biografia del De Angelis si veda: CATENI 2021, p. 56. Per le *Notizie degli intagliatori con osservazione critiche*: BELLINI 1985, p. 121; BELLINI 1998, pp. 179-180.

²¹⁴ GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257.

²¹⁵ Pietro Zani (1748-1821) fu un sacerdote ed intellettuale poliedrico a cui si deve la pubblicazione di un'*Enciclopedia* (1817-1825) suddivisa in due parti: la prima parte (diciannove volumi) contiene un elenco degli incisori conosciuti, mentre la seconda (nove volumi), incompiuta, descrive e cataloga numerose stampe ordinandole per soggetti. Le notizie contenute nei nove volumi pubblicati sono spesso inedite e contengono descrizione puntuali delle stampe. Su questo testo si veda: BELLINI 1985, p. 121; BELLINI 1998, pp. 186-187.

²¹⁶ ZANI 1817-1828

²¹⁷ Giannantonio Moschini (1773-1840) fu un chierico e letterato veneziano, attivo in prima persona nel cercare di evitare la dispersione delle opere d'arte e del patrimonio librario in seguito alla caduta della repubblica. Autore di diversi testi, tra cui si ricorda una *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti* (1815), a lui si deve anche il volumetto *Dell'incisione in Venezia*, scritto attorno al 1830 ma pubblicato postumo nel 1925. Cfr. DBI LXXVII, Moschini, Giannantonio.

dei piedi (cat. no. 34) e il foglio rappresentante una *Vecchia al focolare* (cat. no. 89) che si pretendeva da Tiziano; ricordava invece uscite come *Bertelli formis*: una *Crocifissione* (cat. no. 41?), una *Deposizione* (cat. no. 38?), la *Flagellazione* da Paolo Farinati (cat. no. 60) e *I quattro evangelisti*, da Michael Coxcie (cat. no. 61)²¹⁸. Si tratta sostanzialmente del catalogo fornito da Huber e poi da Bryan, da cui viene curiosamente escluso il *Giudizio universale* inciso da Giovanni Battista Fontana (cat. no. 55). Parte di questo catalogo è pure nel primo volume del *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame e in pietra* (1730) di Stefano Ticozzi (1762-1836)²¹⁹, che ci fornisce tuttavia un'informazione ben più importante, ovvero che: «*Questi Bertelli [Cristoforo, Francesco, Donato e Luca] si credono Veneziani, ma Cristoforo nato circa il 1526 nacque in Rimini*»²²⁰. Che Cristoforo Bertelli fosse nato l'anno 1526 era un'informazione che già si doveva all'Huber²²¹, ma l'ipotesi che la famiglia Bertelli fosse originaria di Rimini è, per quel che mi risulta, una novità che si deve al Ticozzi.

È all'interno del primo volume del *Manuel de l'amateur d'estampes* (1854) di Charles Le Blanc (1817-1865)²²² che torniamo a rivedere un catalogo completo dei fogli incisi o stampati da Luca Bertelli. Le Blanc riconosce il Bertelli come «Grav[eur]. et Editeur» e ne menziona la possibile attività sul mercato artistico veneziano e, forse, romano

²¹⁸ MOSCHINI 1925, p. 38.

²¹⁹ Il *Dizionario* del Ticozzi (1762-1836), autore anche delle *Vite de' pittori Vecelli di Cadore* (1817) è un repertorio tradizionale contenente notizie di carattere generale riguardo la biografia degli artisti. A riguardo si veda: BELLINI 1985, p. 122; BELLINI 1998, p. 185.

²²⁰ TICOZZI 1830-1833, I, p. 153.

²²¹ HUBER 1797-1804, IV, p. 258

²²² Il manuale del francese Charles Le Blanc (1817-1865), pubblicato a Parigi in quattro volumi tra 1854 e 1890, comprende un vastissimo numero di incisori di cui fornisce elenchi dettagliati di opere, di cui ricorda soggetto ed inventore. Per gli artisti già catalogati dal Bartsch, Le Blanc si limita a riportare le affermazioni di quest'ultimo. Per il *Manuel de l'amateur d'estampes* si veda: BELLINI 1985, p. 123; BELLINI 1998, p. 183.

«trav[ailler]. à Rome et à Venise»²²³, mettendo anzi la presenza a Venezia in secondo piano rispetto al business romano. Per Le Blanc Luca Bertelli fu attivo in queste due città tra 1550 e 1580, dove si distinse come *editore* «des pièces de Nic. Beatricet, d'Agostino Carracci et autres artistes»²²⁴. La voce all'interno del *Manuel de l'amateur d'estampes* è quella che per prima raccoglie le varie informazioni ricordate dalle fonti precedenti, riuscendo a creare un profilo, essenziale ma veritiero, della figura di Luca Bertelli:

- riconoscendolo come editore ed incisore;
- menzionandolo attivo sul mercato veneziano e romano;
- tentando di inserirlo e contestualizzare la sua attività in un preciso periodo storico;
- tracciandone le relazioni con gli artisti a lui contemporanei, mettendo giustamente in luce la collaborazione con Agostino Carracci;
- creando una bibliografia completa che parte da Heineken e arriva a Bruilliot²²⁵;
- infine aggiornando il catalogo di Heineken a quarantasette pezzi e ordinandolo per soggetti.

Infine, fu lo storico dell'arte tedesco Georg Kaspar Nagler (1801-1866) ad occuparsi in due diverse occasioni di fornire informazioni riguardanti la figura di Luca Bertelli: all'interno del primo volume del *Neues allgemeines Künstler-Lexicon* (1835)²²⁶, dove ancora una volta il Bertelli è ricordato come incisore ed editore di stampe attivo a

²²³ LE BLANC 1854-1889, I, p. 309.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Le Blanc menziona nell'ordine: Basan, Gori Gandellini, Heineken, Huber, Roland le Virloys, Bryan e Bruilliot. LE BLANC 1854-1889, I, p. 309.

²²⁶ Vastissimo repertorio in ventidue volumi, il *Neues allgemeines Künstler-Lexicon* di Georg Kaspar Nagler (1801-1866), edito a Monaco tra 1835 e 1852, riporta abbondanti notizie riguardanti tanto le biografie degli artisti quanto il catalogo delle loro opere, di cui spesso sono indicati i diversi stati ed eventuali copie. Nonostante molti elenchi derivino dal Bartsch, spesso vi si riscontrano aggiunte e novità. A riguardo si veda: BELLINI 1985, p. 122; BELLINI 1998, p. 184.

Venezia tra 1550 e 1560, a cui si deve la pubblicazione di un gran numero di incisioni di artisti antichi, quasi tutte molto rare²²⁷. Segue il solito catalogo di fogli da lui pubblicati o incisi, qui senza la pretesa di essere completo, ma ricordando solamente i fogli che secondo Rost meritano di essere visti; le incisioni ricordate sono: il *Busto di Ippolita Gonzaga*, il *Castigo dei serpenti*, da Michelangelo, il *Battesimo di Cristo*, la *Lavanda dei piedi*, segnata *Lucas sc.*, la *Flagellazione*, da Paolo Farinati, la *Crocifissione*, da Michelangelo, la *Deposizione dalla croce*, i *Quattro evangelisti*, da Michael Coxcie, il *Giudizio Universale*, da Giovanni Battista Fontana e la *Vecchia al focolare*, da Tiziano – i fogli ricordati effettivamente da Huber & Rost e dagli autori successivi – a cui si aggiunge un’*Ultima cena* con il nome di Tiziano²²⁸ (*cat. no. 9*). Conclude la voce un commento del Nagler, che puntualizza come dei pezzi sopra menzionati l’unico ad essere stato inciso dal Bertelli fosse probabilmente la *Lavanda dei piedi* contrassegnata «*Lucas sc.*».

Nel quarto volume del *Die Monogrammisten* (1871)²²⁹, Luca Bertelli è nuovamente ricordato come incisore ed editore di stampe, attivo tuttavia per il Nagler a Roma e poi a Venezia tra 1550 e 1580. Nagler riconosce inoltre come dei molti fogli posseduti dal Bertelli, pochi furono da lui incisi, e infatti la maggior parte di essi presenti l’indicazione di responsabilità «*Luca Bertelli Formis*», mentre al monogramma «*Lucas sc.*», cui il nome del Bertelli resta comunque legato nel *Die Monogrammisten*, risponde solo il già menzionato foglio con la *Lavanda dei piedi*²³⁰ (*cat. no. 34*). A differenza degli autori di inizio secolo Nagler sembra avere ben chiaro come la figura di Luca Bertelli sia da identificare come quella di un editore stampe, che saltuariamente si dedicava all’attività incisoria, di cui certamente non faceva il suo principale impiego.

²²⁷ NAGLER 1835-1852, I, p. 465.

²²⁸ *Ibidem*, I, p. 465.

²²⁹ Quest’opera in cinque volumi, di inusitata ricchezza, tanto per quanto riguarda la segnalazione di precedenti errori quanto per aggiornamenti di catalogo, contiene aggiunte pure al precedente *Künstler-Lexicon*. Il monumentale lavoro, realizzato tra 1858 e 1879, è concepito secondo i criteri del *Dictionnaire* di Bruillot. Si veda BELLINI 1985, p. 122; BELLINI 1998, p. 184.

²³⁰ NAGLER 1858-1879, p. 439, no. 1382.

Una nuova edizione rivisitata del *Neues allgemeines Künstler-Lexicon* fu affidata a Julius Meyer (1830-1893), direttore della Gemäldegalerie di Berlino, ma il progetto, ritenuto troppo vasto, terminò nel 1885 dopo la pubblicazione di solo tre volumi²³¹. La biografia di Luca Bertelli è fortunatamente contenuta nell'ultimo di essi e aggiornava il catalogo dell'editore- incisore a cinquantasei pezzi, ordinati come all'interno del *Manuel* di Maurice Le Blanc per tipologia di soggetti²³². Nonostante l'insuccesso del progetto, che verrà poi portato a termine nel XX secolo da Ulrich Thieme e Felix Becker, quella di Meyer resterà a lungo la più aggiornata voce di riferimento per quanto riguarda la biografia ed il catalogo di Luca Bertelli e un punto di riferimento cui tuttora risulta impossibile ignorare.

²³¹ Eccezionale repertorio ricco di notizie, tanto per quanto riguarda la biografia degli artisti quanto per gli elenchi di opere, comprese le incisioni di riproduzione. La realizzazione dell'opera si fermò tuttavia al terzo volume e contiene di conseguenza solo gli artisti la cui iniziale appartiene alle prime lettere dell'alfabeto. A riguardo si veda: BELLINI 1985, pp. 123-124; BELLINI 1998, p.

²³² MEYER 1872-1885, III, pp. 702-703

Capitolo 3

Luca Bertelli oggi. Dagli studi di inizio Novecento alle ricerche recenti

Nonostante la figura di Luca Bertelli, così come quella di altri membri della famiglia, fosse nota già ai tempi del Malvasia, quattro secoli dopo è ancora assente uno studio monografico su questo editore, incisore e tipografo attivo a Venezia nella seconda metà del Cinquecento. Solo di recente si è infatti compresa l'importanza di Luca Bertelli nel contesto dell'editoria veneziana del terzo e dell'ultimo quarto del XVI secolo; spesso considerato solo all'ombra della gigantesca figura di Agostino Carracci, di cui il Bertelli si fece editore, sembra ormai chiaro che il nostro fu molto più di questo. In contatto con Agostino Carracci e Paolo Veronese, probabilmente con Domenico Campagnola e forse con il vecchio Tiziano, di cui pubblicò diverse invenzioni, promuovendole pure al di fuori dell'Italia e in particolare in Spagna – si è già detto delle stampe destinate agli Asburgo per il tramite del filosofo Francesco Patrizi – l'impressionante numero di fogli da lui sottoscritti, nonché l'altissima qualità di alcuni di essi, ci parlano di una figura la cui importanza non può essere stata marginale, in grado di fornirci un punto di vista privilegiato sul mercato incisivo veneziano ed europeo.

3.1 All'ombra di Agostino Carracci

Per tutto il XX secolo il nome di Luca Bertelli ricorre abbastanza frequentemente in diversi contesti, ma in particolare ad interessare gli studiosi è il suo ruolo come editore di Agostino Carracci. A dirla tutta, gli studi di inizio Novecento lo menzionano spesso come libraio più che come editore di stampe: così una voce gli è dedicata da Ester

Pastorello, che ne ricorda in una scarna riga un'unica edizione datata 1566²³³. La stessa edizione è riportata da Fernanda Ascarelli, secondo cui Luca dovette essere attivo dal 1564 al 1594, pubblicando «soltanto 3 opere»²³⁴. Talvolta il suo nome compare affiancato a quelli di altri artisti, di cui il Bertelli si fece editore, ma siamo ancora lontani da un profilo compiuto²³⁵. Una prima biografia, essenziale ma in grado di illustrarne efficacemente la figura, è proposta da Anna Omodeo all'interno del catalogo della *Mostra di stampe popolari venete*, tenutasi a Firenze nel 1965. La studiosa ricorda che il Bertelli «ha pubblicato un gran numero di incisioni derivate da quadri di pittori allora in voga, quali Tiziano, Bassano ecc.» e che «le sue composizioni sembrano più facilmente reperibili di quelle degli altri stampatori»²³⁶. Nonostante le poche parole a lui dedicate, Luca Bertelli viene qui identificato non solo come editore, ma «volta a volta inventore, incisore, libraio»²³⁷, un grosso passo avanti se si considera che l'attività del nostro come editore di stampe fu sostanzialmente ignorata nei decenni precedenti. Interessante anche come Omodeo sia in grado di segnalare con successo i diversi campi in cui operava il Bertelli, in particolare l'edizione di stampe a carattere riproduttivo affiancato alle cosiddette stampe popolari, nella cui mostra erano presentati quattro esemplari²³⁸.

Un paio di anni più tardi è dato alle stampe il volume nono del grande progetto enciclopedico del *Dizionario Biografico degli Italiani*, avviato nel 1960 in concomitanza con il centenario dell'Unità d'Italia; qui compare una voce dedicata a

²³³ PASTORELLO 1924, p. 9.

²³⁴ ASCARELLI 1953, p. 220.

²³⁵ È il caso del catalogo dell'opera incisoria di Cornelis Cort, datato 1948, in cui il nome del Bertelli compare svariate volte; cfr. BIERENS DE HAAN 1948, cat. nn. 21, 23, 26, 87, 109, 135, 145, 219, 223; lo stesso si può dire per le incisioni da Tiziano, cfr. MAURONER 1941, pp. 24, 43.

²³⁶ OMODEO 1965, pp. 53-54.

²³⁷ *Ibidem*, p. 54.

²³⁸ Si tratta di una serie di *Moralité*, dei «*Typus veri religiosi*» e «*Typus Ecclesiae Catholicae*» e dell'*Albero della fede*. Cfr. OMODEO 1965, cat. nn. 14, 27-29.

Luca Bertelli, che è probabilmente la più completa ad oggi conosciuta²³⁹. Fabia Borroni è in grado di riconoscerlo «quasi sicuramente con il "bibliopola" attivo a Padova fra il 1564 e il 1594»²⁴⁰ e di attribuirgli un discreto numero di stampe da lui edite o incise, tanto *di riproduzione* quanto di carattere satirico e popolare. Borroni non manca di elencare le «varie stampe di Agostino Carracci», affiancate a quelle che «il Bertelli pubblicò, qualche volta incise, da invenzione di Michelangelo [...], Tiziano [...], Domenico Campagnola [...] e Raffaello»²⁴¹. Per quanto riguarda le stampe popolari, alle quattro già presentate alla mostra fiorentina sono qui aggiunti due fogli con la *Morte del peccatore* (foglio non rintracciato) e l'*Allegoria del Rosario* (cfr. *cat. no. 57*). Prendono inoltre finalmente un nome le tre edizioni padovane di Luca Bertelli, ovvero le «tre opere, di Gabriele Falloppio, edite a Padova dal Bertelli, il *De morbo gallico* (1564) “apud Lucam Bertellium et socios”, gli *Opuscula* (1566) commessi a Cristoforo Griffa (Gryphius) e il testo del commento a Ippocrate, *In Hippocratis librum de vulneribus capitis expositio* (1566)»²⁴². Poche sono le notizie biografiche – ma d'altronde lo sono tuttora – riguardanti il Bertelli: Luca viene riconosciuto come fratello di Orazio Bertelli (ma non di Donato), «operante a Venezia [...] fra il 1560 circa e il 1582»²⁴³. Novità in questo senso arrivarono presto da una fonte inaspettata: nel 1970 Corrado Marciani pubblicava infatti per la rivista *La Bibliofilia*²⁴⁴ una biografia del filosofo chersino Francesco Patrizio (1529-1597), attivo anche come editore e libraio, tanto da ritrovarsi a vendere a re Filippo II 75 pezzi di libri greci che il sovrano andava raccogliendo per la istituenda biblioteca dell'Escoriale²⁴⁵. Come si inserisce Luca Bertelli in tutto questo? Attraverso un documento inedito pubblicato dal Marciani apprendiamo che un nipote del Patrizio, tale Giovanni Franco, da non

²³⁹ DBI IX, *Bertelli, Luca*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² DBI IX, *Bertelli, Luca*.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ MARCIANI 1970, pp. 177-198.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 181 e seg.

confondere con i più famosi incisori Giovanni Battista e Giacomo Franco, attivo a fianco allo zio a Venezia a partire dal 1573. Collaborazione questa infausta per il Franco, perché se lo zio filosofo se ne tornava in Spagna a causa di alcune ristrettezze economiche, il povero nipote si avvallò i debiti contratti con i tipografi Domenico e Pietro de' Franceschi; e se al Patrizio l'idea di pagare la riguardevole somma di 1024 ducati non era mai nemmeno lontanamente balenata, a pagarne le conseguenze fu Giovanni, che fu di conseguenza incarcerato. Non solo, perché al nostro «Ms. Zuanne [fu] accordato per l'ufficio di Signori Auditori Vecchi a pagar detto debito a ducati 30 all'anno *con piezaria de Ms. Luca Bertelli fu de Ms. Piero libraro a S. Bartholamio*»²⁴⁶, e da qui apprendiamo finalmente i rapporti di parentela che legavano almeno Pietro, Donato e Luca Bertelli, insieme a Ferdinando i membri più importanti della famiglia. Qualche anno più tardi veniva dato alle stampe l'importante catalogo di stampe e disegni della famiglia Carracci, a cura di Diane DeGrazia. Qui il nome di Luca Bertelli, così come di altri membri della famiglia, in particolare Orazio, compare più volte – è nota la collaborazione tra Luca Bertelli e Agostino Carracci per l'edizione di stampe che riproducevano opere di Paolo Veronese – tanto da dedicare una voce alla famiglia Bertelli ed una ai singoli membri. Nella prima l'autrice pretende di riconoscere i Bertelli come una famiglia padovana, che avviava però la sua attività a Venezia, ma con membri operanti anche a Roma. Per quanto riguarda Luca, DeGrazia ricorda i fogli realizzati da Agostino e da lui editi negli anni 1581 e 1582, mettendo tuttavia in evidenza anche le attività del nostro come disegnatore, incisore e libraio. Stranamente, per l'autrice «there are indications on prints that he worked not only in Rome but also in Venice»²⁴⁷, supponendo così che l'attività principale di Luca Bertelli si svolgesse nella capitale. Eppure, come abbiamo visto, i soli fogli che sembrano testimoniare la presenza di Luca sul mercato romano sono la *Santa Veronica* «*Apud Lucam Bertellum formis Roma*»²⁴⁸ (cat. no. 42) e il *Martirio di Sant'Agata* «*Romae Luca Bertelli for.*»

²⁴⁶ MARCIANI 1970, p. 198.

²⁴⁷ DEGRAZIA 1979, *sub voce* Luca Bertelli.

²⁴⁸ Un esemplare di questo foglio è conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (RP-P-2011-162).

(*cat. no.* 43), mentre l'attività veneziana del Bertelli è ben testimoniata, tanto dai documenti quanto dalle stampe a noi pervenute. Se il catalogo di DeGrazia verrà aggiornato nel 1984 dalla stessa autrice, nel 1980 Fabia Borroni Salvadori portava all'attenzione dei lettori preziose notizie riguardanti la famiglia Bertelli; il contesto di interesse è quello della cartografia, attività in cui gli editori bresciani si distinsero. Nelle *Carte, piante e stampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze* la studiosa non manca di menzionare diverse stampe e raccolte edite da Ferdinando e Donato Bertelli, di cui sono tracciate le relazioni con altri stampatori, tra gli altri gli ormai noti Niccolò Nelli, Paolo Forlani, Martino Rota, Enea Vico. Di Ferdinando Borroni Salvadori riconosce «almeno duecento, fra stampe e carte [...] con una rilevante aliquota di carte geografiche e di piante datate fra il 1560 e il 1570»²⁴⁹ di cui «non si può [...] sottacere la poliedricità nella produzione di stampe profane, religiose e mitologiche, di stampe popolari e di costumi»²⁵⁰. Dopo aver ripercorso l'attività editoriale pure di Donato, che per la studiosa aveva preso «saldamente il posto di Ferdinando [...] nella produzione e nella vendita di carte geografiche assunta a Venezia dai Bertelli»²⁵¹, Luca, meno attivo in ambito della coppia Ferdinando-Donato, è comunque segnalato come editore ed incisore, «forse fratello di Orazio»²⁵² di cui sono ricordate le solite edizioni padovane insieme ad alcune carte edite da Luca, tra le altre una pianta della città di *Algeri* datata 1565 (*cat. no.* 77) e note stampe di riproduzione da Martino Rota e Tiziano²⁵³. Da non sottovalutare nemmeno il ruolo attribuito da Borroni Salvadori a Ferdinando e, in minor misura a Luca, nella diffusione a Venezia di carte straniere con conseguente esportazione di carte veneziane nell'Europa del Nord, in particolare ad Augusta²⁵⁴.

²⁴⁹ BORRONI SALVADORI 1980, p. LXVI.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. LXVII.

²⁵¹ *Ibidem*, pp. LXVIII-LXIX.

²⁵² *Ibidem*, p. LXIX, nota I.

²⁵³ *Ibidem* 1980, p. LXIX, nota I.

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. LXVI-LXVII.

Poco più di un decennio dopo, il catalogo di stampe e disegni di Agostino Carracci è aggiornato per la collana *The Illustrated Bartsch*, volume curato da Babette Bohn; qui nessuna voce è dedicata al Bertelli, ma il nome di Luca compare in quattro incisioni attribuite ad Agostino Carracci; l'*Adorazione dei Magi* (cat. 3901.030 S1)²⁵⁵, la seconda versione della *Stampa per la Confraternita del Nome di Dio* (cat.3901.095b)²⁵⁶, le *Tentazioni di Sant'Antonio abate* (cat. 3901.096 S1)²⁵⁷ e il *Martirio di Santa Giustina da Padova* (cat. 3901.101 S3)²⁵⁸. Accanto a queste incisioni, in cui il ruolo del Bertelli come editore è riconosciuto e discusso dall'autrice, troviamo anche il già menzionato foglio rappresentante l'*Orazione nell'orto* (cat. 3901.230x)²⁵⁹, assegnata da Mariette alla mano di Agostino Carracci²⁶⁰, attribuzione oggi rifiutata a favore di una realizzazione da parte dello stesso Luca Bertelli, qui impegnato nelle vesti di incisore, il cui stile sarebbe stato per l'autrice influenzato da quello di Agostino, con cui aveva collaborato nell'edizione di varie lastre; lo stesso si può dire per il rarissimo foglio con *Enea e Anchise* (cat. 3901.245xx)²⁶¹, per Babette Bohn ancora una volta intagliato dal Bertelli.

Se la figura di Luca Bertelli si andò a definire in maniera sempre più limpida con l'avanzare del secolo XX, per studi più approfonditi sulla sua personalità e per un pieno riconoscimento della sua importanza bisognerà attendere gli studi a lui dedicati nel XXI secolo, quando per la prima volta Luca Bertelli e gli altri membri della famiglia furono messi sotto la luce dei riflettori per smettere di brillare di luce riflessa.

²⁵⁵ TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 58.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 118.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 119.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 394.

²⁶⁰ MARIETTE MS. II, p. 167.

²⁶¹ TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), pp. 413-414. Un esemplare in secondo stato, conservato a Vienna (HB XXXVI.2.69.274), presenta tuttavia l'iscrizione «*Oratio Bertelli*», che ne dovette ereditare la lastra.

3.2 Luca Bertelli. Studi recenti e il rapporto con Tiziano

Il vento sembra cambiare già alle prime luci del secolo XXI e infatti nel settembre dell'anno 2000 un articolo pubblicato da Gert Jan van der Sman per la rivista *Print Quarterly*, si proponeva di studiare la pubblicazione di stampe a Venezia nella seconda metà del XVI secolo²⁶². Inevitabilmente molto spazio è dedicato ai Bertelli, di cui è valutato l'apporto alla produzione di stampe a Venezia; nonostante il saggio di van der Sman non porti grosse novità per quanto riguarda gli studi sulla famiglia Bertelli, esso apriva il nuovo millennio con un'attenzione particolare al centro incisivo più importante del secolo XVI, Venezia, di cui descriveva gli attori più importanti, includendo i nostri editori-incisori bresciani e battendo la strada per molti degli studi sull'argomento che sarebbero comparsi negli anni successivi.

Fondamentale punto di svolta per gli studi riguardanti la stampa in Italia nella seconda metà del Cinquecento fu la mostra londinese *The Print in Italy, 1550-1620*, il cui catalogo fu curato da Michael Bury. Già nell'introduzione Bury prendeva fortemente posizione, protestando contro l'idea, al tempo largamente condivisa, che quello in questione fosse un periodo di declino per quanto riguarda la produzione incisiva. Levata di scudi che andava in tandem con la ormai nota distinzione tra stampe definite 'originali' e stampe 'di riproduzione', le seconde ben più diffuse delle prime nella seconda metà del XVI secolo, proprio per questo motivo definito un periodo di declino; non solo per Bury il pregiudizio contro le ultime andava contestualizzato nel consueto sistema di commercializzazione delle stampe, ma questa distinzione era pure da considerare anacronistica e in nessun modo sostenuta da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568)²⁶³. Questa distinzione non andava per Bury abbandonata, bensì ristretta: «If the term "reproductive" is to be used at all it should be used to define a historical function; that is to say, in cases where it is definitely known that the print was made with the intention of reproducing another work»²⁶⁴. Anacronistica era inoltre

²⁶² VAN DER SMAN 2000, pp. 235-247.

²⁶³ BURY 2001, p. 10.

²⁶⁴ BURY 2001, p. 10.

per Bury anche la definizione di ‘print publisher’, che di fatto non descriveva una professione nel secolo XVI; al contrario «printers and the print dealers undertook many kinds of activities, of which publishing prints was only one»²⁶⁵, opinione condivisa anche da Gert Jan van der Sman, secondo cui una distinzione troppo netta tra stampatori di libri ed editori di stampe non sarebbe stata per nulla rappresentativa della realtà²⁶⁶.

Bury organizza il materiale tematicamente, attraverso una divisione in tre sezioni: ‘Techniques and materials’, ‘People’ e ‘Places’. Nella sezione centrale è analizzato il *business* delle stampe nell’Italia della seconda metà del Cinquecento, fino a quel momento mai studiato con tanta attenzione e portando al lettore un variegato insieme di materiali pronto a fornire a chi legge vari esempi di relazioni che legavano fra loro le parti che concorrevano nella realizzazione di una stampa. In aggiunta ai vari casi analizzati – l’artista/incisore, l’artista editore pronto a collaborare con un incisore, l’incisore/editore e lo stampatore/editore (e questo è il caso dei Bertelli) – Bury dedica parte del capitolo all’edizione di stampe singole in *partnership*, indagando il caso di Agostino Carracci, il cui già menzionato *Martirio di Santa Giustina da Padova* per Luca Bertelli sarebbe per Bury un fruttuoso caso di «special agreements [...] in place for the production of a single image»²⁶⁷. In questa occasione è reso noto il privilegio datato 5 giugno 1582, frutto delle preziose ricerche d’archivio operate dallo stesso Bury, in grado di fornirci informazioni non solo sulle modalità di lavoro del Bertelli, bensì del mercato di stampe veneziano in generale²⁶⁸.

Nella terza sezione, assieme a Roma, Siena e Bologna, un capitolo è dedicato a Venezia: qui Luca, Donato e Orazio Bertelli sono inseriti nella categoria dei *librai* attivi pure nell’edizione di stampe, ricordando tuttavia ai lettori la scarsa utilità di una

²⁶⁵ BURY 2001, p. 10.

²⁶⁶ VAN DER SMAN 2000, p. 237.

²⁶⁷ BURY 2001, p. 74.

²⁶⁸ *Ibidem*, cat. 69, p. 109.

netta distinzione tra librai ed editori di stampe²⁶⁹. Contro la convenzionale idea dell'editore di stampe come persona che semplicemente commissionava o comprava le lastre da un incisore, Bury porta all'attenzione l'esempio della mappa del porto di *Malta*, realizzata da Domenico Zenoi, datata 1565 e con l'indirizzo di Donato Bertelli²⁷⁰; il nome dello Zenoi è tuttavia accompagnato dall'annotazione 'con il mio privilegio', che l'incisore ricevette dal Senato nel 1566 e probabilmente aggiunte in quel momento²⁷¹. Per Bury, «the implication is that he [Domenico Zenoi] and Bertelli were in a partnership of some kind in which the ownership of the plate was not exclusively Bertelli's, even though he may have seen to its printing and distribution»²⁷².

Il catalogo, che include non meno di 175 pezzi, comprende incisioni edite da Luca e Orazio Bertelli: del primo il *Martirio di Santa Giustina*²⁷³ (cat. no. 21) e l'*Annunciazione con i Profeti* (cat. no. 32), incisa da Girolamo Olgiati, nello stesso verso dell'originale di Cornelis Cort da Federico Zuccari²⁷⁴; secondo Bury, il Bertelli aveva avuto dall'editore Antonio Lafreri²⁷⁵, attivo a Roma tra 1544 circa e 1577, il permesso di realizzare una copia dell'incisione di Cornelis Cort, da lui edita, permettendo così di evitare la necessità di importare l'originale, aggirando così spese derivanti dal trasporto e imposte varie. I profitti sarebbero stati divisi tra i due editori.

²⁶⁹ BURY 2001, p. 172.

²⁷⁰ *Ibidem*. Un esemplare della mappa è al British Museum di Londra (BM.(2)47.).

²⁷¹ 5 dicembre 1566, ASV, Senato Terra, Filza 48. Cfr. BURY 2001, p. 178, nota 53.

²⁷² BURY 2001, p. 172.

²⁷³ *Ibidem*, cat. no. 69, p. 109.

²⁷⁴ *Ibidem*, cat. no. 75, pp. 115-116.

²⁷⁵ Editore e incisore di Orgelet, Antonio Lafreri (1512 circa – 1577) fu attivo a Roma dal 1544 circa al 1577, dove teneva bottega in 'via Parionis'. L'inventario delle sue stampe datato 1753 ci mostra un'incredibile poliedricità: mappe, antiche e moderne, di Roma, ritratti, soggetti mitologici, di storia, stampe di carattere devozionale ed ornamentale, realizzate da Cornelis Cort, Giorgio Ghisi, il Beatricetto e molti altri. Fu zio di Claudio e Francesco Duchetti, suoi eredi. Per una breve biografia del Lafreri si veda BURY 2001, p. 228.

Il caso studiato da Bury non sarebbe l'unico rappresentativo di *partnership agreements* che non dovettero essere così insoliti nel mercato delle stampe del secondo Cinquecento. Di Orazio Bertelli è presentato il foglio con la *Pietà*, realizzato da Agostino Carracci²⁷⁶.

Utilissima è infine la sezione finale, che comprende non meno di 136 biografie di incisori, editori e stampatori attivi in Italia nel periodo in questione, a cui nel presente lavoro si ha rimandato più volte, fondamentale punto di appoggio per qualunque studio che riguardi l'incisione in Italia nel secolo XVI.

Su un terreno abbondantemente preparato dagli studi di van der Sman e Bury fiorisce il primo articolo completamente dedicato alla famiglia Bertelli, dei cui membri tenta di mettere in ordine le informazioni fino ad allora conosciute con l'obiettivo di creare un breve ma veritiero profilo biografico di ognuno di essi, nonché di valutare l'impatto della famiglia nel suo insieme nella diffusione di stampe in Italia tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo; all'interno della rivista *Civiltà Bresciana* (no. 1-2/05) esce infatti nel 2005 un articolo dal titolo 'I Bertelli: una dinastia di librai, editori e calcografi originari di Vobarno (XVI e XVII secolo)', a cura di Giuseppe Nova²⁷⁷. Quest'ultimo è finalmente in grado di riconoscere l'origine della famiglia, non padovana o veneziana come generalmente creduto, probabilmente per via dell'appellativo '*venetus*', che si riferiva tuttavia allo 'status' di cittadino della Repubblica acquisito dai Bertelli, che non coincideva tuttavia con un'effettiva nascita dei membri all'interno di essa, bensì l'origine bresciana della famiglia, più precisamente dal centro valsabbino di Vobarno²⁷⁸. Capostipite della famiglia sarebbe per Nova Ferdinando Bertelli, ivi nato attorno agli anni Venti del Cinquecento e presto trasferitosi a Venezia; dopo averne ripercorso brevemente l'attività editoriale ed incisoria, comunque già nota agli studi, sono indicati alcuni testi sottoscritti da

²⁷⁶ BURY 2001, *cat. no.* 129, pp. 191-192.

²⁷⁷ NOVA 2005, pp. 67-78.

²⁷⁸ NOVA 2005, p. 67. Chi scrive menziona documenti in grado di testimoniare l'asserzione conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, senza tuttavia indicare quali.

Ferdinando, ovvero «l'*Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563 e 1569), un testo sui costumi dell'epoca, i *Disegni di alcune più illustri città e fortezze del mondo* (1568), le *Isole famose, porti, fortezze e terre marittime*, opera realizzata in collaborazione con G. F. Camoscio (1574), e il *Civitatum aliquot insigniorum et locorum magis munitorum exacta delineatio*, che vide la luce nel 1574»²⁷⁹. A questa data termina per Nova con certezza l'attività di Ferdinando Bertelli, con la gestione della bottega affidata ormai al solo Donato, che era nato nella stessa Vobarno attorno agli anni Trenta per trasferirsi pure a Venezia attorno agli anni Cinquanta del Cinquecento. La suggestiva ipotesi proposta da Nova, già menzionata in precedenza è quella che in un primo momento Donato si sarebbe perfezionato nella tecnica incisoria, realizzando bulini di riproduzione e forse le per l'edizione dell'*Orlando Furioso* stampato dal Valgrisi nel 1556, ipotesi sostenuta con prove convincenti da Paola Coccia²⁸⁰, mentre a partire dal 1574 avrebbe ereditato le lastre di Ferdinando, continuando l'attività editoriale fino al 1594, anno della sua scomparsa. Quest'ultima asserzione è in realtà da rivedere: Donato Bertelli morì probabilmente nel 1623, anno in cui vennero registrate le sue volontà testamentarie, redatte nel lontano 12 febbraio 1587, come notava già Bury nella voce dedicata a Donato Bertelli²⁸¹. Apporto significativo è quello delle edizioni promosse da Donato Bertelli, indicate con puntualità da Nova: «il *Libelli duo, alter de ulceribus, alter de tumoribus praeter naturam* (1563, ristampato poi nel 1566), [...] le *Disputationes adversus protestationes triginta quattuor haereticorum Augustanae confessionis* di Gaspar Cardillo de Villalpando (1564) ed il fortunatissimo volume di incisioni di Domenico Zano *Illustrium iureconsultorum imagines* (1569), [...] l'opera di Matteo Corte *De dissenteria*»²⁸². Dopo un breve sunto dell'attività di Andrea, Lorenzo, Pietro “padovano” e Francesco Bertelli, membri delle generazioni successive a quella cui

²⁷⁹ NOVA 2005, p. 68.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 69; COCCIA 1991, in particolare pp. 291 e seg.

²⁸¹ (ASV, Notarile, busta 1242, no. 200). Cfr. BURY 2001, pp. 221-222.

²⁸² NOVA 2005, pp. 69-70.

appartenevano Ferdinando e Donato, di cui furono difatti probabilmente figli o nipoti, Nova introduce finalmente il nostro Luca Bertelli, proponendolo fratello di Pietro Bertelli “padovano” e dunque figlio di Ferdinando Bertelli²⁸³, ipotesi da escludere visto che, come abbiamo più volte ricordato, Luca era figlio di Pietro Bertelli “senior” e fratello di Donato²⁸⁴. Secondo Nova, «un bulino, copia dell’*Annunciazione* di Cornelius Cort, inciso dal Bertelli a Venezia nei primi anni Sessanta del Cinquecento [...], oltre a riportare il suo monogramma (una “L” e una “B”), porta anche l’indicazione della sua bottega “in aede Salvatoris”»²⁸⁵, che tuttavia «non deve essere letta come un riferimento al luogo in cui era posta la sua bottega, quanto piuttosto come il rimando alla collocazione del dipinto di Tiziano conservato nella chiesa di San Salvador»²⁸⁶. Sono poi ricordate le edizioni padovane «il *De morbo gallico* del professore dello studio di Padova Gabriele Falloppio (1564) e gli *Opuscola* sempre del Falloppio [...], il *In Hippocratis librum de vulneribus capitis*, ancora del Falloppio, che fece stampare a Venezia nel 1566»²⁸⁷; le prime due edizioni furono stampate nella bottega patavina, in cui il Bertelli era attivo dal 1564, dove per Nova vennero stampati anche numerosi fogli a carattere religioso e devozionale promosse dal Bertelli. L’attività di Luca viene qui fatta terminare al 1594, quando «le ultime notizie che abbiamo su Luca Bertelli [...] sono in relazione alla sua attività di libraio e di mercante di stampe»²⁸⁸. In generale, ho l’impressione che, nonostante la fondamentale correttezza del quadro biografico di Luca Bertelli, la sua figura tenda qui ad essere parzialmente svalutata, appiattita sull’immagine di un editore di volumi attivo anche nella promozione di stampe a carattere devozionale. Il discorso può essere allargato alla figura di Orazio, qui proposto come fratello di Luca e Pietro e «per lo più

²⁸³ NOVA 2005, p. 73.

²⁸⁴ Cfr. MARCIANI 1970, p. 198.

²⁸⁵ NOVA 2005, p. 73

²⁸⁶ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58

²⁸⁷ NOVA 2005, pp. 73-74.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 74.

indirizzato al lavoro di incisore»²⁸⁹, ipotesi forse da rivedere – non si possono dimenticare le stampe di Agostino Carracci da lui promosse²⁹⁰ – la cui tuttavia sostanziale assenza di informazioni non ci permette di rispondere pienamente.

Il saggio di Nova ha il pregio di mettere finalmente in ordine le disorganiche informazioni conosciute riguardo la famiglia Bertelli, di cui risulta effettivamente essere il primo ed unico studio integrale. Nonostante alcune ipotesi siano oggi forse da rivedere non si può sottacere l'importanza di questa pubblicazione, cui oggi chiunque si approcci a studiare la famiglia Bertelli o uno qualsiasi dei suoi membri non può non rivolgersi.

Tiziano.

Filone di studi di grandissimo interesse negli ultimi due decenni è quello del rapporto tra Tiziano e Luca Bertelli: quest'ultimo si fece editore di diversi fogli che riproducevano invenzioni del pittore cadorino – o quantomeno considerate tali dalle fonti (*cat. nn.* 1-15) – tra le altre il famosissimo *Uccisione di San Pietro da Verona*, «*Lucae Bertelli Formis*»²⁹¹ (*cat. no.* 1). In un periodo di grande fortuna per gli studi

²⁸⁹ NOVA 2005, p. 74.

²⁹⁰ Orazio Bertelli pubblicò: una *Crocifissione* da Paolo Veronese (un esemplare è al British Museum, no. U,2.24) non datata ma stilisticamente vicina alla *Tentazione di Sant'Antonio*, da Jacopo Tintoretto e alla *Pietà* (un esemplare è al British Museum, U,2.29), nuovamente da Paolo Veronese, pure pubblicata da Orazio Bertelli, entrambe datate 1582; un foglio da un dipinto perduto di Paolo Veronese raffigurante *La Vergine che protegge due membri di una confraternita* (un esemplare è al British Museum, U,2.97), anch'essa non datata, ma generalmente collocata attorno alla fine del primo soggiorno veneziano di Agostino Carracci (1582-83 circa); *La Madonna col Bambino sulle nuvole*, da Federico Barocci, firmata e datata 1582 (un esemplare è al British Museum, V,8.165); la *serie dei dodici apostoli, Cristo, la Vergine e Giovanni Battista*, datata 1583 (la serie completa è al British Museum); infine la dibattuta *Trasfigurazione*, non firmata e datata 1588 (un esemplare è alla Bibliothèque nationale di Parigi (Bd.25j f. 47)).

²⁹¹ Variante del dipinto di Tiziano per I SS. Giovanni e Paolo, la stampa rappresenta l'unica testimonianza iconografica del dipinto inviato da Tiziano a Pio V subito dopo l'elezione al soglio pontificio il 7 gennaio 1556. Tra i fogli più noti per quanto riguarda l'incisione tizianesca, è

tizianeschi, a dividere gli studiosi è il ruolo assunto da Luca Bertelli nella diffusione di soggetti d'invenzione del Vecellio; ad interessarsi particolarmente a quello che lui stesso definiva il 'sistema Tiziano' è Giorgio Tagliaferro, che all'interno del monumentale studio *Le botteghe di Tiziano* è in grado di mettere in luce aspetti fino a quel momento inesplorati riguardanti la riproduzione di soggetti d'invenzione tizianesca²⁹². Tagliaferro distingue nettamente tra gli «altri artisti grafici, perlopiù di origine fiamminga, [che] a partire dagli anni '80 cominciavano a riprodurre qualche invenzione tizianesca indipendentemente dal 'sistema Tiziano', ispirandosi talora ai quadri, ma di regola alle stampe di Cort»²⁹³ e le stampe realizzate da quest'ultimo, il cui operare rientrava invece nei parametri della bottega del cadorino²⁹⁴. All'interno di questo primo gruppo di artisti che lavorava «con ogni ragionevole probabilità in maniera indipendente, approfittando più o meno illecitamente della grande richiesta di stampe da Tiziano»²⁹⁵ Tagliaferro inserisce il nostro Luca Bertelli, che in quel periodo «pubblicava tranquillamente sotto il proprio nome soggetti tizianeschi»²⁹⁶, senza dunque essere mai entrato effettivamente in contatto con il pittore.

Il più interessante studio di recente fattura sul tema si deve a Marsel Grosso, che all'interno del volume *Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento europeo*, dallo stesso Grosso curato insieme a Benedetta Crivelli e Sarah Ferrari, pubblica l'articolo *Un editore per Tiziano: Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna*. Da collocare all'interno di quel filone di studi che si pone come obiettivo la ricostruzione del rapporto di Tiziano con

menzionato da varie fonti. Cfr. ; CHIARI 1982, *cat. no.* 264; *Tiziano. L'ultimo atto* 2007, p. 416, nn. 108, 109; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 64-65. Un esemplare è conservato al Museo Correr di Venezia (A 16/293).

²⁹² TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, pp. 389-409.

²⁹³ *Ibidem*, pp. 400-402.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 400. Si è già detto del privilegio accordato dal Senato veneziano il 4 febbraio 1567, con cui l'incisore entrava a tutti gli effetti a far parte della bottega del cadorino.

²⁹⁵ TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, p. 406.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 407.

la stampa, Grosso porta all'attenzione dei lettori un gruppo di incisioni recanti l'indirizzo editoriale di Luca Bertelli. I fogli in questione sarebbero – la *Santa Margherita*²⁹⁷ (cat. no. 5), l'*Ecce Homo*²⁹⁸ (cat. no. 3) e la *Mater Dolorosa*²⁹⁹ (cat. no. 4)– traduzione incisoria di opere commissionate da Maria di Ungheria o dal nipote Filippo II, rappresentarono un tentativo da parte del Bertelli di inserirsi nelle complesse trame dell'editoria europea, in particolare sul mercato spagnolo³⁰⁰. Il gruppo di incisioni in questione sarebbe stato per Grosso parte di quel «commercio di libri, codici greci, incisioni e disegni destinati al mercato spagnolo»³⁰¹ avviato dal filosofo Francesco Patrizi da Cherso e di cui si è già detto in precedenza.

In questo contesto, il parere di Grosso è molto distante da quello espresso da Tagliaferro quasi un decennio prima: per lo studioso infatti, «[il Vecellio] deve aver

²⁹⁷ Incisione in tre stati (un esemplare del primo stato è al Herzog-Anton-Ulrich-Museum di Braunschweig, LBertelli Verlag AB 2.4, mentre all'Albertina di Vienna sono conservati un esemplare sia del secondo che del terzo stato, It/II/40/51 II; It/II/40/52), tutti recanti l'indicazione dell'indirizzo editoriale di Luca Bertelli, traduce in incisione il dipinto di stesso soggetto realizzato da Tiziano per la regina Maria nel 1552 e oggi conservato all'Escorial (El Escorial, Real Monasterio, inv. no. 10014556). Come notato da Grosso, «il secondo [stato presenta] una più estesa epigrafe latina «S. MARGHERITA TITIANI VECCELLII AEQVITIS CAE. REGINE MARIE IMP. CAROLI V. SORORIS. OPVS». Questa indicazione non solo ha permesso di identificare nella regina Maria d'Ungheria l'originaria destinataria dell'opera tizianesca, ma anche di correggere la confusione che a partire dalla monografia di Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe si era venuta a creare tra il dipinto con lo stesso soggetto conservato al Museo del Prado (P445) e quello più antico dell'Escorial da cui deriva la stampa». Cfr. GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 60.

²⁹⁸ Incisione in due stati (un esemplare del primo stato è al British Museum di Londra, 1950,0211.208, mentre un esemplare del secondo stato è conservata al Museum of Fine Arts di Budapest, 5955), entrambi recanti l'indicazione dell'indirizzo editoriale di Luca Bertelli, deriva dal dipinto realizzato da Tiziano per Filippo II prima del 1560 e scomparso durante l'occupazione francese dell'Escorial.

²⁹⁹ Incisione in un unico stato (un esemplare è conservato all'Albertina di Vienna, It/II/39/95), presenta l'indirizzo di Luca Bertelli in calce. Come l'*Ecce Homo*, deriva dal dipinto di Tiziano per Filippo II, oggi perduto.

³⁰⁰ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 57.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 59.

messo a disposizione dell'editore o di chi per lui disegni e copie, almeno per i dipinti che uscirono da Venezia subito dopo la loro esecuzione»³⁰². Il riferimento è chiaramente alla *Santa Margherita* dell'Escorial e agli scomparsi *Ecce Homo* e *Mater Dolorosa*, ma più in generale, Grosso ipotizza qui un inserimento da parte del Bertelli nel progetto di immagini tizianesche nel vuoto generato dalla partenza di Cornelis Cort da Venezia nel 1567, «forse con lo stesso consenso del maestro»³⁰³. Ipotesi che era stata avanzata pure per le sette stampe tizianesche realizzate da Martino Rota durante l'assenza di Cort da Venezia³⁰⁴, ma su cui Tagliaferro si dichiarava dubbioso, «se non altro per il fatto che il privilegio non viene ricordato nelle sue stampe»³⁰⁵, così come non lo era nelle stampe Bertelli.

Nonostante la scarsità di documenti riferibili ai Bertelli, ammessa dallo stesso Grosso, quest'ultimo è in grado di portare preziose informazioni riguardanti la personalità del nostro Luca, in particolare la possibilità che quest'ultimo tenesse bottega a Venezia: a San Bartolomeo per Michael Bury, a San Salvador per Giuseppe Nova³⁰⁶; per Grosso invece «la formula latina 'titiani vecellii eqvitis caes. opvs | Venetijs in Aede Salvatoris', riportata in calce alla stampa dell'*Annunciazione* (cat. no. 2) derivata da quella incisa da Cornelis Cort nel 1566 c., non deve essere letta come un riferimento al luogo in cui era posta la sua bottega, quanto piuttosto come il rimando alla collocazione del dipinto di Tiziano conservato nella chiesa di San Salvador. Probabilmente Luca non ebbe mai una bottega propria a Venezia, tantomeno ereditò quella del padre posta a San Bartolomeo alla quale né i documenti, né gli indirizzi editoriali rimandano»³⁰⁷. Sugli stessi argomenti Grosso ritornava anche in un altro articolo, *Sul commercio di stampe tra Italia e Spagna: il caso Bertelli e il Serpente di bronzo da Michelangelo*,

³⁰² GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 69.

³⁰³ *Ibidem*, p. 70.

³⁰⁴ In particolare da MAURONER 1941.

³⁰⁵ TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, p. 405.

³⁰⁶ Cfr. BURY 2001, p. 222; NOVA 2005, p. 73.

³⁰⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

pubblicato all'interno del volume registrante gli atti del convegno *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi* (2018): qui l'attenzione dello studioso è al foglio edito da Luca Bertelli che riproduce la scena del *Serpente di Bronzo*³⁰⁸ (cat. no. 28) michelangiolesca; un pezzo che per Grosso doveva essere destinato al mercato Spagnolo, insieme a quelle dedicate agli Asburgo di cui si è detto di qui a poco. L'incisione è corredata dalla traduzione spagnola di versetti latini della Vulgata, così come altri fogli con iscrizioni in lingua spagnola erano usciti proprio «dalla stessa officina Bertelli»³⁰⁹, una tra tutte quella con i famosi *Proverbi* (1564)³¹⁰ editi da Ferdinando Bertelli – che per Marsel Grosso era «fratello maggiore di Luca Bertelli»³¹¹ - e incisi dal Nelli, testimonianza del «crescente mercato libraio e di stampe tra Italia e Spagna che si registra dopo il 1550 e di cui Luca fu uno dei protagonisti insieme al Patrizi e Valgrisio»³¹².

Nel prossimo capitolo verrà finalmente esaminato il catalogo dei fogli editi, stampati e incisi da Luca Bertelli; attraverso questo repertorio non solo si potrà evincere la poliedricità della personalità di Luca, ma anche avere un quadro della grande varietà di stampe che un editore poteva portare sul mercato incisivo del tempo.

³⁰⁸ Un esemplare è conservato al British Museum di Londra (1980,U.1481). Per la storia di questo foglio si veda ALBERTI 2015, pp. 53-56, cat. 38.

³⁰⁹ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 327.

³¹⁰ Un esemplare dei *Proverbi* del Nelli è conservato al Metropolitan Museum di New York (56.581.9).

³¹¹ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 326.

³¹² *Ibidem*, p. 327.

Capitolo 4

Catalogo

In conclusione a questo studio mi sembra utile rendere conto al lettore di un primo, catalogo che raccolga tutti i fogli incisi, editi o stampati dal nostro Luca Bertelli. Come si è più volte ripetuto, questa distinzione non è spesso facile da operare, per questo il criterio scelto sarà quello di elencare tutti i fogli che presentino il nome di Luca Bertelli, tentando, ove necessario, di giustificare la scelta di proporre il Bertelli come editore, stampatore o incisore.

Chi scrive ha scelto di dividere il catalogo in tre sezioni e di ordinarlo non per soggetti, come più consueto, ma per gruppi tematici. La prima sezione *Tiziano, Agostino e la stampa figurativa* (*cat. nn.* 1-61) prende avvio con i fogli che riproducono opere di Tiziano (*cat. nn.* 1-15). Ci tengo a specificare che tra queste si è scelto di inserire anche le cosiddette “attribuzioni tradizionali” ovvero quei fogli che sono tradizionalmente identificati come copie da Tiziano, alle quali tuttavia non corrisponde nessuna opera del maestro cadorino (*cat. nn.* 13-15). Il catalogo prosegue con i fogli incisi da Agostino Carracci (*cat. nn.* 16-21), quelli che riproducono opere di Domenico Campagnola (*cat. nn.* 22-27), Michelangelo (*cat. nn.* 28-39) e Raffaello (*cat. no.* 31) e con le riedizioni di lastre edita a Roma da Antonio Lafreri (*cat. nn.* 32-47): si tratta di un gruppo consistente di fogli, che esistono in più versioni, sia con l’indicazione di responsabilità Lafreri che con quello di Luca Bertelli, a confermare la possibilità di un qualche tipo di *partnership* tra i due editori. Non sono da escludere casi di “sovrapposizione” tra i gruppi elencati: l’*Annunciazione* copia della stampa di Cornelis Cort da Tiziano (*cat. no.* 2), rientrerebbe ad esempio tanto nel gruppo delle invenzioni tizianesche quanto in quelle che presentano una doppia indicazione di responsabilità Bertelli/Lafreri. In casi come questa la scelta è stata di prediligere sempre l’inserimento del foglio nel gruppo dell’inventore della composizione. Conclude la sezione un insieme di altre stampe ripubblicate da Luca Bertelli indipendentemente da Lafreri (*cat. nn.* 48-61), che comprende, tra le altre, nuove edizioni di incisioni di Cornelis

Cort (*cat. nn.* 48-52), Giulio Bonasone (*cat. no.* 53), Giovanni Battista Fontana (*cat. nn.* 54-55), Martino Rota (*cat. nn.* 56-57) e Enea Vico (*cat. no.* 58).

Se la prima parte del catalogo è dedicata al Luca Bertelli editore di stampe a carattere riproduttivo, attivo nel ripubblicare fogli già noti, la seconda si concentra di più sul Luca Bertelli incisore di stampe ed editore di stampe a carattere popolare: nella sezione *Luca Bertelli incisore e la stampa popolare* (*cat. nn.* 62-86) si comincia allora da un gruppo di fogli forse da lui incisi (*cat. nn.* 62-63) per proseguire con un le incisioni figurative da lui edite per la prima volta (*cat. nn.* 64-68). Seguono la serie di ritratti correlati alla famiglia Gonzaga (*cat. nn.* 70-72), di cui chi scrive al momento non è in grado di stabilire i rapporti che dovettero intercorrere con Luca Bertelli, e un altro duplice ritratto inciso da Giacomo Franco, il *Ritratto di Francesco Petrarca e Laura de Noves* (*cat. no.* 73). Un'altra sezione è dedicata alla cartografia: come si è detto in precedenza, rispetto ad altri membri della famiglia, Ferdinando e Donato in primis, Luca Bertelli fu meno attivo nell'edizione di mappe e carte geografiche; ciò nonostante, non fu un genere che il nostro Luca ignorò completamente e si propongono qui quattro carte da lui pubblicate (*cat. nn.* 75-78). Interessante è pure quel gruppo di incisioni che abbiamo definito *stampe popolari* (*cat. nn.* 79-86), di cui in certa misura fanno parte anche le carte geografiche e i ritratti, ma che talvolta possono assumere posizioni più polemiche (o fortemente conservative) a seconda della necessità: è il caso delle stampe con la formula del *Typus*, attraverso la quale si attua la polemica dottrina: «si cerca cioè attraverso le figure di stabilire il principio dottrinario, che è illustrato dai versetti scritti che accompagnano ogni parte della figura»³¹³ (*cat. nn.* 80-81). Rientrano nella categoria anche stampe come il gruppo di *Moralité* in varie scene (*cat. no.* 83) o soggetti allegorici come la *Vanitas* (*cat. no.* 85).

L'ultima sezione *Stampe non rintracciate* (*cat. nn.* 87-100) è dedicata ai fogli menzionati dai repertori sette-ottocenteschi ma che non è stato possibile ritrovare. Si è

³¹³ OMODEO 1965, pp. 31-32, no. 27.

cercato di discutere le stampe in questione, di ricordarne le varie menzioni da parte delle fonti e, dove possibile, di fare delle ipotesi sul soggetto rappresentato.

Avvertenze

Alla voce *Bibliografia* appartengono non solo i contributi di repertorio, ma anche studi e cataloghi di mostre. Nelle *Collezioni* si è deciso di ricordare non solo l'edizione Bertelli, ma di indicare pure l'edizione originale ed altri stati intermedi. Non sono segnalati gli stati successivi a quello Bertelli. Di ogni stato si è cercato di ricordare almeno un esemplare, senza obiettivo di esaustività, ma con lo scopo di presentare al lettore un quadro completo della diffusione della stampa in questione. Laddove tra le *Collezioni* si riscontrerà la dicitura «collezione privata» si provvederà ad indicare in nota al lettore l'asta in cui è stata venduta la stampa in questione. Corredano le schede del catalogo le immagini dei fogli in questione: si è cercato di permettere al lettore di prendere visione dell'incisione nello stato promosso da Luca Bertelli; laddove non sia stato possibile si è ricorsi all'utilizzo di uno stato precedente o successivo. Si segnala l'impossibilità di fornire un'immagine delle stampe cat. nn. 17, 63, 81, 82, 83, 86.

Collezioni citate nelle schede

Amburgo	Amburgo, Hamburger Kunsthalle
Amsterdam	Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet
Auckland	Auckland, Auckland Art Gallery
Basilea	Basilea, Bibliothek der Universität
Bassano	Bassano del Grappa, Museo Civico
Berlino	Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Bologna	Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe
Budapest	Budapest, Szépművészeti Múzeum/ Museum of Fine Arts
Braunschweig	Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum (Herzog Anton- Ulrich-Museum)
Cambridge MA	Cambridge, The Fitzwilliam Museum
Chiari	Chiari, Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca Repossi
Città del Vaticano	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Coburgo	Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg

Collegetville	Collegetville, The Philip and Muriel Berman Museum Of Art
Cracovia	Cracovia, The Jagiellonian Library
Dresda	Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett
Dillingen	Dillingen, Studienbibliothek Dillingen
Firenze BM	Firenze, Biblioteca Marucelliana
Firenze GDSU	Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi
Gerusalemme	Gerusalemme, The Israel Museum
Ginevra	Ginevra, Bibliothèque de Genève
Harvard	Harvard, Harvard Art Museums/Fogg Museum
Londra BM	Londra, The British Museum
Londra V&A	Londra, Victoria and Albert Museum
Madrid BN	Madrid, Biblioteca Nacional de España
Madrid RB	Madrid, Real Biblioteca
Milano BA	Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana
Milano CRSB	Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Monaco di Baviera	Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung
Nancy	Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy
New Haven	New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery
New York	New York, The Metropolitan Museum of Art
Parigi	Bibliothèque nationale de France
Parma	Parma, Biblioteca Palatina, Stampe Ortalli
Pavia	Pavia, Musei Civici
Philadelphia	Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Rhode Island	RSID Museum
Roma ALESS	Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina
Roma BC	Roma, Biblioteca Casanatense
Roma BIASA	Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
Roma ICG	Roma, Istituto Centrale per la Grafica
Rostock	Rostock, Universitätsbibliothek

Rotterdam	Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen
San Francisco	San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco
Stanford	Stanford, Stanford University
Venezia MC	Venezia, Museo Correr
Vienna	Vienna, Albertina
Washington	Washington, National Gallery of Art

4.1 Tiziano, Agostino e la stampa figurativa

Riproducendo Tiziano.

Come si è visto nel capitolo precedente, non è possibile stabilire con certezza quali fossero i rapporti intercorsi tra Luca Bertelli e Tiziano. Tuttavia, il Bertelli si fece più volte editore di stampe di invenzione tizianesca, talvolta anche in momenti prossimi alla realizzazione dei dipinti da parte di Tiziano, caratterizzandone una preziosa fonte iconografica: è il caso ad esempio dell' *Ultima cena*, «*Titianus / Apud lucam Bertellum*» (cat. no. 9), una stampa di grande formato dal fasto protobarocco, ambientata in una loggia monumentale, molto vicina in alcuni dettagli, nonché nell'impostazione generale, al dipinto di stesso soggetto realizzato dal pittore veronese Marco del Moro per la chiesa veneziana di San Lio. Ipotesi suggestiva proposta da Marsel Grosso è che la stampa rappresenti l'unica testimonianza iconografica del perduto telero per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, sostituito dalla *Cena* di Paolo Veronese³¹⁴. Anche i già menzionati fogli rappresentanti l' *Ecce Homo* e la *Mater dolorosa* (cat. nn. 3-4), rimangono l'unica fonte per quanto riguarda il dittico realizzato da Tiziano per Filippo II, scomparso durante l'occupazione dell'Escorial. La *Santa Margherita* Bertelli (cat. no. 5), riproduzione della tela realizzata da Tiziano per la regina Maria d'Ungheria, conservata all'Escorial (El Escorial, Real Monasterio, inv. no. 10014556)³¹⁵, dovette essere in qualche modo mediata da una seconda fonte, poiché sappiamo che il dipinto dovette uscire da Venezia nel 1552, immediatamente dopo la sua esecuzione. Sempre

³¹⁴ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 66 e seg.

³¹⁵ Marsel Grosso chiarisce in GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 60-61 la confusione creatasi tra il dipinto in questione e quello di stesso soggetto conservato al Museo del Prado (P445); confusione che si venne a creare a partire dalla monografia di Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe e che persiste nella scheda del dipinto del Museo del Prado, che pretende di riconoscere la tela in questione come la più tarda delle due, probabilmente appartenuta alla regina Maria di Ungheria e tradotta in incisione per Luca Bertelli.

per Filippo II, Tiziano aveva realizzato anche l'*Orazione nell'orto* (cat. no. 8), conservata all'Escorial (El Escorial, Real Monasterio, inv. no. 1857.428) e tradotta in stampa per Luca Bertelli dal Béatrizet, così come un foglio rappresentante *Venere e Adone* (cat. no. 11) fu inciso da Martino Rota e venne ristampato dal Bertelli.

La più famosa delle opere tizianesche stampate dal Bertelli fu certamente il *Martirio di San Pietro da Verona* (cat. no. 1): variante del dipinto di Tiziano per I SS. Giovanni e Paolo, la stampa rappresenta l'unica testimonianza iconografica del dipinto inviato da Tiziano a Pio V subito dopo l'elezione al soglio pontificio il 7 gennaio 1556. L'iscrizione in calce è raffrontabile con quella riportata nel margine inferiore alla *Santa Margherita* Bertelli («TITIANI VECCELLII AEQVITIS CAE. REGINE MARIE IMP. CAROLI V. SORORIS OPUS / Luca Bertelli Formis» nella *Santa Margherita*, cfr. cat. no. 5; «TITIANVS VECCELLIVS EQVES CAES PIO V PONT MAX FACIEBAT / Luca Bertelli Formis» nel *Martirio di San Pietro da Verona*), mentre, rispetto al dipinto dei Santissimi Giovanni e Paolo «totalmente variata è la figura del santo [...] non più riverso al suolo, con le gambe scoperte e la tunica calpestata dal carnefice, ma compostamente inginocchiato mentre in un coraggioso atto di fede scrive con il proprio sangue l'estremo "CREDO"»³¹⁶; la boscaglia si fa nella stampa ancora più fitta, mentre identica resta la posa dell'aguzzino.

A questi fogli più noti seguono altri meno conosciuti, la cui invenzione è tradizionalmente attribuita a Tiziano: è il caso della *Madonna col Bambino* (cat. no. 13), del *Martirio dei Santi Faustino e Giovita* (cat. no. 14), della *Vecchia al focolare* (cat. no. 89), delle otto *Storie mitologiche* (cat. nn. 90-97) e della cosiddetta *Morte vestita da cavaliere* (cat. no. 15), tutti fogli per cui, nonostante l'ideazione sia da sempre attribuita al pittore cadorino, mancherebbe la fonte iconografica primaria. Le stampe con la *Vecchia al focolare* e le otto *Storie mitologiche*, non rintracciate, sono ricordate in una sezione a parte.

³¹⁶ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 64-65.

Agostino Carracci.

Diverso è il caso dei rapporti tra Agostino Carracci e Luca Bertelli. A differenza della relazione con il pittore cadorino, siamo certi che il Bertelli e Agostino furono in contatto diretto, anzi, forse fu proprio su invito di Luca che il bolognese decise di recarsi a Venezia. Fanno parte del catalogo cinque incisioni realizzate da Agostino per il Bertelli: la più interessante, nonché quella cui si è deciso di assegnare più spazio, è il *Martirio di Santa Giustina da Padova* (cat. no. 21), nella edizione della quale venne coinvolto anche il pittore Paolo Veronese, inventore della composizione. La collaborazione tra Agostino Carracci e i pittori veneziani, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto in primissima battuta, rappresenta certamente uno dei punti più alti per quanto riguarda l'incisione in rame nella seconda metà del secolo XVI; Luca Bertelli non solo ne fu partecipe attivamente, ma fu anzi addirittura il promotore di questa fruttuosa collaborazione.

Domenico Campagnola, Michelangelo, Raffaello e le stampe Lafreri.

Sono a questo punto analizzati nel catalogo i fogli che riproducono opere dei grandi maestri del Cinquecento, Michelangelo e Raffaello, le riedizioni di stampe realizzate dal Cort e da Martino Rota, e le incisioni da soggetti campagnoleschi; Domenico Campagnola (1500-1564) fu l'unico tra i maestri citati ad entrare direttamente in contatto con il Bertelli, e nell'ultimo tratto della sua vita a fornirgli disegni preparatori per il *Tributo della moneta* (cat. no. 22) e per la serie dedicata alla *Parabola di Lazzaro e del ricco Epulone* (Lc 16,19-31) (cat. nn. 23-25). Interessante è pure il foglio con *Il viaggiatore addormentato al chiaro di luna*, tradizionalmente chiamato *Il paesaggio di Tiziano* (cat. no. 28): l'acquaforte realizzata da Mario Cartaro rappresenta un paesaggio notturno il cui modello riunisce tutte le caratteristiche compositive di un tipico disegno campagnolesco: un primo piano elevato accentuato dalla presenza di un grande albero che lo fiancheggia, una figura centrale pastorale o contadina nel terreno vicino, senza alcun contenuto narrativo di rilievo; una città in rovina su un'aspra montagna e uno specchio d'acqua, la campagna illuminata dai primi raggi di sole del

mattino. La figura del pastore addormentato si trova in svariate forme nel *corpus* grafico del Campagnola e potrebbe derivare dal tipo di Endimione o risalire ad un motivo tizianesco, ma unica e interessante è la figura dell'uomo ammantato in riposo presso un albero. Sulla base di questi indizi Benjamin Nickel propone per il foglio una datazione attorno al quinto o sesto decennio del Cinquecento, ma Cartaro non lasciò indicazioni relative all'autore dell'invenzione originale. Lo stesso autore pensa che la lastra potesse essere stata acquistata da Ferrando Bertelli, collaboratore del Cartaro, che la lasciò a Luca, il quale la reincise³¹⁷. La tradizionale attribuzione tizianesca è da rintracciare nella collezione di presunti paesaggi di Tiziano edita ad Anversa tra 1630 e 1642, dove un altro disegno del Campagnola con un uomo addormentato fu edito da Herman de Neyt, favorendo la propagazione dell'errore. Pierre Mariette II (1634-1716), commerciante in libri e stampe, fece realizzare una copia in controparte dell'incisione del Cartaro (eseguita in acquaforte da Moyse-Jean-Baptiste Fouard) e segnata «*Titian in...*». Nell'*Abecedario Pittorico* del nipote è difatti ricordato «d'après un dessein du Titien d'une excellente composition»³¹⁸. L'attribuzione fu adottata poi da Heineken, che era in contatto con Mariette, e così dalla bibliografia successiva.

Non mancano nel corpus di Luca i soggetti michelangioleschi – il *Serpente di bronzo* per gli Asburgo (*cat. no. 28*), *Il Cristo fra i ladroni* (*cat. no. 29*) e il *Cristo sulla croce* (*cat. no. 30*), la cui invenzione è tradizionalmente attribuita a Michelangelo, ma per cui ancora una volta manca uno specifico corrispondente all'interno del corpus michelangiolesco – e raffaelleschi, il cui foglio più famoso è certamente il cosiddetto «*Domine quo vadis*» (*cat. no. 31*), inciso da Martino Rota e strettamente legato ad un'incisione di Giulio Bonasone di stesso soggetto³¹⁹, che deriva da una delle scene dipinte da Raffaello a monocromo nella Stanza dell'Incendio in Vaticano.

Le stampe pubblicate da Luca Bertelli e da Antonio Lafreri riguardano per lo più soggetti dal Nuovo Testamento e santi, ma non mancano storie antiche (cfr. *La*

³¹⁷ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 187 e seg.

³¹⁸ MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, V, pp. 335-336.

³¹⁹ BARTSCH 1803-1821 XV, p. 119, no. 41.

calunnia di Apelle, cat. no. 45) e ritratti (cfr. «*DIVVS THOMAS DE AQVINO*», cat. no. 47). Queste stampe portate sul mercato veneziano da Luca Bertelli, così come quelle da lui ripubblicate indipendentemente da Antonio Lafreri, erano spesso di qualità altissima e riproducevano invenzioni di incisori notissimi come Cornelis Cort (cat. nn. 32, 35-41, 43-45, 48-52), Marcantonio Raimondi (cat. no. 34) e Nicolas Béatrizet (cat. no. 42).

1.

Uccisione di San Pietro da Verona

Inciso da Giulio Fontana, da Tiziano

bulino 440 x 347 mm

I, senza l'indirizzo di Luca Bertelli II, «*TITIANVS VECCELLIVS EQVES CAES PIO V PONT MAX FACIEBAT / Luca Bertelli Formis*»

Variante del bruciato dipinto di Tiziano per i SS. Giovanni e Paolo, la stampa rappresenta l'unica testimonianza iconografica del dipinto inviato da Tiziano a Pio V subito dopo l'elezione al soglio pontificio il 7 gennaio 1556. L'iscrizione in calce è raffrontabile con quella riportata nel margine inferiore alla *Santa Margherita* Bertelli, mentre, come si è già notato, rispetto al dipinto dei Santi Giovanni e Paolo «Totalmente variata è la figura del santo [...] non più riverso al suolo, con le gambe scoperte e la tunica calpestata dal carnefice, ma compostamente inginocchiato mentre in un coraggioso atto di fede scrive con il proprio sangue l'estremo "CREDO"»³²⁰, la boscaglia si fa ancora più fitta e identica resta la posa dell'aguzzino. Hume ricorda un esemplare firmato «*Baptista Fontana sc.*»³²¹, incisore che va riconosciuto tuttavia non nel più noto Giovanni Battista, bensì dal fratello Giulio, nato a Verona nel 1543 e attivo per lo più al seguito del fratello, autore di incisioni da Tiziano come la *Spagna soccorre la Religione* e la *Battaglia di Cadore*³²².

Bibliografia: HUME 1829, p. xxxii; BORRONI SALVADORI 1980, p. lxix; CHIARI 1982, p. 44, *cat. no. 1*; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 64-65.

³²⁰ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 64-65.

³²¹ HUME 1829, p. xxxii.

³²² DBI XLVIII, *Fontana, Giovanni Battista*.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-BI-6661X, II/II); Madrid RB (IX/M/105 (58)] (2), II/II); New York (59.570.171, II/II); Venezia MC (A 16/293, II/II); Washington (2012.147.1, II/II).



1, II/II

2.

Annunciazione

Inciso da Luca Bertelli (?), da Cornelis Cort, da Tiziano

post 1566

bulino 410 x 270 mm

I, con il nome del Cort in basso a destra e il commento «*ignis ardens et non comburens*» nell'angolo inferiore sinistro; **II**, con l'aggiunta dell'indirizzo di Lafrery «*Ant. Lafrerij*» nel margine inferiore al centro; **III**, margine inferiore, «*TITANI VECELII EQVITIS CAES OPUS*»; sotto «*Venetijs in Aede Salvatoris*»; in basso a destra «*ignis ardens et non comburens*»; più sotto «*Lucae Bertellis*».

Foglio famosissimo e già discusso, deriva dal dipinto di Tiziano nella chiesa di San Salvador; a questo si riferisce probabilmente la sottoscrizione «*Venetijs in Aede Salvatoris*», che, come precisato da Marsel Grosso, non deve essere letta come un riferimento al luogo in cui era posta la bottega del Bertelli, come la storiografia ha lungamente creduto, quanto piuttosto come il rimando alla collocazione del dipinto da cui la stampa deriva³²³. Edita anche da Antonio Lafreri³²⁴, l'edizione Bertelli risulta nello stesso verso dell'originale tizianesco, e in controparte rispetto all'incisione del Cort e alla tiratura Lafreri.

Bibliografia: TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 31, no 23; CATELLI ISOLA 1976, p. 37; ALBERTI 2009, p. 380, no. 319; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

³²³ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 58.

³²⁴ ALBERTI 2009, p. 380, no. 319.

Collezioni: Londra BM (X,1.26, II/III); Madrid BN (invent/1813, II/III); Rhode Island (2012.114, II/III); Roma BC (0755101; 20 B.I.78/77, III/III); Washington (1973.57.2, I/III);



2, III/III

3.

Ecce Homo

Inciso da (?), da Tiziano

acquaforte e bulino 386 x 315 mm (I/II), bulino 333 x 243 mm (II/II)

I, in basso a sinistra «*PHILIPPO Regi catholico hispaniarum / Ticianus pictor clarissimus DD*», al centro «*ECCE HOMO*», in basso a destra «*Venetis luce Bertelli Formis*»; **II**: «*Luca Bertelli exc*».

Bulino dal dittico per Filippo II realizzato da Tiziano entro il 1560 e scomparso durante l'occupazione francese dell'Escorial. Pensato come en pendant con la *Mater dolorosa* (Cat. no. 4), rari fogli pensati per la devozione privata, in linea con la produzione Bertelli, sempre ligia ai dettami della Controriforma, l'*Ecce Homo* riporta il nome dell'editore e l'iscrizione «*PHILIPPO Regi catholico hispaniarum / Ticianus pictor clarissimus DD*».³²⁵ Variante sul tema del dipinto del Prado (inv. no. P437) e della National Gallery of Ireland di Dublino (inv. no. 75), da questi capolavori riassume le variazioni sullo stesso tema: dal primo il profilo di tre quarti e lo sguardo basso, dal secondo il viso lacrimoso; il foglio dovette riscuotere un certo successo, tanto da trovarlo riedito corredate da scene infernali nella cornice. In questa versione è variata pure la figura del Cristo, ora non più di tre quarti ma in posizione frontale. Heineken e Hume menzionano infatti una riedizione dell'*Ecce Homo* con gli strumenti della passione. Si menziona anche un esemplare in controparte con indicazione di responsabilità Lafreri (Parigi, Rc 36Q fol., M66383)³²⁶

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; HUME 1829, p. xix; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 11; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 15; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 63 e seg.

³²⁵ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 63 e seg.

³²⁶ ALBERTI 2009, p. 361, no. 291*.

Collezioni: Budapest (5955, II/II); Londra BM (1950,0211.208, I/II); Madrid RB (28-I-1, f. 46; 28-I-1, f. 150, da verificare).



3, I/II

4.

Mater dolorosa

Inciso da (?), da Tiziano

acquaforte e bulino, 382 x 312 mm

I, in basso a sinistra «*PHILIPPO Regi catholico hispaniarum / Ticianus pictor clarissimus DD*», in basso a destra «*Luchan Bertellus exc.*».

Bulino dal dittico per Filippo II realizzato da Tiziano entro il 1560 e scomparso durante l'occupazione francese dell'Escorial. Pensato come en pendant con l'*Ecce Homo* (cat. no. 3), questi rari fogli pensati per la devozione privata, in linea con la produzione Bertelli, sempre ligia ai dettami della Controriforma, l'*Ecce Homo* riporta il nome dell'editore e l'iscrizione «*PHILIPPO Regi catholico hispaniarum / Ticianus pictor clarissimus DD*».³²⁷ Variante sul tema dei due dipinti del Prado, la *Mater dolorosa con le mani giunte* su tavola (1554, inv. no. P443) e la *Mater dolorosa con le mani aperte* su marmo (1555, inv. no. P444) e della versione di Seattle, da cui differisce nel trattamento delle vesti e nella presenza dell'aureola il foglio è caratterizzato da una trama luministica in grado di catturare la luce memore della lezione di Battista Franco.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; HUME 1829, p. xxv; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 16; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 19; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 63 e seg.

Collezioni: Vienna (It/II/39/95), Madrid RB (IX/M/202 (104)] (1)).

³²⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 63 e seg.



4

5.

Santa Margherita

Incisa da (?), da Cornelis Cort, da Tiziano

bulino 432 x 359 mm

I, «*Luca Bertelli formis*»; **II**, «*TITIANI VECCELLII AEQVITIS CAE. REGINE MARIE IMP. CAROLI V. SORORIS OPUS*»; in basso a destra «*Luca Bertelli Formis*»; **III**, aggiunta la scritta «*S. MARGARITA*».

La stampa deriva dal dipinto di Tiziano conservato all'Escorial (inv. no. 10014556), e non da quello più tardo del Prado (P445) destinato alla regina Maria di Ungheria. Il confronto con il dipinto è puntuale, pure la gamba scoperta che tanto scalpore aveva creato nella Spagna postridentina; come ricordato da Grosso: «la gamba infatti venne tempestivamente censurata con una pesante ridipintura ad opera del fiorentino Romolo Cincinnato, che nel 1589 riceve un pagamento per ‘sistemare la Santa Margherita di Tiziano’»³²⁸.

Difficile trovare la fonte della stampa Bertelli, poiché il quadro era uscito da Venezia subito dopo la sua esecuzione nel 1552, forse un disegno o un cartone oppure la copia o replica rinvenuta a Venezia nel 1929. La figura della santa è in controparte rispetto al dipinto (ma non rispetto alla stampa di Cornelis Cort) e una sciarpa svolazzante è aggiunta dall'incisore, il panneggio è arrovellato.³²⁹ L'iscrizione è raffrontabile con quella in calce alla stampa con il *San Pietro martire* («*TITIANVS. VECCELLIVS. EQVES. CAES. PIO. V. MAX. FACIEBAT*», *cat. no. 1*). Secondo Marsel Grosso «sebbene Bierens De Haan, seguito da Maria Catelli Isola e più recentemente da Matteo Mancini³³⁰, proponano come incisore della lastra il nome di Cornelis Cort nel periodo

³²⁸ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 61

³²⁹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 60 e seg.

³³⁰ BIERENS DE HAAN 1948, p. 151, no. 145; CATELLI ISOLA 1976, p. 39, no. 28; MANCINI, in *Der späte Tizian* 2007, p. 371, no. 4.5; id., 2008, p. 129.

immediatamente precedente l'ottenimento del privilegio di stampa da parte del Vecellio (4 febbraio 1567), la qualità delle incisioni edite da Bertelli non raggiunge quasi mai lo stesso grado di magistrale consapevolezza dei valori luministici tizianeschi ottenuto dal fiammingo»³³¹.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 27; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 31;

Collezioni: Braunschweig (LBertelli Verlag AB 2.4 I/III); Venezia MC (st. Correr 1588 III/III); Vienna (It/II/40/51 II/III; It/II/40/52, III/III).



5, I/III

³³¹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 69.

6.

Maddalena penitente

Inciso da (?), da Martino Rota, da Cornelis Cort, da Tiziano

post 1570

bulino 320 x 220 mm

I, sulla pietra in baso a sinistra «*cum privilegio*»; sotto la santa: «*Cornelio Cort. fe. / Titianus*» e, in basso, la data «1566» **II**, «*TITIANVS*» e con l'indirizzo «*Martinus Rota sibentiensis*» in basso a destra; iscrizione latina all'interno di una tavoletta; **III**, «*Te gelidas nemoris qb comas frondentis et inter Convenit orantem pulcherima Magdalen / Culmina proerupti: montis gens lucida Olympi Atqb offert dulcem duro inicertamine palmam / Lucae Bertelli formis*».

Copia in controparte dell'incisione di Martino Rota (Vienna It/I/34/21) edita da Claudio Duchetti nel 1570, che copiava a sua volta in controparte l'incisione realizzata da Cornelis Cort nel 1566. Classico prodotto editoriale *chez Bertelli* di un prototipo più che diffuso. L'opera fu replicata più volte da Tiziano durante la sua lunga carriera, che fece della prostituta pentita un'immagine di femminilità ed erotismo. Delle varie versioni, quella più vicina alla stampa mi sembra essere quella del Museo di Capodimonte di Napoli (*cat. no.* 00625120).

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 258, no. 24; HUME 1829, p. xxxiii; TIB 33 (ZERNER), p. 32, no. 24; TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 168, no. 144.

Collezioni: New York (17.50.16-159, III/III); Vienna (DG2009/165, II/III).



6, II/III

7.

Adorazione dei pastori

Inciso da Orazio de Santis (?), da Giovanni Britto, oppure da Nicolò Nelli (?), da Tiziano

bulino 388 x 500 mm

I, con il monogramma di Giovanni Britto; **II**, in basso a destra «*Tytianus pro Luca Bertelli*».

Questo foglio deriverebbe da una composizione di Tiziano, la *Natività* conservata nella Quadreria di Palazzo Pitti e conosciuta in varie copie³³², come indicato dalla singolare iscrizione «*Tytianus pro Luca Bertelli*». L'incisione di Luca Bertelli deriva più direttamente da una xilografia di Giovanni Britto (Bassano, III-63-106)³³³, di cui condivide il verso. Ottley pensa che la stampa fu incisa da Orazio de Santis³³⁴ (senza tuttavia trovare riscontro in Bartsch) mentre secondo Hume il foglio sarebbe la copia in controparte di un'incisione di Nicolò Nelli³³⁵.

L'incisione riprende piuttosto fedelmente anche il dipinto di Tiziano, in particolare nella posa di Giuseppe e nel plateale gesto di Baldassarre, che si toglie il cappello con un inchino. Anche l'ambientazione resta fedele all'originale tizianesco, dipinto nel 1533 per Francesco Maria I Della Rovere.

³³² MURARO-ROSAND 1976, pp. 119-120, no. 55A

³³³ *Ibidem*. Giovanni Britto fu un incisore di origine tedesca attivo a Venezia a partire dagli anni successivi al 1530 sin dopo la metà del secolo. Incise per le edizioni di Francesco Marcolini sia creando caratteri che illustrazioni xilografiche; si fece intagliatore anche di invenzioni tizianesche, come la sopracitata *Natività* Pitti (Bassano, III-63.106). Per una breve scheda biografica del Britto si veda DBI XIV, *Britto, Giovanni*.

³³⁴ OTTLEY 1816, II, p. 49.

³³⁵ HUME 1829, p. iv.

Bibliografia: HUME 1829, p. iv; OTTLEY 1816, II, p. 49; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 4; MURARO-ROSAND 1976, pp. 119-120, no. 55A e no. 55B.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2004-397, II/II); Bassano (III-63-106); Budapest (25123, II/II); Madrid BN (INVENT/4907, II/II); Roma ICG (FC 70963, I/II); Venezia MC (Vol. St. A 15/42, I/II).



7, II/II

8.

Orazione nell'orto

Inciso da Nicolas Béatrizet, da Tiziano

ante 1578

bulino 337 x 283 mm

I, «*TICIANVS / INVENTOR / N.B.F. SE*»; **II**, aggiunto in basso «*Luca Bertelli exc.*».

Heineken, Huber & Rost e Bryan attribuiscono correttamente l'incisione a Nicolas Béatrizet, senza tuttavia menzionare un'esemplare con l'indicazione di responsabilità Bertelli. Al contrario, Bartsch e Bruillot (quest'ultimo attribuendo tuttavia il foglio all'incisore Natale Bonifacio) ricordano un secondo stato di questo esemplare con l'indirizzo «*Joan. Bertelli exc.*». A correggere l'errore è Charles Le Blanc, che corregge l'indicazione in «*Luca Bertelli exc.*», ricordandola però come un primo stato e rimuovendola dal catalogo di Nicolas Béatrizet. Meyer ricorda un'*Orazione nell'orto*, ma non specificando il nome dell'incisore o dell'inventore della composizione. Fabia Borroni attribuisce l'incisione all'incisore croato Natale Bonifacio. Il foglio riproduce in controparte il dipinto realizzato da Tiziano per Filippo II conservato all'Escorial (Inv. Real Museo, 1857. Núm. 428.) e deve essere stato realizzato entro il 1578, anno in cui un'illustrazione dell'edizione della *Bibbia* di Jean Henten riprendeva l'*Orazione nell'orto* Bertelli³³⁶.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 274; HUBER 1797-1804, III, p. 123, no. 10; BARTSCH 1803-1821, XV, 2, p. 249, no. 19; BRYAN 1816, I, p. 95; HUME 1829, p. xvii; BRUILLOT 1832-34, II, p. 280, no. 2098; LE BLANC 1854-1889, I, p. 217; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 12; TIB 29 (BOORSCH) 1982, p. 262, no. 19-II.

Collezioni: Madrid RB (28-I-1, f. 41, II/II); Nancy (II/II).

³³⁶ TAGLIAFERRO 2015, p. 6.



8, II/II

9.

L'ultima cena

Inciso da Aliprando Caprioli (?), da Tiziano

1575 (?)

bulino 484 x 388 mm

I, «*Titianus / Apud lucam Bertellum*».

Questa stampa di grande formato dal fasto protobarocco, ambientata in una loggia monumentale, è molto vicina, in alcuni dettagli nonché nell'impostazione generale al dipinto di stesso soggetto realizzato dal pittore veronese Marco del Moro per la chiesa veneziana di San Lio. Ipotesi suggestiva proposta da Marsel Grosso è che la stampa rappresenti l'unica testimonianza iconografica del perduto telero per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, sostituito dalla *Cena* di Paolo Veronese. L'esemplare al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è inventariato sotto il nome dell'incisore trentino Aliprando Caprioli³³⁷, attivo a Roma tra il 1575 e il 1599, tuttavia, per Marsel Grosso, al di là dell'affinità stilistica con la maniera del Cort, le stampe attribuite con certezza al Caprioli dimostrano «un'intenzione chiaroscurale e disegnativa più drammatica, distante dalla luminosità che caratterizza la trama del Cenacolo tizianesco»³³⁸. Nonostante la precoce scomparsa del dipinto veneziano, è probabile che la composizione non dovesse distaccarsi troppo da quella eseguita poco dopo per Filippo II e oggi all'Escorial (inv. no. 10014713)³³⁹, sfortunatamente mutilata nei lati e nella

³³⁷ Incisore trentino, Aliprando Caprioli fu attivo a Roma tra 1575 e 1599, dove praticò l'incisione di riproduzione da Tiziano, Taddeo e Federico Zuccari e altri. Per Bruno Passamani, autore della voce dedicata al Caprioli nel DBI, «Le prime opere datate risalgono al 1575: *L'ultima cena* da Tiziano e le *Nozze di Cana* da T. Zuccari». Fedele seguace dello stile del Cort, le sue incisioni vennero spesso confuse con quelle del maestro olandese per via del simile monogramma, «“ac” letto, per le ridotte dimensioni, “”cc”, cioè “Cornelius Cort” (Zani, I, 59p. 363)». Cfr. DBI XIX, *Caprioli, Aliprando*.

³³⁸ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 66 e seg. In particolare p. 66, nota 62.

³³⁹ *Ibidem*, p. 67.

parte superiore; ciononostante, le aggiornate *Notices of the Life and Works of Titian* di David Hume (1829), indicavano proprio nel dipinto per il refettorio dell'Escorial la fonte per la stampa Bertelli³⁴⁰. Quest'ultima è caratterizzata da forti effetti di luce che imprimono al foglio una potente spinta verso l'alto, dove è rappresentata l'apparizione celeste della colomba dello Spirito Santo. L'evento avviene ancora una volta all'interno di una loggia monumentale, le tende si aprono su un paesaggio mentre le figure sono disposte simmetricamente in gruppi di due o tre persone, che si rivolgono uno all'altro attraverso un gioco di pose e sguardi che rimanda alle *Ultime Cene* di Tintoretto e Jacopo Bassano³⁴¹.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; p. 177, no. 4; HUME 1829, p. 82, p. XVI; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 9; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 13; CAVALCASELLE – CROWE 1877-78, II, p. 574; FILETI MAZZA 2009, p. 175, no. 593; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 66 e seg.

Collezioni: Braunschweig (LBertelli Verlag WB 2.3); Budapest (25126); Firenze GDSU (S. S. 1479); Londra V&A (DICE.1269); Madrid RB (IX/M/105 (59)] (2)); Vienna (It/II/38/74).

³⁴⁰ HUME 1829, pp. 82-83.

³⁴¹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 67. Per Grosso gli esempi più illustri sarebbero il dipinto di Tintoretto per la chiesa di San Marcuola e quello di Jacopo Bassano oggi alla Galleria Borghese di Roma.



9

10.

Flagellazione

Inciso da Martino Rota, da Tiziano (?) oppure da Battista Franco (?)

post 1568

acquaforte e bulino 141 x 178 mm

I, «*Battista Franco faciebat*»; **II**, «*Martin Rota Sebenzan. f. / 1568*» **III**, a destra «*Luca Bertelli exc.*».



10, III/III

Il foglio riprende in controparte un'incisione di Giovanni Battista Franco (Londra BM, 1874,0613.649). Solo gli stati posteriori al primo portano l'indirizzo di Luca Bertelli e sono probabilmente posteriori al 1568, nonostante il Bertelli non elimini la data. Foglio molto popolare, fu edito, in controparte, anche da Pietro Stefanoni (Londra BM,

1874,0711.1857). Seppur ampliata, la scena deriverebbe dal dipinto della Galleria Borghese con il *Cristo flagellato*, databile allo stesso periodo (1568 circa) e con il quale il protagonista della stampa condivide una certa assonanza (Roma, Galleria Borghese, inv. no. 194).

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 251, no. 7; HUME 1829, p. xvii; TIB 33 (ZERNER) 1979, p. 15, no. 7-I.

Collezioni: Budapest (46792 III/III); Londra BM (1874,0613.649, I/III; 1876,0708.32 e 1874,0711.1856, II/III); Philadelphia (1985-52-24558, III/III); San Francisco (1963.30.36435, II/III); Venezia MC (P.D. 8073, I/III).

11.

Venere e Adone

Inciso da Martino Rota, da Tiziano

bulino 242 x 174 mm

I, «*Martinus Rota formis*»; **II**, «*Martinus Rota formis*». Sotto: «*ecco la bella madre d'Amore / Dice Deh caro Adon rimanti meco. / Ma perche Amor nel suo semplice core / Dorme il garzon non vuol rimaner seco / Anzi seguendo il suo fatal errore / Si conduce di Morte a'l antro cieco / Così 'l giudizio human spesso consiglia / L'huom che 'l ben fugge, et al suo mal s'appiglia*» e tagliato «*Lucae Bertellis formis*».

Il foglio tagliato, non presenta l'indicazione di responsabilità Bertelli, non menzionato nemmeno dal Bartsch, apprendiamo tuttavia da Mariette apparire nelle prove successive. Stranamente, rimane tuttavia anche il *formis* di Martino Rota. Traduce in incisione il celebre dipinto di Tiziano per Filippo II. Come uso fare, Luca Bertelli ristampa il foglio aggiungendo dei versi nella parte inferiore della stampa.

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 282, no 108; LE BLANC 1854-1889, III, p. 369, no. 119; MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, V, p. 31; TIB 33 (ZERNER) 1979, p. 117, no. 108.

Collezioni: Londra BM (1982,U.4534, II/II); Vienna (It/I/34/31, I/II).



11, II/II

12.

Tizio (o Prometeo incatenato)

Inciso da (?), da Martino Rota, da Cornelis Cort, da Tiziano

post 1570

bulino 222 x 154 mm

I, «*Titianus / 1566*» e sotto «*cum privilegio*»; **II**, «*Martinus Rota F. / 1570*»; **III**, «*Lucae Bertelli formis*»; «*Miserio Titio, a che imprudente nato [...] Voler turbar i bei piacer d'Amore.*»

Riedizione di un modello tizianesco, riconosciuto da Hume³⁴² come un *Prometeo incatenato*, di cui tuttavia non è menzionata la tiratura Bertelli. Il soggetto deriva dal *Tizio* oggi al Museo del Prado (P000427), già inciso da Cornelis Cort (New York, 49.97.540) e, in controparte, da Martino Rota (Londra BM, 1873,0809.800)³⁴³. Probabilmente sopravvissuto in foglio unico, come solito fare, Luca Bertelli pubblica nuovamente il fortunato soggetto, con l'aggiunta di alcuni versi nel margine inferiore. Questi permettono anche di riconoscere il soggetto con certezza: *Tizio* (*Eneide*, VI, 595-600; *Metamorfosi*, IV, 457-458), fu un gigante che nel tentativo di rapire Latona, madre di Apollo e Diana, venne ucciso dalle frecce di queste; per punizione, venne incatenato con mani e piedi al suolo e due avvoltoi gli divoravano eternamente il fegato³⁴⁴. Prometeo, con cui viene spesso confuso, subì una punizione analoga, ma l'uccello in questione era in quel caso l'aquila. A dire il vero, il foglio in questione sembra rappresentare questo animale; se così fosse sarebbe stato il Bertelli a mal interpretare il soggetto (e in questo senso si esprime, tra gli altri, il Bartsch)³⁴⁵

³⁴² HUME 1829, p. xli.

³⁴³ Ricordati anche da HUME 1829, p. xli, che non menziona tuttavia l'esemplare Bertelli.

³⁴⁴ HALL 1983, *Tizio*.

³⁴⁵ BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 281, no. 106

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 281, no. 106; HUME 1829, p. xli; TIB 33 (ZERNER) 1979, p. 225, no. 106; TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 222, no. 192-I.

Collezioni: Londra BM (1873,0809.800, II/III); New York (49.97.549, I/III; 59.570.170, III/III).



12, II/III

13.

Madonna col Bambino

Inciso da (?), da Tiziano (?)

bulino, 350 x 253 mm

I, margine inferiore: «*VERGINE BELLA CHE DI SOL VESTITA CORONATA DI STELLE AL SOMMO SOLLE*»; in basso a destra «*Luca Bertelli exc.*»; poco sopra una scritta non leggibile;

Il raro foglio con la *Madonna col Bambino* porta l'*excudit* di Luca Bertelli, ma non menziona il nome dell'incisore. Stilisticamente vicino ai fogli "spagnoli" dell'*Ecce Homo* (cat. no. 3), della *Mater Dolorosa* (cat. no. 4) e della *Santa Margherita*, (cat. no. 5) presenta nel margine inferiore un'iscrizione con i primi due versi dell'ultima canzone del *Canzoniere* di Petrarca (*Canzoniere*, CCCLXVI, vv. 1-2), dedicata alla Vergine. L'invenzione è tradizionalmente attribuita a Tiziano. In un ambiente scuro, illuminato solo dalla finestra retrostante, su cui si apre un abbozzo di paesaggio, la Madonna tiene elegantemente tra le braccia il Bambino, che a sua volta sfiora delicatamente il vestito panneggiato della madre. Alle loro spalle, sulla finestra, compare l'uccello, «che nell'antica cultura pagana rappresentava l'anima dell'uomo che alla morte vola via [e] mantiene tale significato anche in ambito cristiano»³⁴⁶. Nonostante il soggetto sia indicato da tutte le fonti come una *Madonna col Bambino*, la presenza – mai menzionata da Heineken, Le Blanc e Meyer – del vecchio e malinconico Giuseppe suggerirebbe forse di essere in presenza di una *Sacra Famiglia*. Il foglio sembra difatti coincidere con quello che Hume identifica come una «*Holy Family*»³⁴⁷. Questo foglio è rarissimo e, per quanto mi risulta, un unico esemplare è passato all'asta ed è stato venduto il 14 maggio 2011 ed è oggi conservato in collezione privata.

³⁴⁶ HALL 1983, *Maria Vergine*, 13.

³⁴⁷ HUME 1829, p. xii.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; HUME 1829, p. xii; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 5; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 6.

Collezioni: Collezione privata³⁴⁸.



13

³⁴⁸ Vendita all'asta il 14 maggio 2011, cfr. <https://www.mutualart.com/Artwork/Maria-mit-dem-Kinde/0654BC5B5AB953C9>, pagina consultata il 20 settembre 2023.

14.

Martirio dei Santi Faustino e Giovita

Inciso da (?), da Tiziano (?) oppure da Battista del Moro (?)

bulino 395 x 290 mm

I, porzione sinistra «*Vita Sancti Faustini, et Iovita Martires Protectores Brixie.*», con la narrazione della vita dei santi in latino; porzione destra «*Vita di Santo Faustino, et Iovita Martiri, et Protettori di Brescia.*»; in basso a destra «*Venetijs apud Lucam Bertellum*».



14

Questa interessante stampa è conservata, per quanto mi risulta, in foglio unico alla Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” di Milano. Rappresenta il martirio dei santi Faustino e Giovita, protettori della città di Brescia, di cui la famiglia Bertelli sarebbe orinaria. La narrazione delle loro gesta e del loro martirio si deve alla *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, che racconta della loro conversione al cristianesimo operata dal vescovo Apollonio e della loro persecuzione ordinata dall'imperatore Adriano. La stampa, che secondo Heineken deriverebbe da un'invenzione di Tiziano o di Battista del Moro³⁴⁹, non rappresenta il momento della morte dei santi, avvenuta per decapitazione, ma uno dei tanti supplizi da loro subiti: legati alle mani e ai piedi da due aguzzini, i giovani sono trascinati fuori dalle porte della città, pronti a subire la prossima tortura. Corredano la stampa una doppia iscrizione, italiana e latina, in cui viene raccontata la vita e il martirio dei santi protettori.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; HUME 1829, p. xxxi; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 22, III, p. 116, no. 29; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 293;

Collezioni: Milano CRSB (Sacre Popolari m. 17-4)

³⁴⁹ HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645

15.

La Morte vestita da cavaliere

Incisa da (?), da Tiziano (?)

acquaforte 373 x 261 mm

I, «*ETIAM FEROCISSIMOS DOMARI / PER FEROCHE CHE SIA CONVIEN ESSER DOMATO*» e nel fregio inferiore «*Venetijs Luca Bertelli formis*».

Il foglio non presenta indicazioni diverse da quelle dell'editore ma è tradizionalmente ritenuto di invenzione tizianesca. Mariette lo attribuisce alla mano di Martino Rota³⁵⁰. Per quanto riguarda il soggetto esso sembra appartenere a tutti gli effetti al tema della *Vanitas*, ovvero «al carattere effimero e alla vacuità delle cose terrene»³⁵¹, cui rimanda certamente la presenza del teschio. «La spada o un suo equivalente ci ricordano che nulla possono le armi contro la morte»³⁵², messaggio che viene confermato dall'iscrizione «*ETIAM FEROCISSIMOS DOMARI / PER FEROCHE CHE SIA CONVIEN ESSER DOMATO*», che possiamo tradurre in «anche il più violento degli uomini è domato dalla morte». A quanto mi risulta l'incisione è sopravvissuta in un unico esemplare, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 647; HUBER 1797-1804, III, p. 52, no. 1; HUME 1829, p. 1; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 41; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 53.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2015-52-1)

³⁵⁰ MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, V, pp. 33-34.

³⁵¹ HALL 1983, *Natura morta*.

³⁵² *Ibidem*.



ETIAM FEROCISSIMOS DOMARI
PER FEROCIE CHE SIA CONVIEN ESSER DOMATO

Yves de la Roche f. sculp.

16.

Crocifissione

Inciso da Agostino Carracci (?) oppure da Domenico Tibaldi (?)

bulino 415 x 393 mm

16, I/II



I, «*Lucae Bertelli Formis 1580*»; II, «AG. C».

Il foglio è da attribuire ad Agostino Carracci per Heineken (che, probabilmente per un errore di stampa, riporta la data 1500), Mariette e Le Blanc (che, verosimilmente ancora per un errore di stampa riporta però la data 1508), mentre secondo il Bartsch il foglio non converrebbe con lo stile di Agostino Carracci intorno al 1580.

Bodmer sosteneva di aver

visto uno stato dell'incisione in cui compariva la firma dell'incisione attraverso le sue iniziali «AG. C»³⁵³, tuttavia non pervenuta. Oggi collezioni come l'Albertina e il

³⁵³ BODMER 1939, p. 134.

Metropolitan Museum la attribuiscono a Domenico Tibaldi³⁵⁴; la tradizionale attribuzione ad Agostino Carracci testimonierebbe il primo soggiorno veneziano dell'artista da collocare attorno al 1580, chiamato dallo stesso Bertelli. Cristo sulla croce è circondato da tutte le figure canoniche della composizione: i due ladroni, Longino, il soldato che trafisse Gesù con la lancia, compare di profilo appoggiato alla base della croce di Disma, il buon ladrone; in basso a destra i soldati tirano a sorte il possesso della tunica di Cristo, come narrato da Giovanni (19, 23-24). Nella porzione opposta della composizione, sempre sotto la croce di Disma sono uniti due motivi, quello della Vergine in deliquio tra le pie donne e quello di San Giovanni, cui Gesù avrebbe affidato le cure della madre (Giovanni, 19, 26-27), che non ha tuttavia più il suo contrapposto – la Madonna dall'altro lato della croce – ora sostituito dalla Vergine in deliquio. La Maddalena abbraccia con impeto la croce, distinguendosi dalle altre pie donne. Tra i simboli e le figure allegoriche non mancano il teschio ai piedi della croce.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; 1789, III, p. 631; BARTSCH 1803-1821, XVIII, pp. 50-51, no. 22; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 13; p. 599, no. 47; BODMER 1939, p. 134; OSTROW 1966, IV, pp. 491 e seg., no. 17; DEGRAZIA 1979, p. 356, no. 217.

Collezioni: Madrid RB (28-I-1, f. 83, I/II); New York (53.600.2116, I/II); Vienna (It/I/39/8, I/II);

³⁵⁴ Pittore, incisore e architetto, Domenico Tibaldi (1541-1583) collaborò spesso con artisti coevi, tra gli altri Agostino Carracci che lavorò presso la sua bottega tra il 1578 e il 1581. Poche le opere pittoriche sopravvissute, mentre per quanto riguarda l'architettura sua prima opera nonché la più importante fu la ricostruzione della cattedrale di Bologna, per cui lavorò dal 1570 alla morte. Per una breve biografia del Tibaldi si veda DBI XCV, *Tibaldi, Domenico*.

17.

Stampa per la Confraternita del Nome di Dio

Inciso da Agostino Carracci

1582

bulino 503 x 361 mm

I, inedito (Bologna, PN 4779) nel *cartouche* ovale in basso al centro: «*SCVOLA / DEL SANTISS.^o NOME / DI DIO IN CHIESA / DELLI. R. P. DI. SS. / GIO. ET PAO*»; sotto il *crocifisso* «*I bi Sunt duo nel tres / in nomine meo congre / gati in medio corum / Sum.*»; nel *cartouche* in alto «*SIT / NOMEN / DNI / BENEDI / CTVM*». Dieci altre iscrizioni compaiono nelle tavolette attorno ai bordi dell'incisione; **II**, nel *cartouche* ovale in basso al centro: «*CONFRATERNITA / DEL SANTISSIMO NOME / D'IDDIO NELL'ORATORIO DI S. MARIA DELLA PACE / IN S. GIOANNI ET PAOLO. / MDLXXXII*»; sotto il *cartouche* «*Luca Bertelli Formis 1582*». Altre iscrizioni compaiono in una piccola tavoletta appena sopra e in due *cartouche* a destra e a sinistra.

La seconda versione di questo soggetto, edita per Luca Bertelli, è di dimensioni maggiori rispetto alla prima e presenta un'iconografia meglio sviluppata: sostituisce il Cristo crocifisso con una Madonna col Bambino, cambiamento probabilmente voluto dai membri stessi della confraternita perché considerato più appropriato. Le virtù cardinali e teologali ornano i lati del foglio, mentre tre dei quattro santi della prima versione sono stati spostati al centro. Il Papa gode di una posizione migliore, con il Doge e il Senato a pregare insieme ai santi Domenico e Tommaso d'Aquino e a due santi martiri. Gesù bambino compare anche in gloria insieme a Dio Padre. Le vicende relative alla confraternita sono tuttora misteriose: le iscrizioni di entrambe le versioni menzionano la chiesa dei Santissimi Giovanni e Paolo: una cappella intitolata al nome di Dio fu dedicata nel 1587, nonostante Agostino Carracci ne commemori la nascita

nel 1582³⁵⁵, quando la confraternita ancora non possedeva una cappella in chiesa.³⁵⁶ Non firmata, è tradizionalmente attribuita ad Agostino Carracci: l'esecuzione rapida era frequentemente usata dal bolognese per le illustrazioni di libri; il formato e le poche impressioni sopravvissute suggeriscono un'ideazione come frontespizio per qualche pubblicazione, probabilmente commemorativa della nascita della confraternita.

Bibliografia: GORI GANDELLINI 1771, I, pp. 235-236; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 646; III, p. 632; HUBER 1797-1804, III, p. 244, no. 24; BRYAN 1816, I, p. 238; BARTSCH 1803-1821, XVIII, pp. 97-98, no. 108; NAGLER 1835-1852, II, p. 397; BOLOGNINI AMORINI 1840, p. 55; MALVASIA 1841, I, p. 76; MARIETTE MS, II, p. 111; LE BLANC 1854, I, p. 310, no. 30; p. 601, no. 93; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 36; BODMER 1939, p. 140; CALVESI-CASALE 1965, p. 27, no. 38; OSTROW 1966, IV, p. 510ff., no. 29; DEGRAZIA 1979, p. 194, no.100; DEGRAZIA 1984, p. 124, no. 100; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 118, no. 095b.

Collezioni: Bologna (PN 4779, I/II); Firenze GDSU (2930, II/II); Parma (2686, II/II); Vienna (HB XXXVI. 2.56.246, II/II).

³⁵⁵ GORI GANDELLINI 1771, I, pp. 235-236 ricorda tuttavia la data 1588.

³⁵⁶ TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 118, no. 095b.

18.

Cristo e la samaritana al pozzo

Inciso da (?), da Agostino Carracci, da Cornelis Cort, da Federico Zuccari

post 1568

bulino, 231 x 315 mm

I, con la data «1568» nell'angolo inferiore destro; **II**, con l'indirizzo di Lafreri nel margine inferiore al centro «*Ant. Lafrerij*»; **III**, con la firma dell'incisore su una pietra in basso a sinistra; **IV**, ante litteram, copia di Agostino Carracci non datata e non firmata; **V**, «*Manda Signor nel freddo petto mio... Luca Bertelli exc*» (cfr. MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 10).

Nonostante chi scriva non sia stato in grado di vedere un esemplare di questa incisione con l'indicazione di responsabilità Bertelli, per il catalogo online della Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial³⁵⁷, che ne conserverebbe una copia, si tratterebbe di una copia in controparte dell'incisione di Cornelis Cort da Federico Zuccari, edita anche da Lafreri (Auckland, 2009/22/36, I/IV)³⁵⁸. Tuttavia, Heineken e Michael Bryan ricordano questo voglio *sub voce* Agostino Carracci, in particolare per il primo dei due si tratterebbe di una riedizione del foglio firmato Agostino Carracci e datato 1580. In realtà, Heineken confonde probabilmente qui il foglio non datato e non firmato da Agostino Carracci, copia in controparte dell'incisione di Cort (Budapest, 6073, IV/V), con quella datata 1580 e firmata da Agostino Carracci, che rappresenta in realtà uno sviluppo dell'incisione di Cort, da cui certamente deriva (Londra BM, U,2.19). Il foglio Bertelli è nello stesso verso dell'incisione di Agostino Carracci.

³⁵⁷

https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=31105&query_desc=Luca%20Bertelli consultato in data 7 settembre 2023.

³⁵⁸ ALBERTI 2009, p. 355, no. 283*.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, III, p. 30, no. 15; BRYAN 1816, I, p. 238; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 10; ALBERTI 2009, p. 355, no. 283*.

Collezioni: Auckland (2009/22/36, I/IV); Budapest (6073, IV/V); Madrid RB (28-I-1, f. 26, V/V)



18, IV/V

19.

Adorazione dei magi

Inciso da Agostino Carracci, da Marco del Moro

1580 circa

bulino 491 x 390 mm

I, ante litteram³⁵⁹; **II**, «*Luca Bertelli formis*»; **III**, aggiunto «*Marco dil Moro inventor*».

L'attribuzione ad Agostino Carracci è dubitata da Adam Bartsch, ma il foglio è assegnato con certezza ad Agostino Carracci da DeGrazia e Bohn³⁶⁰. Sempre secondo DeGrazia, la prima impressione conservata all'Albertina, doveva recitare «*Bertellj / formit / 1580*»³⁶¹. Nonostante Marco del Moro sia accreditato dell'invenzione del soggetto, nel suo corpus grafico nessun foglio sembra correlato con l'incisione di Agostino Carracci. Heineken menziona uno stato senza iscrizioni, ma nessuno studioso moderno sembra averlo mai rintracciato.

La scena avviene in uno spazio semiaperto, con i magi che offrono i loro doni al Bambino: Gaspare è inginocchiato innanzi a Gesù, cui offre l'oro, omaggio alla regalità di Cristo; alle sue spalle Baldassarre, il moro, con in mano l'incenso, omaggio alla sua divinità; Melchiorre, il più giovane, offre infine la mirra, anticipazione della morte, in una posa elegante e aggraziata. Non mancano Giuseppe, usualmente presente alla scena e animali come il bue e i cavalli.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, III, p. 630; HUBER 1797-1804, III, p. 247, no. 8; p. 161, no. 3; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VII, p. 318, no. 8; BRYAN 1816, p. 239; BARTSCH 1803-1821, XVIII, pp. 41-42, no. 10; JOUBERT 1821, I, p.

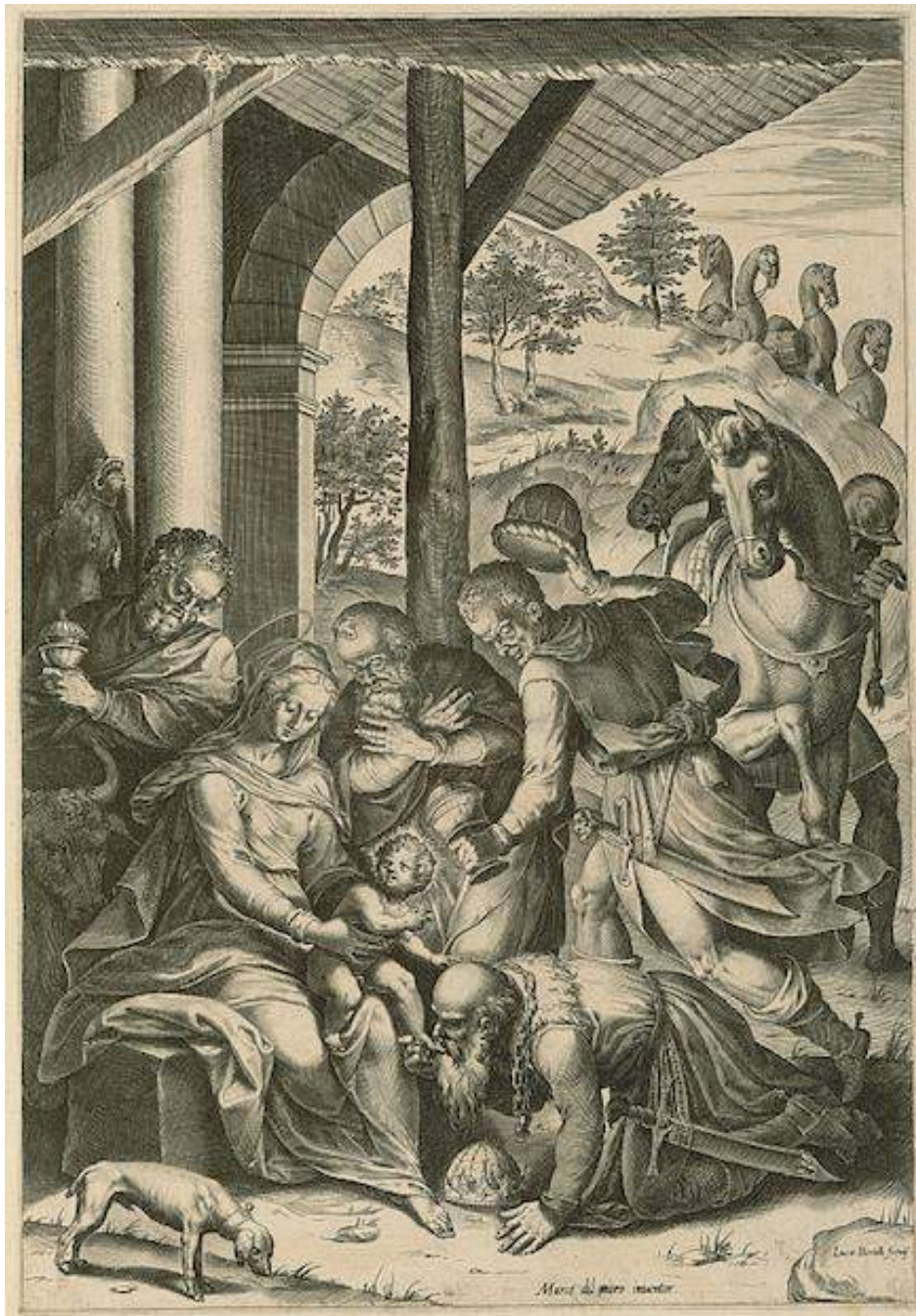
³⁵⁹ Descritto da HEINEKEN 1789, III, p. 630, no. 11

³⁶⁰ BARTSCH 1803-1821, XVIII, pp. 41-42, no. 10; DEGRAZIA 1979, p. 104, no. 22; DEGRAZIA 1984, p. 84, no. 22; TIB 39 (BOHN) 1995, p. 58, no. 030.

³⁶¹ DEGRAZIA 1979, p. 104, no. 22; DEGRAZIA 1984, p. 84, no. 22

347; MARIETTE MS, II, p. 107; LE BLANC 1854-1889, I, p. 598, no. 18; DEGRAZIA 1979, p. 104, no. 22; DEGRAZIA 1984, p. 84, no. 22; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 58, no. 030.

Collezioni: Cambridge MA (23.I.5 .5, II/III); New York (53.600.2126, III/III); Vienna (It/I/40/8, II/III; It/I/40/9, III/III).



19, II/III

20.

Tentazioni di Sant'Antonio abate

Inciso da Agostino Carracci, da Jacopo Tintoretto

1582

bulino 498 x 327 mm

I, sul margine sinistro «*Jacobi Tintoreti pictoris / Veneti prestantissimi / inventum*»; al centro «*Antonius, cum Demone suo sub aspectu ipsum infestantes / perpetua patientia suprasset, uiso Domino confortantur*»; sul margine destro «*Lucae Berteli For./ Anno. M.D.K.XXXII*»; **II**, «*Giacomo Franco Forma*» sostituisce «*Lucae Berteli For.*».

Stampa realizzata a Venezia nel 1582, quando Agostino Carracci dovette lavorare a stretto contatto con Luca e Orazio Bertelli, nonché con Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto. Il foglio, datato, ma non firmato (l'autografia è tuttavia rifiutata dal solo Zanetti, che scriveva «... si credette già intaglio di Agostino Carracci, ma ora si dubita e si pensa esser piuttosto di Cornelio Cort»³⁶², che moriva però nel 1578) riproduce il dipinto del Tintoretto nella chiesa di San Trovaso. La lastra passerà in un secondo momento in mano a Giacomo Franco. Secondo Marini la mancanza della firma di Agostino e l'indicazione di responsabilità Bertelli indicherebbe un'esecuzione voluta da quest'ultimo a fronte di un sicuro successo commerciale³⁶³.

Le tentazioni di sant'Antonio possono assumere due forme, l'assalto dei demoni e le visioni erotiche. Qui le figure femminili, rappresentazione della Lussuria, compaiono per lo più vestite, ma con le corna, a ricordare la loro origine demoniaca. Queste figure sono scacciate dall'Eterno, che compare al santo in un mare di luce. Sono gettati a terra il bastone a stampella del santo e il campanello, tipici attributi di sant'Antonio.

³⁶² ZANETTI 1771, p. 544

³⁶³ MARINI in *Crossing Parallels* 2021, p. 118.

Bibliografia: BAGLIONE 1642, p. 390; RIDOLFI 1648, II, pp. 39-40; BELLORI 1672, p. 115; MALVASIA 1841, I, p. 76, nota 1; p. 270; ORETTI MS, p. 795; MARIETTE MS , II, p. 112; VII, p. 124; BASAN 1767, I, p. 110; GORI GANDELLINI 1771, I, p. 230; 1810, VII, p. 319, no. XXXIV; HEINEKEN 1778-1790, III, p. 635; STRUTT 1785, I, p. 181; ZANETTI 1771, p. 544; HUBER 1797-1804, III, p. 249, no. 34; BRYAN 1816, p. 239; BARTSCH 1803-1821, XVIII, p. 69, no. 63; NAGLER 1835-1852, I, p. 393; II, p. 466; BOLOGNINI AMORINI 1840, p. 55; MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, III, p. 66; LE BLANC 1854-1889, I, p. 600, no. 56; KRISTELLER 1905, p. 283; FORATTI 1913, p. 171; PITTALUGA 1928, p. 343; CALVESI-CASALE 1965, p. 26, no. 36; OSTROW, 1966, IV, p. 508ff., no 28; DEGRAZIA 1979, p. 196, no. 101; DEGRAZIA 1984, p. 124ff, no. 101; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 119, no. 096; MARINI in *Crossing Parallels* 2021, p. 118.

Collezioni: Amburgo (1457, I/II); Bassano (XXXIII. 922.3890, I/II); Bologna (PN 3322, II/II); Budapest (6064, I/II); Cambridge MA (Spencer I.32); Coburgo (XII.37.10); Londra BM (U2.93, I/II); Madrid BN (inv. 4654, tagliato); New York (17.50.19.136, I/II; 53.600.2096, I/II); Parigi (Bd. 25j f. 81 I/II; Rd.2 Antoine, I/II; M Bc. 12 f. 62.67, II/II); Parma (1840, I/II; 1839, II/II); Vienna (It. Suppl. I. 39.19, I/II; HB XXXVI. 2.62.258, I/II).



21.

Martirio di Santa Giustina da Padova

Inciso da Agostino Carracci, da Paolo Veronese

1582

bulino, due fogli: foglio superiore 451 x 592 mm; foglio inferiore 459 x 592 mm

I, impressione della parte inferiore; **II**, ante litteram; **III**, al centro «*Cum Privilegijs / Sumi Pontificis Caes Maestatis Regis Catholici et Senatus Veneti.*;» in basso, a sinistra «*CLAR^{MO} VIRO IACOBO CONTARENO. / PATRICIO VENETO*»; in basso a destra «*Nihil gloriosus, nihil magnificentius felicissima adversus Turcas Victoria concessum humano generi a Deo opt. Max. a multis saeculis fuit. Quam cum septimo octobr. Die D. Iustinae sacro Christiana Resp. obtinuerit, Paullus Calliari Veronesis Patavij eius Divae Martyrium in aede ei dicata penicillo felicissime /expressit. Id nos hac tabella aereis formis repressavimus Tibi Iacobe Contarene, dicamus, singulare observantiae nostrae, et virtutis tuae testimonium cui maiora deberi omnes fatentur. Venetijs Kal. Iun. MDLXXXII Cl. Mae D. V. Addictissimi Lucas Bertellus, et socius. Augu.^s Car. Fe.*;» **IV**, cancellato «*et socius*»; **V**, «*Iacobus Franco. excudit in Frezzaria.*» sostituisce «*Lucas Bertellus*».

Grandiosa incisione in due fogli, il *Martirio di Santa Giustina da Padova* è datato (1582) e firmato da Agostino Carracci e riproduce l'opera realizzata da Paolo Veronese per la chiesa benedettina di Santa Giustina a Padova. Ricordata già nel corso del Seicento da Giovanni Baglione nelle sue *Vite*³⁶⁴ e poi da Bellori³⁶⁵ e Malvasia³⁶⁶ rappresenta il punto più alto del primo soggiorno veneziano di Agostino Carracci. Bodmer indicava per l'incisione la data 1 gennaio 1582, concludendo che Agostino

³⁶⁴ BAGLIONE 1642, p. 105; p. 390.

³⁶⁵ BELLORI 1672, p. 115.

³⁶⁶ MALVASIA 1841, I, pp. 75-76.

dovesse quindi trovarsi a Venezia già verso la fine del 1581³⁶⁷. Anche Ostrow datava l'incisione al gennaio 1582, ma non credeva ad un arrivo così precoce a Venezia da parte dell'artista³⁶⁸. DeGrazia, d'accordo con Bodmer, proponeva un arrivo a Venezia da parte di Agostino Carracci già al 1581³⁶⁹, mentre secondo Bohn sarebbe stato più probabile che a quella data l'artista si trovasse a Padova, dove avrebbe potuto vedere la tela di Paolo Veronese, e sarebbe giunto in laguna solo nel 1582 per ottenere il privilegio per la sua incisione³⁷⁰. Tutte queste ipotesi si basano sulla datazione fornita da Bodmer, che mi sembra tuttavia errata: il privilegio ottenuto da Agostino Carracci e Luca Bertelli si riferisce chiaramente al «*Iun*» 1582, il giugno di quell'anno, e infatti non esiste nessun privilegio datato gennaio 1582, mentre al 5 giugno 1582 è datato un privilegio reso noto da Bury³⁷¹. Luca Bertelli formò per l'occasione una compagnia con lo scopo di finanziare la realizzazione di questa incisione, di cui avrebbe potuto condividere il rischio. L'opera è dedicata dal Bertelli e da un anonimo «*socius*» al patrizio veneziano Giacomo Contarini di Pietro. La dedica collega esplicitamente il martirio della santa alla vittoria nella battaglia di Lepanto, ottenuta dai veneziani il 7 ottobre – giorno in cui si celebra la santa Giustina – del 1571, avvenimento che diede enorme impulso alla venerazione della santa. Come riportato nell'iscrizione, gli editori ottennero il privilegio non solo dal Senato veneziano, ma anche dal Papa e dal re di Spagna, testimonianza dell'ampia distribuzione che la compagnia sperava di ottenere per l'incisione. Il «*socius*» di Luca Bertelli dovette tuttavia lasciare presto la società: nella maggior parte delle copie stampate dal Bertelli la scritta «*et socius*» è infatti cancellata. Secondo Vitali, non si può escludere che il Veronese fosse uno dei «compagni» originariamente coinvolti³⁷²; senza dubbio il pittore doveva essere

³⁶⁷ BODMER 1939, p. 140.

³⁶⁸ OSTROW, 1966, IV, p. 507ff., no 26.

³⁶⁹ DEGRAZIA 1979, p. 204, no. 105; DEGRAZIA 1984, p. 127ff, no. 105.

³⁷⁰ TIB 39 (BOHN) 1995, pp. 136 e seg., no. 101.

³⁷¹ BURY 2001, p. 109, no. 69.

³⁷² VITALI in *Crossing Parallels* 2021, p. 118.

interessato a far conoscere la pala d'altare, la cui scarsa visibilità nella chiesa padovana era lamentata già dal Ridolfi³⁷³, mentre per Bury un *partner* del Bertelli avrebbe potuto essere lo stesso Agostino Carracci.

Pur considerando corretta l'interpretazione di Bodmer, ci sono altre ragioni per escludere un arrivo di Agostino Carracci a Venezia già nel 1581, di cui questi fogli sono stati talvolta proposti come prova: mi sembra ragionevole pensare che la data riportata nell'iscrizione sia da considerare, come uso comune, in *more veneto*; se così fosse, la data 1 gennaio 1582 m. v. corrisponderebbe alla data di uso comune 1 gennaio 1583, escludendo così la possibilità che questi fogli testimonino un arrivo in laguna già nel 1581. Inoltre l'incisione è anche la più ambiziosa e meglio riuscita tra quelle del primo soggiorno veneziano di Agostino Carracci; sembra difficile immaginare che una composizione di tale complessità rappresenti una delle prime (se non la prima) prova veneziana dell'artista. La composizione di Agostino presenta variazioni sia rispetto al disegno preparatorio (conservato al Getty Museum, Malibu, inv. no. 87.GA.92), sia al dipinto secondo Bohn Agostino seguì il dipinto nel realizzare questa, mentre per DeGrazia Agostino dovette utilizzare uno studio intermedio realizzato dal Veronese. Secondo Bury queste differenze sono in realtà dovute all'interpretazione dell'incisione da parte di Agostino, probabilmente discusse con lo stesso Paolo Veronese. Sono aggiunti nell'incisione degli alberi in basso a sinistra, il cane è rivolto in direzione opposta al dipinto e le figure sono definite più chiaramente; l'incisione è inoltre portata da Agostino ad un formato rettangolare. Un altro disegno, oggi alla Galleria degli Uffizi (inv. no. 12418F), attribuito da DeGrazia ad Agostino è per Bohn da assegnare ad Annibale³⁷⁴.

³⁷³ RIDOLFI 1648, p. 33;

³⁷⁴ DEGRAZIA 1979, p. 204, no. 105; DEGRAZIA 1984, p. 127ff, no. 105; TIB 39 (BOHN) 1995, pp. 136 e seg., no. 101; BURY 2001, p. 109, no. 69.

Bibliografia: BAGLIONE 1642, p. 105; p. 390; BELLORI 1672, p. 115; MALVASIA 1841, I, pp. 75-76; ORETTI MS, p. 794; MARIETTE MS , II, p. 92; BASAN 1767, I, p. 111; GORI GANDELLINI 1771, I, p. 230; 1810, VII, p. 319, no. XXIV; HEINEKEN 1778-1790, III, p. 636; STRUTT 1785, I, p. 181; HUBER 1797-1804, III, p. 249, no. 24; BRYAN 1816, p. 239; BARTSCH 1803-1821, XVIII, p. 78, no. 78; JOUBERT 1821, I, p. 348; NAGLER 1835-1852, II, p. 467; II, p. 466; BOLOGNINI AMORINI 1840, p. 55; MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAOGLO) 1851-1860, III, p. 56; LE BLANC 1854-1889, I, p. 601, no. 791; NALGER 1858-1879, I, p. 575, no. 1380 (3); FORATTI 1913, p. 169; PITTALUGA 1928, p. 343; BODMER 1939a, p. 140; CALVESI-CASALE 1965, p. 25, no. 34; OSTROW, 1966, IV, p. 507ff., no 26; DEGRAZIA 1979, p. 204, no. 105; DEGRAZIA 1984, p. 127ff, no. 105; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), pp. 136 e seg., no. 101; BURY 2001, p. 109, no. 69; ERICANI 2014, p. 17, no. 5; VITALI in *Crossing Parallels* 2021, pp. 128-129.

Collezioni: Bassano (XVI.438.1938, v/v); Bologna (PN 3316, III/v; PN 3313, IV/v; PN 3314, IV/v); Budapest (25372, IV/v); Cambridge MA (Spencer I.39, IV/v); Città del Vaticano (St. V. 55.93, I/v; St. V.55.92, IV/v; St. V.55.95, IV/v); Firenze GSDU (2944, III/v; 2945, v/v; 17014, v/v); Londra BM (U2-106, v/v); Madrid BN (inv. no. 7789; inv. no. 4655; inv. no. 7390, da verificare); Pavia (St. Mal. 4667, v/v); Venezia (A.16.219, v/v); Vienna (Gros. It. Suppl. s.l.t./12 zw.32, II/v; Gros. It. Suppl. s.l.t./12 zw.33, IV/v).



21, V/V

22.

Il tributo della moneta

Inciso da (?), da Domenico Campagnola

ante 1564 (?)

bulino, 340 x 426 mm

I, in basso a sinistra: «*Dominicus Campagnola inventor / Lucas Bertelius f.*»; nella parte inferiore della colonna «*Reddite, quae sunt Caesaris, Caesari: et quae sunt Dei, Deo*».

L'incisione rappresenta il celebre momento in cui alcuni personaggi, rivolgendosi a Gesù, gli chiesero se gli Ebrei dovessero pagare o meno le tasse richieste da Cesare, cui Cristo rispose con la celebre frase «Reddite quae sunt Caesaris Caesari et quae sunt Dei Deo»³⁷⁵. Inventore della composizione è Domenico Campagnola (1500-1564), come ricordato direttamente nel foglio inciso, riproduzione di un disegno a penna e inchiostro marrone su tracce di gesso nero su carta crema, venduto all'asta presso Sotheby's il 21 gennaio 2003³⁷⁶, da datare attorno al 1550 e appartenuto al Gabinetto Crozat³⁷⁷. Non è da escludere la possibilità che Domenico Campagnola e Luca Bertelli abbiano lavorato assieme all'incisione: il Bertelli fu certamente attivo a Padova a partire dal 1563³⁷⁸, ma la sua presenza nella provincia patavina è forse da anticipare di qualche anno³⁷⁹. Sicuramente l'editore ebbe accesso ai disegni del Campagnola per la realizzazione di questa incisione e per la serie dedicata alla *parabola di Lazzaro e del ricco Epulone* (cat. nn. 23-25), dove il Campagnola è pure ricordato come inventore

³⁷⁵ Mc 12, 13-17; Mt 22, 15-22; Tm, 100.

³⁷⁶ New York, Sotheby's, 21.01.2003, No. 38, cfr. Catalogo d'asta Sotheby's New York, Old Master Drawings, 21.01.2003, p. 34, no. 38,

³⁷⁷ MARIETTE 1741, p. 62, no. 676: «Dix-huit, idem, du nombre desquels est le Christ à la monnoye, qui a été gravé par Bertelli».

³⁷⁸ ASCARELLI-MENATO 1989, p. 449.

³⁷⁹ BENJAMIN NICKEL 2017, I, p. 180.

della composizione, ma anche il *Riposo durante la fuga in Egitto* e il *Viaggiatore addormentato al chiaro di luna*, la cui invenzione è generalmente attribuita a Tiziano, derivano in realtà da composizione campagnolesche³⁸⁰ (*cat. nn.* 26-27).

Bibliografia: MARIETTE 1741, p. 62, no. 676; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; III, p. 545; HUBER 1797-1804, III, p. 55, no. 2; ZANI 1817-1828, VII, pp. 72-73; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 7; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 9.

Collezioni: Amburgo (1327); Amsterdam (RP-P-OB-35.267); Braunschweig (LBertelli Verlag WB 2.4); Budapest (5954); Chiari (00619748); Dresda (A 124633); Londra BM (W, 9.12); Madrid BN (ER/1284 (72); INVENT/1519); Madrid RB (28-I-1, f. 34; 28-II-2, f. 47); Monaco di Baviera (7619); New York (62.602.374); Roma ICG (S-FC31509).



22

³⁸⁰ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 179 seg.; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 58-59.

23.

Lazzaro al banchetto del ricco Epulone

Inciso da Francesco Valesio (?), da Domenico Campagnola

bulino 250 x 305 mm

I, in basso «*Erumnos? Hic. Lazarun iacens ad ianuan diuitis micas etian canibus obiectas de mensa Epulonis petit Lu 16 / Luca Berteli formis*».

Quella di *Lazzaro al banchetto del ricco Epulone* è la prima di una serie di tre stampe dedicate alla parabola di Lazzaro e il ricco Epulone (Lc 16, 19-31), per cui Domenico Campagnola dovette fornire al Bertelli dei disegni preparatori negli ultimi anni della sua vita. Il nome dell'inventore non è ricordato nella stampa – solo l'ultimo episodio della serie, *Il ricco Epulone negli Inferi*, lo menziona «D. C. IN» – così come non è menzionato quello dell'incisore, probabilmente da ricercarsi tra i collaboratori veneziani e fiamminghi di Luca Bertelli³⁸¹. Malaspina di Sannazaro ricorda come i fogli fossero corredati da un monogramma, forse attribuibile all'incisore Francesco Valesio³⁸². Di questo episodio è conservato un foglio preparatorio alla Morgan Library di New York³⁸³: in alcune parti dell'incisione ha avuto luogo una certa alienazione grafica, ma nel complesso il disegno è stato riprodotto abbastanza accuratamente³⁸⁴. Il gruppo di tre incisioni (*Lazzaro al banchetto del ricco Epulone*, *La morte del ricco Epulone*, *Il ricco Epulone negli Inferi*, cat. nn. 23-25) è raramente sopravvissuto come una serie completa e probabilmente i fogli erano in passato venduti anche

³⁸¹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 58-59, 69-70.

³⁸² MALASPINA DI SANNAZARO 1824, II, p. 98. Francesco Valesio (Valegio, Valeggio o Vallegio, 1560 circa – attivo fino al 1646), fu incisore e mercante di stampe a Venezia, dove teneva bottega in Spadaria. Almagià aveva notato come il Valesio fosse uso acquistare vecchie lastre che ripubblicava con datazione alterata; cfr. ALMAGIÀ 1948, p. 118. Per una breve scheda biografica del Valesio si veda BURY 2001, p. 235.

³⁸³ Inv. no. IV, 64, penna e inchiostro bruno su carta, mm 384 x 230

³⁸⁴ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 180-181.

singolarmente. Nel primo, nella parte destra dell'incisione, all'esterno di un portico «un mendicante, di nome Lazzaro, giaceva alla sua porta, coperto di piaghe, bramoso di sfamarsi di quello che cadeva dalla mensa del ricco. Perfino i cani venivano a leccare le sue piaghe» (Lc 16, 20-21); non mancano i suoi tradizionali attributi, la ciotola e il sonaglio del lebbroso. Il ricco Epulone siede all'interno della casa in compagnia di suonatori e servitori, ma non compaiono le due prostitute, così come il musicante che minaccia Lazzaro con il bastone. Nella parte sinistra del foglio è rappresentato un tipico paesaggio campagnolesco con alcuni edifici ed un mulino ad acqua; sullo sfondo un meno caratterizzato paesaggio montuoso.

Bibliografia: RIDOLFI 1648, II, p. 75; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; III, p. 545; HUBER 1797-1804, III, p. 55, no. 3; ZANI 1817-1828, VII, pp. 249-250; MALASPINA 1824, II, p. 98; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 6; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 8.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2004-564; RP-P-H-H-1416); Braunschweig (LBertelli Verlag AB 3.3); Dresda (A 124634); Londra BM (1868,0612.1415; 1949,1008.65); Madrid RB (28-II-16, f. 92); Pavia (St. Mal. 1934); Vienna (HB 27.3, fol. 70, no. 422).



23



24

24.

La morte del ricco Epulone

Inciso da Francesco Valesio (?), da Domenico Campagnola

bulino 239 x 380 mm

I, in basso a destra «*Luca Bertelli formis*».

La scena con *La morte del ricco Epulone* – la seconda della serie della parabola di Lazzaro e del ricco Epulone (Lc 16, 19-31) – è l'unica a non essere corredata da un commento nella parte inferiore; tuttavia è ricordato il ruolo di Luca Bertelli come editore. Nella porzione destra del foglio il ricco si trova a letto, all'interno di quello che è probabilmente lo stesso loggiato della scena precedente, ma 'girato' da un punto di vista differente; moribondo, assistito e compianto, al di fuori dalla loggia un demone in una nuvola di fumo trascina via la sua anima. Nella porzione sinistra è rappresentato un paesaggio tipicamente campagnolesco, poco caratterizzato, con una capanna ed un arco.

Bibliografia: RIDOLFI 1648, II, p. 75; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; III, p. 545; HUBER 1797-1804, III, p. 55, no. 3; ZANI 1817-1828, VII, pp. 249-250; MALASPINA 1824, II, p. 98; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 6; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 8.

Collezioni: Dresda (A 124635); Londra BM (1949.1008.66); Madrid RB (28-II-16, f. 93); Pavia (St. Mal. 1934); Venezia MC (A 16/156); Vienna (HB 27.3, fol. 71, no. 423).

25.

Il ricco Epulone negli inferi

Inciso da Francesco Valesio (?), da Domenico Campagnola
bulino 232 x 263 mm

I, «D. C. IN. Luca Bertelli formis».

Rispetto ai due fogli precedenti, quello con *Il ricco Epulone negli inferi* è assolutamente più raro e sopravvissuto in pochi esemplari. In questa stampa, che conclude la serie della parabola di Lazzaro e del ricco Epulone (Lc 16, 19-31), è ricordato, insieme a quello dell'editore, il nome di Domenico Campagnola come inventore della composizione. La scena è più movimentata delle precedenti e vede il ricco Epulone confrontarsi con "padre Abramo" nel luogo transitorio degli inferi. Fanno da sfondo animali fantastici, dannati e architetture surreali chiaramente attribuibili alla mano di Domenico Campagnola, il risultato finale è molto più movimentato e caotico delle ordinate scene precedenti. In questo foglio si racchiude anche il senso della parabola, che insegna che «chi è ricco sulla terra ne dovrà pagare lo scotto per l'eternità, mentre il povero godrà del premio celeste»³⁸⁵.

Bibliografia: RIDOLFI 1648, II, p. 75; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; III, p. 545; HUBER 1797-1804, III, p. 55, no. 3; ZANI 1817-1828, VII, pp. 249-250; MALASPINA 1824, II, p. 98; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 6; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 8.

Collezioni: Bassano (IV 105-428); Madrid RB (28-II-16, f. 94); Pavia (St. Mal. 1934); Roma ICG (FC 70963); Vienna (HB 27.3, fol. 71, no. 424).

³⁸⁵ HALL 1983, *Lazzaro e il ricco Epulone*.



25



26

26.

Riposo durante la fuga in Egitto

Inciso da Giovanni Battista de' Cavalieri (?), da Domenico Campagnola

post 1564 (?)

bulino 230 x 355 mm

I, in basso «*Luca Bertelli formis*»; **II**, leggermente più grande, in basso è aggiunta un'iscrizione dalla Lettera agli Ebrei (2, 14): «*quia ergo pueri communicaverunt sanguini et carni et ipse similiter participavit hisdem ut per mortem destrueret eum qui habebat mortis imperium id est diabolum. Heb. Cap. 2. Vers. 14.*». In basso a sinistra «*Titian: inventor*». Cancellata la scritta «*Luca Bertelli formis*»; **III**, aggiunta in basso a destra l'iscrizione «*Henrico vander Borcht fecit et excudit ex collec. Arundeliana*».

Come molte stampe edite da Luca Bertelli, anche il foglio con il *Riposo durante la fuga in Egitto* non indica l'inventore della composizione, erroneamente identificato in Tiziano al più tardi al XVII secolo, probabilmente già al tempo della riproduzione da parte di Hendrik van der Borcht (1614-1676) quando la vide nella collezione del conte di Arundel intorno al 1636-1637. Perché l'inventore sia rimasto senza nome in numerose incisioni di riproduzione del XVI secolo, non è possibile rispondere. Nel caso in questione, Luca Bertelli stesso potrebbe non aver avuto una conoscenza precisa della paternità preoccupandosi principalmente di portare sul mercato nuovi disegni. Forse la composizione era ben nota negli ambienti dei collezionisti e non era necessario un riferimento all'inventore³⁸⁶. La messa in scena delle figure in primo piano, i suggestivi motivi degli alberi e i dettagli delle rovine rinviano chiaramente alla concezione del paesaggio di Domenico Campagnola (1500-1564) dalla metà del quinto decennio in poi. Il miglior indizio stilistico è fornito dal modellato di Maria e Giuseppe, strettamente legato ad un disegno tardo e tematicamente correlato oggi conservato ad

³⁸⁶ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 181-182.

Haarlem³⁸⁷ e con il periodo della serie dell'Apocalisse. La figura di Giuseppe, è inoltre stilisticamente vicina ad un motivo di figura simile in una scena di Apocalisse di Domenico Campagnola apparsa in asta presso Sotheby's³⁸⁸ e la figura di spalle nel *Paesaggio arcadico* del Louvre³⁸⁹ va certamente menzionata come precursore grafico. Nel complesso questi riferimenti non mettono più in dubbio la mano di Campagnola nel disegno perduto che dovette servire come modello per l'incisione³⁹⁰. Heineken ipotizzava che l'incisore della lastra potesse essere Giovanni Battista de' Cavalieri (1525 circa-1601); tutti gli autori che menzionano questo foglio assegnano a Tiziano l'invenzione del disegno.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 4; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 5; BENJAMIN-NICKEL 2017, I, pp. 181-182.

Collezioni:

Amsterdam (RP-P-1887-A-11995, II/III; RP-P-BI-2676 III/III); Harvard (FA114, I/III); Dresda (A124636, I/III); Londra BM (1950,0211.183, I/III; 1950,0211.185, III/III); Vienna (HB 27.1, fol. 44, Nr. 56, I/III; HB 27.1, fol. 44, Nr. 57, II/III o III/III).

³⁸⁷ Museo Teylers, Inv. no. D 18. Anche in VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 409, no. 428.

³⁸⁸ New York, Sotheby's, 14.01.1994, no. 88.

³⁸⁹ Musée du Louvre, Inv. no. 5550, *cat. no.* 233.

³⁹⁰ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 181-182

27.

Il viaggiatore addormentato al chiaro di luna (il paesaggio di Tiziano)

Inciso da Mario Cartaro, da Domenico Campagnola (?)

acquaforte 216 x 322 mm

I, nessuna indicazione di responsabilità; **II**, «Luca Bertelli exc.».

Acquaforte con il monogramma di Mario Cartaro in cui è rappresentato un paesaggio notturno il cui modello riunisce tutte le caratteristiche compositive e motiviche di un tipico disegno campagnolesco: un primo piano elevato accentuato dalla presenza di un grande albero che lo fiancheggia, una figura centrale pastorale o contadina nel terreno vicino, senza alcun contenuto narrativo di rilievo, una città in rovina su un'aspra montagna e uno specchio d'acqua; la campagna è illuminata dai primi raggi di sole del mattino. La figura del pastore addormentato si trova in svariate forme nel *corpus* grafico del Campagnola e potrebbe derivare dal tipo di Endimione o risalire ad un motivo tizianesco, ma unica e interessante è la figura dell'uomo ammantato in riposo presso un albero. Sulla base di questi indizi Benjamin Nickel propone per il foglio una datazione attorno al quinto o sesto decennio del Cinquecento, ma Cartaro non lasciò indicazioni relative all'autore dell'invenzione originale. Lo stesso autore pensa che la lastra potesse essere stata acquistata da Ferrando Bertelli, collaboratore del Cartaro, che la lasciò a Luca Bertelli, il quale la reincise³⁹¹. La tradizionale attribuzione tizianesca è da rintracciare nella collezione di presunti paesaggi di Tiziano edita ad Anversa tra 1630 e 1642, dove un altro disegno del Campagnola con un uomo addormentato fu edito da Herman de Neyt, favorendo la propagazione dell'errore. Pierre Mariette II (1634-1716), commerciante in libri e stampe, fece realizzare una copia in controparte dell'incisione del Cartaro (eseguita in acquaforte da Moyse-Jean-Baptiste Fouard) e segnata «*Titian in..*». Nell'*Abecedario Pittorico* del nipote è difatti

³⁹¹ BENJAMIN NICKEL 2017, I, pp. 187 e seg.

ricordato «da un dessein du Titien d'une excellente composition»³⁹². L'attribuzione fu adottata poi da Heineken, che era in contatto con Mariette, e così alla bibliografia successiva.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 647; HUBER 1797-1804, III, p. 52, no. 2; BARTSCH 1803-1821, XV, p. 531, no. 26; HUME 1829, p. lxxv; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 45; MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, V, p. 335-336; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 55; TIB 31 (BOORSCH-SPIKE), p. 428, no. 026.

Collezioni: Vienna (It/I/31/44, II/II).



27, II/II

³⁹² MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860, V, pp. 335-336.

28.

Il serpente di bronzo

Inciso da (?), da Michelangelo

terzo quarto del XVI secolo

bulino, 338 x 444 mm

I, avanti lettera; **II**, in basso al centro «*Michael angelus. inuetor*», e più sotto a sinistra «*Luca Bertelli formis*», nella lunetta a sinistra una citazione biblica di otto righe «*Misit Dns in populum ignitos serpentes, ad quos plagas, et mortes plurimor / uenerunt ad Moysem, atq dixerunt; Peccauim,; qua locutis sum, q, Dnus, et te, / Ora, ut tollat à nobis serpentes. / Oravit Moyses pro populo, et locutus est Dominus ad eum; / Fac serpentem æneum, et pone eum pro signo / Qui percussus aspexerit eum; uiuet / fecit ergo Moyses serpentem æneum, et posuit eum supra signo, / Quem cum percussi aspicerent, sanabantur. Numeri. xxj.*» e in quella di destra, su dieci righe, la sua traduzione in lingua spagnola «*Enbio el senior sobre el Pueblo de Israel serpientes ponconosas / y para remediar las muertes yllagas que hazian Vino el / Pueblo à Moises y le dixo / Pecamos murmurando contra el senior, y contrati ruega por / nosotros para quenos quiite estas serpientes, / Hizo Moises oracion, y hablole el senior diziendole, haras / una serpiente de metal y ponasla por senal yel herido / quelamirare biuira / Hizo Moises la serpiente ypusola como Dios lemando / y los heridos quelamirauan sanauan luego. Numeri .21.*».

Nonostante non ci sia giunta una lista delle stampe vendute da Luca Bertelli al filosofo Francesco Patrizi da Cherso (1529-1597), rivendute poi in massima parte a Filippo II di Spagna nel 1575³⁹³, è probabile che nelle casse destinate agli Asburgo, insieme ai fogli che riproducevano alcune opere di Tiziano, comparisse anche questo foglio rappresentante *Il serpente di bronzo*. L'incisione riproduce in controparte l'affresco di Michelangelo in uno dei pennacchi della volta della Sistina; l'episodio in questione è

³⁹³ GROSSO in *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018, p. 320.

quello tratto dal *Libro dei Numeri*, 21, 6-9, che illustra la punizione inviata da Dio agli ebrei nel deserto del Sinai dopo il loro rifiuto a continuare a nutrirsi della manna e dell'erezione del serpente di bronzo decisa da Mosé, che garantiva la guarigione a chiunque vi volgesse lo sguardo. La scena, è corredata da versetti in latino dalla *Vulgata*, tradotti a fronte in spagnolo; la presenza di altri fogli con iscrizioni in lingua spagnola nelle collezioni del British Museum tra le cosiddette "stampe popolari", come la *Gabbia di matti* di Niccolò Nelli (inv. 1871,0812.813), le *Età della donna* (inv. 1947,0319.26.178) e le *Età dell'uomo* (inv. 1871,0812.788), forniscono nell'insieme un chiaro indizio di un canale privilegiato per la distribuzione dei prodotti editoriali Nelli e Bertelli nella penisola iberica³⁹⁴. Stilisticamente vicina alla trama luministica di Domenico Campagnola non è facile individuare l'incisore di questa lastra: riconosciuta come opera di Luca Bertelli da Giannantonio Moschini³⁹⁵ e Charles Le Blanc³⁹⁶, si colloca all'interno di un *corpus grafico* discontinuo la cui autografia va forse ricercata tra gli incisori veneziani vicini allo stile di Cornelis Cort³⁹⁷.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 642; HUBER 1797-1804, III, p. 177, no. 2; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. 2; BRYAN 1816, I, p. 119; MOSCHINI 1925, p. 38; NAGLER 1835-1852, I, p. 465; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 2; PASSERINI 1875, p. 169; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 2; ALBERTI 2015, pp. 53-56, *cat. no.* 38; GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 326 e seg.

³⁹⁴ ALBERTI 2015, pp. 54-55, *cat.* 38.

³⁹⁵ MOSCHINI 1925, p. 38.

³⁹⁶ LE BLANC 1854-1889, I, p. 309. Per ALBERTI 2015, p. 54, *cat.* 38, l'incisione è «trattata da Charles Le Blanc (1854) come opera incisa dallo stesso Bertelli», parere con cui mi trovo in disaccordo visto che in nessun modo l'autore sembra sostenere tale assunto, menzionando soltanto l'incisione con «Le peuple d'Israël tourmenté par les serpents: Michelangelo Buonarroti», cfr. LE BLANC 1854-1889, I, p. 309.

³⁹⁷ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 326 e seg.

Collezioni: Berlino (484-93, II/II; 485-93, II/II); Braunschweig (LBertelli Verlag WB 2.5, II/II); Dresda (A124638, II/II; A124637, I/II); Londra BM (1980,U.1481, II/II); Madrid BN (inv. 1680, II/II); Madrid RB (IX/M/113 [7], II/II); Parigi (Ba 6.2, H99769*, I/II)³⁹⁸; San Francisco (1963.30.36483, II/ II); Vienna (HB 2.1, no. 8, II/II).



28, II/II

³⁹⁸ MOLTEDO 1991, fig. 29.

29.

Cristo fra i ladroni

Inciso da (?), da Michelangelo

bulino 375 x 274 mm (*trait carré*)

I, in basso a sinistra: «*Luca Bertelli / formis*», sul cartiglio la scritta «*INRI*»; **II**, aggiunto, poco sopra l'indirizzo di Bertelli «*M.A. in.*».

Michael Huber e Giannantonio Moschini non riportano la provenienza michelangiolesca dell'invenzione, che, come nota Alberti³⁹⁹, rientra in realtà in quei casi di antica attribuzione per la quale non si è riscontrato uno specifico corrispondente all'interno del corpus michelangiolesco. Il disegno è molto semplificato: in uno sfondo bianco tratteggiato sono raffigurati solamente Cristo in croce con i due ladroni di profilo. Il foglio non è l'unico edito da Luca Bertelli ad essere preteso come invenzione di Michelangelo: Alessia Alberti ricorda infatti anche un *Cristo sulla croce* «*MICHAEL ANGELVS INVEN: / Apud Lucae bertellum*»⁴⁰⁰ (*cat. no. 30*), ricordato da Heineken nel testo *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen* (1768-1769)⁴⁰¹.

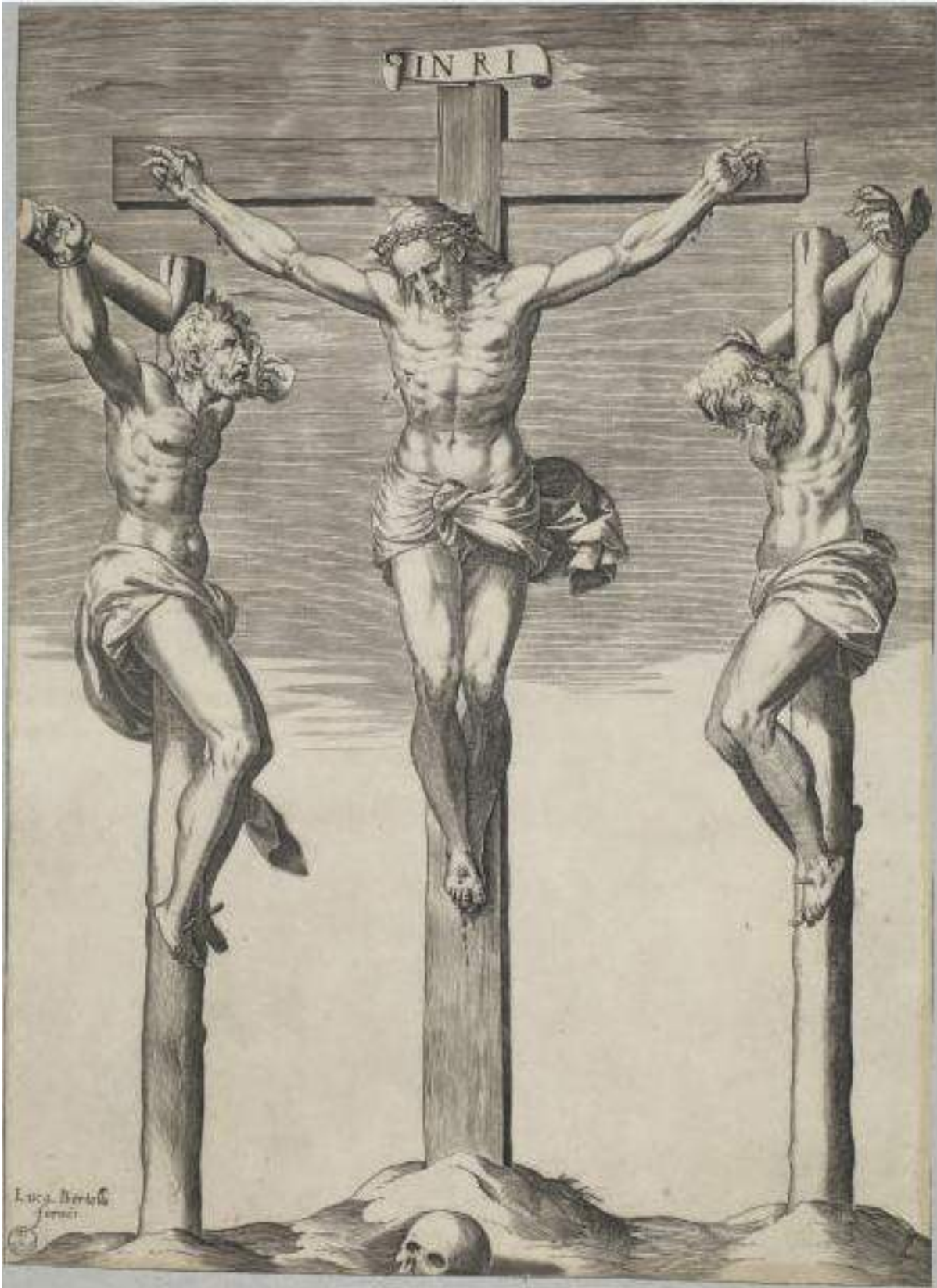
Bibliografia: HEINEKEN 1768-1769, I, p. 388, no. 22; HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; HUBER 1797-1804, III, p. 177, no. 6; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. VI; BRYAN 1816, I, p. 119; MOSCHINI 1925, p. 38; LE BLANC 1854-1889 I, p. 309, no. 15; PASSERINI 1875, p. 170; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 17; ALBERTI 2015, p. 254, *cat. no. A13*.

Collezioni: Dresda (A92040); Firenze GDSU (St. sc. 2769*, rifilato al *trait carré*).

³⁹⁹ ALBERTI 2015, p. 254, no. A13.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, no. A10.

⁴⁰¹ HEINEKEN 1768-1769, I, p. 388, no. 22



29

30.

Cristo sulla croce

Inciso da (?), da Michelangelo

bulino, 450 x 300 mm



I, «MICHAEL ANGELVS
INVEN: / Apud Lucae
bertellum».

Esemplare ricordato da Heineken nel *testo Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen* (1768-1769)⁴⁰², ricade nel caso di antiche attribuzioni michelangiottesche senza riscontro iconografico. Stampa conosciuta in un unico stato, non datata e in cui non compare il nome dell'incisore, viene ricordato solo il presunto inventore della composizione, Michelangelo, e l'indicazione di responsabilità Bertelli.

30

Bibliografia: HEINEKEN 1768-1769, I, p. 422, no. 5; ALBERTI 2015, p. 254, *cat. no.* A10.

Collezioni: Dresda (A124628); Madrid RB (28-I-1, fol. 82).

⁴⁰² HEINEKEN 1768-1769, I, p. 422, no. 5.

31.

Apparizione di Cristo a San Pietro («Domine quo vadis?»)

Inciso da Martino Rota, da Giulio Bonasone (?), da Raffaello

1568

bulino 256 x 348 mm

I, sull'edificio sullo sfondo «*DOMINE QVO / VADIS. / EO ROMAM ITER / CRVCIFI*GI»; in basso a sinistra «*lucas Bertellus formis*» e in basso a sinistra «*Raphael Urbino pinxit in Vaticano / Iulio Bonasone fecit*»; **II**, sull'edificio sullo sfondo «*DOMINE QVO / VADIS. / EO ROMAM ITER / CRVCIFI*GI»; in basso a sinistra «*lucas Bertellus formis*» e in basso a destra «*Raphael Urbino pinxit in Vaticano / Martin Rota Sebenzano F. 1568*»; **III**, senza la scritta sull'edificio sullo sfondo;

Il foglio di Martino Rota riproduce nello stesso verso un foglio di Giulio Bonasone⁴⁰³ che deriva da una delle scene dipinte da Raffaello a monocromo nella Stanza dell'Incendio in Vaticano. Del foglio si conoscono più stati e testimonia un possibile sodalizio tra il Rota e Luca Bertelli durante il soggiorno veneziano dell'artista tra il 1558 e il 1568. Il soggetto deriva dagli *Atti di Pietro*, un libro apocrifo dal quale la leggenda è ripresa dalla *Legenda aurea*: lungo la via Appia, Cristo compare a Pietro, che aveva abbandonato Roma; quest'ultimo domandò a Cristo, «Domine quo vadis?» «Dove vai Signore?», cui questo rispose «Vado a Roma per essere crocifisso la seconda volta»⁴⁰⁴. Da qui la scelta di Pietro di tornare in città per prepararsi al proprio martirio.

Bibliografia: GORI GANDELLINI 1771, III, p. 171; HUBER 1797-1804, III, p. 167, no. 10; BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 250, no. 6; NAGLER 1843, VII, p. 453, no. 6; LE BLANC 1854-1889, III, p. 367, no. 25; TIB 33 (ZERNER), p. 14, no. 006.

⁴⁰³ BARTSCH 1803-1821, XV, p. 119, no. 41.

⁴⁰⁴ HALL 1983, *Pietro*, 15.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-H-H-244, III/III); Budapest (46815, II/III); Braunschweig (MRota AB 3.1 II/III); Londra RC (RCIN 852871, II/III); New Haven (1966.97, I/III); New York (17.50.16-156, III/III); Vienna (It/I/34/6, II/III).



31, II/III

32.

Annunciazione con i profeti

Inciso da Girolamo Olgiati, da Cornelis Cort da Federico Zuccari

1572

bulino, 466 x 679 mm

I, nel margine inferiore, a destra, poco sotto l'epigrafe con le parole del profeta Aggeo: «*Cornelio cort fe./ 1571*»; nel margine inferiore: «*Opus quod in æde Virginis Deiparæ Annunciatae Collegii Romani societatis IESV. Federicus Zuccarus S. Angeli in Vado ad Ripas Mitauri perfecit æneis tabellis expressum/ AMPLISSIMO PATRI AC DOMINO. D. ANTONIO PERRE- NOTTO. S.R.E. PRESB. CARD. GRANVELANO. ARCHI- EPISCOPO MECHLINIENSI. NEAPOLISQ. PROREGI./ Antonius Lafreri dicauit ROMAE A.D.M.D.LXXI*». In basso verso destra, sul gradino: «*Cum Priuilegio/ Summi Pontificis.*»; **II**, Nel blocco sotto i piedi di Salomone, in basso: «*Hieronymus / Olgiatus F. / 1572*»; nell'angolo a destra: «*Venetiijs. Apud Lucam Bertellum*».

Foglio inciso da Girolamo Olgiati che deriva dal foglio di Cornelis Cort, riprodotto nello stesso verso. La stampa di Cort, edita da Lafreri (Milano BA., Inc. 10650, es. stampato su due fogli)⁴⁰⁵, fu secondo Bury realizzata attraverso una sorta di *partnership* con il Bertelli, che aveva avuto dall'editore Antonio Lafreri, il permesso di realizzare una copia dell'incisione di Cornelis Cort, da lui edita, permettendo così di evitare la necessità di importare l'originale, aggirando così spese derivanti dal trasporto e imposte varie⁴⁰⁶. I profitti sarebbero stati divisi tra i due editori. In questo caso, la sottoscrizione di Lafreri non viene sostituita da quella Bertelli, ma rimane, probabilmente a testimonianza di un effettivo accordo tra le parti. Come ricorda Alberti, il soggetto deriverebbe «dall'affresco perduto di F. Zuccari, commissionato dal Collegio Romano e dipinto nel 1571 nella chiesa gesuita di S. Maria Annunziata di

⁴⁰⁵ ALBERTI 2009, p. 286, no. 177*.

⁴⁰⁶ BURY 2001, *cat.* 129, pp. 191-192.

Roma, distrutta nel 1626 (ACIDINI LUCHINAT 1998, pp. 255-258)»⁴⁰⁷. Non menzionato da nessuno dei repertori sette-ottocenteschi all'interno dei cataloghi incisori del Bertelli, una sua tiratura è conservata al British Museum di Londra.

Bibliografia: BURY 2001, *cat.* 129, pp. 191-192; ALBERTI 2009, p. 286, no. 177*.

Collezioni: Londra BM (V,8.190, II/II); Milano BA. (Inc. 10650, es. stampato su due fogli, I/II)



32, II/II

⁴⁰⁷ ALBERTI 2009, p. 286, no. 177*..

33.

Battesimo di Cristo

Inciso da (?)

bulino, 382 x 278 mm

I, margine inferiore: «*Non isti Christum latices aspergine lustrant; / Sed mage purificat numine Christus aquas / Nullas in Christo sordes lymphæ imienit ista: / Sed nostris maculis pura lauacra pavat*»; in basso al centro «*Romæ Ant.º Lafrerj*»; **II**, in basso a sinistra «*Luca Bertelli for:*» sostituisce l'indirizzo di Lafreri e sopra, a penna, «*Zuchero*».

Esiste un esemplare di questo modello che presenta in basso al centro l'indirizzo di Antonio Lafreri. Come si è ricordato in precedenza, per un foglio con l'*Annunciazione con i Profeti* (cat. no. 32), inciso da Girolamo Olgiati nello stesso verso dell'originale di Cornelis Cort e da Federico Zuccari, il Bertelli aveva ottenuto dall'editore Antonio Lafreri il permesso di realizzare una copia dell'incisione di Cornelis Cort, da lui edita, permettendo così di evitare la necessità di importare l'originale, aggirando così spese derivanti dal trasporto e imposte varie; anche in questo caso non mi sembra da escludere la possibilità di un accordo tra i due editori. «L'uso di apporre versi sotto le immagini è ampiamente documentato attraverso il repertorio di Lafreri»⁴⁰⁸, consuetudine che, forse non casualmente, sembra propria anche del repertorio Bertelli. Come ricordato da Alessia Alberti nella sua Tesi di Dottorato, «circa l'autore del modello l'abate Zani parla di un anonimo italiano. Lo stesso modello è stato ripreso in una coppa a bordo festonato, realizzata a Faenza nel 1575, dove il paesaggio è più ampio, ma si riconosce il ponte dietro il gruppo. San Giovanni Battista è nella medesima posizione, mentre le gambe di Cristo affondano entrambe nell'acqua [...]»⁴⁰⁹. Se il gruppo in primo piano rimane invariato, rispetto alla stampa edita da

⁴⁰⁸ ALBERTI 2009, p. 70.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 299, no. 195*.

Lafreri quella Bertelli differisce per alcuni particolari nello sfondo: sulla riva opposta del fiume Giordano due angeli bilanciano la composizione, mentre alla sola colomba dello Spirito Santo si aggiungono Dio Padre benedicente accompagnato da due angeli.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; HUBER 1797-1804, III, p. 177, no. 3; ; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. III; BRYAN 1816, I, p. 119; ZANI 1817-1828, II-VI, p. 121, no. VI; MOSCHINI 1925, p. 38; NAGLER 1835-1852, I, p. 465; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 6; ALBERTI 2009, p. 70.

Collezioni: Vienna (It/II/19/29 II/II).



*Non in Christo laici gloria luctant,
Sed nos propter unum Christum apor*

*Habe in Christo ante baptis unum illu
Sed ratio nudi pro laici pord*

34.

La lavanda dei piedi

Inciso da Domenico Zenoi, da Marcantonio Raimondi, da Giulio Romano
bulino 240 x 341 mm

I, con l'attributo figurativo di Marcantonio Raimondi (tavoletta) in basso a destra; **II**, il pavimento appare ora quadrettato; **III**, al centro «*Ant. Lafrery*»; **IV**, «*Celeste Re, nel cui sacro aspetto / Riluce la salute delle genti / A te ricorro, ch non mi sia interdetto / Il favor di sue grazie Onnipotenti / Ecco o' signor d'alta fortezza obbietto / L'ombra de i miei peccati aspri e pungenti. / Ch'adosso m'è; e minaccia d'affogarmi / Aiutami signor, che puoi comparmi / Luca Bertelis excud*».

Nonostante la *Lavanda dei piedi* sia il foglio più fortemente ancorato alla produzione grafica di Luca Bertelli – la stampa è nominata da quasi tutte le fonti storiche – di questa si conoscono oggi pochissimi esemplari. Copia nello stesso verso dell'incisione di Marcantonio Raimondi, si tratta probabilmente di una riedizione della copia anonima A ricordata dal Bartsch: rispetto all'originale, le finestre si aprono su un paesaggio in rovina e nella tavoletta in basso a destra è segnato il monogramma dell'incisore veneziano Domenico Zenoi. Anche di questo foglio esiste un esemplare con l'indirizzo di Antonio Lafreri, fedele all'originale, forse messo sul mercato insieme al foglio Bertelli. Stranamente, tutte le fonti ricordano la stampa con l'indirizzo «*Lucas sc.*» e non «*Luca Bertelis excud*», errore probabilmente propagatosi a catena dal testo di Heineken.

Per quanto riguarda il soggetto, una *Cena in casa di Simone il Fariseo*, la scena «riproduce uno dei quattro episodi della vita di S. Maria Maddalena - serie perduta all'inizio dell'Ottocento -, che si trovava nella cappella Massimi nella chiesa della Trinità dei Monti, dipinta secondo Vasari da Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni. Sempre secondo Vasari sarebbe stato Giulio Romano a fornire a M. Raimondi i

disegni per la traduzione grafica dell'intera serie»⁴¹⁰. L'invenzione del soggetto è tradizionalmente attribuita a Raffaello.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; HUBER 1797-1804, III, p. 177, no. 4; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. IV; BRYAN 1816, I, p. 119; BARTSCH 1803-1821, XIV, p. 30, no. 3; ZANI 1817-1828, VI, p. 333; MOSCHINI 1925, p. 38; BRUILLOT 1832-34, III, p. 119; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 8; NAGLER 1871, IV, p. 439, no. 1382; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 11; ALBERTI 2009, p. 300, no. 196*.

Collezioni: Braunschweig (DZenoni AB 3.1, IV/IV); Londra BM (1910,0212.324, I/IV); Madrid BN (invent/42311; ER/1284, tav. 79, III/IV); Milano BA (Inc. 7882, es. tagliato, lacunoso nella parte sinistra, II/IV); Parigi (Bb 4-tome II, H100729, II/IV).

34, IV/IV



⁴¹⁰ ALBERTI 2009, p. 300, no. 196*.

35.

Incoronazione di spine

Inciso da Cornelis Cort, da Girolamo Muziano (?)

post 1567

acquaforte e bulino 425 x 315 mm

I, ante litteram; **II**, firmato dal Cort e con l'indirizzo di Lafreri «*Ant. Lafrery*»; **III**, «*LUCAE BERTELLI FORMIS*».

Anche di questo soggetto esiste un'edizione che presenta l'indirizzo di Lafreri, con la firma del Cort in basso a destra⁴¹¹; inventore della composizione sarebbe per l'abate Pietro Zani il Muziano. All'interno del pretorio, illuminato da una bifora, Cristo è legato su una pedana e viene trafitto da due soldati che gli percuotono il capo con una canna. Un altro armato si inginocchia e rende beffardamente omaggio al Redentore. Più in ombra, nella porzione sinistra della scena, due membri della coorte discutono ed assistono alla scena. L'edizione Bertelli presenta l'indirizzo di Luca, «*LUCAE BERTELLI FORMIS*» in un cartiglio inserito nella parte inferiore destra del foglio. Quest'ultima è piuttosto rara e, per quanto mi risulta, è conservata in foglio unico alla Biblioteca Nacional de España (inv. no. 5093).

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; ZANI 1817-1828, II-VI, p. 236; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 12; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 16; TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 98, no. 081; ALBERTI 2009, p. 360, no. 289*.

Collezioni: Madrid BN (inv. no. 5093, III/III); New York (51.501.3305, da verificare) Philadelphia (985-52-29589, I/III).

⁴¹¹ ALBERTI 2009, p. 360, no. 289*.



36.

Pentecoste

Inciso da G. B. Mazza, da Cornelis Cort, da Giorgio Vasari

post 1574

bulino 430 x 285 mm

I, ante litteram; **II**, con la firma «Corneli cort fe. 1574» nell'angolo inferiore destro dell'inciso, e nel margine inferiore, in basso al centro, l'indirizzo di Lafrery «Ant. Lafrerij»; **III**, sullo sgabello in basso a sinistra «G. B. Mazza Fe.» e nel margine inferiore «*Luca Bertelli Formis*».

Anche questo foglio rappresenta una copia in controparte di un'incisione realizzata da Cornelis Cort ed edita da Lafreri. Nonostante l'invenzione sia attribuita a Taddeo Zuccari sin dal *Dictionnaire* di Heineken, la stampa traduce in incisione la complessa pala di Giorgio Vasari per la cappella Biffoli nella chiesa di Santa Croce a Firenze (1568). Come notato da Alberti, «puntuali risultano i riscontri con quello che probabilmente era il disegno di presentazione a Cosimo I de' Medici, in cui risulta meglio definito lo sfondo architettonico (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 1651, penna e bistro, pennello e bistro diluito, lumeggiature a biacca, pietra nera su carta preparata ocra, ripassata a stilo; cfr. FAIETTI 2002, no. 5). La corrispondenza tra le dimensioni del disegno e quelle della stampa, aggiunta al fatto che il foglio di Bologna appare interamente ripassato a stilo per il trasporto, consentono di ipotizzare che il disegno possa essere servito come modello per l'incisore»⁴¹². L'edizione Bertelli, in controparte rispetto a quella Lafreri, presenta la firma dell'incisore Giovanni Battista Mazza⁴¹³.

⁴¹² ALBERTI 2009, p. 322, no. 230*.

⁴¹³ Non noti i suoi estremi biografici, Giovanni Battista Mazza fu incisore e stampatore attivo a Venezia verso la fine del secolo XVI. Incise diverse carte per Donato Rascicotti. Famoso è il grande planisfero di Giuseppe Rosaccio inciso dal Mazza nel 1597, in cui si firma «Giovan Battista Mazza

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 19; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 24; TIB (STRAUSS-SHIMURA), p. 119, no. 100-III; ALBERTI 2009, p. 322, no. 230*.

Collezioni: Braunschweig (GBMazza AB 3.1, III/III); New York (17.50.16-165, II/III; 51.501.3243, III/III); Philadelphia (1985-52-29592, I/III).



36, III/III

venetiano Maestro delle stampe della Zecha de Venetia». Una copia del planisfero del 1597 è conservata ad Harvard.

37.

Assunzione e incoronazione della Vergine

Inciso da Monogrammista PV, da Cornelis Cort, da Federico Zuccari

bulino 410 x 284 mm

post 1574

I, «1574 / Cornelius Cort fe»; **II**, aggiunto l'indirizzo di Lafreri «Ant. Lafrery» in basso al centro e due colonne di testo in latino «Edidit haec ... corda py». In basso, a sinistra «Federicus Zuccarus Inven.»; **III**, «Lucae Bertelli formis».

Copia dell'incisione di Cornelis Cort da Federico Zuccari (Londra BM, 1928,0313.121) stampato da Lafreri a Roma⁴¹⁴. La stampa rappresenta il rapimento in cielo della Madonna tre giorni dopo la morte, una credenza che non ha basi nella Sacra Scrittura, ma negli scritti apocrifi. La Vergine tra le nuvole viene trasportata in cielo dagli angeli, le mani sono giunte in preghiera; il tema scelto dal Cort unisce l'assunzione della Vergine a quello dell'incoronazione di Maria, che viene incoronata da due cherubini. Il Metropolitan Museum di New York attribuisce al Monogrammista PV l'incisione dell'edizione Bertelli.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 20; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 26; TIB (STRAUSS-SHIMURA), p. 130, no. 109-II; ALBERTI 2009, p. 325, no. 234*.

Collezioni: Londra BM (U,5.143, I/III; 1928,0313.121, II/III); New York (51.501.3313, III/III).

⁴¹⁴ ALBERTI 2009, p. 325, no. 234*.



Exaltat huc terra ac cœli Regiſque Deique
Vult ſaluſ terra erat datus ante polo

Su L. Giorgi

Colenda hinc merito cupit horumq; ardua
Liquet Terrarum dicitur pa ardua ꝑꝑ —

38.

Deposizione dalla croce (a quattro scale)

Inciso da (?), da Cornelis Cort, da Girolamo Muziano

post 1568

bulino 473 x 314 mm

I, nell'angolo in basso a destra «1568»; **II**, al centro l'indirizzo «*Ant. Lafrery*»; **III**, «*Luca Bertelli formis*».

Heineken fa un po' di confusione nel ricordare questa *Deposizione dalla croce (a quattro scale)* e la *Deposizione dalla croce (a due scale)* (*cat. no. 64*) confusione tramandata alle fonti successive (Le Blanc, Meyer). Nel *Dictionnaire des artistes*⁴¹⁵ si parla infatti di una *Deposizione* con quattro scale e con Nicodemo che tiene le tenaglie e di una *Deposizione* a due scale con Nicodemo che tiene le tenaglie da Girolamo Muziano e incisa anche da Cornelis Cort per l'editore Lafreri (la tiratura Bertelli è in controparte a quella Lafreri)⁴¹⁶. Si conoscono invece una *Deposizione* con due scale incisa da Marco del Moro (Londra BM, Amsterdam), in cui Nicodemo non viene rappresentato (*cat. no. 64*) e una *Deposizione* con quattro scale e Nicodemo con le tenaglie, basata sul disegno realizzato da Girolamo Muziano per Cornelis Cort e oggi conservato al Louvre (INV 5103, Recto)⁴¹⁷, stampato in controparte da Luca Bertelli (correttamente identificato dal solo Pietro Zani)⁴¹⁸.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; HUBER 1797-1804, III, p. 177-178, no. 7; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. VII; BRYAN 1816, I, p. 119; ZANI 1817-1828, VIII, 2, p. 148; MOSCHINI 1925, p. 38; LE BLANC 1854-

⁴¹⁵ HEINEKEN 1788, II, p. 644.

⁴¹⁶ TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), no. 86 – II, p. 104; ALBERTI 2009, p. 365, no. 297*.

⁴¹⁷ MARGINOLI 2012, p. 76.

⁴¹⁸ 25817-1825, VIII, 2, p. 148.

1889, I, p. 310, no. 17; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 21; TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 104, no. 086-II; ALBERTI 2009, p. 365, no. 297*.

Collezioni: Budapest (5956, III/III); New Haven (2008.22.1, I/III).



38, III/III

39.

Resurrezione di Cristo

Inciso da (?), da Cornelis Cort, da Giulio Clovio

post 1569

bulino 443 x 288 mm

I, con la sola data in basso al centro; **II**, aggiunto nel margine inferiore: «*Ant. Lafrery*»; **III**, ante litteram (attribuito a Cherubino Alberti); **IV**, «*Martin^{us} Rota F / Claudy Ducheti formis*»; **V**, «*Luca Bertelli*».

Foglio molto popolare inciso anche da Cherubino Alberti (Londra BM 1869,0410.1852) e Martino Rota (Vienna It/I/34/11) che deriva dall'incisione di Cornelis Cort su un disegno di Giulio Clovio. Altra stampa appartenente al catalogo Lafreri⁴¹⁹ ed edita pure da Luca Bertelli, è pubblicata nello stesso verso dell'incisione di Cornelis Cort tanto da Lafreri quanto dal Bertelli; di quest'ultima edizione è tuttavia sopravvissuta una sola impressione, quella del Museum of Fine Arts di Budapest.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 23; TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 114, no. 095-I; ALBERTI 2009, p. 366, no. 299*.

Collezioni: Budapest (5957, v/v); Londra BM (1869,0410.1852, III/V); Parma (Parma (1429, I/V; 1430, smg); Vienna (It/I/34/11, IV/V).

⁴¹⁹ ALBERTI 2009, p. 366, no. 299*.



39, V/V

40.

Presentazione di Maria Vergine al tempio

Inciso da (?), da Cornelis Cort, da Taddeo Zuccari (?)

post 1570

bulino, 268 x 198 mm

I, con la firma dell'incisore sul primo gradino, la data in basso a sinistra, e nel margine inferiore: «*Limina conscendens ultro petit ardua templi, Ipsa eadem templum Virgo futura Dei*»; **II**, aggiunto nel margine inferiore al centro: «*Ant. Lafrerÿ.*»; **III**, «*Questa cara di Dio Luc. Bertelli formis.*» (cfr. HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643)

Il foglio in questione è una copia dell'incisione realizzata da Cornelis Cort ed edita anche da Antonio Lafreri⁴²⁰. Chi scrive non è stato in grado di rintracciare un esemplare della stampa nella tiratura Bertelli, non potendosi così esprimere sul verso della stampa. Secondo Heineken, l'incisione presentava una scritta in italiano, che iniziava con «*Questa cara di Dio etc. Luc. Bertelli formis.*» e per questo dettaglio si distingueva dall'originale di Cornelis Cort, che presentava invece una scritta in latino (Philadelphia Museum of Art, inv. no. 1985-52-29570) «*Limina conscendens ultro petit ardua templi, Ipsa eadem templum Virgo futura Dei*». Le stampe editate da Luca Bertelli contenevano spesso versi in lingua italiana, che il nostro editore aggiungeva o sostituiva agli originali riprodotti (*cat. nn.* 11-12; 41). Per quanto riguarda il soggetto, «Acidini Luchinat (1998, p. 283, nota 77) cita un disegno preparatorio di Taddeo Zuccari a Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (inv. 1423)»⁴²¹

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 643; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 3; MEYER 1872-1885, III p. 702, no. 3; TIB (STRAUSS-SHIMURA) 1986, pp. 62-65, nn. 051-II, 052, 052 Copy c-I, 052 Copy g; ALBERTI 2009, p. 346, no. 267*.

⁴²⁰ ALBERTI 2009, p. 346, no. 267*.

⁴²¹ *Ibidem.*

Collezioni: New York (60.708.156, I/III); Philadelphia (1985-52-29570, I/III);



40, I/III

41.

Crocifissione

Inciso da (?), da Cornelis Cort, da Giulio Clovio

post 1579

bulino 320 x 248 mm

I, «*Don Julius Clovis / de couacia inventor*» e a lato «1568»; **II**, «*Don Julius Clovis / de couacia inventor*» e a margine sei versi in latino; **III**, con nel margine inferiore, al centro, l'indirizzo «*Romae Ant Lafrerj*»; **IV**, senza i versi e con l'indirizzo «*Sadler excudit.*»; **V**, con i versi «*So che l'mio Dio ...*» e l'indirizzo di Luca Bertelli «*Lucae Bertelli formis*» (cfr. HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644).

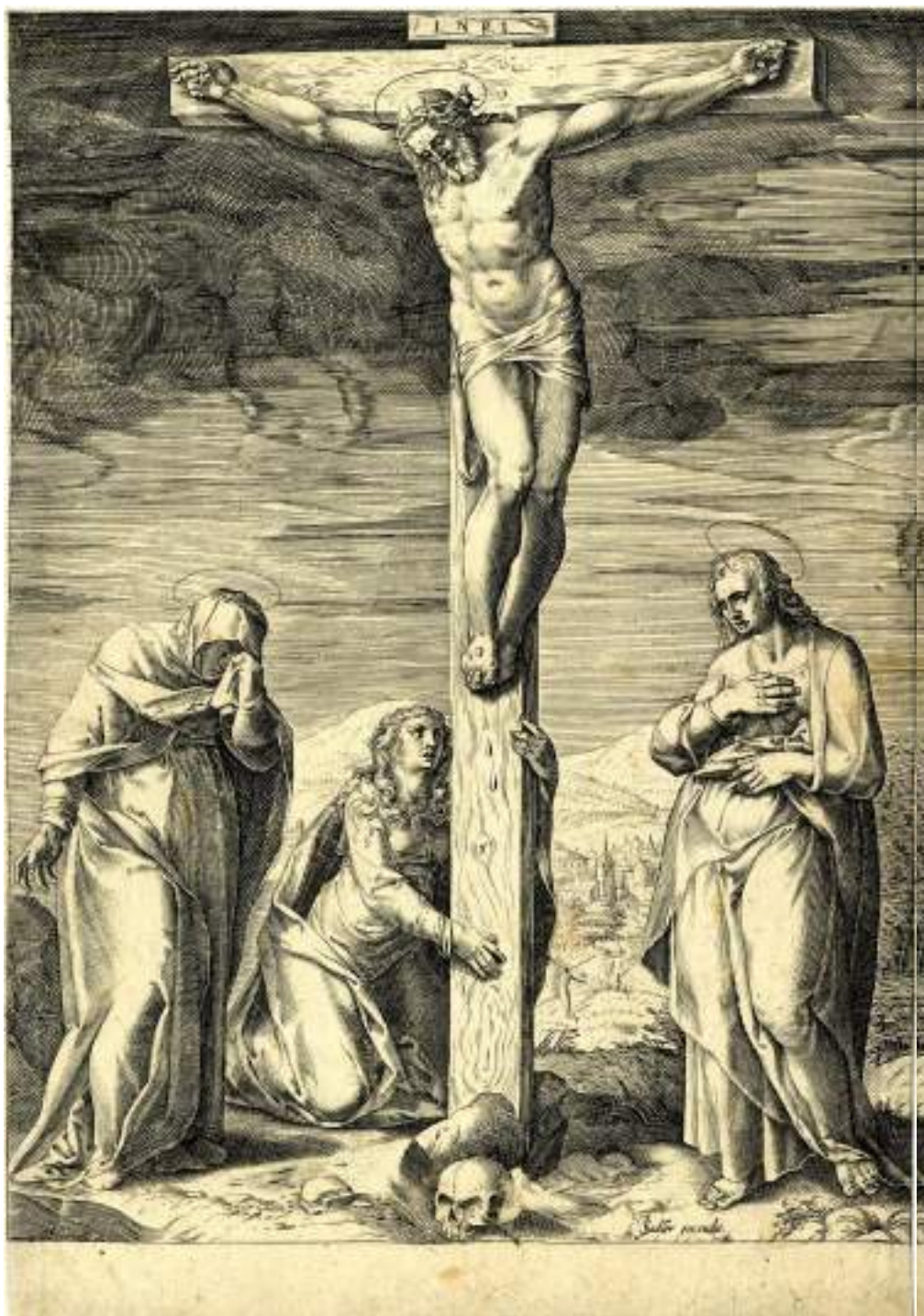
Nonostante non sia stato possibile rinvenire un esemplare di questo foglio con l'indicazione di responsabilità Bertelli, possiamo riconoscerlo come una riedizione dell'incisione di Cornelis Cort (1568) edita anche da Lafreri. La tiratura di Luca Bertelli è menzionata da Heineken, Le Blanc e Meyer, che tutti ricordano come l'incisione derivi da un'invenzione di Giulio Clovio. Fortunatamente, Heineken descrive anche il soggetto: Gesù Cristo crocifisso, con la Vergine che si asciuga le lacrime, la Maddalena che abbraccia la Croce e San Giovanni sulla destra. Non sono menzionate le altre figure presenti invece nella stampa di Cornelis Cort (Londra BM, 1895,0915.1407) e nell'edizione Lafreri (Roma ICG, S-FC122778)⁴²², ovvero Longino e una figura maschile anziana sulla sinistra. Per questo motivo penso che l'incisione pubblicata da Bertelli possa avere come riferimento il foglio edito da Jan Sadeler I⁴²³, che ometteva le altre due figure (Londra BM, 1951,0407.46) e aggiungeva, sempre secondo Heineken, sei versi che iniziavano con «*So che l'mio Dio ...*».

⁴²² ALBERTI 2009, p. 314, no. 218*.

⁴²³ Incisore ed editore nativo di Anversa, Jan Sadeler I (1550-1600), lavorò nella città natale, a Colonia, Magonza, Francoforte, Monaco, Verona e Venezia, dove soggiornò con il fratello Raphael tra 1596 e 1597. Per una biografia del Sadeler cfr. BURY 2001, p. 232.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; LE BLANC 1854-1889 I, p. 309, no. 15; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 18; TIB (STRAUSS-SHIMURA), p. 102, no. 084-II; ALBERTI 2009, p. 314, no. 218*.

Collezioni: Londra BM (1951,0407.46, IV/V; V,8.124, II/V; 1895,0915.1407, IV); Roma ICG (S-FC122778, III/V).



41, IV/V

42.

Santa Veronica

Inciso da Orazio de Santis (?), da Nicolas Béatrizet, da Pompeo Cesura
bulino 350 x 280 mm

I, in basso a destra «*Nicolaus. beatricius/ incidit.et.formi.suis.exc.*» **II**, aggiunto al centro «*ROMAE ANT.^O LAFRERII.* »; **III**, «*Apud Lucam Bertellum formis Roma*».

Questa interessante stampa edita da Luca Bertelli presenta, unico caso conosciuto insieme all'incisione con il *Martirio di Sant'Agata* (cat. no. 43), l'indicazione «*Apud Lucam Bertellum formis Roma*», forse testimonianza dell'attività del Bertelli anche nel mercato romano. Il Rijksmuseum attribuisce la stampa all'incisore Orazio de Santis⁴²⁴, che tradusse in incisione diverse opere del pittore aquilino Pompeo Cesura. Anche di questa stampa esiste una copia in controparte che compare nell'*Indice* di Antonio Lafreri, firmata dall'incisore, Nicolas Béatrizet⁴²⁵. Alessia Alberti ricorda come i catalogatori, tranne lo Zani, attribuirono l'invenzione del soggetto a Girolamo Muziano, ideazione smentita pure da Marciari nella monografia del pittore bresciano, di cui non riconosceva lo stile⁴²⁶.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 28; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 34; ALBERTI 2009, p. 398, no. 353*.

⁴²⁴ Pompeo Cesura nacque verosimilmente all'Aquila all'inizio del XVI secolo. Creduto lungamente alunno di Raffaello dalla storiografia abruzzese, si formò probabilmente a Roma, per poi tornare all'Aquila. Morì nel 1571 mentre, tornato a Roma, lavorava in Santo Spirito. Orazio de Santis (1530 circa-1584) si formò nella bottega del Cesura, per cui incise molte opere delle sue opere tra 1568 e 1573. Cfr. DBI XXIV, *Cesura, Pompeo*.

⁴²⁵ ALBERTI 2009, p. 398, no. 353*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2011-162, III/III); Bassano (0500212643, I/III); Madrid RB (28-I-1, f. 165, III/III); New York (53.601.48, II/III).



42, III/III

43.

Martirio di sant'Agata

Inciso da G. B. Mazza, da Cornelis Cort, da Giulio Clovio

ost 1567

bulino 359 x 226 mm

I, «*S. AGATHA*», il luogo e la data; **II**, con l'aggiunta dei nomi dell'incisore nell'angolo inferiore destro dell'inciso e dell'editore nel margine inferiore verso destra «Ant. Lafrerij.»; **III**, in basso a sinistra «*G. B Mazza fe.*» e sotto «*Romae Luca Bertelli for.*».

Rara stampa di G. B. Mazza che riproduce in controparte una stampa di Cornelis Cort da un disegno di Giulio Clovio (Boijmans van Beuningen Museum di Rotterdam, inv. L 1951/T 10 (PK)) ed edito da Lafreri⁴²⁷; la tiratura Bertelli presenta l'indicazione «*Romae Luca Bertelli for.*», unico caso riscontrato in cui compare questa dicitura insieme alla *Santa Veronica* (cat. no. 42). Non sono tuttora chiari quali fossero i legami che Luca Bertelli mantenne con l'editoria romana, forse il foglio in questione, altro esempio di riedizione di un foglio Lafreri, venne stampato direttamente a Roma.

Bibliografia: ALBERTI 2009, p. 374, no. 312*.

Collezioni: Braunschweig (GBMazza WB 2.1, III/III); Bologna (0800075749, I/III); Budapest (9602, III/III); Philadelphia (1985-52-29535, I/III); Vienna (It/II/29/16, III/III).

⁴²⁷ ALBERTI 2009, p. 374, no. 312*.



43, III/III

44.

San Francesco riceve le stimmate

Inciso da (?), da Cornelis Cort, da Girolamo Muziano

post 1568

bulino 516 x 345 mm

I, in basso a destra: «*Ant. Lafrerj formis Romae. 1568*», nel margine inferiore: «*Qui tum, qui sensus, quae mens, quiq. extitit ardor,/ Diue, tibi, uenit cum sacra flamma polo./ Vt nouus ille tui testis fuit ardor amoris;/ Incrementum ignis sic sacra flamma tui./ Nec tacitas solum penetrauit flama medullas:/ Impressit membris stigmata sancta crucis*»; **II**, in basso al centro: «*Hieronymo Muciano Brixiano Inuent*»; **III**, cornice in basso a sinistra «*Mihi autem absit gloria / ri nisi in cruce domini / nostri jesu Christi per / qué mihi mundus crucifi: / xus est et ego mido Gal. 6,*»; cornice in basso al centro «*Domine Servuum tuum franciscum signis / redemptionis nostre / Venetijs luca Bertelj*»; cornice in basso a destra «*Ego enim stigmata domi: / ni jesu in corpore meo porto / Gal. 6. / Christo confixus scem cruci / Gal. 2*».

Questo foglio riprende in controparte l'incisione di Cornelis Cort dal disegno di Girolamo Muziano a matita rossa conservato al Louvre (inv. 5107 recto; fig. 250/a), nello stesso verso dell'incisione del Cort. Edito da Antonio Lafreri⁴²⁸, la versione di Luca Bertelli, leggermente più grande rispetto a quella del collega editore romano (431 x 300 mm l'edizione Lafreri, 516 x 345 mm quella Bertelli), comprende una cornice con motivi animali, floreali e simbolici con alcuni versi dalla Lettera ai Galati.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 30; ALBERTI 2009, p. 336, no. 250*.

⁴²⁸ Cfr. ALBERTI 2009, p. 336, no. 250*.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-OB-75.487, II/III); Braunschweig (LBertelli Verlag AB 2.5); Parma (Ortalli 1599, II/III).



44, III/III

45.

La calunnia di Apelle

Inciso da Giacomo Franco, da Cornelis Cort, da Federico Zuccari

post 1572

bulino 317 x 420 mm

I, nella tavoletta in alto iscrizione in greco: «*AN PO'Σ IKAI'OY/ KAPPO'Σ OYK/ AΠO'ΛAYTAI*»; in basso a destra «*Fæd. Zuccarus [s rovesciata] · inuen:/ Cornelio Cort fe./ 1572*», nel margine inferiore a destra «*Romæ apud Antonium Lafreri*»; **II**, copia di dimensioni ridotte; **III**, in basso a sinistra «*Infandæ heu scelerum species, Calumnia, Frausg; / Et furor, ac sordes, mensg, inconsulta Tyranni, S ed guas securo contemnat pectore birtus, / Et custos sine labe animi facundia praesens. / Lucha Bertelli formis: / Jacomo franco fecit.*»; nella tavoletta in centro un'iscrizione in greco.

Copia nello stesso verso dell'incisione di Cornelis Cort (1572) edita per Antonio Lafreri, da un dipinto di Federico Zuccari, che di questo soggetto ha realizzato diverse prove: per Alberti «il riferimento più puntuale risulta con il dipinto conservato a Roma in Palazzo Caetani (ACIDINI LUCHINAT 1999, p. 34, fig. 70). In questa versione, come nell'incisione e a differenza della più nota versione di Hampton Court, Re Mida ha infatti lunghe orecchie asinine, e la personificazione dell'Innocenza (la figura femminile più a destra) tiene in braccio un ermellino anziché una colomba»⁴²⁹. Realizzata da Giacomo Franco per Luca Bertelli, rispetto all'originale, la cornice a fregio con scene mitologiche è eliminata a favore di una cornice semplice.

Bibliografia: ALBERTI 2009, p. 255, no. 163.

Collezioni: Budapest (7020, III/III); Madrid RB (IX/M/113 (64)] (4)); Milano BA (Inc. 3151, smg., I/III); Milano CRSB. (Art. m. 41-31, I/III, controprova).

⁴²⁹ ALBERTI 2009, p. 255, no. 163.

46.

Statua di bambino che pesca

Inciso da (?)

post 1567

bulino, 338 x 208 mm

I, «*PVERI PISCANTIS E PARIO MARMORE ABSOLVTISSIMVM SIMVLACHRVM/ROMAE IN V ALLE VATICANA INVENTVM ANT·LAFRERI SEQVANI FORMIS/Anno Salutis ∞·D·LXVII·*»; **II**, indirizzo cambiato in «*LUCAE BERTE / LLI FORMIS*».

Copia nello stesso verso dell'incisione edita da Lafreri nel 1567. Non menzionata da Heineken, Le Blanc o Meyer, il Bertelli sostituiva nello stampare questo foglio il suo nome a quello di Lafreri. Foglio abbastanza diffuso, specie nell'edizione Lafreri, di cui sono sopravvissuti numerosi esemplari, non menziona il nome dell'incisore o dell'inventore della composizione.

Bibliografia: ALBERTI 2009, p. 180, no. 82*

Collezioni: Collezione privata (proveniente dalla Galerie Bassenge, II/II)⁴³⁰; Londra BM (1947,0319.26.133; I/II); Madrid BN (2 es.: ER/1285, tav. 185; invent/75443, I/II); Madrid RB (28-II-1, fol. 58, I/II); Parigi (2 es.: Gc 8, tav. 12, I/II; Vx. 39, no. 233; Flandrin, Guibert 1903, p. 256, no. 5543, I/II); Roma BIASA (Roma XI.128, tav. 96, I/II); Roma ICG (FC 71178, I/II).

⁴³⁰ Venduta all'asta il 26 novembre 2009, cfr. <https://www.invaluable.com/auction-lot/bertelli-luca-puer-piscator-5024-c-322d39736d>, pagina consultata il 20 settembre 2023.

47.

«*DIVVS THOMAS DE AQVINO*»

Inciso da Giacomo Franco, da Jacob Bos

acquaforte 324 x 240 mm

I, colonna sinistra «*VERITATEM / MEDITABITVR / GVTTVR / MEVM / ET / LABIA / MEA / DETESTABVNTVR / IMPIVM / PROVER / VIII*»; colonna destra «*INVOCANI / ET / VENIT / IN / ME / SPIRITVS / SAPIENTIAE / QVAM / SINE / FICTIONE / DIDICI / ET / SINE / INVIDIA / COMMVNICO /SAP / VII*»; dentro l'ovale «*DIVVS THOMAS / DE AQVINO*»; sotto, «*ANT·LAFRERI·TYPIS*»; **II**, colonna sinistra in basso «*Lucha*»; colonna destra in basso «*Bertelli formis*»; riquadro sinistro inferiore «*ASCENDA MIN PALMA / TAPPRAEHNHAM / FRUCTUS ETVS*», riquadro destro inferiore «*IVSTVS / VT PALMA / FLOREBIT*». e all'interno dei due cerchi «*RORATECOELI / DESUPER*».

Foglio non menzionato da nessun repertorio con un ritratto del teologo medievale Tommaso d'Aquino (1225 ca. – 1274). Attribuito a Giacomo Franco dal catalogatore della Biblioteca Digital Hispànica⁴³¹, di cui riconosce il monogramma « IAF» copia in controparte un'invenzione dell'incisore olandese Jacob Bos edito da Antonio Lafreri⁴³² e poi da Pietro de' Nobili. Il «dottore angelico» è raffigurato all'interno di un ovale in abito monacale; nella porzione superiore compare uno stemma, mentre ai lati due scritte latine: la prima, alla destra del ritratto è quella forse più associata alla sua immagine⁴³³: «*Veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium*» («La mia bocca proclama la verità, e abominio per le mie labbra è l'empietà»)

⁴³¹<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Luca+bertelli&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> consultata in data 1 settembre 2023.

⁴³² ALBERTI 2009, p. 433, no. 364.

⁴³³ HALL 1983, *Tommaso d'Aquino*.

(*Proverbi*, 8, 7). Dal lato opposto versi dal *Libro della Sapienza* (7, 7): «invocavi, et venit in me spiritus sapientiae» («implorai e venne in me lo spirito della sapienza») «quam sine fictione didici et sine invidia communico» («senza frode imparai e senza invidia io dono») (7, 13). Nella porzione inferiore, la dedica a Michele Gislerio all'interno dell'ovale è sostituita da un generico paesaggio. Nei riquadri inferiori altre scritte latine, «ascenda in palma fructus eius» (dalla *Hugonis Cardinalia diuina Expositio in altos quattuor evangeliorum apices..*) e la già incontrata «justus ut palma / florebit», dal *Salmo* 92:13 (cfr. foglio rappresentante la *Vanitas* (cat. no. 85). Infine, all'interno dei due cerchi con la palma compare la scritta «rorate coeli / desuper», dalla *Vulgata* di Isaia e popolarissimo Introito alla messa della quarta domenica di Avvento.

Bibliografia: ALBERTI 2009, p. 433, no. 364.

Collezioni: Madrid BN (ER/1284 (244), II/II); Madrid RB (28-II-2, fol. 84°, I/II; IX/M/202 (96)] (1), II/II); Parigi (Coll. Lallemant de Betz, v. Ne 5, no. 93, da verificare).

48.

L'ultima cena

Inciso da Giovanni Battista Mazza, da Cornelis Cort, da Livio Agresti

post 1578

bulino 488 x 348 mm

I, «*C. cort fe. 1578*». Sotto una dedica, «*Ill.mo R.mo D. Dno Julio Antonio Sanctorio S.tae Severine tt. S.ti Bartholomei / in Insula S.R.C pbro Car.li Dicitum*». In basso a sinistra, a margine «*Livius Forlinetanus Inventor*», al centro «*Cum Privilegio Forma Prima*» e a destra «*Romæ apud P.P. Palumbum Novaren AD MDLXXVIII*». In due colonne: «*Sanguine, christe, tuo sic nos, et corpore pascis: / Et fis convivis altor et esca tuis, / Mirus amor nostri partes se versat in omnes: / Ut dominus servis abluat, ecce, pedes*»; **II**, «*G. Batis. Maza fe.*» e in basso a destra «*Luca Bertelli formis*».

Copia nello stesso verso dell'incisione di Cornelis Cort (Londra BM, V10, 83) da Livio Agresti, firmata da G. B. Mazza. Cort aveva riprodotto un affresco realizzato dal pittore nativo di Forlì per l'Oratorio del Gonfalone a Roma, al cui ciclo della Passione aveva collaborato insieme ad altri pittori tra cui Federico Zuccari a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento. Nell'incisione sono in realtà rappresentate due scene, l'ultima cena, con la bellissima figura di Giuda in primo piano, che stringe la sacca dei denari e scruta lo spettatore, e la lavanda dei piedi, oltre le colonne tortili, ovvero la scena cronologicamente successiva a quella in primo piano.

Bibliografia: TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 91, no. 076-I.

Collezioni: Budapest (32386, II/II); Londra BM (V10, 83, I/II); New York (61.532.41, II/II).



48, I/II

49.

San Girolamo nel deserto

Inciso da Girolamo Olgiati, da Cornelis Cort, da Girolamo Muziano (?)

1602 circa

bulino 403 x 286 mm

I, ante litteram; **II**, sulla pietra in basso a sinistra «*Lucae Bertelli forma*»; in basso a destra «*Girolamo Olgiato F. 16*».

L'incisione edita da Luca Bertelli è una copia in controparte della stampa di Cornelis Cort (Londra BM W,8.100) firmata e datata (ma non completamente leggibile) da Girolamo Olgiati, legata ad un disegno attribuito a Girolamo Muziano conservato al Louvre (inv. 5128). Il santo è rappresentato immerso nella natura selvaggia del deserto in cui si ritirò per quattro anni; la tipologia è quella del penitente: anziano, vestito solo di pelli è inginocchiato davanti alla croce. Lo accompagna il leone, compare il classico teschio, ma manca la tipica pietra con cui il santo era solito battersi il petto.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 23, III, p. 116, no. 5; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 34;

Collezioni: Amsterdam (RP-P-OB-36.707, II/II), Londra BM (W,8.100, I/II).



50.

La creazione di Eva

Inciso da Girolamo Olgiati, da Cornelis Cort, da Federico Zuccari

1574

bulino 309 x 242 mm

I, in basso a sinistra «*Federicus Zuccha. inven. / Hiers. Olgiatus f. 1574*»; sotto «*Non meritis Dominus, solus commotus amore / ex nihilo fecit quicquid in Orbe vides; / Deg Virum limo fecit post cuncta creata / Ipsius ex costis faemina ducta fuit / Qua soluit grates mirandas omnipotenti / Nuni benedicenti tempore perpetuo*»; in basso, a sinistra «*Jo. Baptista de Cavallerijs aneis formis Romae*»; a destra «*cum privilegio ad triennium*»; **II**, l'indirizzo di Giovanni battista de' Cavalieri è sostituito da, in basso al centro, «*Luca Bertelli formis*».

Copia nello stesso verso dell'incisione di Cornelis Cort (Amsterdam, RP-P-BI-6516) edita da Giovanni Battista de' Cavalieri a Roma nel 1572, riedita da Luca Bertelli a Venezia due anni dopo e firmata Girolamo Olgiati. Nonostante Giovanni Battista de' Cavalieri avesse ottenuto un privilegio triennale per l'incisione («cum privilegio ad triennium»), la cosa non sembra preoccupare Luca Bertelli, che fa ristampare l'immagine tagliando la parte inferiore e sostituendo il suo indirizzo a quello dell'incisore ed editore trentino. Rimane tuttavia necessario ricordare che il fatto che un privilegio ottenuto nella città di Roma non venisse rispettato, diciamo, a Venezia, era usanza abbastanza comune, tanto che per l'incisione con il *Martirio di Santa Giustina* (cat. no. 21) il Bertelli si avvale di un triplo privilegio. Il soggetto deriva da un'invenzione di Federico Zuccari, realizzata su uno dei pennacchi della volta per la cappella di palazzo Farnese a Caprarola (1567 circa).

Bibliografia: TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA), p. 9, no. 001-I.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-BI-6516, I/II); Madrid BN (ER/1284 (3), II/II).



50, I/II

51.

Le tre parche

Inciso da (?), da Cornelis Cort (?), da Giulio Romano (?)

post 1561

bulino, 217 x 260 mm

I, «*IVLIS MANTVA INVE / H. COCK EXCVDE 1561*». In basso al centro «*CLOTHO COLVM BAIVLAT, LACHESIS NET ATROPOS OCCAT.*»; **II**, l'indirizzo di Cock è sostituito da quello di Julius Goltzius; **III**, «*Le fatali noi tre sorelle ... Lucae Bertelli formis*» (cfr. MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 45).

Foglio non rintracciato menzionato solo da Meyer, ma che possiamo ipotizzare essere una riedizione del foglio inciso da Cornelis Cort nel 1561, cui Bertelli avrebbe sostituito i versi latini con i soliti in italiano. Difficile esprimersi oltre su questa incisione, probabilmente molto rara già alla fine del secolo XIX.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 45.



Collezioni: New York (51.501.653, II/III); Philadelphia (985-52-29580, II/III); Rotterdam (BdH 19916 (PK), I/III).

51, I/III

52.

L'accademia di arti visive

Inciso da Bartolomeo Mazza, da Cornelis Cort, da Jan Van der Straet (Giovanni Stradano)

post 1578

bulino, 454 x 295 mm

I, «*Cornelius Cort fecit / 1578*». In basso: «*Ill.mo et Ex.mo Dno Iacobo Boncompagno Arcis Praefecto, ingeniorum ac industriae fautori, Artiu nobiliu. praxim, a Io Stradesi Belga artificiose expressa, Laureti Vaccarius D.D. Romae Anno 1578*»; **II**, in basso «*Queste son l'arti, onde l'humano ingegno / Mostrar puo con le mani chiaro valore, / che lo solleva al più bramato segno / D'alte ricchezze, e di sublime honore: / Dunque chi farsi vuol di quello degno / con lungo studio amico e possessore, / Spogli d'ogni pensier basso la mente, / fra la gloria habbia sol le luci intente / Bartolomeui Mazza fe:*»; sopra «*Lucae Bertelli for:*»; altre iscrizioni come «*PICTURA.*», «*ARCHITECTVRA*», «*ANATOMIA*», ecc.

Copia nello stesso verso dell'incisione di Cornelis Cort (Londra BM, li, 5.110) da un disegno di J. Van der Straet (Londra BM, SL,5214.2), incisa per Luca Bertelli da Bartolomeo Mazza. Nel foglio è illustrata la pratica delle arti visive: in una bottega una statua di Roma è in fase di costruzione; un pittore in piedi su una piattaforma lavora all'affresco di una battaglia; un cadavere e uno scheletro sono sospesi e i garzoni li disegnano; un artista modella la scultura di un cavallo al centro; al tavolo sono seduti un incisore con bulino e calcografia e un architetto. Foglio non menzionato da nessun autore sette-ottocentesco.

Bibliografia: BARONI VANNUCCI 1997, *cat. no. 772.*

Collezioni: Londra BM (li, 5.110, I/II; Ii,5.111, II/II); Vienna (H/II/10/114, II/II).



52, II/II

53.

San Pietro martire

Inciso da Giulio Bonasone (?)

bulino 321 x 224 mm

I, «CREDO» e sulla pietra in basso «*Luca Bertelli formis*».

Nonostante Heineken e dopo di lui Charles Le Blanc e Meyer parlino di un foglio rappresentante «San Pietro eremita, con un coltello infilato in testa e un altro nel petto»⁴³⁴, il riferimento è chiaramente al santo domenicano Pietro da Verona, ucciso lungo la strada per Como mentre con il proprio sangue scriveva nella sabbia «credo». Luca Bertelli fu editore di una stampa con l'*Uccisione di San Pietro da Verona*, variante del dipinto di Tiziano per i Santi Giovanni e Paolo e unica testimonianza del dipinto inviato a Pio V subito dopo l'elezione al soglio pontificio il 7 gennaio 1556⁴³⁵ (*cat. no. 1*), ciononostante, il foglio ricordato da Heineken in questo caso è una stampa conservata a Braunschweig e attribuita a Giulio Bonasone rappresentante il martire morente che scrive con il suo sangue la parola «CREDO».

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 25, III, p. 116, no. 33; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 34.

Collezioni: Braunschweig (GBonasone WB 3.21).

⁴³⁴ HEINEKEN 1788 II, p. 645: «St. Pierre l'Hermite, ayant un couteau enfoncé dans sa tête & un autre dans son sein».

⁴³⁵ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, pp. 64-65.



54.

Monte Sinai

Inciso da Giovanni Battista Fontana

1569

bulino 345 x 511 mm

I, «*SANCTUS MONS / SYNAI*» e altre indicazioni sui vari luoghi; sulla pietra in basso «*CLAUDIO CORNELIO / FRANGIPANI. OP. SP. / ADOLESCENTVLO. / D / Io. Baptista fontana incidebat. / ANNO CID. ID. / LXIX*»; in basso a destra un'iscrizione: «*Bologninus Zalterius Pio Letori. / Sinay mons est in terra Madian ...*»; **II**, aggiunta in basso a sinistra la scritta «*L. Bertelli*».

Publicata a Venezia nel 1569, l'incisione è una delle prime prove di Giovanni Battista Fontana⁴³⁶, nonché la prima incisione figurativa datata tra quelle edite dal Bertelli. Datata e firmata, non è chiaro da dove derivi il prototipo del Fontana, forse lo stesso del trittico modenese di El Greco (oggi alla Galleria Estense di Modena): schemi iconografici simili circolavano al tempo nei trittici cretesi e potrebbero essere stati la base tanto per il dipinto di El Greco, quanto per la stampa del Fontana⁴³⁷. Dedicata al giurista e letterato Claudio Cornelio Frangipane, la lastra fu incisa dall'editore Bolognino Zaltieri e, probabilmente, riedita o edita anche dal Bertelli; Adam Bartsch vide un esemplare di questo foglio senza l'indicazione di responsabilità Bertelli⁴³⁸.

⁴³⁶ Giovanni Battista Fontana (1541-1587) nacque a Verona da padre pittore, per trasferirsi poi verosimilmente a Venezia e sicuramente in Austria con il fratello Giulio, dove lavorò al servizio dell'arciduca del Tirolo Ferdinando II. Diventato pittore ufficiale di corte, lavorò a diverse sale per vari castelli. All'attività come pittore il Fontana alternava quella di incisore: il Bartsch gli assegnava sessantotto incisioni, ma solo su quattro di esse (tra cui il *Monte Sinai*) il Fontana è indicato come incisore. Per una breve biografia del Fontana si veda DBI XLVIII, *Fontana, Giovanni Battista*.

⁴³⁷ VASSILAKI-CORMACK 2005, p. 236.

⁴³⁸ BARTSCH 1803-1821, XVI pp. 237-238, no. 67,

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 646; BARTSCH 1803-1821, XVI pp. 237-238, no. 67; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 1; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 1.

Collezioni: Gerusalemme (990023682200205171, I/II); Madrid RB (28-I-1, f. 33, II/II); Parigi (II/II).



54, II/II

55.

Il giudizio universale

Inciso da Giovanni Battista Fontana

bulino 573 x 422 mm

I, sulla pietra in basso a sinistra «*RELIGIONI ET PIETATE INSIGNI / IO THOMAE BRIXINEN / EPISCOPO DESIGNATO D. / Baptista Fontana Veronensis*»; **II**, aggiunto «*Luca bertelli for*».

Come nel caso del *Monte Sinai* (cat. no. 54), questo foglio esiste sia con l'indirizzo di Luca Bertelli (Amsterdam, Budapest) che senza (Londra, Vienna). Dedicato al vescovo di Bressanone, il foglio sembra ricordare, per alcuni elementi, il *Trittico del Giudizio finale* di Luca di Leida (1527) e l'*Allegoria della Lega Santa* di El Greco (1579): dal primo in particolare per quanto riguarda la separazione dei giusti dai dannati e la resurrezione dei morti che compare nello scompartimento centrale del trittico di Luca di Leida e per i dannati gettati nella bocca del Leviatano, che corrisponde alla sezione dipinta nell'anta destra del trittico. Un'immagine simile comparirà anche mezzo secolo più tardi nella cosiddetta *Allegoria della Lega Santa*, in cui la stessa bestia infernale simboleggia allegoricamente l'inferno.

Nella sezione superiore della stampa sono rappresentati Cristo giudice e il tribunale degli apostoli e dei santi: affiancano a Cristo compaiono due angioletti tengono tra le mani giglio e spada, simboli dell'innocente e del colpevole. La Vergine, inginocchiata, intercede per i giudicati, mentre di fronte a lei siedono Giovanni Battista e Pietro. Nella porzione inferiore i morti emergono dalle tombe, trasformandosi talvolta da scheletri a uomini. L'immagine del Leviatano, di cui si è già detto, deriva dal Libro di Giobbe (cap. 41): all'interno delle sue fauci spalancate sono trascinati i dannati.

Alcuni di questi caotici movimenti, spintoni e trascinamenti ricordano a parere di chi scrive l'ultima scena della *Parabola di Lazzaro e del ricco Epulone*, rappresentante *Il ricco Epulone negli inferi* (cat. no. 25).

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; HUBER 1797-1804, III, p. 178, no. 9; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 258, no. IX; BRYAN 1816, I, p. 119; BARTSCH 1803-1821, XVI p. 225, no. 19; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 29; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 35.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-OB-39.042, II/II), Budapest (7010, II/II); Londra BM (1862,0712.464, I/II); Vienna (It/III/2/73, I/II).

55, II/II



56.

San Domenico scaccia il demonio

Inciso da Martino Rota

bulino 339 x 217 mm



I, nella pietra in basso a destra «S. DOMINICVS»; sotto «Misti Deo Pater immensi comertia Coeli / Dum tractas ... »; poco a sinistra «Martinus Rota F.»; nella pietra sotto il braccio del diavolo «Luc. Bertelli formis».

Buona prova incisa da Martino Rota ed edita da Luca Bertelli. Per quanto mi risulta esiste un solo stato di questa incisione. Invenzione singolare, in un paesaggio di campagna, sullo sfondo del quale si stagliano rovine di città, Domenico scaccia il demonio con un fustino.

56

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, p. 255, no. 17; LE BLANC 1854-1889, III, p. 367, no. 21; TIB 33 (ZERNER), p. 25, no. 017.

Collezioni: Vienna (It/I/34/16).

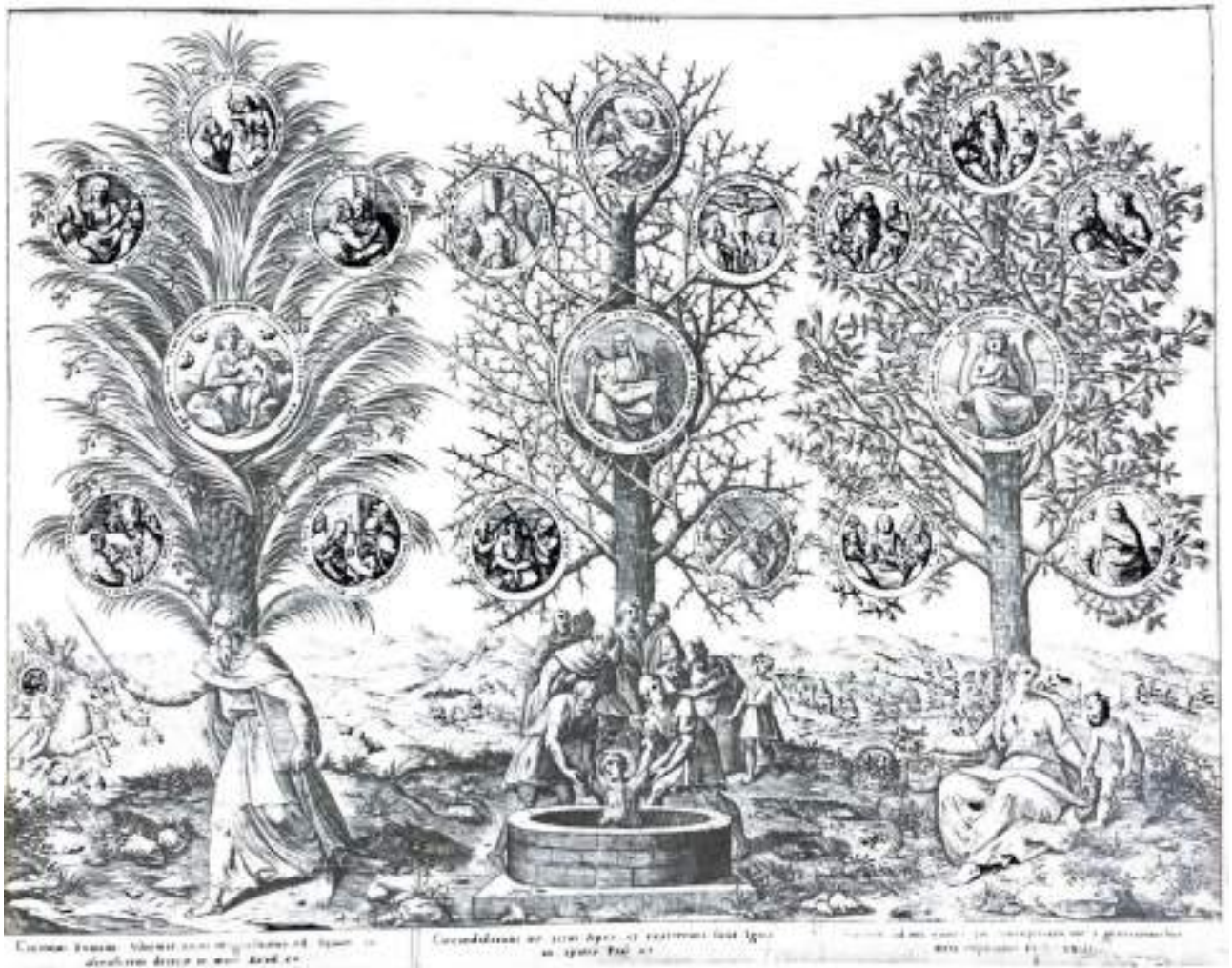
57.

Rosario allegorico

Inciso da Martino Rota

bulino 345 x 458 mm

I, alla base del pozzo «*Martinus Rota*»; margine inferiore sinistro «*Cantemus Domino Glorioso enim magnificatus est: Equum. Et / asensorem deiecit in mare Exod. x v.*»; margine inferiore al centro «*Circundederunt me sicut Apes. et exarserunt sicut Ignis / in spinis Psai 117*»; margine inferiore destro «*Transite ad me omnes qui concepeius me a generationibus / mens implemins. Exeles XXIII.* »; varie scritte nei medaglioni dei rosari; sopra gli alberi: «*Gioiosa*» a sinistra; «*Dolorosa*» al centro; «*Gloriosa*» a destra; **II**, aggiunto «*Lucae Bertelli Formis*»⁴³⁹ in basso a destra. **57, II/II**



⁴³⁹ Menzionato dal BARTSCH 1803-1821, XVI, pp. 259-260, no. 27.

In questa stampa allegorica di Martino Rota, riedita dal Bertelli, tre alberi rappresentano rispettivamente il Rosario gaudioso, il Rosario doloroso e il Rosario glorioso, come indicato dalle scritte nei medaglioni dei rosari, sopra gli alberi. Ognuno di questi contiene sei medaglioni, nei quali sono rappresentate scene dalla vita della Vergine. L'albero del Rosario gaudioso, a sinistra, è una palma dove Mosè fa annegare il Faraone nel Mar Rosso. L'albero centrale, del Rosario doloroso, spinato, vede alla sua base i figli di Giacobbe mentre lasciano il fratello Giuseppe in un pozzo. L'albero di destra, del Rosario glorioso, è un roseto e alla base si trovano la Vergine e Gesù Bambino mentre raccolgono fiori⁴⁴⁰.

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XVI, pp. 259-260, no. 27; TIB 33 (ZERNER), p. 35, no. 028; LE BLANC 1854-1889, III, p. 367, no. 33.

Collezioni: Vienna

⁴⁴⁰ Cfr. PONS 2016, p. 97, cat. 3.38.

58.

Combattimento tra i Lapiti e i centauri (o Il rapimento di una donna)

Inciso da Benetto Stefani, da Enea Vico, da Rosso Fiorentino

bulino 272 x 426 mm

I, ante litteram; **II**, «Benetto Stefani incidebat»; **III**, in basso a sinistra «Benetto Stefani incidebat»; in basso al centro «Luca Bertelli for.».

Copia incisa da Benetto Stefani, incisore di cui sappiamo poco o niente, forse nativo di Verona e collaboratore dei fratelli del Moro, realizzata nello stesso verso della stampa di Enea Vico dal dipinto di Rosso Fiorentino a Fontainebleau, di cui esiste anche una tiratura senza l'indicazione di responsabilità Bertelli⁴⁴¹. Molto dibattuto il soggetto del foglio: per Vasari⁴⁴² si tratterebbe del ratto di Elena mentre per il Bartsch di un combattimento tra i Lapiti e i centauri (che però qui non compaiono); difficile determinarlo con certezza perché se mancano i protagonisti del racconto ovidiano (*Metamorfosi*, XII, 210-535), anche l'iconografia tradizionale del ratto di Elena – l'ambientazione in un porto o su una costa rocciosa, il solo Paride che stringe tra le braccia Elena mentre i compagni tengono lontani i greci e le ancelle si strappano i capelli – sembra molto lontana dall'interpretazione del soggetto del Vico.

Bibliografia: BARTSCH 1803-1821, XV, p. 297, no 30B; JOUBERT 1821, III, p. 169; TIB 30 (SPIKE), p. 45, no. 030-Copy B-II.

Collezioni: Budapest (7579, II/II); Londra BM (Ii,16.14, I/III; W,3.132, II/III; 1871,0812.748, III/III), Madrid BN (inv. 4910); Vienna (It/II/21/97, II/III).

⁴⁴¹ BARTSCH 1803-1821, XV, p. 297, no 30B.

⁴⁴² VASARI 1568, *Terza Parte*, p. 306: «né è stato meno eccellente d'alcuno dei sopra detti [Enea Vico](#) da Parma, il quale, come si vede, intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso».



58, I/III



61

59.

San Girolamo nel deserto

Inciso da Giacomo Franco, da Hieronymus Cock, da Girolamo Muziano
acquaforte e bulino 435 x 366 mm

I, in basso a sinistra «*Iacomo francho fec.*» e sopra «*Ieronimo Muziano inue*» e l'indirizzo «*Luca Bertelli for*».



59 Foglio inciso da Giacomo Franco per Luca Bertelli. Quest'ultimo si fece editore di diverse stampe rappresentanti il santo dalmata (*cat. nn.* 49, 66, 67), quella in questione deriverebbe da un'invenzione di Girolamo Muziano, che tuttavia non ricorda né la pala d'altare oggi in Santa Maria degli Angeli a Roma né il dipinto della Galleria Borghese, lungamente attribuito al Muziano e ora rivisto in

favore del pittore fiammingo Wenzel Cobergher. In un paesaggio selvaggio il santo, molto piccolo, prega mentre regge una croce lignea. Conservato in foglio unico al Museum of Fine Arts di Budapest.

Collezioni: Budapest (7022).

60.

Flagellazione

Inciso da Gaspare Oselli, da Paolo Farinati (?) oppure da Girolamo Muziano (?) oppure da Giuseppe Salviati (?)

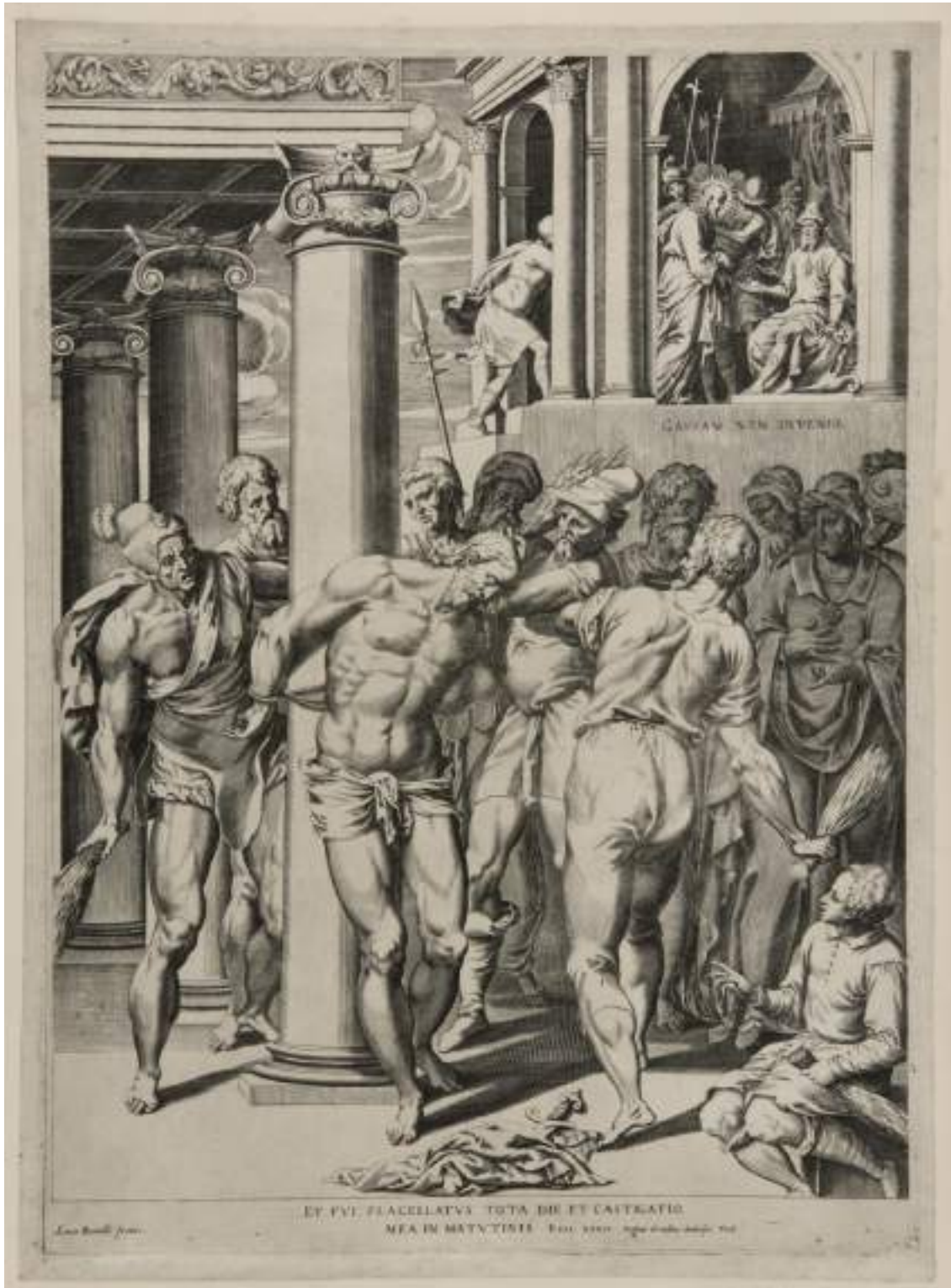
bulino 435 x 325 mm

I, in alto a destra «*CAV- SAM. NON. INVENIO*»; nel margine in basso il Salmo 73:14 «*ET FVI FLAGELLATVS TOTA DIE ET CASTIGATIO / MEA IN MATVTINIS*» «*PSAL XXVII. Gaspar ab auibus citodenssis Fecit*»; **II**: Aggiunto nell'angolo inferiore sinistro l'indirizzo dello stampatore «*Lucae Bertelli Formis*».

Stampa firmata dall'incisore cittadellese Gaspare Oselli e ristampata da Luca Bertelli. La scena si divide in due parti: nella porzione inferiore, Cristo è legato alla colonna, vestito solo di un perizoma, mentre tre soldati lo flagellano; un loro compagno, a terra, sta creando un nuovo fascio di rami. Presenza alla scena una piccola folla di soldati e dignitari ebrei. Nella parte superiore, all'interno di una loggia, procede il processo di Pilato, che per i Vangeli di Luca e Giovanni continuava mentre Cristo veniva sottoposto al supplizio (Lc23,16-26; Gv19,1-17). Molta confusione riguarda l'origine del soggetto di questa stampa: secondo Heineken inventore della composizione sarebbe Paolo Farinati, così come per De Angelis, Huber & Rost, Moschini e Meyer. Secondo Zani inventore della composizione sarebbe Girolamo Muziano, mentre secondo Nagler il modello spetterebbe a Giuseppe Salviati. Nessuna ipotesi è tuttavia avvalorata da alcuna prova.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, I, pp. 658-659; II, p. 643; HUBER 1797-1804, III, p. 177, no. 5; p. 181, no. 3; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. V; NAGLER 1835-1852, I, p. 200; BRYAN 1816, I, p. 119; ZANI 1817-1828, VII, p. 200; MOSCHINI 1925, p. 38; LE BLANC 1854-1889, I, p. 309, no. 10; NAGLER 1858, I, p. 945, no. 2243; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 14.

Collezioni: Firenze GSDU (2724, II/II); Philadelphia (985-52-19992, II/II); Roma ALESS (290-11, II/II)



60, II/II

61.

I quattro evangelisti

Inciso da (?), da Michel Coxie

I, sull'architrave «*HIC EST PANIS QVI DECOELO DESCENDIT / PANIS QVEM EGO DABO CARO MEA EST PRO MVNDI VITA. / QVI MANDVCAT HVNC PANEM VIVET IN AETERNVM*» e nel margine inferiore «*Luca Bertelli formis*».

Questa stampa edita da Luca Bertelli deriverebbe secondo tutte le fonti da un'opera del pittore fiammingo Michel Coxie⁴⁴³, derivazione che chi scrive non è stato tuttavia in grado di rintracciare. All'interno di un bel tempio, i quattro evangelisti sono raffigurati ad un tavolo, accompagnati dai vangeli e dalle loro immagini simboliche: Matteo in un uomo, Marco con il leone, Luca con il toro e Giovanni con un'aquila. Da alcune aperture nella struttura si apre un luminoso paesaggio montuoso.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; HUBER 1797-1804, III, p. 178, no. 8; GENDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 257, no. VIII; BRYAN 1816, I, p. 119; MOSCHINI 1925, p. 38; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 21; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 27.

Collezioni: Vienna (H/II/2/11).

⁴⁴³ Nato a Malines nel 1499, dove morì nel 1592, lavorò probabilmente nella bottega del padre, poi a Bruxelles e a Roma, dove subì l'influenza di Raffaello. In contatto anche con Giorgio Vasari, a Roma si impegnò in una serie di affreschi per la chiesa di Santa Maria dell'Anima che dovevano raffigurare *Storie di Santa Barbara*. Per una breve biografia del Coxie, cfr. la voce di Sophie A. Deschamps all'interno dell'Enciclopedia Italiana (1931).

4.2 Luca Bertelli incisore e la stampa popolare

In questa sezione del catalogo è valutato il contributo originale di Luca Bertelli alla stampa e all'editoria veneziana della seconda metà del secolo XVI. Nella prima sezione del catalogo abbiamo a che fare con un Luca Bertelli attivo come editore di stampe di traduzione o di riproduzione dai grandi maestri del Cinquecento, nella maggior parte dei casi impegnato nel ripubblicare fogli già noti, ruolo molto simile a quello svolto dal collega Antonio Lafreri a Roma. Nel seguente apparato, al contrario, possiamo apprezzare la poliedricità del nostro Bertelli, che ora possiamo osservare da un punto di vista completamente differente. Il gruppo di incisioni che segue sono per la maggior parte stampe che in precedenza abbiamo definito *a carattere popolare*: mappe, piante geografiche, ritratti, serie di costumi o fogli in aperta polemica con determinate categorie di persone. È un Luca Bertelli molto più vicino a suo fratello Donato e a Ferdinando, che alle incisioni di traduzione o riproduzione preferirono la cartografia e la stampa "popolare". Ma non solo: che Luca Bertelli avesse preso in mano il bulino ed inciso lui stesso è noto fin dalle fonti Settecentesche; nonostante risulti difficile distinguere tra le attività di Bertelli come editore, stampatore o incisore, fogli come l'*Orazione nell'orto* (cat. no. 62), in cui non viene ricordato il *formis*, l'indirizzo editoriale del Bertelli, nonché l'evidente semplicità stilistica della stampa, hanno permesso agli studiosi di ipotizzare che ad incidere la lastra possa essere stato proprio il nostro Luca. Anche laddove non fu il Bertelli a tagliare la lastra, quest'ultimo si fece editore di interessanti contributi alla stampa del tempo, se non per la grande qualità artistica dei fogli in questione almeno per il loro valore di testimonianza della quotidianità veneziana.

62.

Orazione nell'orto

Inciso da Luca Bertelli (?)

bulino 224 x 166 mm

I, «*Luca Bertelli*».

Mariette attribuiva nelle sue *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs* il foglio ad Agostino Carracci⁴⁴⁴, senza tuttavia pubblicare l'attribuzione nel suo *Abecedario*. Se DeGrazia si dichiara incerta sull'attribuzione del foglio ad Agostino Carracci⁴⁴⁵, Bohn considera la possibilità che ad incidere la lastra fosse stato lo stesso Luca Bertelli, la cui attività editoriale e come incisore è difficilmente scindibile. Secondo l'autrice, l'*Orazione nell'orto* potrebbe spettare alla stessa mano che ha realizzato i fogli con *La calunnia di Apelle* da Federico Zuccari e conservati al British Museum (1877.10.13.1074 e 1874.6.13.6409). A confermare questa ipotesi sarebbe inoltre da considerare la mancata indicazione del ruolo di editore del Bertelli, altrimenti sempre ricordata, nonché l'evidente inferiore qualità stilistica rispetto ai fogli a carattere riproduttivo editi da Luca Bertelli.

Bibliografia: MARIETTE MS, II, p. 167; DEGRAZIA 1979, p. 359, no. 219; DEGRAZIA 1984, p. 198, no. 219; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), p. 394, no. 230^x.

Collezioni: Londra BM (U,2.20); New York (51.501.3302).

⁴⁴⁴ MARIETTE MS, II, p. 167.

⁴⁴⁵ DEGRAZIA 1979, p. 359, no. 219; DEGRAZIA 1984, p. 198, no. 219.



63.

Enea e Anchise

Inciso da Luca Bertelli (?)

1582

bulino, 194 x 145 mm

I, in basso a sinistra: «*L Bertelli*»; nel margine, sopra le scritte: 1582; sotto, in quattro righe su due colonne: «*Non è di carità più santo uffizio / Quanto è il soccorso à propri Genitori; / Et ecco il bon Enea ne porge inditio, / Qual scampa il Padre da voraci ardori: / Ma l'esser gli crudel vince ogni vicio; / Perciò sa de antepòre à gli altri amori / Questo del Padre, e della Madre, e quando, / Ciò non si fa, si vada del Cielo in bando*»; **II**, con l'indirizzo «*Oratio Bertelli*».

Stampa lungamente attribuita ad Agostino Carracci, almeno a partire da Heineken ed esclusa dal catalogo del bolognese da Bodmer solo un secolo e mezzo più tardi. Dello stesso parere di quest'ultimo furono Ostrow e DeGrazia, secondo cui, per via della linea ondulata e dell'assenza di forti contrasti tonali, era da scartare un'attribuzione al Carracci. Datata 1582, il nome di Luca Bertelli compare, come nell'*Orazione nell'orto* (cat. no. 62), senza la sua indicazione di responsabilità editoria, forse ad indicare che fu proprio il nostro Luca ad inciderla. Stampa rarissima è conosciuta in due stati, il secondo con l'indirizzo di Orazio Bertelli, che forse da Luca aveva ereditato la lastra.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, III, p. 637; STRUTT 1785, I, p. 181; NAGLER 1835-1852, II, p. 467; II, p. 422; LE BLANC 1854-1889, I, p. 603, no. 183; BODMER 1939, p. 71; OSTROW, 1966, IV, p. 511ff., no 30; DEGRAZIA 1979, p. 390, no. R23; DEGRAZIA 1984, p. 210, no. R23; TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN), pp. 413 e seg., no. 245^{xx};

Collezioni: Parigi (da verificare, I/II); Vienna (HB XXXVI.2.69.274, II/II).

64.

Deposizione dalla croce (a due scale)

Inciso da Marco del Moro (?)

1572

bulino 345 x 238 mm

I, «*PROPTER INIQVITATES NOSTRAS. Esaias 53 / Venetis apud Lucam Bertelum anno M. D. LXXII*». Sulla tavoletta «*MR. A. VF*»; **II**, parzialmente cancellata la scritta «*apud Lucam Bertelum*».

Heineken fa un po' di confusione nel ricordare questa *Deposizione dalla croce (a quattro scale)* (cat. no. 38) e la *Deposizione dalla croce (a due scale)*, confusione tramandata alle fonti successive (Le Blanc, Meyer). Nel *Dictionnaire des artistes*⁴⁴⁶ si parla infatti di una *Deposizione* con quattro scale e con Nicodemo che tiene le tenaglie e di una *Deposizione* a due scale con Nicodemo che tiene le tenaglie da Girolamo Muziano e incisa anche da Cornelis Cort per l'editore Lafreri (la tiratura Bertelli è in controparte a quella Lafreri)⁴⁴⁷. Si conoscono invece una *Deposizione* con due scale incisa da Marco del Moro (Londra BM, Amsterdam), in cui Nicodemo non viene rappresentato e una *Deposizione* con quattro scale e Nicodemo con le tenaglie, basata sul disegno realizzato da Girolamo Muziano per Cornelis Cort e oggi conservato al Louvre (INV 5103, Recto), stampato in controparte da Luca Bertelli (correttamente identificato dal solo Pietro Zani)⁴⁴⁸ (cat. no. 38).

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 644; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 18; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 20.

⁴⁴⁶ HEINEKEN 1788, II, p. 644.

⁴⁴⁷ TIB 52 (STRAUSS – SHIMURA), no. 86 – II, p. 104; ALBERTI 2009, p. 365, no. 297*.

⁴⁴⁸ ZANI 1817-1828, VIII, 2, p. 148.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2011-163, I/II); Londra BM, (1945,0512.07, II/II); Madrid RB (28-I-1, f. 89, da verificare).



64, I/II

65.

San Cristoforo

Inciso da Domenico Zenoi

1573

bulino, 428 x 331 mm

65



I, «*Venettij Lucae Bertelli formis 1573 / Dnco Zenoni*».

Questo foglio, non menzionato da nessuno dei principali repertori Sette-Ottocenteschi, è conservato, probabilmente in foglio unico, al Museum of Fine Arts di Budapest. Datato e firmato da Domenico Zenoi, porta anche l'indicazione di responsabilità Bertelli. Nonostante il Concilio di Trento, conclusosi appena un decennio prima, avesse tentato

di abolirne il culto a causa della sua dubbia storicità, ecco la conferma dell'insuccesso dell'impresa, con un foglio dall'iconografia tanto semplice quanto efficace: come da tradizione, Cristoforo trasporta sulle spalle il Bambino facendogli attraversare un fiume; non manca il tipico attributo del bastone, un tronco di palma, vergato di fiori e frutti per opera di Cristo.

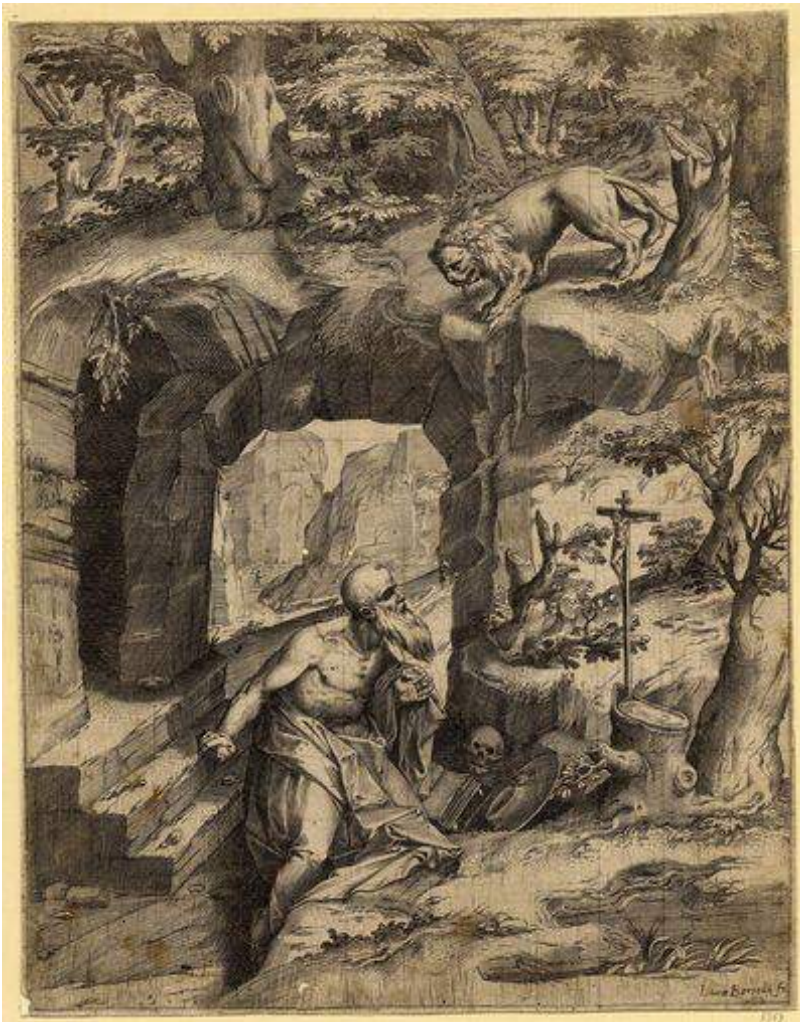
Collezioni: Budapest (8317).

66.

San Girolamo nel deserto

Inciso da (?)

bulino 309 x 241 mm



I, in basso a destra, «*Luca Bertelli fo.*».

66

Altro *San Girolamo* edito da Luca Bertelli, questa volta non firmato e con l'indirizzo editoriale del Bertelli. Foglio non menzionato da alcuna fonte, conservato ancora una volta in foglio unico al Museum of Fine Arts di Budapest. Il santo è qui rappresentato nel classico paesaggio desertico, qui tuttavia più articolato tanto da formare un arco che incornicia

Girolamo, inginocchiato dinnanzi al Crocifisso mentre stringe nella mano la pietra con cui si percuoteva. Non mancano altri attributi classici dell'eremita come il teschio e il copricapo cardinalizio. Nella porzione superiore della composizione, divisa abbastanza nettamente dall'arco, il leone studia il santo in preghiera.

Collezioni: Budapest (5959)

67.

San Girolamo nel deserto (?)

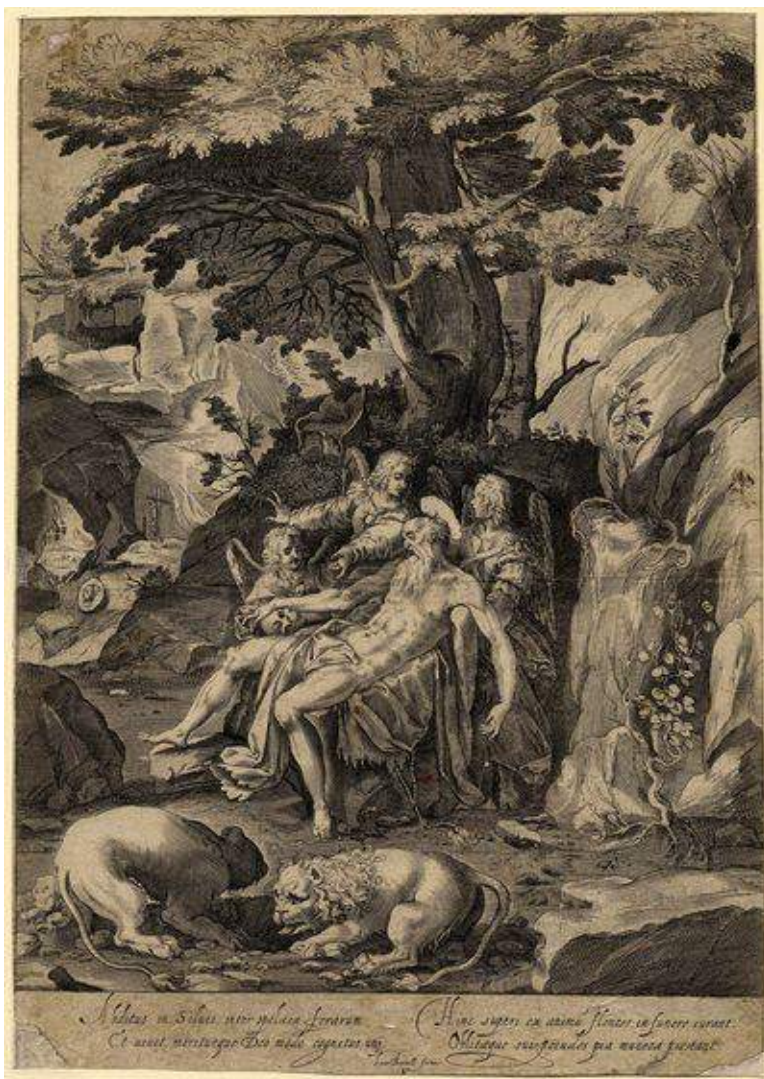
Inciso da (?)

bulino 384 x 271 mm

67

I, «*Abditus in Siluis, inter
spelaea firarum / Et uiuit,
moriturque, Deo modo cognitus
uni. / Hinc superi ex animu
flentes, in funere curant, /
Oblitaeque sui. pecudes pia
mumera praestant*» e sotto, al
centro «*Luca Bertelli formis*».

In questo foglio, non menzionato da alcun autore, un santo anziano, con barba e capelli bianchi, probabilmente Girolamo, è assistito da alcuni angeli; l'ambientazione è quella tradizionale del penitente, con un paesaggio desertico ed il



crocifisso dinnanzi cui il santo si inginocchiava. In primo piano due leoni scavano una fossa. Non è ben chiaro il soggetto rappresentato in questo foglio, di cui non è ricordato il nome dell'incisore né la data, ma soltanto l'indicazione di responsabilità Bertelli.

Collezioni: Budapest (25557).

68.

Pietà con i Santi Maria Maddalena e Giovanni

Inciso da (?)

bulino 393 x 530 mm



68

I, «Luca Bertelli formis».

Foglio anonimo che presenta solo l'indicazione di responsabilità di Luca Bertelli ed è conservato in foglio

unico in collezione privata. Il foglio presenta un'iconografia molto semplice con la Vergine e il corpo di Cristo, la Maddalena e San Giovanni Evangelista; la semplicità del disegno e la potenza devozionale dell'immagine, nonché l'assenza del nome dell'incisore mi fa pensare ad un foglio ideato per una diffusione popolare, ma che dovette essere prodotto in un numero ristretto di esemplari, tanto che il solo Meyer fu in grado di segnalarne un esemplare.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 22.

Collezioni: collezione privata (appartenuto alla collezione del Professor Eric Gerold Stanley)⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Vendita all'asta il 25 giugno 2020, cfr. <https://www.mutualart.com/Artwork/Maria-mit-dem-Kinde/0654BC5B5AB953C9>, pagina consultata il 20 settembre 2023.

69.

Combattimento con cavaliere, uomo armato e animali

Inciso da (?)

bulino 375 x 277 mm

69



I, «*Luca Bertelli formis*».

Foglio anonimo, molto semplice tanto nell'invenzione quanto nel disegno. Non menzionato da nessun autore, è conservato, per quanto risulta a chi scrive, in foglio unico presso il Fondo Corsini.

Collezioni: Roma ICG (S-FC71129)

70.

Busto di Ippolita Gonzaga

Inciso da Nicolas Béatrizet, da Jacopo Nizzola (Jacopo da Trezzo)

post 1552-1570

bulino, 508 x 369 mm

I, entro l'ovale «*HYPOLITA GONZAGAE FERDINANDI FIL. AN. XVII*»; **II**, in basso, dentro il bordo al centro «*Lucae bertelli exc.* »

Il foglio ritrae Ippolita Gonzaga (1535-1563), figlia di Ferrante I Gonzaga (1507-1557), talvolta detto anche Ferdinando o Fernando, principe di Molfetta e figlio di Isabella d'Este. La nobildonna compare di profilo, rivolta verso destra e all'interno di una cornice ovale. All'interno di essa troviamo la scritta «*HYPOLITA GONZAGAE FERDINANDI FIL. AN. XVII*». Il ritratto riprende in controparte una medaglia bronzea effigiata da Iacopo Nizzola detto da Trezzo (1515-1589) nel 1552, che ne aveva desunto i lineamenti da un'altra medaglia realizzata da Leone Leoni nell'anno precedente, di cui variava solo l'acconciatura⁴⁵⁰. Bella ed istruita, Ippolita fu in contatto con l'*intelligenza* del tempo: Pietro Aretino le scrisse una lettera consolatoria in seguito alla morte del marito Fabrizio Colonna e ne tesse le lodi in un'altra missiva

⁴⁵⁰ BONOMI 2010, p. 27; un esemplare di entrambe le medaglie è conservato al MET Museum: per la medaglia di Jacopo da Trezza, MET Museum, Inv. no. 25.142.54, per quella di Leone Leoni, MET Museum, Inv. no. 1975.1.1278. Dallo stesso modello deriva anche il ritratto del Bode-Museum di Berlino, Skulpturensammlung, Inv. no. 313). Iacopo Nizzola (1515 circa - 1589) fu medaglista, incisore e scultore, attivo a partire dalla metà del secolo a Madrid, dove è più noto. Leone Leoni (1509 circa - 1590) fu anch'egli medaglista e scultore; nativo di Arezzo, fu attivo a Venezia, Milano e Roma. In contatto con Tiziano per tramite di Pietro Aretino, lavorò per Carlo V, per il duca Pier Luigi Farnese e per il duca Guglielmo Gonzaga. Fu maestro di Iacopo Nizzola. Per una biografia del Nizzola cfr. Iacopo Nizzola da Trezzo, in [Treccani.it – Enciclopedie on line](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-nizzola-da-trezzo), consultato il 4 settembre 2023. Per quella del Leoni, cfr. Leone Leoni, in [Treccani.it – Enciclopedie on line](https://www.treccani.it/enciclopedia/leone-leoni), consultato il 4 settembre 2023.



dopo aver ricevuto la medaglia del Leoni; il letterato Giulio Bidelli «le inviò alcune poesie e un capitolo in terza rima intitolato *La pazienza* ('Venetia, al segno della Salamandra, 1563')»⁴⁵¹; infine «Bernardo Tasso menzionandola nel canto C dell'*Amadigi*, scrisse di lei 'la bella Gonzaga / Ippolita, d'onor non altro vaga'»⁴⁵². Nonostante non sia firmato, il foglio è attribuito a Nicolas Béatrizet almeno dal *Dictionnaire des artistes*, 70

dove è inserito sia nel catalogo del Beatricetto che in quello di Luca Bertelli («*Luca Bertelli exc.*»), mentre per Giannantonio Moschini sarebbe stato il Bertelli stesso a inciderlo⁴⁵³. L'indicazione di responsabilità di Luca Bertelli compare in alcuni esemplari rarissimi all'interno del bordo dell'ovato, al centro. Al Bertelli si deve anche l'edizione di un ritratto di Ferrante Gonzaga, suo padre, conservato in due versioni al Kupferstichkabinett di Braunschweig⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ DBI LVII, *Gonzaga, Ippolita*.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ MOSCHINI 1925, p. 38.

⁴⁵⁴ Inv. no. LBertelli Verlag AB 3.2 e inv no. LBertelli Verlag WB 3.2.

A Nicolas Béatrizet sono attribuiti otto ritratti, che comprendono quello di Papa Pio IV (1599-1565) e di Enrico II, Sovrano di Francia (1519-1559), entrambi in due versioni, quello del dottore spagnolo Juan de Valverde de Amusco (1525-1587) e dell'incisore spagnolo Antonio Salamanca (1479-1562), di cui aveva inciso nuovamente anche un *Tito Livio*. Rispetto agli altri ritratti incisi da Béatrizet lo schema scelto per quello della Gonzaga appare più semplice: in un doppio ovale sono inserite l'iscrizione, nella fascia più esterna, e il ritratto di Ippolita nell'ovale interno; non sono presenti, come accade in altri ritratti del Béatrizet, effigi, festoni o statue, probabilmente per seguire più fedelmente lo schema dell'originale moneta realizzata da Leone Leoni.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 271, p. 642; HUBER 1797-1804, III, p. 122, no. 7; III, p. 177, no. 1; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 161, no. 7, p. 257, no. I; BRYAN 1816, I, p. 94, p. 119; BARTSCH 1803-1821, XV, pp. 241-242, no. 4; MOSCHINI 1925, p. 38; NAGLER 1835-1852, I, p. 465; LE BLANC 1854-1889, I, p. 219, no. 89; p. 310, no. 43; ROBERT-DUMESNIL 1835-1871, IX, pp. 156-157; MEYER 1872-1885, III, p. 236, no. 39; III, p. 703, no. 47; TIB 29 (BOORSCH), p. 246, no. 4-I;

Collezioni: Londra BM (1866,0714.2, I/II); New York (25.2.32, I/II); Vienna (F/I/2/6, I/II).

71.

Ritratto di Ferrante Gonzaga

Inciso da (?)

bulino 229 x 191 mm

I, avanti lettera; **II**, nella fascia inferiore, a sinistra «*De' nemici de l'Austria horribil scempi / Feci con questa valorosa mano: / Trinacria reni, e Insubria eguali esepi / Dando hora di scuero, hora d'umano*»; al centro, sopra lo stemma «*FERRANTE GONZAGA PRINCIPE DI MOLFETTA*»; nella fascia inferiore, a destra «*Indi l'invidia, e 'l fiero odio de gli empi / Spenti col cor da fellonia lontano: / Tal fui sempre con l'armi, e col consiglio / Servendo à Carlo, et al suo invitto figlio.*»; sotto «*Luca Bertelli formis*».

Questo foglio esiste in due versioni, una con il solo ritratto di Ferrante Gonzaga (1507-1557) e uno presentante uno stemma con il suo nome e alcuni versi che ne elogiavano gli anni al servizio di Carlo V, che nel dicembre 1531 lo insignì dell'Ordine del Toson d'oro, e del figlio Filippo II di Spagna. Insieme alla stampa con il *Ritratto di Ippolita Gonzaga* sua figlia (*cat. no. 70*), e al *Ritratto di Filiberto di Chalon principe di Orange*, suo stretto collaboratore durante lo scontro tra le truppe Imperiali e quelle francesi che assediavano Napoli nel 1528 (*cat. no. 72*), la stampa fa parte di un piccolo gruppo di ritratti editi da Luca Bertelli e strettamente connessi ai membri della famiglia Gonzaga; quali fossero i rapporti intercorsi tra Luca Bertelli e i Gonzaga non sono al momento in grado di stabilirlo. Attento anche alle arti figurative, Ferrante fu in contatto con Tiziano, conosciuto in gioventù «e nel 1534 gli richiese “due quadri da camera di pittura [...] quali vorria mandar a donare in Spagna”. Ancora come dono a F. de los Cobos, segretario di Carlo V, il G. commissionò a Sebastiano dal Piombo una *Pietà*. [...] possedeva la prima edizione (perduta) dei *Fructus belli*, da disegni di Giulio Romano o della sua scuola, i *Giochi di putti* (ora nella raccolta Marzotto a Trissino), le *Storie di Mosè* (ora a Châteaudun), una serie (di 14 soggetti) con le *Storie di Enea*.

Interessato alla numismatica, tenne rapporti con lo scultore e medaglista L. Leoni»⁴⁵⁵, che aveva effigiato pure una medaglia ritraente la figlia di Ferrante, Ippolita Gonzaga (1535-1563). A mio parere l'incisione condivide più di qualche dettaglio non tanto con gli altri ritratti di Ferrante Gonzaga, per lo più statici – il più noto è quello realizzato da Cristofano dell'Altissimo conservato agli Uffizi (inv. 235, 600 x 400mm) – ma con il famosissimo ritratto di Carlo V dipinto da Tiziano e conservato al Museo del Prado. Anche nel ritratto inciso non manca il Collare dell'Ordine del Toson d'oro, di cui proprio da Carlo V era stato insignito il Gonzaga, e il bastone da feldmaresciallo. Al sovrano asburgico il Gonzaga dovette tutta la sua lealtà e la sua carriera – il 2 novembre 1535 Carlo V lo nominò viceré di Sicilia – e con questo foglio Ferrante si inseriva con forza nella tradizione di immagini di forza e saggezza militare propria del ritratto equestre.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 46.

Collezioni: Braunschweig (LBertelli Verlag WB 3.2, I/II; LBertelli Verlag AB 3.2, II/II).

⁴⁵⁵ DBI LVII, *Gonzaga, Ferrante*.



71, II/II

72.

Ritratto di Filiberto di Chalon principe di Orange

Inciso da (?)

bulino 224 x 188 mm

I, avanti lettera; **II**, nella fascia inferiore, a sinistra «*L'alma cittade; in cui sepolta giace / Parthenope Sirena in riva al mare; / Dal gran furore del Lotrecco audace / Difesi, e trassi di miserie amare*»; al centro, sopra lo stemma «*FILIBERTO DI SCIALON / PRINCIPE DI ORANGE*»; nella fascia inferiore, a destra «*Indi di Flora, a cui spiaccia la pace / D'Italia, con mie forze invitte, e chiare / Sottoposi al gran Cesare, et a Roma / L'alta potenza in picciol tempo*».

Filiberto di Chalon (1502-1530), fu un generale imperiale, principe della contea d'Orange e viceré di Napoli dal 1528 alla morte. Fu stretto collaboratore di Ferrante Gonzaga, quest'ultimo nominato da Carlo V capitano dei cavallereggi durante l'assedio di Napoli. Lo stesso Filiberto nominò ancora una volta il Gonzaga capitano dei cavallereggi durante l'assedio di Firenze, fatale al principe che morì durante la battaglia di Gavinana e sostituito al comando da Ferrante.

Il foglio esiste ancora una volta in due versioni, avanti lettera e con i versi e lo stemma nella porzione inferiore e fa da *pendant* con il *Ritratto di Ferrante Gonzaga* (cat. no. 71), con cui condivide la struttura generale. In questo caso, tuttavia, non compare il nome del Bertelli come editore, ma che sembra scontata in relazione al *Ritratto di Ferrante Gonzaga* edito dal nostro. Anche il *Ritratto di Filiberto di Chalon principe di Orange* si presenta semplice nell'impostazione: il principe a cavallo mostra tutta la sua forza e saggezza, nella destra il bastone da feldmaresciallo, tenuto anche da Ferrante Gonzaga; sullo sfondo si staglia un paesaggio cittadino in rovina.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 48.

Collezioni: Braunschweig (LBertelli Verlag WB 3.1, I/II; LBertelli Verlag AB 3.1, II/II); New York (2007.156); San Francisco (1963.30.23314).



72, II/II

73.

Ritratto di Francesco Petrarca e Laura de Noves

Inciso da Giacomo Franco

bulino e acquaforte 214 x 327 mm

I, sotto il ritratto di Laura «*Laura, ch'un Sol fu tra le Donne in terra, / Hor tien del cielo il più sublime honore, / Mercé di quella penna, il cui valore, / Fa, che mai non sarà spenta o sotterra.*» più a destra il monogramma di Giacomo Franco «*IF*»; nell'ovale attorno al ritratto di Petrarca «*PETRARCHA FRANCESCO*» e sotto «*Questi è colui. Ch' à l'ombra d'un bel lauro / Visse cantando le sue amate fronde: / Et, se, ben poca terra hoggi l'asconde, / Chiaro intorno sen va da l'Indo al Mauro.*»; in basso a destra «*Luca Bertelli for.:*».

Il foglio, diviso in due parti raffigura il poeta Francesco Petrarca e la sua amata, Laura de Noves. Il ritratto di quest'ultima è attorniato da figure allegoriche, mentre l'effigie del rimatore è coronata di *Laurus nobilis*, l'alloro, e attorniato dal nome del poetante, «*PETRARCHA FRANCESCO*». Nella porzione sinistra dell'incisione, nell'angolo in basso a destra, compare il monogramma di Giacomo Franco, mentre nella parte destra, sempre nell'angolo inferiore destro, troviamo l'*excudit* di Luca Bertelli.

Per quanto mi risulta un esemplare in foglio unico è conservato al British Museum di Londra (1877,0210.117).

Bibliografia: LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 42; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 49;

Collezioni: Londra BM (1877,0210.117).



74.

Ritratto di donna

Inciso da (?)

acquaforte, 186 x 125 mm



74

I, nell'ovale «*FIAMMETTA*»; nel cartiglio: «*Questo volto fu fiamma onde d'Amore / Vn raro spirro pellegrin s'accese; / e mentre l'un sofferse, e l'altro offese / Fecersi eterni la vita e l'honore*». Sotto «*Luca Bertelli / formis*»;

Ritratto anonimo di donna, non è specificato il soggetto dell'effigie, che tuttavia appare molto vicino al *Ritratto di Ippolita Gonzaga* (cat. no. 70), di cui è ripresa l'acconciatura e la collana. Accompagnano l'immagine della bella ragazza alcuni versi amorosi. Non menzionato da alcun biografo,

il foglio, molto usurato, è conservato in foglio unico presso il Fondo Corsini.

Collezioni: Roma ICG (S-FC71247)

75.

«*Porto di Malta. Il Vero Disegno del Porto di Malta con le sue Fortezze*»

Inciso (?), da Domenico Zenoi

1565

bulino, 276 x 208 mm

I, nel cartiglio in alto a sinistra: «*Il Vero Disegno del Porto di Malta con le sue Fortezze ... Luca Bertelli formis / 1565*».

Mappa edita da Luca Bertelli che fa parte del cosiddetto Atlante Lafreri della Marucelliana di Firenze (TAVV. 187-188). Tooley menziona una mappa del porto di Malta, realizzata da Domenico Zenoi, datata 1565 e con l'indirizzo di Donato Bertelli, menzionata pure da Michael Bury⁴⁵⁶, mappa da cui probabilmente l'esemplare di Luca Bertelli deriva. Molte mappe di Malta furono edite in questo lasso di tempo, tanto che Antonio Lafreri se ne fece editore di otto esemplari (cfr. ALBERTI 2009, *cat. no.* 7*, 16*-22*, p. 99, 104-107)

Collezioni: Collegeville; Firenze BM (TAVV. 187-188).

⁴⁵⁶ BURY 2001, p. 172. Un esemplare della mappa è al British Museum di Londra (BM.(2)47.). TOOLEY 1939, p. 37, no. 387.

76.

«*Vero Dissegno del Lago di Geneva con I Luoghichel Circondano*»

Inciso da Giacomo Franco

bulino 415 x 545 mm

I, «*VERO DISSEGNO DEL LAGO DI GENEVA CON I LUOGHI CHEL CIRCONDANO*» e a lato «*Luca Bertelli formis / Franco fecit*»; varie scritte con il nome dei luoghi e i punti cardinali; **II**, con la dicitura «*Dominico alphano perugino inventor*»; **III**, «*VERO DISSEGNO DEL LAGO DI GENEVA CON I LUOGHI CHEL CIRCONDANO COLI FORTI FATI DI NOVO DAL S^{mo}. DVCA DI SAVOIA* ». Indirizzo «*Petrus de Cavalleris incidit / et dicavit / Gio: Giacomo de Rossi / le stampa in Roma / alla Pace*».

Edizione con l'indicazione di responsabilità Bertelli di una mappa che esiste pure con la dicitura «*Dominico alphano perugino inventor*» (Parigi, GE DD-2987 (4936)) e con quella «*Petrus de Cavalleris incidit / et dicavit / Gio: Giacomo de Rossi / le stampa in Roma / alla Pace*» (Ginevra, CIG 38M 4). Mappe piuttosto diffusa, in linea con la produzione editoriale Bertelli.

Bibliografia: TOOLEY 1939, p. 29, no. 238.

Collezioni: Ginevra (CIG 38M 4, III/III); Madrid BN (MR/9/37, I/III); Parigi (GE DD-2987 (4936), II/III); Stanford (.10, II/III).



77.

«... *Algieri habuto rispetto alla proportione della Italia et della Spagna ...*»

Inciso da Paolo Forlani (?)

1565

bulino 410 x 285 mm

I, a destra, entro una cornice, è presente la dedica ai: «*Benigni Lettori, Algieri, habuto / rispetto alla proportione della / Italia et della Spagna, sta nel po[n]to / signato .A. ma per rapresentarlo / in ogni sua parte à gli occhi .u[ost]ri. / nel vero modo della Corographia, / lo habiamo fatto della grandezza, / et della formo che vedute co[n] tutte / le sue parti degne da esser notate, / et considerate: / l'Anno 1565 / Luca bertelli*».

Per quanto mi risulta, questa mappa è la prima incisione datata edita da Luca Bertelli, risalente all'anno 1565. Se così fosse, l'avvio della fiorentina impresa di Luca, avverrebbe nel segno del marchio di fabbrica di famiglia, la produzione di carte geografiche. Una carta di Algeri era già stata edita da Antonio Salamanca nel 1541 (Helmstedt, 61), mentre una carta non datata e non firmata (Londra BM, (2)4), ma sappiamo che questo non fermava incisori ed editori, che tentavano di portare sul mercato mappe sempre più aggiornate (cfr. Capitolo 1.3).

Bibliografia: LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 44; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 54.

Stati conosciuti: Basilea (116); Dillingen ((1)103); Rostock (9).

78.

«*Vrbis Romae descriptio*»

Inciso da Giacomo Franco

1589

acquaforte, 388 x 542 mm



78

I, «*VRBIS ROMAE DESCRIPTIO*». Lungo il margine inferiore una leggenda numerica di sessantanove luoghi e monumenti notabili. In basso a destra «1575 / *Marius Kartarus inci Romae*»; **II**, l'indirizzo di Mario Cartaro viene sostituito con «*Luca Bertelli for; / Jacobus frachus / fecit 1589*».

Pianta prospettica della città di Roma, che descrive la capitale prima degli interventi sistini. Luca Bertelli porta sul mercato una riedizione della lastra di Mario Cartaro (1575), che fa incidere a Giacomo Franco. Pianta non menzionata dalle fonti.

Collezioni: Londra BM (155 (10), I/II; 155(11), II/II); Parigi (Ge.DD.2987(5426, I/II); Roma ICG (S-FN40391).

79.

Cristo crocifisso come fonte dei sette sacramenti

Inciso da Luca Bertelli (?), da Bartolomeo Lulmo, detto da Brescia

1569

bulino 416 x 328 mm

I, «*ISIT VERBUM SUUM ET SANA VIT EOS. PS.C.VI.*»; varie scritte all'interno del medaglioni e nei cartigli; in basso «*BART.LVLMO.FE 1569 / LVCA BERTELLI.*»; nella porzione inferiore della stampa «*Cum adhuc infirmi essemus Christus... Paul.ad. Rom.V // Vade et lavare... reg.C.V // Qui sanat... tuas. pasal. CII.*».

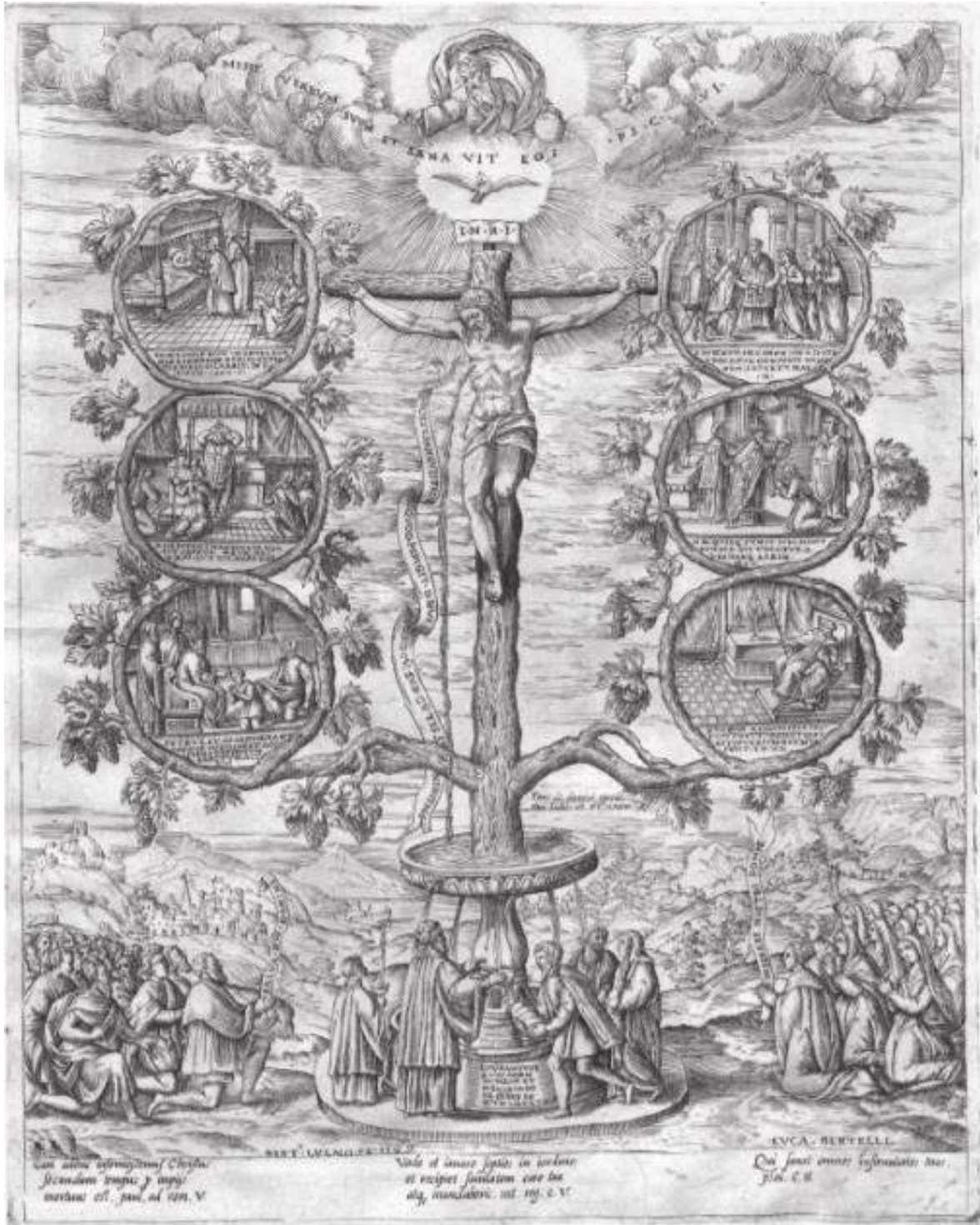
Questo tipo iconografico piuttosto diffuso raffigura nella parte inferiore un gruppo di fedeli attorno ad una fonte battesimale, in attesa di ricevere il battesimo. Dalla fonte nasce un albero, dal cui tronco derivano tre rami: da quello centrale si forma la Croce, con sopra di essa la Colomba e il busto di Dio Padre che appare tra le nuvole. Alle estremità degli altri due rami troviamo tre medaglioni per parte, all'interno dei quali sono raffigurati gli altri sei sacramenti. Quella edita da Luca Bertelli è sicuramente una delle prime testimonianze iconografiche della ricezione di questo tipo di rappresentazioni, proveniente da modelli nordici⁴⁵⁷ e immediatamente seguita da altre stampe prodotte a Venezia, come quella di stesso soggetto e praticamente identica edita da Nicolò Nelli nello stesso anno (Madrid RB, 28-I-1, fol. 100) e quella non datata pubblicata da Domenico Zenoi (Madrid RB, 28-II-8, fol. 158), di dimensioni leggermente inferiori. Incisa verosilmente da Luca Bertelli su un modello dell'incisore Bartolomeo Lulmo, detto da Brescia (1506-1576/1578)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Cfr. JURKOWLANIEC 2013, in particolare pp. 199-200;

⁴⁵⁸ Incisore su legno e su rame, fu incisore di riproduzione e di soggetti di sua invenzione. Tutta l'opera incisa del Lulmo appartiene alla sua vecchiaia. Per una breve biografia del Lulmo, cfr. DBI VI, *Bartolomeo da Brescia*.

Bibliografia: JURKOWLANIEC 2013, p. 188; p. 197 , nota 36.

Collezioni: Cracovia (149); Madrid RB (28-I-1, fol. 48).



80.

«*Typus ecclesiae catholicae*»

Inciso da Luca Bertelli (?)

1574

bulino 533 x 384 mm

I, datato 1573 e firmato da Giovanni Battista de' Cavalieri; **II**, «*Venetijs apud Lucam Bertellum*».

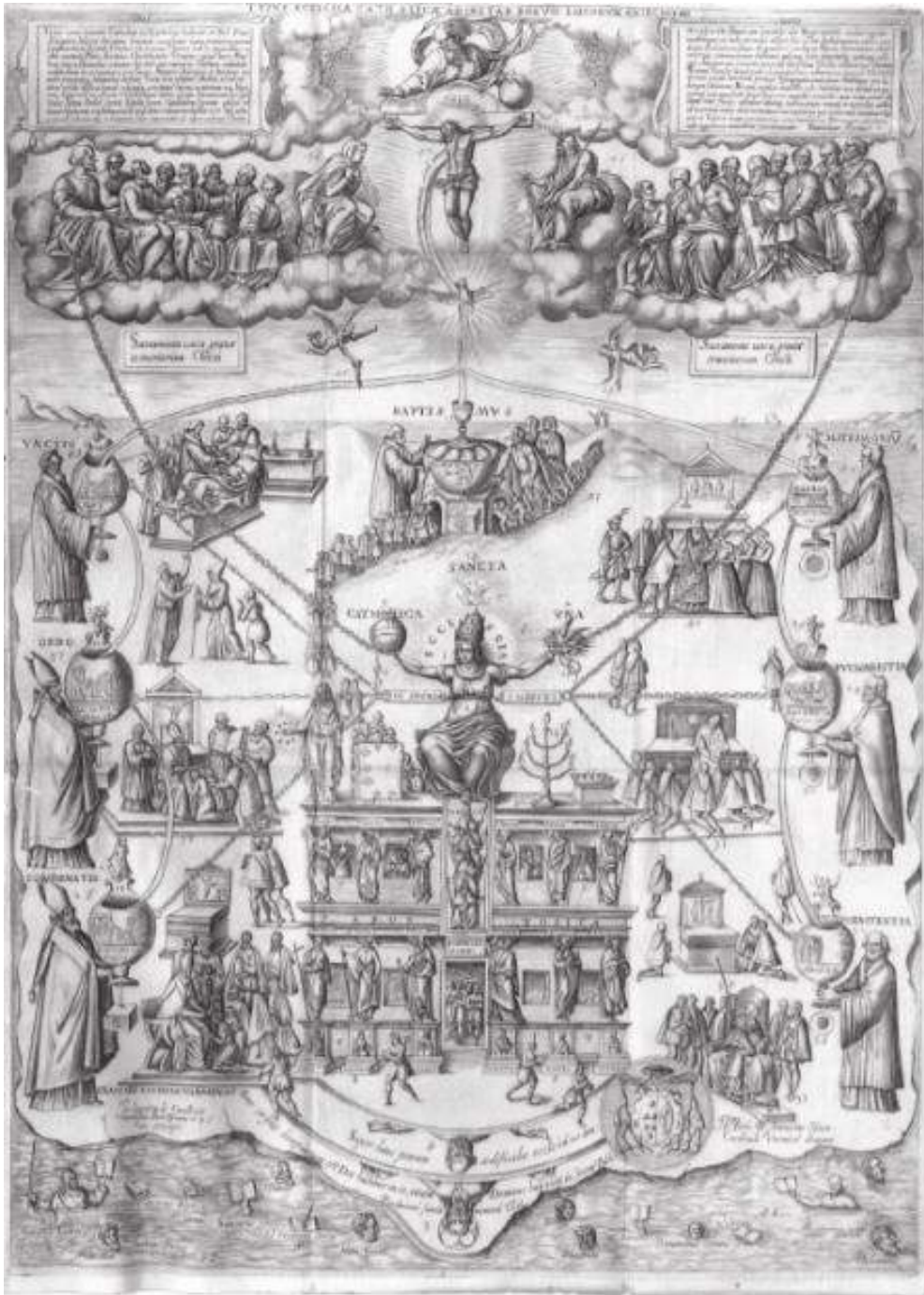
Allegoria della Chiesa Cattolica, basata sul pannello centrale di un trittico datato 1557 e conservato a Skolity (ill. in JURKOWLANIEC in SARNECKA, FEDOROWICZ-JACKOWSKA 2013, fig. 9). Questa stampa condivide motivi in comune con il *Catechismo* di Michele Sidonio (1551)⁴⁵⁹ e con il *Cristo crocifisso come fonte dei sette sacramenti* (cat. no. 79), da cui forse deriva. Omodeo dava una bella descrizione della stampa, secondo cui: «il paradiso così difficilmente raggiunto [...] è qui presentato in formula gerarchica, dove ciascuno è ben ordinatamente disposto e formalmente schierato. La via della salvezione è raggiunta attraverso i sacramenti, e non a traverso la lotta contro il peccato e le tentazioni come viene in altri casi suggerito. I cattolici sono chiaramente in posizione difensiva: gli eretici vengono espressamente definiti, nominati ed immersi nel mare della perdizione»⁴⁶⁰.

Bibliografia: OMODEO 1965, p. 32, no. 28; VAN DER SMAN 2000, p. 247; JURKOWLANIEC 2013, pp. 193-194, nota 27.

⁴⁵⁹ Michele Sidonio (1506-1561) fu un teologo e fermo vescovo cattolico, che partecipò come persona di fiducia dell'imperatore alle diete di Worms (1540), Ratisbona (1546), e Augusta (1547-48 e 1550). Il suo *Catechismo*, pubblicato a partire dal 1551 a Magonza, includeva testi dal Credo degli Apostoli, dai Dieci Comandamenti e dai Sette Sacramenti, oltre a sermoni da lui tenuti. A riguardo si veda JURKOWLANIEC 2013, pp. 191 e seg.

⁴⁶⁰ OMODEO 1965, p. 32, no. 28

Collezioni: Firenze GDSU (2779 st. sc., II/II); Cracovia (149, 9041, II/II); Milano CRSB (Sacre Popolari, m. 48-77, ?/II).



80, II/II

81.

«*Typus veri religiosi*»

Inciso da Luca Bertelli (?)

1576

bulino 405 x 245 mm

I, da verificare.

Come nota Omodeo, *Typus* è la formula attraverso la quale si attua la polemica dottrinarica: «si cerca cioè attraverso le figure di stabilire il principio dottrinario, che è illustrato dai versetti scritti che accompagnano ogni parte della figura»⁴⁶¹. Qui si invita il buon fedele ad attuare la custodia degli occhi; a incatenare la lingua per attuare l'obbedienza. Attraverso la frusta si attua la mortificazione. Morte e dannazione sono rappresentate con una palla dove bruciano le fiamme eterne e uno scheletro, immagine del peccato⁴⁶².

Bibliografia: OMODEO 1965, pp. 31-32, no. 27.

Collezioni: Firenze GDSU (2781 st. sc.).

⁴⁶¹ OMODEO 1965, pp. 31-32, no. 27.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 32, no. 27

82.

Albero della fede

Inciso da Luca Bertelli (?)

bulino 517 x 372 mm

I, da verificare.

Stampa a carattere popolare molto interessante di Luca Bertelli, poiché «si inserisce nella polemica che si va svolgendo tra riformati e cattolici»⁴⁶³, quindi testimonianza diretta di un tema al tempo scottante. Polemica che appare evidente anche nell'iconografia, che riprende l'antico motivo dell'albero, che ritroviamo anche in altre stampe di carattere simile edite da Luca Bertelli (*cat. nn.* 57, 79, 85-86). Come notato da Omodeo, «uno dei motivi più accesi dell'attacco dei riformati concerneva i fatti della vita di Cristo, e le persecuzioni a cui lo sottomiserò i farisei, gli eretici, gli increduli. [...] Cristo viene raffigurato sulla croce e la passione diventa un semplice suggerimento di ben fare [...], privando così la raffigurazione di tutto l'empito violento che analoghe stampe contenevano in terra nordica»⁴⁶⁴.

Bibliografia: OMODEO 1965, pp. 32-33, no. 28.

Collezioni: Firenze GDSU (2780 st. sc.).

⁴⁶³ OMODEO 1965, p. 32, no. 28.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pp. 32-33, *cat. no.* 28.

83.

Moralité

Inciso da Luca Bertelli (?)

bulino 411 x 514 mm

I. con la firma del Bertelli in basso a sinistra, tuttavia tagliata.

Stampa di carattere popolare firmata da Luca Bertelli, divisa in varie scene e che riguarda alcune persone ed atteggiamenti: «una intensa polemica contro le donne, contro la stoltezza degli astrologi, contro i medici contro le cortigiane i bari gli oziosi, si snoda in ogni scenetta»⁴⁶⁵. Questo tipo di produzione editoriale, sempre di attualità si rivolgeva ad un vario gruppo di persone e per questo garantiva sicuro successo editoriale. Stampa rara, conservata in foglio unico al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Bibliografia: OMODEO 1965, pp. 22-23, no. 14; CORTESI BOSCO 1987, p. 469.

Collezioni: Firenze GDSU (2814 st. sc.).

⁴⁶⁵ OMODEO 1965, pp. 22-23, no. 14.

84.

Le avversità della vita

Inciso da Luca Bertelli (?)

bulino, 300 x 510 mm

I, varie scritte sopra le vignette; in basso a destra «*Luca Bertelli F*».

Stampa a carattere popolare che contiene varie indicazioni su come superare le avversità della vita, corredata da varie vignette. Gli ammonimenti sono talvolta contro specifiche categorie di persone, in particolare le donne (*cfr. cat. no. 83*): «*Ne di moglier ne d'altra donna mai / non ti fidar che gabato serai*» è solo una delle lezioni che la stampa firmata Bertelli vuole portare sul mercato. Non si tratta dell'unico tema trattato nella stampa, che comprende anche categorie come i giocatori e i traditori.

Collezioni: Collezione privata⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Vendita all'asta il 25 giugno 2020, *cfr.* <https://www.mutualart.com/Artwork/The-trials-of-life/C2ABF2FB57256664>, pagina consultata il 26 settembre 2023.



85.

Vanitas

Inciso da (?)

bulino 506 x 396 mm

1578

I, nastro sulla croce «*O crux / fidelis / inter omnes / Arbores*»; nastro sulla palma «*Justus ut palma / florebit in / Domo Dni.*»; da una delle teste ai piedi della palma «*nemini parco, qui invit in Orbe.*»; nastro ai piedi dello scheletro «*Ne te descipiat / Mulier formosa, / superne ossa / sub ornata, faetida / sola / Satent* »; sotto «*Venettijs Luca Bertelli for: 1578*».

L'incisione è molto vicina nella formulazione a quella con la *Morte vestita da cavaliere* (cat. no. 15), tanto che nella scheda di catalogo del Rijksmuseum⁴⁶⁷ il foglio in questione viene confuso con quello menzionato da Charles Le Blanc nel *Manuel de l'Amateur d'Estampes*⁴⁶⁸, ovvero, appunto, la già menzionata *Morte vestita da cavaliere*. Il tema è ancora una volta quello della *Vanitas*, con un'ampia presenza di teschi, il *memento mori*, nella cornice, ai piedi della croce e nella figura metà uomo, metà scheletro che domina la composizione. Corredano l'incisione versi di varia natura: da un inno di San Venanzio Fortunato (ca. 530-600), vescovo di Poitiers, derivano i primi («*O crux / fidelis / inter omnes / Arbores*»), mentre i secondi («*Justus ut palma / florebit in / Domo Dni.*») derivano dal *Salmo* 92:13. Entrambi insistono nella contrapposizione tra palma e croce ed esalta i giusti, che come l'albero fioriranno. Ai piedi della palma giacciono le teste di un Papa, di un re e di un imperatore, mentre da una delle teste si snoda il monito «*nemini parco, qui invit in Orbe.*», forse un'allusione all'ineluttabilità della morte. Sembra più generale l'avvertimento contro le «fetide»

⁴⁶⁷ <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2015-14-7> consultato in data 30 settembre 2023.

⁴⁶⁸ LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 41.

donne che compare sotto la figura principale. Datata 1578, è conservata, per quanto mi risulta, in foglio unico al Rijksmuseum di Amsterdam.

Collezioni: Amsterdam (RP-P-2015-14-7).



86.

«Albero de Principi Othomani col sommario / delle vite loro descritte da THOMASO PORCACCHI da Castiglione Aretino / AL MAGNIFICO ET VIRTVOSO / SIGNOR TITIANO VECELLIO / Il giovane da Cadoro, Compare honorando»

Inciso da (?)

bulino 525 x 360 mm

1570

I, in alto al centro: *«ALBERO DE PRINCIPI OTHOMANI COL SOMMARIO / DELLE VITE LORO DESCRITTE DA THOMASO PORCACCHI DA CASTIGLIONE ARETINO»*; sotto, a sinistra: *«AL MAGNIFICO ET VIRTVOSO / SIGNOR TITIANO VECELLIO / IL GIOVANE DA CADORO, COMPARE HONORANDO»*. In basso a destra: *«VENETIIS / A PVD LVCAM BERTELLI UM, / MDLXX.»*

Questo raro foglio con la descrizione delle vite dei principi ottomani, scritte da Tommaso Porcacchi da Castiglione Aretino (1532-1576) e pubblicato da Luca Bertelli nel 1570 presenta un'interessante dedica a Tiziano. Per Marsel Grosso la dedica è da leggere alla luce del progetto di divulgazione di immagini tizianesche su larga scala di Luca Bertelli durante l'assenza di Cornelis Cort da Venezia tra 1567 e 1571⁴⁶⁹. Tommaso Porcacchi si era trasferito a Venezia nel 1558 e nella città lagunare dove aveva stretto «un ventaglio ampio di relazioni, non circoscritto alla città lagunare»⁴⁷⁰. Lavorò spesso in collaborazione con Giolito, la cui più grande impresa editoriale in collaborazione fu la *Collana storica de' greci*, «una selezione di storici antichi in versioni volgari di qualità, destinate a un pubblico desideroso di accostarsi ai classici»⁴⁷¹. In questo contesto non stupisce allora la collaborazione con un altro degli editori più attivi, il nostro Luca Bertelli, e la dedica al Tiziano.

⁴⁶⁹ GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 70.

⁴⁷⁰ DBI LXXXV, *Porcacchi, Tommaso*.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 56; VAN DER SMAN 2000, p. 247;
GROSSO in *Venezia e gli Asburgo* 2018, p. 70.

Collezioni: Berlino (493-93, 525).

4.3 Stampe non rintracciate

87.

Santa Caterina da Siena

Inciso da (?), da Francesco Vanni

Foglio menzionato da Heineken, Le Blanc e Meyer; il primo la descrive anche: «Une Ste. Catherine de Siene debout, tenant un crucifix & une fleur de lys [...], d'après Franc Vanni»⁴⁷². Difficile riconoscere l'opera cui il Bertelli si suppone si sia ispirato nel dipinto per la cappella di Santa Caterina da Siena in San Domenico, datato attorno al 1593-1596, quando l'attività del Bertelli sembra essersi ormai esaurita.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 26; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 28;

⁴⁷² HEINEKEN 1778-1790, II, p. 645

88.

San Michele

Inciso da (?), da Raffaello

Stampa menzionata solo da Le Blanc e Meyer, che non la descrivono. Possibile riedizione di una versione incisa del dipinto di Raffaello oggi al Louvre.

Bibliografia: LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 24; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 28;

89.

Vecchia al focolare

Incisa da (?), da Tiziano (?)

I, «*Chi pigro in otio... Luca Bertelli exc...*» (cfr. HEINEKEN 1778-1790, II, p. 646).

Questa stampa è menzionata da tutte le principali fonti, ciononostante non mi è stato possibile rintracciarla. A dirla tutta, misterioso è pure il soggetto rappresentato: per Heineken si tratterebbe di una vecchia con i suoi bambini, che si scaldano attorno ad un fuoco; corredevano l'incisione 8 versi che cominciavano così: «*Chi pigro in otio...*» e l'indicazione di responsabilità Bertelli. Per Heineken, l'abbé de Marolles la riteneva un'invenzione tizianesca⁴⁷³. In De Angelis le figure cambiavano nel genere e nel numero, infatti le *Notizie storiche* indicavano: «*Un vecchio, e 'l suo figliuolo, che si scaldano ad un gran fuoco*»⁴⁷⁴. Riacquisiva fattezze femminili in Bryan, mentre più preciso nella descrizione era Hume, che ricordava: «*A Female sitting to the left, having a distaff beside her; is warming herself before a large fire, about which are five children, in the background on the same side a man is seen; in the margin below eight Italian verses, in the middle: Lucae Bertelli formis. Small upright*»⁴⁷⁵, precisando quindi dettagli e numero delle figure. Nessuna novità in Le Blanc e Meyer.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, p. 646; HUBER 1797-1804, III, p. 178, no. 10; GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 258, no. X; BRYAN 1816, I, p. 119; HUME 1829, pp. xlii-xliii; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no. 39; MEYER 1872-1885, III, p. 702, no. 50.

⁴⁷³ L'abate Michel de Marolles (1600-1681) scrisse *un Livre des peintres et des graveurs* (1682), all'interno del quale tuttavia non si trova menzione di questo foglio.

⁴⁷⁴ GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816, VI, p. 258, no. X.

⁴⁷⁵ HUME 1829, pp. xlii-xliii.

90 – 97.

Otto storie mitologiche

Incise da (?), da Tiziano

Per Heineken si trattava di una *serie* di otto pezzi, corredate da iscrizioni in italiano come il Bertelli era solito fare. Come per la *Vecchia al focolare* (cat. no. 89) l'abbé de Marolles le riteneva di invenzione tizianesca:

90.

Apollo e Marsia

I, «*Ecco qui Marsia...*».

91.

Tiresia dinnanzi a Giove e Giunone

I, «*Udite donne...*».

92.

Atalanta ed Ippomene

I, «*Fu sempre...*».

93.

Ninfa con un fauno

I, «*Così l'Cieco...*».

94.

Vestale Tuccia

I, «*Ecco quanto...*»

95.

Giovane uomo a cavallo e due filosofi

I, «*Mentre la gioventu.*»

96.

Apollo e Dafne

I, «*Dafné fuggendo...*»

97.

Ninfa con un satiro e un cane

I, «*Se quanto il can...*»

Alcuni di questi pezzi sono menzionati singolarmente anche da Hume: *Apollo e Marsia*, *Tiresia dinnanzi a Giunone e Giove*, *la Vestale Tuccia* e *Apollo e Dafne*, con l'indicazione di responsabilità Bertelli; *Atalanta ed Ippomene* la *Ninfa con un fauno* e la *Ninfa con un satiro e un cane* senza ricordare l'indicazione di responsabilità Bertelli.

Bibliografia: HEINEKEN 1778-1790, II, pp. 646-647; HUME 1829, p. xxxvi, xxxvii, xl, xli; LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, nn. 31-38; MEYER 1872-1885, III, p. 702, nn. 37-44;

98.

La verità

Inciso da (?)

I, «*Ma non è buono il vino... Luca Berteli for.*»

Soggetto allegorico difficile da riconoscere, nominato ma non descritto da Le Blanc e Meyer. Versi in italiano, probabilmente nella porzione inferiore del foglio.

Bibliografia: LE BLANC 1854-1889, I, p. 310, no.. 40; MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 51;

99.

Figura allegorica a cavallo

Inciso da ?

Stampa menzionata dal solo Hume, che la descrive: si tratterebbe di una figura femminile a cavallo che dalla porzione destra del foglio si avvicina a due uomini anziani. Nella parte inferiore della stampa, come uso Bertelli, otto versi italiani e il *formis* di Luca Bertelli.

Bibliografia: HUME 1829, p. li;

100.

Cavalcata per l'intronizzazione di Alessandro VII

Inciso da Gian Giacomo De Rossi (?)

I, «*L. Bertelli fec. J. G. Rossi exc.*» (cfr. MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 52).

Foglio non rintracciato e menzionato dal solo Meyer, su cui chi scrive riserva non pochi dubbi: Alessandro VII, nato Fabio Chigi nel 1599, venne eletto Papa solo nell'anno 1655, quando possiamo essere abbastanza sicuri che il nostro Luca Bertelli fosse già morto.

Bibliografia: MEYER 1872-1885, III, p. 703, no. 52.

Bibliografia

ALBERTI 2009

ALESSIA ALBERTI, *L'Indice di Antonio Lafrery: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*. Tesi di dottorato. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano. AA. 2008/2009.

ALBERTI 2015

ALESSIA ALBERTI, ALESSANDRO ROVETTA, CLAUDIO SALSI, *D'après Michelangelo*, Venezia, Marsilio, 2015.

ALMAGIÀ 1948

ROBERTO ALMAGIÀ, *Carte geografiche a stampa di particolare pregio o rarità dei secoli 16. e 17. esistenti nella Biblioteca apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, 1948.

ASCARELLI 1953

FERNANDA ASCARELLI, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze, 1953.

ASCARELLI-MENATO 1989

FERNANDA ASCARELLI, MARCO MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989.

BAGLIONE 1642

GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti : dal Pontificato di Gregorio 13. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

BARONI VANNUCCI 1997

ALESSANDRA BARONI VANNUCCI, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano, 1997.

BARTSCH 1803-1821

ADAM BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, 21 volumi, Vienna, 1803- 1821.

BASAN 1767

PIERRE-FRANÇOIS BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, 2 Volumi, Parigi, 1767.

BELLINI 1995

PAOLO BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte: calcografi, silografi, litografi, stampatori, editori, movimenti artistici, scuole regionali e nazionali, riviste illustrate, tecniche*, Milano, 1995.

BELLINI 1998

PAOLO BELLINI, *Manuale del conoscitore di stampe*, Milano, 1998.

BELLORI 1672

GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma, 1672.

BENJAMIN NICKEL 2017

TOBIAS BENJAMIN NICKEL, *Die Landschaftszeichnungen von Domenico Campagnola (1500-1564)*, Tesi di Dottorato, 3 volumi, Vienna, 2017.

BIERENS DE HAAN 1948

CATHARINUS JUSTUS BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais 1533-1578*, Le Haye, 1948.

BIFOLCO-RONCA 2018

STEFANO BIFOLCO, FABRIZIO RONCA, *Cartografia e topografia italiana del XVI secolo. Catalogo ragionato delle opere a stampa*, Roma, Antiquarius Edizioni, 2018.

BODMER 1939

HEINRICH BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg, 1939.

BOLOGNINI AMORINI 1840

ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Le vite di Lodovico, Agostino, Annibale ed altri dei Carracci*, Bologna, 1840.

BON 1979

CATERINA BON, *Precisazioni sulla biografia di Giovanni Baglione*, in «Paragone», vol. 347, 1979, pp. 88-93.

BONOMI 2010

CRISTIAN BONOMI, *Jacopo Nizzola da Trezzo Medaglista alla Corte di Spagna*, Trezzo sull'Adda, 2010.

BOREA 2009

EVELINA BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 volumi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009.

BORRONI SALVADORI 1980

FABIA BORRONI SALVADORI, *Carte, Piante e Stampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1980.

BRUILLOT 1832-1834

FRANZ BRUILLOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figures, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, 3 volumi, Monaco, 1832-1834.

BRYAN 1816

Michael, *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*, 2 volumi, Londra, 1816.

BURY 2001

MICHAEL BURY, *The print in Italy 1550 – 1620*, Londra, The British Museum Press, 2001.

CALVESI-CASALE 1965

MAURIZIO CALVESI, VITTORIO CASALE, *Le incisioni dei Carracci*, catalogo critico a cura di Maurizio Calvesi e Vittorio Casale, Roma, 1965.

CATELLI ISOLA 1976

MARIA CATELLI ISOLA, *Immagini da Tiziano: stampe dal sec. 16. al sec. 19. : dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma, Villa della Farnesina alla Lungara, 16 dicembre 1976-15 gennaio 1977 / catalogo a cura di Maria Catelli Isola, Roma, 1976.

CATENI 2021

ALESSANDRO CATENI, *Luigi De Angelis: una biografia inedita di Giulio Mancini e un comune interesse per Jacopo Torriti* in «La Diana, rivista semestrale della scuola di specializzazione in beni storico artistici dell'università degli studi di Siena», vol. I, 2021, pp. 41-65.

CAVALCASELLE – CROWE 1877-78

GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, JOSEPH ARCHER CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi : con alcune notizie della sua famiglia : opera fondata principalmente su documenti inediti*, 2 volumi, Firenze, 1877-78.

CHIARI 1982

MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *Incisioni da Tiziano : catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.

COCCIA 1991

PAOLA COCCIA, *Le illustrazioni dell'Orlando Furioso (Valgrisi 1556) già attribuite a Dosso Dossi*, in «La Bibliofilia», Vol. 93, No. 3, settembre-dicembre 1991, pp. 279-309.

CROPPER-PERICOLO 2017

ELIZABETH CROPPER, LORENZO PERICOLO, *Life of Marcantonio Raimondi and critical catalogue of prints by or after bolognese masters*, 2 volumi, Turnhout, 2017.

***Crossing Parallels* 2021**

SAMUEL VITALI, SUSANNE POLLACK, JONAS BEYER, BABETTE BOHN, WOLFGANG BRUCKLE, *Agostino Carracci / Hendrick Goltzius: Crossing Parallels*, Zurigo, Michael Imhof Verlag, 2021.

DBI V, *Baglione, Giovanni*

CARLA GUGLIELMI FALDI, *Baglione, Giovanni* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. V, Roma, 1963.

DBI VI, *Bartolomeo da Brescia*

ALFREDO PETRUCCI, *Bartolomeo da Brescia* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. VI, Roma, 1964.

DBI VII, *Bellori, Giovanni Pietro*

KENNETH DONAHUE, *Bellori, Giovan Pietro* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. VII, Roma, 1970.

DBI IX, *Bertelli, Cristofano*

FABIA BORRONI, *Bertelli, Cristofano* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma, 1967.

DBI IX, *Bertelli, Ferdinando (Ferrando, Ferrante)*

FABIA BORRONI, *Bertelli, Ferdinando (Ferrando, Ferrante)* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma, 1967.

DBI IX, *Bertelli, Luca*

FABIA BORRONI, *Bertelli, Luca* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma, 1967.

DBI IX, *Bertelli, Pietro*

FABIA BORRONI, *Bertelli, Pietro* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma, 1967.

DBI XI, *Bonasone, Giulio*

ALFREDO PETRUCCI, *Bonasone Giulio* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XI, Roma, 1969.

DBI XII, *Bonifacio (Bonifatio, Bonifazio), Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino.*

FABIA BORRONI, *Bonifacio (Bonifatio, Bonifazio), Natale, detto Bonifacio da Sebenico o Natale Dalmatino* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XII, Roma, 1971.

DBI XVII, *Camocio, Giovan Francesco*

COSIMO PALAGIANO, *Camocio, Giovan Francesco* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XVII, Roma, 1976.

DBI XIX, *Caprioli, Aliprando*

BRUNO PASSAMANI, *Caprioli, Aliprando* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XIX, Roma, 1974.

DBI XXIV, *Cesura, Pompeo*

GIUSEPPE SCAVIZZI, *Cesura, Pompeo* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XIX, Roma, 1980.

DBI XLIV, *Fallopia, Gabriele*

GABRIELLA BELLONI SPECIALE, *Fallopia, Gabriele* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLIV, Roma, 1994.

DBI XLVIII, *Fontana, Giovanni Battista*

HARULA ECONOMOPOULOS, *Fontana, Giovanni Battista* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLVIII, Roma, 1997.

DBI LVII, *Gonzaga, Ferrante*

GIAMPIERO BRUNELLI, *Gonzaga, Ferrante* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LVII, Roma, 2001.

DBI LVII, *Gonzaga, Ippolita*

ROBERTA MONICA RIDOLFI, *Gonzaga, Ippolita* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LVII, Roma, 2001.

DBI LXVIII, *Malvasia, Carlo Cesare*

MARIA ELENA MASSIMI, *Malvasia, Carlo Cesare* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LXVIII, Roma, 2007.

DBI LXXVII, *Moschini, Giannantonio*

MICHELE GOTTARDI, *Moschini, Giannantonio* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LXXVII, Roma, 2012.

DBI LXXXV, *Porcacchi, Tommaso*

FRANCO PIGATTI, *Porcacchi, Tommaso Giannantonio* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. LXXXV, Roma, 2016.

DBI XCV, *Tibaldi, Domenico*

ROBERTO TERRA, *Tibaldi, Domenico* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XCV, Roma, 2019.

DBI XCVIII, *Valgrisi, Vincenzo*

ILARIA ANDREOLI, *Valgrisi, Vincenzo* in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XCVIII, Roma, 2020.

DEGRAZIA 1979

DIANE DEGRAZIA, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue Raisonné*, Washington, National Gallery of Art, 1979.

DEGRAZIA 1984

DIANE DEGRAZIA, *Le Stampe dei Carracci. Con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

DEMPSEY 1985

CHARLES DEMPSEY, *Reviewed Work: Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie, e i dipinti connessi: Catalogo critico by Diane DeGrazia, Antonio Boschetto* in «Print Quarterly», vol. II, No. 1, 1985, pp. 66-69.

Der späte Tizian 2007

SYLVIA FERINO-PAGDEN, *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Wien, Kunsthistorisches Museum: 18. Oktober 2007 bis 6. Jänner 2008, Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1. Februar bis 21. April 2008, Vienna, 2007.

Diccionario de Historia eclesiástica de España 1972

QUINTIN ALDEA VAQUERO, TOMAS MARIN MARTINEZ, JOSE VIVES GATELL, *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, 5 volumi, Madrid, 1972.

ERICANI 2014

GIULIANA ERICANI (a cura di), *Veronese inciso: stampe da Veronese dal 16. al 19. Secolo*, Catalogo della Mostra tenuta a Bassano del Grappa nel 2014-2015, Bassano 2014.

FARA 2016

GIOVANNI MARIA FARA, *Intagliatori / Giovanni Baglione ; edizione, introduzione e note di Giovanni Maria Fara*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

FILETI MAZZA 2009

MIRIAM FILETI MAZZA, *Storia di una collezione : dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze, Olschki, 2009

FONTANINI 1803-1804

GIULIO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo. Accresciuta di nuove aggiunte*, 2 volumi, Parma, 1803-1804.

FORATTI 1913

ALDO FORATTI, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, 1913.

FÜSSLI 1763

JOHANN RUDOLF FÜSSLI, JOHANN HEINRICH FÜSSLI, *Allgemeines Künstlerlexikon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider ...*, Zurigo, 1763.

GALLO 1950

RODOLFO GALLO, *Gioan Francesco Camocio and his large map of Europe*, in «Imago Mundi», vol. VII, 1950, pp. 93-102.

GANDELLINI-DE ANGELIS 1808-1816

GIOVANNI GORI GANDELLINI, LUIGI DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal padre maestro Luigi de Angelis...*, 12 volumi, Siena, 1808-1816.

GIACHERY 2011

ALESSIA GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia, 1612)*, in «Studi Veneziani», vol. LXIII, 2011, pp. 547-574.

GORI GANDELLINI 1771

GIOVANNI GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese*, 3 volumi, Siena, 1771.

HALL 1983

JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983.

HEINEKEN 1768-1769

KARL HEINRICH VON HEINKEN, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, 2 volumi, Lipsia, 1768-1769.

HEINEKEN 1778-1790

KARL HEINRICH VON HEINKEN, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, 4 volumi, Lipsia, 1778-1790.

HIND 1923

ARTHUR MAYGER HIND, *A history of engraving & etching from the 15. century to the year 1914 : being the third and fully revised edition of A short history of engraving and etching*, Londra 1923.

HOCHMANN, LAUBER, MASON 2008

MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2008.

HUBER 1797-1804

MICHIEL HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux Graveurs, et un Catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la Graveure jusques à nos jours: Les Artistes rangés par ordre chronologique, et divisés par Ecole*, 9 volumi, Zurigo, 1797-1804.

HUME 1829

ABRAHAM HUME, *Notices Of The Life And Works Of Titian*, Londra, 1829.

JOUBERT 1821

FRANÇOIS ÉTIENNE JOUBERT, *Manuel De L'Amateur D'Estampes, Faisant Suite Au Manuel Du Libraire: Et Dans Lequel On Trouvera, Depuis L'Origine De La Gravure*, 4 volumi, Parigi, 1821.

JURKOWLANIEC 2013

GRAZINA JURKOWLANIEC, *The Crucified Christ as the Source of the Seven Sacraments. Patterns of Reception of a Sixteenth-Century Image on Both Sides of the Alps and on Both Sides of the Atlantic Ocean*, in «Artistic translations between fourteenth and sixteenth centuries», [a cura di ZUZANNA SARNECKA, ALEKSANDRA FEDOROWICZ-JACKOWSKA], Varsavia 2013, pp. 187-209.

KRISTELLER 1905

PAUL KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlino, 1905.

LE BLANC 1854-1889

CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 volumi, Parigi, 1854-1889.

MALASPINA DI SANNAZARO 1824

MALASPINA DI SANNAZARO, LUIGI, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro*, 5 volumi, Milano, 1824.

MALVASIA 1841

CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi, del conte Carlo Cesare*, 2 volumi, Bologna, 1841 [edizione originale Bologna, 1678].

Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello

ANNA CERBONI BEIARDI, MARZIA FAIETTI (a cura di), *Marcantonio Raimondi: il primo incisore di Raffaello*, atti del Convegno internazionale, Urbino 23-25 ottobre 2019, Urbino, Accademia Raffaello, 2021.

MARCIANI 1970

CORRADO MARCIANI, *Un filosofo del Rinascimento editore – libraio: Francesco Patrizio e l'incisore Giovanni Franco di Cherso*, in «La Bibliofilia», vol. LXXII, 1970, pp. 177-98, 303-13.

MARIETTE 1741

PIERRE-JEAN MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, par P.-J. Mariette [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat*, Parigi, 1741.

MARIETTE (DE CHENNEVIÈRES-DE MONTAUGLON) 1851-1860

PIERRE-JEAN MARIETTE, CHARLES-PHILIPPE DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, ANATOLE DE MONTAIGLON, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 volumi, Parigi, 1851-1860.

MARIETTE MS

PIERRE-JEAN MARIETTE, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, 11 volumi, 1740-1770.

MAURONER 1941

FABIO MAURONER, *Le incisioni da Tiziano*, Venezia, 1941.

MEYER 1872-1885

MEYER, Julius, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 3 Volumi, Lipsia, 1872-1885.

MOLTEDO 1991

ALIDA MOLTEDO (a cura di), *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, Calcografia, Roma, 28 maggio-14 luglio 1991, Catalogo della mostra, Roma, 1991.

MOSCHINI 1925

GIANNANTONIO MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, 1925.

MURARO-ROSAND 1976

MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND, *Titian and the Venetian woodcut*, Catalogo della mostra tenuta a Washington, Dallas e Detroit nel 1976-1977, Washington, 1976.

NAGLER 1835-52

GEORG KASPAR NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc*, 22 volumi, Monaco, 1835-1852.

NAGLER 1858-1879

GEORG KASPAR NAGLER, *Die Monogrammisten*, 5 volumi, Monaco, 1858-1879.

NOVA 2005

GIUSEPPE NOVA, *I Bertelli, una dinastia di librai, editori e calcografi originaria di Vobarno (XVI e XVII secolo)*, in «Civiltà Bresciana», vol. 05, n. 1-2, 2005, pp. 67-78.

OMODEO 1965

ANNA OMODEO, *Mostra di stampe popolari venete del'500* (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Firenze 1965.

ORETTI MS

MARCELLO ORETTI, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*.

OSTROW 1966

STEPHEN EDWARD OSTROW, *Agostino Carracci*, Tesi di Dottorato, 5 volumi, New York, 1966.

OTTLEY 1816

WILLIAM YOUNG OTTLEY, *An inquiry into the origin and early history of engraving: upon copper and in wood ; with an account of engravers and their works, from the invention of chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc Antonio Raimondi*, 2 volumi, Londra, 1816.

PASSERINI 1875

LUIGI PASSERINI, *La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*, Firenze, 1875.

PASTORELLO 1924

ESTER PASTORELLO, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo 16*, Firenze, 1924.

PITTALUGA 1928

MARY PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1928.

PONS 2016

LISA PONS, *Luca Bertelli, incisore, tipografo ed editore nella Venezia del secondo Cinquecento, Tesi di Laurea*, Venezia, Università Ca'Foscari, 2016.

RAYMOND, MOXHAM 2016

JOAD RAYMOND, NOAH MOXHAM, *News Networks in Early Modern Europe*, Leida, Brill Academic Pub, 2016.

RIDOLFI 1648

CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, 2 volumi, Venezia, 1648

***Rinascimento fra il Veneto e l'Europa* 2018**

ELISA GREGORI (a cura di), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa : questioni, metodi, percorsi*, Padova, Cleup, 2018.

ROBERT-DUMESNIL 1835-1871

ALEXANDRE-PIERRE- FRANÇOIS ROBERT DUMESNIL, *Le peintre-graveur français*, 11 volumi, Parigi, 1835-1871.

ROLAND LE VIRLOYS 1970

CHARLES FRANÇOIS ROLAND LE VIRLOYS, *Dictionnaire d'architecture, civile, militaire et navale antique, ancienne, et moderne*, 3 volumi, Parigi, 1770.

ROMANIN 1853-1861

SAMUELE ROMANIN, *Storia documentata di Venezia di S. Romanin, socio del Veneto Ateneo e dell'i. r. Accademia di Padova*, 10 volumi, Venezia, 1853-1861.

STRUTT 1785

JOSEPH STRUTT, *A Biographical Dictionary of Engravers*, 2 volumi, Londra 1785.

TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009

GIORGIO TAGLIAFERRO, BERNARD AIKEMA, MATTEO MANCINI, ANDREW JOHN MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009.

TAGLIAFERRO 2015

GIORGIO TAGLIAFERRO, *A New Agony in the Garden by Titian and His Collaborators, and the Problem of Originality in Late Titian* in «Artibus et historiae: rivista internazionale di arti visive e cinema», no. 72, 2015, pp. 127-126.

***The genius of Venice 1500-1600* 1983**

JANE MARTINEAU, CHARLES HOPE, *The genius of Venice 1500-1600*, Londra, Royal Academy of Arts, 1983.

TIB 29 (BOORSCH)

SUZANNE BOORSCH, 29: *Italian artists of the Sixteenth*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1982.

TIB 30 (SPIKE)

JOHN SPIKE, 30: *Italian masters of the sixteenth century: Enea Vico*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1982.

TIB 31 (BOORSCH-SPIKE)

SUZANNE BOORSCH, JOHN THOMAS SPIKE, 31: *Italian artists of the Sixteenth*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1986.

TIB 33 (ZERNER)

HENRI ZERNER, 33: *Italian artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1979.

TIB 39 Part 1 Commentary (BOHN)

BABETTE BOHN, 39: *Italian Masters of the Sixteenth Century. Commentary 1: Agostino Carracci*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1995.

TIB 52 (STRAUSS-SHIMURA)

WALTER LEOPOLD STRAUSS, TOMOKO SHIMURA, 52: *Netherlandish artists : Cornelis Cort*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1986.

TICOZZI 1830-1833

STEFANO TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni eta e d'ogni nazione*, 4 volumi, Milano, 1830-1833.

Tiziano. L'ultimo atto 2007

LIONELLO PUPPI (a cura di), *Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della Mostra tenuta a Belluno e Pieve di Cadore nel 2007-2008, Milano, 2007.

TOOLEY 1939

RONALD VERE TOOLEY, *Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century*, in «Imago Mundi», vol. 3, 1939, pp. 12-47.

VALERIO 1993

VLADIMIRO VALERIO, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, 1993.

VAN DER SMAN 1999

G.J. VAN DER SMAN, *Incisori e incisioni d'Oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema, B. L. Brown, G. Nepi Scirè (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000) Milano, Bompiani, 1999, pp. 151-159).

VAN DER SMAN 2000

GERT JAN VAN DER SMAN, *Print publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, in «Print Quarterly», vol. 17, n. 3, 2000, pp. 235-247.

VAN SEROOSKERKEN 2000

CAREL TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Italian drawings of the fifteenth and sixteenth centuries in the Teyler museum*, Harleem, 2000.

VASARI 1568

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568 [edizione PAOLA BAROCCHI, ROSANNA BETTARINI (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, Sansoni, 1966-1997].

VASSILAKI-CORMACK 2005

MARIA VASSILAKI, ROBIN CORMACK, *Domenikos Theotokopoulos, The Baptism of Christ. A Recent Acquisition of the Municipality of Heraklion, Crete* in

«Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias», Ser. 4, vol. 26, 2005, pp. 227-240.

Venezia e gli Asburgo 2018

BENEDETTA CRIVELLI, SARAH FERRARI, MARSEL GROSSO, *Venezia e gli Asburgo: pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento europeo*, Padova, Padova University Press, 2018.

WIEBENSON-BAINES 1993

DORA WIEBENSON, CLAIRE BAINES, *The Mark J Millard Architectural Collection French Books Vol 1*, Washington, 1993.

WOODWARD 2007

DAVID WOODWARD, *Cartography in the European Renaissance*, 2 volumi, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

ZANETTI 1771

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubblico de veneziani maestri libri 5*, 4 volumi, Venezia, 1771.

ZANI 1817-1828

PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, 28 volumi, Parma, 1817-1828.

