Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Donato di Rocco Rasciotti, editore bresciano nella Venezia fra XVI e XVII secolo.

Relatore
Prof. Giovanni Maria Fara

Correlatore
Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

Laureando
Giulia Maragno
Matricola 851730

Anno Accademico
2015 / 2016

INDICE

INTRODUZIONE 1

1. STORIA DEGLI STUDI 7

2. LA SITUAZIONE ITALIANA DELLE STAMPE 10

2.1. La figura dell'editore 11

2.2. Il sistema dei privilegi a Venezia e Roma 18

2.3. Venezia 22

2.4. Roma 24

3. LA BIOGRAFIA DI DONATO DI ROCCO RASCIOTTI 27

4. IL RAPPORTO CON GLI ARTISTI E LE OPERE 48

4.1. Donato Rasciotti e Agostino Carracci 49

4.1.1. La Crocifissione 62

4.1.2. Le Lascivie 67

4.2. La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Dureri di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg di S. Giorgio in Alega. 77

5. LE STAMPE MONUMENTALI DI DONATO DI ROCCO RASCIOTTI 99

5.1. La produzione cartografica 99

5.2. L'ingresso di Clemente VIII a Ferrara 107

REGESTO DEI DOCUMENTI CONSULTATI 114

ARCHIVIO DI STATO DI ROVIGO 115

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA 121

ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA 132

BIBLIOGRAFIA 133

SITOGRAFIA 138

DOCUMENTI D'ARCHIVIO 138

INTRODUZIONE

Il presente elaborato si prefigge di ricostruire vita e opere di Donato di Rocco Rasciotti, editore bresciano che operò prima a Roma e poi a Venezia nella seconda metà del Cinquecento e nei primi anni del secolo successivo. Tale ricostruzione era già stata tentata da Alessia Giachery, ma la studiosa si era focalizzata principalmente sul ruolo che il Rasciotti ebbe, insieme a Daniele Bissuccio e Maurizio Moro, nella riedizione della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer.

Prima di entrare nel merito della trattazione, si è ritenuto necessario definire i criteri utilizzati nel corso dello studio. Per quanto riguarda le informazioni generali inerenti gli artisti e i mercanti di stampe citati, queste sono state inserite nelle note ed è stata riportata la bibliografia più recente. Per gli artisti più noti, tra i quali Dürer, Tiziano, Agostino Carracci, Tintoretto, Aegidius Sadeler, è stata fornita solo una breve ricostruzione biografica, vista la vastità delle rispettive bibliografie.

Le opere riportate sono accompagnate dal riferimento di repertorio, indicato dall'abbreviazione B. seguita da un numero, che si riferisce a: A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur,* Vienne, de l'Imprimerie de J.V. Degen, 1803-21.

Per i documenti d'archivio, infine, è stata predisposta un'appendice alla fine della trattazione, che riporta gli atti consultati accompagnati da una breve descrizione.

Lo studio svolto, originato dal contributo della Giachery, ha quindi cercato di allargare il campo d'indagine per fornire una visione più completa sia della figura dell'editore bresciano sia del mercato, e degli sviluppi che in esso avvennero, in cui il Rasciotti operò.

Parte importante della tesi, infatti, è stata proprio l'analisi del mercato di riferimento, per comprendere le dinamiche commerciali che iniziarono a svilupparsi a partire dal XVI secolo e che diventarono sempre più determinati nel settore dei libri e delle stampe, tanto da portare proprio alla nascita della moderna figura dell'editore.

La trattazione si focalizza inizialmente sulla situazione italiana, con particolare attenzione verso Roma e Venezia, le città principali nelle quali operò anche Donato di Rocco Rasciotti.

A fronte di un mercato sempre più ampio, in cui il fenomeno delle copie era molto diffuso, venne introdotto, prima a Venezia e solo a partire dalla metà del Cinquecento anche a Roma, lo strumento giuridico del privilegio. Questo meccanismo, nelle sue varie declinazioni, garantiva a chi ne faceva richiesta la tutela del diritto d'autore per un determinato arco temporale.

Tale approfondimento è stato necessario ai fini dello studio svolto sia perché fornisce informazioni che vanno a delineare in maniera più precisa il mercato delle stampe, che stava assumendo sempre più una precisa valenza economica, sia perché lo stesso Rasciotti ne richiese almeno uno al Senato veneziano.

La supplica rivolta dall'editore bresciano è importante perché mostra come egli fosse inserito nei meccanismi del mercato delle stampe e comprendesse l'importanza di tutelare la propria produzione editoriale.

Una volta conclusa la descrizione del settore di riferimento, ci si è occupati della biografia di Donato di Rocco Rasciotti: si è deciso di ricostruire in primo luogo le vicende che lo videro coinvolto, prima a Roma e poi nella Serenissima, e di esaminare successivamente la sua produzione.

Per quanto riguarda la ricostruzione biografica, essa è stata possibile grazie ai documenti dell'Archivio di Stato di Roma, di quello di Venezia e dell'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia.

Le informazioni che sono state raccolte permettono di delineare parte della sua vita e del suo lavoro, ma sono molti ancora gli interrogativi che rimangono da chiarire: è stato infatti possibile ricostruire gli eventi romani, tra cui spicca il processo che lo vide coinvolto in prima persona, e quelli veneziani, grazie anche alle opere che pubblicò la sua bottega; nulla sappiamo però degli anni che intercorsero tra il periodo nell'Urbe e quello nella Serenissima, così come non sono state reperite fonti che consentano di indicare precisamente luogo e data della sua morte.

Se da un lato sono diversi gli interrogativi che devono ancora essere chiariti, dall'altro, proprio a fronte dell'analisi dei documenti, è emersa l'immagine di un uomo che svolse il suo lavoro cercando sempre di coniugare l'aspetto artistico e quello imprenditoriale, che proprio in quegli anni si stava affermando nel mercato delle stampe, dimostrando così di essere in grado di adattarsi e recepire al meglio i cambiamenti avvenuti nel settore in cui operava. Per approfondire maggiormente tale aspetto, si è ritenuto opportuno analizzare la produzione della sua bottega al Ponte dei Baretteri: non essendoci giunte le opere che realizzò a Roma, l'analisi è incentrata sulle opere che Donato Rasciotti diede alle stampe a Venezia.

Di queste si è scelto di focalizzarsi inizialmente sul rapporto che l'editore ebbe con Agostino Carracci e di esaminare la riedizione della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer.

Per quanto riguarda la collaborazione con Agostino Carracci, dopo un breve studio di tutte le opere che, a oggi, risultano esser state pubblicate dal Rasciotti, l'analisi ha considerato più nel dettaglio due stampe, la *Crocifissione* e la *suite* delle *Lascivie*; opere, a parere di chi scrive, emblematiche per comprendere la figura del Rasciotti.

La *Crocifissione* è una stampa di riproduzione, nello stesso verso rispetto all'originale, del dipinto realizzato nel 1565 da Tintoretto per la Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco; si tratta del bulino più importante e complesso dal punto di vista tecnico realizzato da Agostino Carracci e il fatto che sia stato pubblicato proprio dall'editore bresciano mostra come quest'ultimo si fosse pienamente affermato a Venezia.

Le *Lascivie*, invece, sono un *corpus* di quindici stampe, tredici di dimensioni ridotte e due di formato maggiore, di scoperto soggetto erotico. L'analisi della *suite* si è rivelata particolarmente interessante sia per la scelta del soggetto da parte del Carracci, sia per il ruolo del Rasciotti nella sua pubblicazione.

Per quanto riguarda la tematica, la serie di stampe dell'artista bolognese ha come naturale antecedente i *Modi* realizzati da Marcantonio Raimondi e Giulio Romano che, proprio come le *Lascivie*, suscitarono grande clamore nel pubblico.

Di questo sdegno si fece portavoce il Malvasia nella *Felsina Pittrice*: oltre a criticare la scelta del soggetto da parte del Carracci, individua nell'editore bresciano il «principal motore» della pubblicazione della serie dell'artista bolognese. Durante lo studio della *suite* sono emersi diversi interrogativi in merito alla loro genesi, alla data di pubblicazione e al soggetto che si occupò della medesima. Attraverso un'analisi più accurata del *corpus* e delle testimonianze del Malvasia si è cercato di tracciare un quadro più preciso sulla vicenda e sul ruolo che effettivamente ricoprì l'editore bresciano.

Pertanto, lo studio del rapporto tra Agostino Carracci e Donato Rasciotti ha permesso di aggiungere ulteriori aspetti alla figura dell'editore, che appare sempre più coinvolto nei meccanismi del mercato delle stampe veneziano, tanto da collaborare con uno degli artisti più importanti dell'epoca e, allo stesso tempo, da non temere di pregiudicare la propria posizione nella Serenissima dando alle stampe anche quel «libretto di scherzi di donne ignude», come lo definì il Bellori ne *Le Vite*, che suscitò numerose critiche al suo artefice e a chi lo pubblicò.

Secondo il Malvasia, dopo la diffusione delle *Lascivie*, Donato Rasciotti cadde «in mille disgrazie»: nel corso dello studio non è stato purtroppo possibile chiarire cosa successe precisamente dopo la riedizione della *suite*, ma è apparso evidente che l'editore bresciano si risollevò ben presto da questa situazione, dando alle stampe nel 1595 l'ultima incisione di Agostino Carracci, «la gran carta dell'Anchise di Federico Baroccio», traduzione dell'*Enea che fugge da Troia con la famiglia*, dipinto da Federico Barocci.

L'acume imprenditoriale di Donato Rasciotti emerge anche nella scelta di pubblicare, nel 1612, una ristampa della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer, edita in prima edizione a Norimberga nel 1511.

Non siamo in grado di stabilire in che modo i legni originali della serie xilografica arrivarono a Venezia e quindi nelle mani del Rasciotti, ma ancora una volta l'operazione commerciale fu degna di nota: l'editore bresciano scelse infatti di riproporre un'opera chiave della grafica dureriana in una città in cui sapeva avrebbe avuto sicuro successo, dal momento che il maestro di Norimberga vi

aveva soggiornato all'inizio del XVI secolo e numerosi erano ancora gli echi della sua presenza.

Il Rasciotti mostra inoltre di essere molto attento al suo mercato e ad aumentare la sua clientela: l'editore sceglie infatti di affiancare alle immagini di Dürer un testo in volgare, facilmente accessibile a tutti, e di dare alla ristampa un formato di facile divulgazione. L'analisi de *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega* ha permesso inoltre di svolgere uno studio biografico relativo alle figure e al ruolo che ebbero Maurizio Moro e Daniele Bissuccio, rispettivamente l'autore dei testi e lo stampatore dell'edizione del 1612 della serie di Dürer. La ricostruzione di queste figure è stata possibile grazie alla consultazione dei documenti dell'Archivio di Stato di Rovigo e alle opere conservate presso la Biblioteca Nazionale Marciana.

Dopo aver preso in analisi le relazioni di diversa natura che l'editore bresciano ebbe con due grandi artisti, la trattazione si concentra su un altro prodotto della sua bottega, la produzione cartografica. Anche questo aspetto risulta importante, perché le carte geografiche e le vedute di città erano un genere molto diffuso a Venezia già a partire dal XV secolo, e il fatto che il Rasciotti vi si dedicasse rivela sia la versatilità dei prodotti che poteva offrire nella bottega al Ponte dei Baretteri, sia la sua capacità di cogliere gli stimoli che la Serenissima sapeva offrire. L'analisi della produzione cartografica ha poi mostrato che l'editore bresciano, com'era già avvenuto per la ristampa della *Piccola Passione* di Dürer, scelse per le sue stampe formati di facile consultazione, maneggevoli non solo da chi utilizzava le carte geografiche come strumento di lavoro ma anche da un pubblico più ampio.

Questa mossa imprenditoriale rivela ancora una volta come il Rasciotti avesse una visione molto ampia del proprio mercato, riuscendo a rivolgere i propri prodotti a un pubblico vasto ed eterogeneo e, allo stesso tempo, come fosse attento ai cambiamenti e agli spunti suggeriti dall'ambiente in cui operava.

L'ultima sezione è, infine, dedicata alla pubblicazione di una stampa monumentale raffigurante l'ingresso trionfale di Clemente VIII a Ferrara nel 1598, il *Vero*

disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII. L'analisi dell'opera ha messo in luce nuovi aspetti riguardo la figura del Rasciotti, essendo forse questa la stampa che meglio rappresenta spirito imprenditoriale e ambizione dell'editore, che si sono delineati in modo sempre più nitido nel corso della trattazione.

Il periodo romano può essere infatti visto come una fase di formazione, in cui l'editore bresciano assimilò le scelte e le strategie imprenditoriali messe in atto nella grande bottega di Antonio Lafréry.

Una volta giunto a Venezia il Rasciotti si affermò in breve tempo, riuscendo a comprendere e intercettare i bisogni di un pubblico vasto, sfruttando anche le opportunità che la Serenissima offriva.

Appare evidente che non si tirò indietro di fronte a imprese editoriali rischiose che potevano danneggiare la sua fama, come le *Lascivie*, né esitò a mettere a repentaglio le sue risorse, per pubblicare il monumentale *Ingresso trionfale di Clemente VIII a Ferrara*.

Avere nuovamente chiaroscurato questa figura di editore e mercante di stampe, ha infine permesso di approfondire la situazione italiana, in un periodo decisivo in cui l'aspetto economico assumeva, in questo particolare mercato artistico, un'importanza sempre maggiore.

1. STORIA DEGLI STUDI

La figura storica di Donato Rasciotti, stampatore attivo tra Roma e Venezia nella seconda metà del XVI e agli inizi del XVII secolo, è solo parzialmente nota agli studi. Il testo più completo, che ricostruisce gli eventi principali della sua vita, è il saggio di Alessia Giachery, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Durer (Venezia, 1612)*[1].

La studiosa analizza le tre figure che si sono occupate della pubblicazione, un secolo dopo la prima edizione, de *La Piccola Passione* di Albrecht Dürer: *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega.*

Il frontespizio dell'opera venne appositamente realizzato per questa edizione e presenta un ritratto di Dürer, mentre i legni sono quelli intagliati circa un secolo prima dall'artista tedesco.

L'opera è stampata da Daniele Bissuccio, ne è editore Donato Rasciotti, e, come quest'ultimo afferma nella dedica all'arciduca Ferdinando d'Austria, i «poetici santi pensieri», cioè il testo scritto, sono di Maurizio Moro, canonico della Congregazione di S. Giorgio in Alga di Venezia.

Alessia Giachery, presentando queste tre figure, si sofferma soprattutto su quella dell'editore bresciano, ricostruendo le vicende che lo videro coinvolto a Roma, come gli interrogatori a seguito della morte di un intagliatore modenese affogato nel Tevere e l'accusa di furto che gli venne mossa da Claudio Duchet, nipote del famoso stampatore attivo a Roma nel XVI secolo, Antonio Lafréry.

Proprio in riferimento a tali questioni giudiziarie, il testo di Christopher L.C.E. Witcombe[2], fornisce una dettagliata ricostruzione dei processi che videro coinvolto Donato Rasciotti e gli stampatori attivi a Roma a quel tempo, dando anche uno spaccato della storia sociale delle botteghe di stampe.

---

[1] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia, 1612)*, «Studi Veneziani», 63, 2011, pp. 547-73.

[2] C.L.C.E. WITCOMBE, *Print publishing in Sixteenth century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, London, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2008, pp. 223-301.

Successivamente viene preso in analisi il periodo veneziano, dal momento che Rasciotti risulta nella Serenissima almeno a partire dal 1592, prima traccia documentata che abbiamo dopo un periodo in cui è difficile ricostruire le vicende che lo videro coinvolto.

A Venezia, l'editore bresciano riuscì a costruirsi una posizione più solida rispetto a quanto era avvenuto a Roma, aprendo una sua bottega presso il Ponte dei Baretteri, nella zona delle Mercerie, e intessendo rapporti anche con artisti di rilievo, come Agostino Carracci.

Di questo legame parla lo storico d'arte Carlo Cesare Malvasia[3] nella *Felsina Pittrice*, edita a Bologna nel 1678, in cui l'autore traccia una storia dell'arte e degli artisti bolognesi, contraltare alle *Vite* del Vasari, reticente a trattare artisti che non fossero tosco-romani.

Del particolare rapporto tra Agostino e Donato Rasciotti parla anche Michael Bury in *The print in Italy 1550-1620*[4], testo in cui l'autore si focalizza sulla produzione di stampe in Italia a cavallo del XVI-XVII secolo, analizzando sia le figure direttamente implicate nella realizzazione di una stampa sia i due maggiori centri del tempo, Roma e Venezia.

[3] Carlo Cesare Malvasia nacque a Bologna nel 1616, città in cui morì nel marzo 1693. Di famiglia benestante, ricevette una formazione umanistica in cui si avvicinò anche alla pittura e alla produzione lirica, che in età matura praticò solo per svago. Dopo aver conseguito una laurea in giurisprudenza, si recò a Roma nel 1639, dove poté ammirare la Galleria Farnese e i capolavori della scuola bolognese: nella Città papale rimase fino al 1646, anno in cui tornò definitivamente a Bologna. Il progetto per la *Felsina Pittrice* risale agli anni Cinquanta e l'opera andò in stampa a Bologna nel 1677, ancora priva di indici, mentre la versione completa risale al 1678. L'intento era quello di creare un testo che si affiancasse alle *Vite* vasariane, che non approfondivano le vicende artistiche estranee a Roma e alla Toscana, focalizzandosi sulla storia della pittura bolognese, dalle origini al presente. La *Felsina Pittrice* è divisa in quattro sezioni, riprendendo la visione evoluzionista che caratterizza anche le *Vite* del Vasari. La prima è dedicata agli artisti che operarono prima del XVI secolo, i cosiddetti primitivi, la seconda parte tratta invece degli artisti cinquecenteschi, da Francesco Francia a Cesare Baglione, la terza analizza l'esperienza artistica dei Carracci e, infine, si concentra sulla scuola dei Carracci e sugli artisti contemporanei. L'opera, che ebbe ampia circolazione ma fu comunque soggetta a critiche, venne ristampata solo a partire dal XIX secolo.

[4] M. BURY, *The Print in Italy. 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, pp. 58-78, 105-06, 170-78.

Un accenno di tale collaborazione viene fatto anche nel saggio di Paolo Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, pubblicato nel 1975 nei quaderni de *Il conoscitore di stampe – Salamon e Augustoni*[5].

La produzione dell'editore bresciano è però rivolta anche alla cartografia, genere che aveva cominciato a svilupparsi a Venezia nella prima metà del Cinquecento, come testimonia la *Veduta di Venezia* a volo d'uccello di Jacopo De Barbari nel 1500[6].

Sono varie le pubblicazioni inerenti tale tematica e quelle più interessanti per meglio comprendere lo sviluppo della cartografia a Venezia e il ruolo di Donato Rasciotti in questo campo sono *The printed plans and panoramic views of Venice (1486-1797)* di Juergen Schulz[7], il catalogo del 1981 a cura di Giandomenico Romanelli e Susanna Biadene, *Venezia: piante e vedute: Catalogo dal fondo cartografico a stampa del Museo Correr*, e l'opera pubblicata nel 2007 *Cartografi veneti, mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, a cura di Vladimiro Valerio.

---

[5] P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, «Il conoscitore di stampe», 26, Salamon e Augustoni, 1975, p. 26.

[6] La fama di Jacopo de Barbari, veneziano ma di probabili origini tedesche, come suggerisce il cognome, è da ricondursi principalmente alla veduta a volo di uccello di Venezia, realizzata tra il 1497-1500. Della xilografia realizzata da Jacopo, conosciuto anche come Maestro del Caduceo per via del suo monogramma, sono rimasti i blocchi lignei (1, 38 x 2, 82 m) e, dopo esser stata attribuita per diversi secoli ad Albrecht Dürer, oggi viene ricondotta con certezza all'incisore veneziano.
Venetie MD risulta importante non solo per essere il primo esempio di veduta a volo d'uccello, ma anche perché, per la prima volta, viene richiesto il privilegio, che varrà ovunque, su un'immagine stampata. La supplica venne posta nell'ottobre del 1500 dal mercante tedesco Anton Kolb, il quale chiese che «dicta opera senza dazio et senza impedimento in tuti i luogi et da tute terre vostre portar trar et vender possa»: il mercante chiede di essere esentato dal pagamento dei diritti d'immagine, vuole poterla vendere e stampare senza pagare il dazio. Il Collegio gli accorda l'esenzione di tutte le tasse e la vendita dell'opera a 3 ducati in tutto il Dominio Veneto per quattro anni, mentre non concede l'annullamento del dazio.
La xilografia realizzata da Jacopo de Barbari assume rilevanza per diversi motivi: in primo luogo la veduta condizionerà, per secoli, il modo di rappresentare la Serenissima e diventerà un modello anche per altre città. Inoltre, il Maestro del Caduceo fu tra i primi a utilizzare la tecnica dell'intaglio ligneo non solo per produrre stampe destinate ai libri, ma le attribuisce un valore decorativo.

[7] J. SCHULZ, *The printed plans and panoramic views of Venice* (1486-1797), vol. 7, L.S. Olschki, 1970.

2. LA SITUAZIONE ITALIANA DELLE STAMPE

Per meglio comprendere e delineare il profilo biografico di Donato Rasciotti è necessario fare una panoramica della situazione italiana nel mercato delle stampe e delle figure professionali che vi operarono nel corso del Cinquecento.

Nei primi decenni del XVI secolo la produzione di stampe risulta essere ancora marginale, ma aumentò nel corso degli anni: l'incisione stava diventando progressivamente un'attività sempre più commerciale, che prometteva a chi vi si dedicasse guadagni sicuri[8] e, affianco agli artisti e agli incisori, si affermarono le figure dello stampatore e dell'editore.

I centri principali di tale mercato furono Venezia e Roma, che beneficiarono dello sviluppo economico di questa nuova forma di commercio a tal punto che, prima la Serenissima e successivamente la Città papale, introdussero leggi volte alla tutela dei diritti d'autore sia dell'incisore che dello stampatore che l'aveva pubblicata.

Inoltre, Venezia e Roma erano già al tempo mete di pellegrinaggi e crocevia nei rapporti con gli altri Stati europei e del Mediterraneo e le stampe diventarono ben presto beni di lusso per collezionisti e per i turisti che desideravano portare nel proprio Paese un ricordo del viaggio italiano.

Il valore commerciale di una stampa non dipendeva unicamente dal nome dell'artista o dello stampatore, ma anche dal soggetto che vi era rappresentato.

Come evidenzia Paolo Bellini[9], è possibile individuare quattro tipologie di stampe che venivano offerte sul mercato: le incisioni riproducenti opere pittoriche di artisti già affermati, le incisioni tratte da antichità, genere diffuso soprattutto a Roma, le incisioni d'invenzione e, infine, le piante di città e le carte geografiche.

Il crescente interesse verso questo nuovo bene artistico fece si che si sviluppasse, accanto ai principali canali di vendita, un mercato parallelo, nel quale venivano vendute copie delle incisioni di grandi artisti.

[8] C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden, Brill, 2004, pp. 5-6.
[9] P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia*, pp. 19-29.

Questo fenomeno risulta particolarmente rilevante perché da un lato mostra come l'interesse per le stampe non fosse solo di una cerchia elitaria di collezionisti, ma anche di un pubblico più grande che non poteva però permettersi di acquistare le stampe originali.
Dall'altro lato però mette in evidenza la difficoltà di arginare in modo efficace il fenomeno delle copie: prima a Venezia e poi a Roma venne introdotto lo strumento giuridico del privilegio, per tutelare le opere originali.
Per quanto riguarda infine la situazione delle altre città italiane, è più difficile fare una ricostruzione perché, sebbene ci siano pervenuti i nomi di diversi stampatori, di pochi abbiamo sufficienti informazioni biografiche.

2.1. La figura dell'editore

Prima di trattare in modo approfondito la figura e il ruolo che rivestì l'editore nel corso del XVI secolo, pare opportuno, ai fini di una migliore comprensione di tale professione e dei meccanismi sottesi la realizzazione di una stampa, ricordare i diversi soggetti che ne erano coinvolti.
Fino al 1917, anno in cui Luca Beltrami rese noto il contratto[10] stipulato il 24 ottobre 1481 tra Bramante e Bernardino Prevedari, si pensava che l'esecutore materiale delle incisioni fosse una sola persona ma, grazie a tale documento, è stato possibile scindere le due figure.
Nel contratto Prevedari si impegna, su incarico di Matteo de Fedeli, a realizzare «*stampam unam cum hedifitijs et figuris [...] secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino et illam stampam bene intaliare secundum dictum designum*»[11], raffigurante un tempio in rovina e conservata oggi in due esemplari, uno al British Museum e uno nelle raccolte civiche del Museo del Castello Sforzesco a Milano.

[10] Archivio di Stato di Milano: *Notarile*, notaio Benino Cairati, b. 2184. Non è stato possibile visionare il documento citato: la fonte utilizzata è l'articolo di C. ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, p. 6.
[11] C. ALBERICI, *Ibid.*

È evidente quindi la rilevanza del documento emerso agli inizi del XX secolo, che inserisce una nuova figura nel campo delle incisioni[12]: per la prima volta infatti si può parlare distintamente di *inventor*, colui che realizzava il disegno, e di *sculptor*, che incideva la matrice, sia lignea che in rame.

Nella stampa presa in esame, appare l'iscrizione «BRAMANTUS FECIT IN MLN», che dichiara la proprietà intellettuale esclusiva dell'artista marchigiano, negando qualsiasi riconoscimento all'operato di Bernardino Prevedari.

Bisognerà aspettare il 1509 per vedere riconosciuto il ruolo dello *sculptor* separato da quello dell'*inventor*, e questo avvenne grazie alla stampa di Marcantonio Raimondi raffigurante un arrampicatore, figura tratta dalla Battaglia di Cascina, commissionata nel 1504 a Michelangelo dalla Signoria di Firenze per il salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio. Sul bulino infatti compare un'indicazione molto importante: «IV.MI.AG.FLO», sigla che riconosce e dichiara l'invenzione di Michelangelo, seguita dal monogramma di Marcantonio, MF, che afferma il suo ruolo come *sculptor*, distinto da quello dell'inventore.

Un'ulteriore conferma di questa divisione di ruoli si ebbe nel 2001, quando venne trovato il contratto stipulato, in data 5 aprile 1475, tra Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli: con tale accordo l'artista mantovano affidò l'incisione di alcuni suoi disegni al giovane orafo. Questo documento è importante in primo luogo perché permette di anticipare di qualche anno la data in cui i due ruoli si divisero e, inoltre, perché sembra essere un antesignano dei privilegi che saranno richiesti dagli artisti e dagli editori a Venezia nel secolo successivo.

[12] La distinzione tra *inventor* e *sculptor* avvenne principalmente in ambito italiano, come si può dedurre da ciò che, nel 1520, Albrecht Dürer annotò sul suo diario: il maestro tedesco infatti scrive di attendere che gli giungano da Roma delle «stampe di Raffaello», con il quale aveva avuto diversi scambi quando era in vita. Nell'appunto Dürer non menziona il lavoro di Marcantonio Raimondi, sebbene sulle stampe compaia il monogramma dell'artista bolognese: tale negazione del ruolo dello *sculptor* è probabilmente dovuta al fatto che Dürer, come successivamente Rembrandt, fu *inventor* e *sculptor*, non concependo quindi quella dissociazione dei ruoli che in Italia cominciava a essere molto più frequente. Bisogna ricordare inoltre che anche in terra italiana, alcuni decenni dopo, Vasari elogiò le stampe di Raffaello non tanto per l'operato di Marcantonio Raimondi, quanto per l'intelligenza del pittore d'Urbino che aveva dato i suoi disegni al bolognese, facendolo «studiare […] in quella pratica infinitamente».

Dal contratto, infatti, emerge che il Mantegna si fece carico dei costi materiali dell'incisione, finanziando la realizzazione come un editore e proibendo a Gian Marco Cavalli di

> mostrare detti designi et stampi né lassare retrar essi designi […] senza licentia de dicto messere Andrea sotto pena di ducati cento et se pur achadesse de mostrarli et habia scrito di propria mano de esso messer Andrea le persone a cui vorrà mostrare[13].

Mantegna quindi, proprio come faranno gli editori romani e veneziani nel secolo successivo, si fece carico degli oneri finanziari della realizzazione, ma volle essere tutelato da qualsiasi forma di plagio delle sue opere, pena il pagamento di una multa.

A queste due figure che inizialmente erano impegnate nella produzione della stampa, a partire dal 1515 si affiancò quella dell'editore, grazie allo spirito imprenditoriale di Raffaello che chiamò a lavorare nella sua bottega Baviero del Carrocci, detto il Baviera affinché

> attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole et ingrosso et a minuto a chiunche ne volesse; e così messo mano all'opera, stamparono una infinità di cose, che gli furono di grandissimo guadagno[14].

Dopo la morte di Raffaello il Baviera continuò da solo la sua attività, occupandosi della realizzazione della stampa fino all'edizione e successiva vendita.

Se Raffaello e il Baviera avevano dato il via a questa nuova professione, fu dalla metà del Cinquecento che si affermarono editori di spicco, tra cui è possibile ricordare, per importanza e ai fini dell'elaborato, il milanese Antonio Salamanca e

[13] G. ROMANO, *Mantegna incisore*, «Artibus et historiae: an art anthology», vol. 62, 2010, p. 131.
[14] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-97, p. 425.

il francese Antonio Lafréry[15], Lorenzo de la Vacherie[16], conosciuto in Italia come Lorenzo Vaccari, e Donato di Rocco Rasciotti.

Costoro, di cui si parlerà più approfonditamente nei paragrafi successivi, assunsero un ruolo rilevante nel mondo delle stampe, creando vere e proprie reti commerciali e strategie di mercato che resero il commercio delle stampe molto florido.

Queste figure, che noi oggi definiamo editori, erano coinvolte lungo tutta la catena di produzione, dal coordinamento dell'idea originaria all'esecuzione, alla stampa e la distribuzione, facendosi carico dell'onere finanziario che il più delle volte comportava un investimento a lungo termine.

Si comprende quindi come questo nuovo ruolo fosse fortemente collegato all'aspetto più economico delle stampe, che si stavano affermando come bene sostituto rispetto alle opere pittoriche e andavano a intercettare la richiesta di beni artistici anche di un ceto aristocratico minore. Inoltre, si stavano diffondendo le riproduzioni di antichità, che divennero *souvenir* molto richiesti dagli stranieri che si recavano ad ammirare le città italiane.

Lo sviluppo di quella che noi oggi chiamiamo editoria fu così determinato anche dalla necessità di soddisfare un segmento di mercato che, fino a quel momento, non era ancora stato considerato e questo avvenne grazie allo spirito imprenditoriale di diversi soggetti che furono in grado di interpretare al meglio la domanda di un mercato in forte crescita ed evoluzione.

---

[15] Antonio Salamanca (Milano, fine XV-Roma, 1562) si trasferì a Roma intorno al 1528 e aprì una bottega di stampe e libri in Campo de' Fiori. Inizialmente interessato alla riedizione di rami raffaelleschi, si dedicò poi alla riproduzione di antichità classiche. La sua produzione però, per ragioni a noi ancora sconosciute, rallentò e lo portò a legarsi, nel 1553, allo stampatore ed editore francese Lafréry (1512 ca.-Roma, 1577). La sua opera maggiore è costituita dalle incisioni che aveva preparato per lo *Speculum romanae magnificentiae*, pubblicato da Lafréry nel 1575. Quest'ultimo fu attivo a Roma a partire dal 1544, dove aprì la sua bottega di stampe e incisioni in via del Parione e a lui si ricollega uno dei più antichi cataloghi editoriali, *L'indice delle stampe in vendita nella bottega di A. L.* (1572). Alla sua morte, nel luglio del 1577, gli successe il pronipote, Stefano Duchetti, che passò poi l'eredità al padre Claudio Duchetti.

[16] Laurence de La Vacherie, nato a Parigi e noto in Italia come Lorenzo Vaccari, della Vaccheria o della Vaccaria fu stampatore e mercante di stampe. Attivo prima a Bologna e, presumibilmente intorno al 1573-75, a Roma, collaborò con importanti incisori, uno tra tutti Cornelis Cort (1533 ca.-78).

Bisogna però comprendere, come ha evidenziato Bury[17], la profonda differenza di significato del termine 'editore', che noi attribuiamo oggi a quelle figure che si affermarono nel corso del XVI come finanziatori e gestori delle imprese di stampa, ma che nel Cinquecento non veniva utilizzato.

Questo perché nel XVI secolo non esisteva la figura professionale dell'editore e, il più delle volte, capitava che soggetti diversi pubblicassero le incisioni.

Inoltre, coloro che venivano definiti editori, spesso erano indicati anche come librai, stampatori e mercanti di stampe e venivano coinvolti in numerose attività, tra cui la pubblicazione era solo una tra le tante.

Queste tre professioni, infatti, potevano anche essere svolte da un unico soggetto, ma comportavano mansioni differenti: lo stampatore si occupava materialmente della stampa, apponendo dopo il suo nome la sigla *impressit*.

L'editore, invece, era il proprietario della matrice e delle stampe che ne derivavano e apponeva sulla lastra il suo nome e il termine *formis* o *excudit*, insieme all'indirizzo della propria bottega: questo era un elemento di garanzia per gli acquirenti, che potevano così risalire alla provenienza della stampa.

Inoltre, se una stampa passava da un editore all'altro, l'ultimo proprietario faceva cancellare il nome dello stampatore precedente sostituendolo con il proprio e inserendovi talvolta anche il nome di un artista famoso, non necessariamente l'ideatore della stampa, per aumentare il prestigio della bottega. Questa distinzione tra le professioni venne progressivamente meno a partire dalla metà del XVI secolo, perché spesso gli editori possedevano una stamperia e si occupavano anche della vendita delle opere.

Bisogna poi considerare, come ha evidenziato Bury[18], che se l'editore era colui che finanziava la pubblicazione di una specifica stampa, questo ruolo veniva svolto da diversi soggetti: poteva infatti essere portato avanti dall'*inventor*, dall'incisore, dallo stampatore o dal mercante di stampe e, spesso, una stampa era il risultato di una collaborazione di più figure che si univano per ridurre i costi e i rischi dell'impresa finanziaria.

[17] M. BURY, *The Print in Italy.*, pp. 10, 68.
[18] M. BURY, *Ivi*, pp. 68-73.

Passando brevemente in rassegna le diverse possibilità, si vede come la situazione più semplice era quella in cui l'*inventor* rimaneva proprietario della matrice da cui traeva la stampa, decidendo in prima persona come trasporre l'immagine sulla lastra: è questo il caso, per esempio, delle incisioni realizzate da Federico Barocci[19] che, dopo essersi servito inizialmente di Cornelis Cort, dal 1580 pubblicò lui stesso le sue stampe.

Poteva però accadere che l'*inventor* non realizzasse direttamente la stampa, affidandosi a uno stampatore che eseguisse le sue disposizioni, come avvenne nel rapporto tra Tiziano e Cornelis Cort[20].

[19] Federico Barocci nacque ad Urbino intorno al 1535. Appena ventenne si recò per la prima volta a Roma, città in cui tornò nel 1560 e che fu costretto a lasciare dopo qualche anno a seguito di una malattia intestinale che l'aveva colpito e che lo accompagnò per tutto il resto della vita. Consigliato dai medici tornò a Urbino, rimanendo così escluso dal mondo artistico romano, in quegli anni particolarmente fervente. Per quanto riguarda la sua attività incisoria, fu di elevata qualità e influenzò artisti a lui contemporanei e successivi, come nel caso di Agostino e Annibale Carracci che copiarono la *Madonna delle nuvole*, acquaforte realizzata intorno al 1570. Quest'opera, oltre che per la dolcezza che emana, assume importanza perché con essa iniziò quel processo che porterà i grandi artisti a riappropriarsi della pratica incisoria. La produzione del Barocci incisore è rilevante anche perché, per la prima volta nella storia della stampa, un pittore decide di impegnarsi in prima persona nella divulgazione delle proprie opere: nel 1581, infatti, l'artista di Urbino richiese a Gregorio XIII il privilegio per *Il perdono di Assisi*, acquaforte che sarà seguita da *Le stimmate di San Francesco*. L'ultima opera che Barocci diede alle stampe fu *L'Annunciazione*, per la quale utilizzò congiuntamente l'acquaforte e il bulino, mostrando una notevole padronanza del linguaggio incisorio. Tale stampa risulta importante anche perché reca l'iscrizione «*Federicus Barocius Urb. inventor excudit*», a testimonianza del fatto che Barocci, in quanto *inventor*, assunse anche il ruolo di editore, senza delegarlo ad altri soggetti. Dopo *L'Annunciazione* Barocci non lavorò più il rame: fino alla morte, avvenuta nella città natale nel 1612, avrebbe visto uscire non solo copie delle sue stampe, ma anche stampe da altri suoi dipinti e questo porta a pensare che per gli incisori del tempo l'urbinate fosse il pittore italiano vivente più innovativo.

[20] Nato a Hoorn, Olanda, nel 1533 ca., fu l'incisore che meglio riuscì a illustrare la grande arte cinquecentesca italiana. L'incontro con Tiziano avvenne nel 1565 e fu probabilmente l'erudito Dominique Lampson (1532, Bruges-1599, Liegi) che raccomandò al grande maestro il giovane incisore. Dalla collaborazione tra i due furono pubblicate almeno sei stampe, tanto che nel marzo del 1567 Lampson scrisse al pittore veneto per ringraziarlo delle «sei eccellentissime pezze d'invenzione […] intagliate dal nostro Cornelio appena ricevute a Liegi dall'Italia», che gli parvero le stampe migliori tratte da opere tizianesche. Per quanto riguarda il rapporto tra i due artisti, sappiamo che Tiziano forniva allo *sculptor* un disegno come modello di base, anche nei casi in cui il Cort potesse fruire direttamente dell'opera che si apprestava a riprodurre. Non sappiamo se i disegni fossero bozzetti preparatori o riproduzioni grafiche realizzate a seguito dell'opera pittorica: quello che però appare evidente è il ruolo che Tiziano aveva nel trasferire l'immagine pittorica, riducendo così l'operato del Cort. Questo comportamento pare essere motivato, come testimonia sempre il Lampson in una lettera del 1570 a Giulio Clovio, dal fatto che Cornelis Cort non era in grado di riprodurre in forma grafica una pittura, «non essendogli concessa dal Cielo la grazia di saper copiar et trarre dall'originali le opere con quella bontà et perfezione che ben ne sia richiesta». L'abilità del Cort, quindi, era insita nella sua capacità di comprendere e rappresentare al meglio maniere artistiche molto diverse: dopo la collaborazione con Tiziano si

C'era poi una terza categoria di persone che poteva controllare le modalità di produzione delle matrici, gli stampatori e i mercanti di disegni, quali i già citati Salamanca, Lafréry, Vaccari, Donato Rasciotti e i tanti altri che iniziarono la loro attività imprenditoriale nel corso del XVI secolo.

Infine, è necessario ricordare un fenomeno molto importante e diffuso, che prevedeva la stipula di accordi di collaborazione per la pubblicazione di una stampa. I motivi sottesi alla creazione di queste partnership potevano essere diversi: uno dei più importanti, come si vedrà in seguito, fu quello tra Antonio Salamanca e Antonio Lafréry che unirono le loro botteghe nel 1553 per porre fine alla concorrenza nel mercato delle stampe a Roma.

Gli accordi, però, potevano essere anche di durata minore e avevano come obiettivo principale quello di ridurre i costi e i rischi che comportava realizzare una stampa.

La complessità di tali forme di cooperazione variava a seconda dei soggetti coinvolti e tra gli accordi più articolati è possibile ricordare, per esempio, la «compagni d'ufficio»[21]: con tale negozio venivano coinvolti diversi finanziatori esterni, che mettevano a disposizione del progetto una quota del loro capitale, ricevendo come corrispettivo un ritorno economico in un arco di tempo stabilito.

La quota di ogni finanziatore, solitamente, era piccola, così da minimizzare il rischio dell'investimento. Se da un lato il capitale era dato da diversi soggetti, l'intero debito veniva sostenuto da un solo attore economico, sul quale gravava anche l'onere di rendere il corrisposto, comprensivo degli interessi, in base ai termini stabiliti dal contratto.

Il negozio giuridico con cui venivano stipulati tali accordi presentava i nomi delle parti coinvolte, la durata del prestito, gli interessi e disposizioni inerenti la restituzione in caso di morte o mala fede del soggetto richiedente.

---

recò a Roma intorno al 1566, dove iniziò subito a lavorare con i grandi pittori del tempo e, nel 1569, fu chiamato a Firenze dal granduca Cosimo per riprodurre le tombe michelangiolesche nella Sacrestia Nuova in San Lorenzo. Tornato a Venezia nel 1571, collaborò nuovamente con il maestro veneto e da questo simposio uscirono altre tre stampe. Dal 1566 al 1570 e poi dal 1572 fino alla morte nel 1578 Cort si dedicò soprattutto alla traduzione di opere di artisti viventi.

[21] E. LINCOLN, *The invention of the Italian Renaissance printmaker*, New Haven, London, Yale University press, 2000, pp. 149-50.

Concludendo, risulta difficile delineare in modo preciso i contorni di questi nuovi professionisti che si inserirono nel mercato delle stampe, sia per un problema prettamente linguistico, in quanto l'accezione che oggi viene data al termine editore è profondamente diversa rispetto al significato che aveva nel Cinquecento, sia per la grande versatilità che caratterizzava i soggetti che operarono nel mercato delle stampe. L'elemento che emerge, però, è che nel momento in cui le stampe diventarono un bene che incontrava il gradimento di una clientela sempre più vasta in termini di gusti e disponibilità economica, fu necessaria una figura che si occupasse degli aspetti gestionali e finanziari.

Tale ruolo venne ricoperto inizialmente da qualsiasi soggetto, operante all'interno della bottega, che avesse un interesse nel pubblicare la stampa ma, con l'aumentare della domanda da parte del mercato, si crearono figure sempre più specializzate che fecero fronte alle necessità economiche necessarie nella produzione di una stampa.

L'affermarsi di questa nuova figura professionale, la stipula di contratti di cooperazione in cui gli elementi economici avevano una valenza principale e l'utilizzo, come si vedrà nei successivi paragrafi, dello strumento giuridico del privilegio sono caratteri fondamentali per comprendere come il mercato delle stampe diventò sempre più una faccenda non solo artistica ma fortemente commerciale.

2.2. Il sistema dei privilegi a Venezia e Roma

Venezia, centro della produzione libraria del XVI secolo, fu la prima città a introdurre il privilegio, strumento che si articolava in diverse forme di tutela: come monopolio, come brevetto a salvaguardia di una specifica invenzione per un determinato periodo temporale e, infine, come tutela del diritto di autore. Quest'ultima forma, della quale è possibile delineare un modello generale, accordava a chi la possedesse il diritto di riprodurre stampe per numero di anni prestabilito.

Nella storia dei privilegi a Venezia è importante ricordare il 1517, anno che fece da cesura nella concessione di questa particolare tutela: prima di questa data, infatti, l'interessato doveva rivolgere la supplica al Collegio, organo che si occupava poi di stabilire la durata, le sanzioni a carico del contraffattore e individuava i soggetti tra cui andava ripartita la multa riscossa.

La durata era solitamente decennale, anche se vi sono delle eccezioni, proprio come nel privilegio chiesto da Donato Rasciotti nel 1598 per *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia*, al quale il Senato accorderà un privilegio ventennale.

La richiesta di protezione poteva esser presentata da chiunque, anche se solitamente l'istanza veniva portata avanti dal soggetto che sosteneva economicamente il processo di stampa, quindi l'editore[22].

Proprio perché l'aspetto economico e l'investimento finanziario erano elementi essenziali nel momento della valutazione della supplica, l'interessato doveva provare l'esborso monetario e temporale che aveva dovuto sostenere nella stampa: il Collegio, una volta accordato il privilegio, dava la possibilità al richiedente di recuperare il dispendio economico che aveva sostenuto, essendo l'unico autorizzato alla stampa.

L'investimento finanziario diventa quindi un aspetto imprescindibile nel momento in cui si decideva di presentare domanda: se l'interessato non era in grado di

[22] Proprio in merito al ruolo che l'editoria di stampe stava acquistando, è interessante soffermarsi sulle due figure più attive del tempo, Gregorio de Gregoriis e Bernardino Benalio editori, tra le altre, l'uno del *Trionfo di Cristo* e l'altro del *Sacrificio di Abramo* e della *Sommersione dell'esercito del Faraone*, tre xilografie monumentali realizzate da Tiziano nel primo decennio del XVI secolo.
Per la stampa e la successiva pubblicazione di queste opere entrambi rivolsero al Collegio una supplica per ottenere il privilegio ed è importante, ai fini della ricerca che viene qui condotta, soprattutto la richiesta fatta da Bernardino Benalio, il 9 febbraio 1515 .
Con questa supplica lo stampatore di origini bergamasche richiedeva il privilegio editoriale, il moderno diritto d'autore, per alcune opere. Questo documento è importante perché mostra come il privilegio non fosse richiesto per tutte le opere, ma per quelle ritenute di maggior pregio, ed è la testimonianza che le stampe acquisivano non solo un valore artistico ma avevano anche un'effettiva valenza economica per chi si occupava della loro pubblicazione. Si vede qui un altro elemento importante per comprendere, anche in chiave economica, la diffusione della xilografia di dimensioni monumentali e, conseguentemente, dell'editoria: queste opere, che con la *Veduta* di Jacopo de Barbari avevano acquisito un valore decorativo, diventarono un bene di lusso che andò ad affiancarsi e spesso sostituirsi, avendo un prezzo di mercato inferiore, alle grandi tele che venivano richieste dalle famiglie altolocate per ornare le loro case.

provare di aver sostenuto delle spese, risultava essere ineleggibile per la tutela richiesta. Per quanto riguarda le sanzioni monetarie, chiunque avesse violato il privilegio avrebbe dovuto pagare 25 ducati per ogni copia stampata e la somma raccolta veniva tripartita: una parte spettava a colui che aveva individuato la copia, l'accusatore, un terzo a chi faceva la richiesta e, infine, un terzo al magistrato a cui veniva sottoposto il caso. Il Collegio aveva poi la facoltà di imporre alcune condizioni all'editore, in base alle quali poteva essere accordato o meno il privilegio: una clausola era sulla qualità dell'opera, verificando quale carta era stata utilizzata per la stampa, un'altra prendeva in analisi i costi di produzione e, infine, venivano considerati i diritti che erano stati concessi ad altri editori[23].

A queste poteva esserne aggiunta una quarta relativa le condizioni di vendita.

Nella seconda metà del XVI secolo il sistema dei privilegi istituito dal Collegio mostrò delle lacune: non era stata tenuta traccia, nel Notatorio del Collegio, dei soggetti cui era stato accordato il privilegio, del motivo per cui era stato concesso e della sua durata.

Il Senato pose fine a questa situazione con una legge del 1 Agosto 1517: con la presente venivano revocati i precedenti privilegi e si accordava unicamente al Senato la possibilità di concederlo. Ogni richiesta doveva esser votata dal Senato e veniva approvata con i due terzi della maggioranza.

La forma del privilegio rimase poi immutata rispetto alla precedente, mentre si stabilì che la tutela venisse accordata solo se il beneficiario avesse stampato l'opera nella repubblica di Venezia: ben presto, però, ci si rese conto di quanto la norma fosse vincolante e il governo concesse questo diritto anche a chi stampava fuori dal territorio veneziano.

Tale decisione fu presa probabilmente a seguito di ciò che stava accadendo a Roma, dove la Santa Sede aveva cominciato a rendere disponibili privilegi papali anche per opere stampate al di fuori della città.

---

[23] H.F. BROWN, *The Venetian printing press, 1469-1800: an historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, Amsterdam, Van Heusden, 1891, p. 57.

Paragonato allo strumento giuridico veneziano, quello papale garantiva maggiore protezione e sanzioni più rigide: nonostante ciò, quest'ultimo non si sostituì a quello concesso dal Senato della Repubblica veneziana, ma in molti casi l'editore presentava domanda per entrambi.

Per quanto riguarda la situazione romana, i primi privilegi apparvero sotto il papato di Alessandro VI (1492-1503) e si affermarono definitivamente con Giulio II (1503-1513), ma riguardavano principalmente la pubblicazione di atti ufficiali e testi pubblici.

Anche in questo caso è possibile individuare un modello di base, solitamente diviso in quattro parti: nella prima veniva identificato il richiedente, l'oggetto della petizione e il motivo della medesima; successivamente veniva accordata l'indennità al supplicante e, spesso, ai suoi eredi, anche in questo caso per una durata media decennale. Nella terza parte erano indicate restrizioni generali e particolari, applicabili «*omnibus et singulis*» e il privilegio si estendeva, a differenza di quello veneziano, «*tam extra quam intra Italiam*»[24], con lo scopo di coprire tutte le Regioni sotto la Chiesa di Roma.

La sanzione per i trasgressori era solitamente pari a 500 ducati d'oro di Camera, anche se poteva essere inferiore e, analogamente a quanto avveniva nella Serenissima, la suddivisione era tra il querelante e la Camera Apostolica. In alcuni casi la partizione era per tre: ai due soggetti precedenti si aggiungeva infatti anche la persona che aveva denunciato la contraffazione.

Il papato, a differenza del governo di Venezia, si avocava la possibilità di scomunicare 'automaticamente' chiunque violasse il privilegio.

L'ultima parte del documento attribuiva il mandato a coloro che direttamente esercitavano la volontà papale di tutela del beneficiario del privilegio.

A differenza di Venezia però, dove la pratica dei privilegi accordati alle stampe era molto più diffusa, a eccezione di quello celebre concesso nel 1518 a Ugo da Carpi da Leone X (1513-1521), non sono rimaste testimonianze di stampe recanti il privilegio papale prima del 1546.

[24] H.F. BROWN, *The Venetian printing press*, p. 140.

Inoltre, risulta più difficile ricostruire una storia dei privilegi romani perché spesso le stampe erano prive di data e raramente veniva indicata la durata del copyright. La situazione cambiò con il papato di Gregorio XIII (1572-1585), che stabilì che tutte le stampe recassero una nota sul diritto concesso, indicando la data di pubblicazione e la durata del privilegio.

2.3. Venezia

Il mercato delle stampe si sviluppò e vide il suo fulcro a Roma ma ebbe un ruolo di rilievo, ancor prima che nella città papale, l'attività di alcuni librai veneziani che alla fine del XVI secolo divennero stampatori, prima dei medesimi libri e poi di stampe a soggetto artistico.

Come ricorda Bury[25], fu determinante per lo sviluppo del mercato delle stampe la posizione geo-politica che la Serenissima si stava costruendo alla fine del Quattrocento, diventando crocevia fondamentale delle tratte con l'Europa e il Mediterraneo e centro principale per il mercato dei libri stampati.

Sin dalla fine del XV secolo la xilografia si sviluppò nella città, favorendo il prosperare del mercato dei libri e, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, incominciò ad affermarsi anche l'incisione su rame di grande formato.

Una delle ragioni principali del cambiamento dal supporto ligneo a quello di rame è da individuarsi, secondo Bury[26], in un aumento della domanda di carte geografiche.

La posizione geografica della Repubblica, infatti, aveva favorito lo sviluppo della cartografia, prima navale e poi terrestre: agli inizi del Cinquecento risultano attivi numerose scuole e laboratori che producevano carte nautiche e carte a stampa di dimensioni ridotte[27], che presto si affermarono sul mercato europeo producendo un considerevole ritorno economico per la città.

---

[25] M. BURY, *The Print in Italy*., p. 170.
[26] M. BURY, *Ivi*, p. 171.
[27] S. SALGARO, *Cartografi e cartografia come strumenti di controllo e gestione territoriale nella Repubblica di Venezia*, in *Cartografi veneti, mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007, pp. 33-41.

Proprio il genere cartografico sarà rilevante nella produzione di Donato Rasciotti che, nel 1599, stamperà *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia*, pianta prospettica con la veduta della Piazza.

Una delle ragioni poi dell'aumento di importanza delle incisioni su rame fu il contatto con il mondo della produzione delle stampe romano: Antonio Lafréry, il più importante editore attivo nella città papale, instaurò vari contatti con Venezia a partire dal 1560 e anche editori e stampatori veneziani cominciarono a guardare con più interesse il mercato romano.

Le botteghe di questi incisori, stampatori e mercanti di stampe erano situate in determinate aree della città, in particolare tra Rialto, Piazza San Marco e nelle Mercerie, dove aveva bottega Rasciotti, vicino al Ponte dei Baretteri. Qui lavoravano anche librai e orafi, a dimostrazione del forte scambio di conoscenze e competenze che c'era e che ebbe un ruolo chiave nello sviluppo dell'incisione nella città lagunare.

L'importanza economica del mercato delle stampe e dei libri era notevole nella città lagunare, tanto che, con una legge del 1565, la Giustizia Vecchia autorizzava i mercanti di stampe, nei giorni in cui le loro botteghe dovevano rimanere chiuse per le festività, a vendere comunque i loro prodotti presso le Mercerie e Piazza San Marco, luoghi in cui «se possi tenir santi et carte de disegni et depente de cose devote et honeste et non cose dishoneste et vergognose»[28].

Tra le figure più importanti, come si è già affermato, bisogna ricordare Bernardino Benalio[29], attivo fin dal 1486 e successivamente editore di opere di Tiziano e Ugo

[28] H.F. BROWN, *The Venetian printing press* , pp. 182, 258.

[29] Editore e tipografo di origini bergamasche, arrivò a Venezia negli anni Ottanta del XV secolo, dedicandosi alla produzione libraria e successivamente a quella delle stampe. La sua fama si deve alla pubblicazione di edizioni illustrate, tra cui è possibile ricordare la *Divina Commedia* nel 1491 e, due anni dopo, l'*Ovidius* nel testo originale. Per quanto riguarda la sua attività da stampatore, a inizio 1500 aprì una succursale della bottega a Padova, cosa che gli permise di ampliare la rete commerciale e richiese alla Repubblica di Venezia il privilegio per la pubblicazione di alcune opere, come quello già citato del 1515, volto a tutelare anche alcune xilografie di Tiziano. L'ultima opera in cui appare il suo nome risale al 1543, il *Trattato dell'amor di Gesù* del Savonarola, e la sua morte viene datata intorno a quegli anni.

da Carpi (ca.1480-1532) e Gregorio De Gregori[30], che avviò con il fratello Giovanni una delle prime officine per la stampa intorno alla fine del XV secolo.

2.4. Roma

A differenza di Venezia, la Roma del XVI secolo risultava essere una città relativamente piccola, ma fortemente cosmopolita e attrazione per molti turisti e pellegrini, che giungevano nella Città Santa per ammirare i capolavori degli antichi e dei contemporanei, dei quali volevano portare un ricordo nel loro Paese d'origine.

L'industria e il mercato delle stampe si erano sviluppati, come si è visto precedentemente, a Roma grazie a Raffaello e al Baviera. Dopo la morte di Raffaello e gli eventi successivi al sacco di Roma, sono due le personalità che, a partire dal terzo decennio del XVI secolo, si affermarono nel mercato delle stampe: Antonio Salamanca e, successivamente, il francese Antonio Lafréry. Per quanto riguarda il primo, risulta attivo dal 1530 e interessato prima alla riedizione di rami raffaelleschi e poi alla riproduzione delle antichità romane.

Il grande protagonista fu però Antonio Lafréry, che tra il 1544 e il 1577, anno della sua morte, guidò una bottega di stampe di grande successo «con i veri disegni di mano di tanti maestri […] non che altre, grottesche, tempî antichi, cornici, base, capitegli e molte altre cose simili con tutte le misure»[31].

La competizione tra i due stampatori era molto elevata ma, nel 1553, decisero di associarsi, creando così nella città un centro di notevole valore. Nel 1562 però, con la morte di Salamanca, gli subentrò il figlio Francesco che, l'anno successivo, ruppe il rapporto cedendo a Lafréry la sua parte: il mercante francese si avviò così a controllare il mercato delle incisioni nella Città papale.

[30] Stampatore, incisore ed editore originario di Forlì, giunse a Venezia intorno al 1480. Dal 1482, insieme al fratello Giovanni, avviò una stamperia, «Joannes et Gregorius de Gregoriis, Fratres de Forlivio», da cui uscirono alcune delle opere più ammirate del tempo, come un'edizione del *Decameron* di Boccaccio e, nel 1517, una del *Trionfo di Cristo* di Tiziano. Dal 1505 alla fine degli anni Venti guidò la stamperia senza l'ausilio del fratello.

[31] G. VASARI, *Le vite*, p. 431.

Come a Venezia, anche a Roma stampatori, incisori e mercanti avevano le botteghe in uno specifico quartiere: la maggior parte era nel Parione, dove si trovava anche la bottega di Lafréry, altre si trovavano vicino alla via del Governo vecchio e, infine, in via del Pellegrino, strade tutte molto battute da turisti e pellegrini.

A partire dagli anni Cinquanta del XVI secolo furono aperte molte botteghe minori e furono diversi gli stampatori che entrarono nel mercato delle stampe: tra questi è importante ricordare, per il ruolo che ebbero nelle vicende romane di Donato Rasciotti, il francese Lorenzo Vaccari, e Mario Cartaro[32].

Lo spirito di competizione tra le botteghe di mercanti e stampatori, che era diminuito a seguito della fusione delle botteghe di Antonio Salamanca e Lafréry, torna così alto ed è proprio quest'ultimo che, secondo la testimonianza di Lorenzo Vaccari, «contrafaceva tutte le stampe nuove […] perché era un huomo cosi fatto et havea più il modo»[33].

Il fenomeno delle copie, tuttavia, era molto diffuso a Roma, tanto che sempre Vaccari afferma che «m.o Antonio […] fece bene contrafar' una o doi stampe delle mie, et io n'ho fatto contrafar' più delle sue ma' questo non si può dir' odio»[34].

Tale pratica era probabilmente più diffusa a Roma piuttosto che a Venezia perché nella Repubblica incisori e stampatori erano più propensi a richiedere la tutela del privilegio, strumento giuridico che, come si è visto in precedenza, veniva accordato dal Senato veneziano.

[32] Mario Cartaro, incisore, cartografo, disegnatore e mercante di stampe risulta attivo a Roma dal 1560. Qui, pur rimanendo indipendente, entrò a contatto con la bottega di Antonio Lafréry, che inserì alcune delle sue incisioni nello *Speculum Romanae Magnificentiae* e nell'*Atlante Lafréry*, raccolta di tavole geografiche. Alla morte di Lafréry, nel 1577, venne chiamato per la sua esperienza a valutare l'eredità del mercante francese e di dividerla tra gli eredi. Si recò successivamente a Napoli dove venne incaricato dalla Regia Camera di tracciare carte del Reame di Napoli. Nella città partenopea morì il 16 aprile 1620.

[33] Archivio di Stato di Roma (in seguito ASR), *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti*, vol. 255, c. 58v.

[34] ASR: *Ibid*.

Dopo questo breve quadro introduttivo si comprende come il mercato delle stampe non fosse più guidato solamente dai gusti dei collezionisti e dei turisti che, in quanto diretti fruitori del prodotto finale, rivestirono sempre un'importanza considerevole nelle scelte degli editori. Assume però importanza anche il ritorno economico e una corretta ed efficiente organizzazione dell'attività di bottega, senza la quale sarebbe stato impensabile creare un mercato funzionante.

La comparsa dei primi inventari presso la bottega di Antonio Lafréry e la pratica dei privilegi, prima a Venezia e poi a Roma, dimostrano come accanto all'aspetto unicamente artistico si stia affermando quello della gestione economica e che queste due caratteristiche saranno destinate a diventare due facce della stessa medaglia, incapaci di esistere una senza l'altra.

Ci si appresta ora a ricostruire la vita di Donato di Rocco Rasciotti in quest'ottica, cercando di comprendere le motivazioni che l'hanno spinto da Roma, fulcro in quel momento dell'attività editoriale italiana, a Venezia e di analizzare i rapporti che instaurò con gli altri stampatori, editori e artisti del tempo, per dare anche uno spaccato di questa parte della società a cavallo tra XVI e XVII secolo.

3. La Biografia di Donato di Rocco Rasciotti

Le informazioni che abbiamo di «Donato Rasicotti Bressan mercante di desegni et stampatore di rame»[35] ci permettono di ricostruire parte della sua vita e del suo lavoro, ma sono tanti i punti che rimangono ancora da chiarire riguardo a questo stampatore attivo a Brescia, Roma, Napoli e Venezia, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento.

Uno dei primi interrogativi riguarda il suo cognome, dal momento che i documenti consultati riportano diverse versioni: Donato Resegata[36], Rosegotti[37], Rasiegati[38], Rasicoti[39], Rosciotti[40], Rasicotti[41], Rosigotti[42], Rosicoti[43], Rasciotti[44].

L'incertezza sul cognome è difficile da motivare, anche perché non è stato pervenuto alcun certificato di nascita dello stampatore. In questa sede si è deciso quindi, fatta eccezione per i documenti storici che riportano altre indicazioni, di utilizzare il cognome Rasciotti.

Per quanto riguarda la sua data di nascita, grazie alle testimonianze ricavate dall'*Examina matrimoniorum*[45], è possibile farla risalire intorno al 1555-1556 a Brescia e lo stesso Rasciotti si definisce «bresano» nel testamento chiuso del 1592.

Le prime notizie certe che abbiamo di lui, però, non lo riconducono a Brescia ma a Roma, centro della produzione tipografica italiana.

---

[35] Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (in seguito ASPVE): *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni*, reg. 3, p.69.
[36] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti*, vol. 255.
[37] Archivio di Stato di Venezia (in seguito ASVE), *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Partenio, bb. 784-785.
[38] ASVE: *Ibid*.
[39] ASVE: Senato Terra, fz. 146, 7 marzo 1598.
[40] ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.
[41] ASPVE: *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni*, reg. 3, p.69.
[42] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, 1677, pp. 75, 281-2.
[43] Iscrizione sulla stampa di Agostino Carracci, «*Federicus Barocius Urbinas inven. Typis Donati Rosicoti, Ago. Car. fec. 1595*».
[44] Firma sulla dedica all'Arciduca Ferdinando ne *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*.
[45] ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.

Il periodo romano di Donato Rasciotti è stato ricostruito principalmente attraverso la consultazione degli atti di alcuni interrogatori risalenti al novembre del 1577, successivi alla morte di un intagliatore, Girolamo Modenese, che lavorava presso la bottega del mercante e stampatore Antonio Lafréry.
In quegli anni, oltre alla bottega di Lafréry, si stavano affermando anche i negozi di stampatori minori, come quelli, già ricordati, di Mario Cartaro, Lorenzo Vaccari e del cognato Giovanni Battista de' Cavalieri[46].
Proprio Vaccari assume un ruolo importante nelle vicende romane di Rasciotti, che nell'interrogatorio del 7 novembre 1577 afferma

> sono stampatore di disegni e habitato in casa di messer Lorenzo della Vacheria dal mese cioè dalli vinti di luglio in qua prossimo passato […] messer Lorenzo non mi da altro che la stanza col letto al quale pago sei giuli il mese e sempre ho dormito dal mese di luglio in qua in casa di messer Lorenzo eccetto ch'una settimana ch'io lavorai con Mario Cartaro[47].

Da queste prime informazioni si può quindi dedurre che Donato Rasciotti fosse ben inserito nel mercato delle stampe romane, vivendo in casa di uno dei principali rivali di Lafréry e avendo collaborato con un altro importante stampatore.
È difficile però stabilire con certezza quando l'editore bresciano giunse a Roma, dal momento che in una prima deposizione, sempre del 1577, afferma di esser attivo nella Città papale dal 1571, «per sei anni ch'io son qui in Roma»[48] ma, proseguendo nella lettura degli atti del 16 novembre 1577, si deduce che da tre

[46] Giovanni Battista de' Cavalieri (1525 ca.-1601) nacque vicino a Trento e operò prima a Venezia e, dal 1559, risulta avere bottega in Via del Parione, a Roma. Realizzò incisioni per Salamanca e Lafréry e, dal 1560, sembra essersi messo in proprio, pubblicando incisioni di diversi artisti, tra cui anche Cornelis Cort. I soggetti delle sue stampe erano principalmente devozionali, topografici e d'antiquariato. È soprattutto noto per raccolte quali *Antiquarum statuarum Urbis Romae* (1561-94*), Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae* (1569), *Pontificum Romanorum effigies* (1580) e *Romanorum Inperatorum effigies* (1583).
[47] ASR *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, cc. 43v-55r.
[48] ASR: *Ivi,* c. 43v.

anni ha «cominciato a lavorare e travagliar'»[49] e afferma di esser «stato in prigione un'altra volta circa tre anni sono»[50].

Vista la discrepanza temporale, bisogna capire se l'attività di stampatore che dice di aver iniziato nel 1574 coincise con il suo arrivo a Roma o, come si ritiene più probabile, era già nella Città papale dal 1571, dedicandosi successivamente alla pratica editoriale.

Si opta per questa seconda interpretazione dopo aver considerato la causa dell'incarcerazione: Donato Rasciotti venne imprigionato per aver contratto debiti pari a duecento ducati con lo stampatore Francesco Salamanca, figlio del defunto Antonio. Appare quindi difficile che abbia potuto, poco dopo il suo arrivo, intessere legami con chi operava nel mercato delle stampe da fargli maturare un debito di tale portata.

Questa seconda testimonianza potrebbe quindi, invece che post-datare l'arrivo nella Città papale dell'editore bresciano, essere una conferma della sua presenza a Roma da almeno tre anni, periodo nel quale si costruì una posizione nel mercato editoriale romano, entrando in contatto con i principali stampatori dell'epoca.

Proprio per quanto riguarda la sua attività di stampatore, è interessante comprendere come si posizionò all'interno delle numerose botteghe attive a Roma.

Dagli atti del processo, sappiamo che era un «huomo che lavora a giornata hor con questo et hor con quello»[51], secondo la descrizione che Cristofano Cartaro dà dell'imputato.

Donato Rasciotti, quindi, riprendendo la distinzione operata da Witcombe, rientra, almeno in questa fase iniziale della sua carriera, in quella categoria di stampatori che offrivano le loro competenze a vari editori.

[49] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, c. 81r.
[50] ASR: *Ibid.*
[51] ASR: *Ivi,* c. 31r.

Lo stesso bresciano, infatti, ricorda di non aver dovuto chiedere licenze particolari a Lorenzo Vaccari, dal momento che non lavorava per lui e di aver

> servito a altre persone dal tempo in qua ch'io ho la stantia in casa di m.o Lorenzo et ho' servito certi frati di Monserrato spagnoli [e] ho servito ancora a un certo Nicolo di stampe d'agnus dei[52].

Non sappiamo con esattezza che lavoro svolse per i canonici, che lo pagarono con 18 scudi, mentre da Nicolo ricevette 2 scudi per le cartine di soggetto religioso.
Una collaborazione importante fu poi quella con Mario Cartaro, iniziata il 5 ottobre del 1577. Donato Rasciotti accettò la proposta dei fratelli Cartaro probabilmente anche per l'amicizia che lo legava, ormai da diversi anni, a Cristofano.
Il progetto di Mario Cartaro, a noi ignoto, doveva essere di una certa rilevanza se, oltre ai due fratelli e all'editore bresciano, vi lavorarono anche il cognato, Giovanni Battista Maggiore e lo stampatore Francesco Savoiano.
La partecipazione del Rasciotti a questa impresa editoriale appare interessante per due motivi: in primo luogo per l'amicizia che lo lega ai fratelli Cartaro, indice della sua presenza ormai consolidata nella città e, successivamente, per la posizione di un certo rilievo che sembra ricoprire essendo chiamato a collaborare in una delle più affermate botteghe del tempo. La collaborazione per la realizzazione del progetto di Mario Cartaro durò una settimana, durante la quale l'editore bresciano ricorda che «in casa del qual' dormivo perche ci era da lavorar»[53].
Le testimonianze che possiamo ricavare dagli atti giudiziari in merito sono molto interessanti perché l'interrogato fornisce anche uno spaccato di come si svolgeva la vita quotidiana nella bottega dell'editore: Rasciotti ricorda che la sera si recava

[52] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, c. 45r.
[53] ASR: *Ibid.*

a mangiare con il compagno Francesco, indicando nel dettaglio sia le osterie che erano soliti frequentare sia il menù che avevano ordinato[54].

Gli atti del processo aiutano a comprendere i legami che l'editore bresciano aveva instaurato con i colleghi nella Città papale, soffermandosi sull'arrivo a Roma, nel 1576, del nipote di Lafréry, Claudio Duchetti[55], figlio della sorella dell'editore francese.

Come lo zio, Duchetti era editore e mercante di stampe e, arrivato a Roma da Venezia, si mise a collaborare nella bottega in Via del Parione: la sua personalità però fece fatica a integrarsi nei meccanismi della bottega, come si evince dalle parole di Lorenzo Vaccari che afferma che

> quando venne a Roma comincio a metter garbuglio tra m.o Antonio e li garzoni di casa sua con dir' ch'era robata da loro et allora m.o Antonio mando via m.o Claudio a Napoli perché non voleva che lui fosse causa che la botega se desuiasse[56].

Duchetti venne mandato a Napoli da Lafréry che aveva nella città campana un accordo commerciale con un libraio, Battista di Cristofori.

Questo evento risulta importante ai fini della ricostruzione della vita di Donato Rasciotti, perché il francese si rese ben presto conto, una volta giunto nella città partenopea, che le opere di cui aveva ipotizzato il furto nella bottega dello zio venivano rivendute a Napoli ed era proprio il bresciano che portava le stampe da Roma alla città campana.

---

[54] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti*, vol. 255, c. 48v: «mentre io stavo con Mario Cartaro io andavo fuori a cena e sempre con me veniva Francesco Savoiano, ch'una sera andammo a un'hostaria dove si fanno i leuti e l'altre sere andamo li in Calabrache […] noi andamo a cenare in quella strada vicino S. Lorenzo dove si fanno li leuti Francesco Savoiano e me cenamo soli Franceso et io che magnamo certa carne stufata».

[55] Claude Duchet, conosciuto in Italia come Claudio Duchetti, nacque in Francia dalla sorella di Antonio Lafréry. Stampatore e mercante di incisioni, risulta attivo a Venezia almeno dal 1565, città che abbandonò, probabilmente a causa della peste, nel 1576. Dalla Serenissima si spostò quindi a Roma dove lavorò presso la bottega dello zio, che ereditò nel 1577 dopo la morte di quest'ultimo. Duchetti morì nel 1585, lasciando la bottega in Via del Parione al figlio che ancora doveva nascere, nominando come tutore il cognato, Giovanni Gherardi.

[56] ASR: *Ivi*, c. 57r.

Del soggiorno napoletano di Rasciotti non abbiamo alcuna testimonianza se non quella lasciata da Claudio Duchetti che, nell'interrogatorio del 13 novembre 1577, sostiene che Lorenzo Vaccari

> teneva ancora in casa soa […] uno chiamato mastro Donato, il quale mi sono acertato che mi voleva male, […], quando scrissi a mio zio io gli dissi che s'havesse cura da questo m.o Donato perche era venuto a Napoli con gran quantità di disegni della bottega nostra [e] che puoco prima era salito e stato in prigione per debiti e si ritrovava robba per ducento scudi[57].

L'astio che Duchetti sostiene gli sia mostrato da Donato Rasciotti viene però smentito dalla testimonianza di Lorenzo Vaccari, il quale parla invece di un sentimento avverso da parte del francese nei confronti dell'editore bresciano[58].
Duchetti immagina che il furto e il trasporto di opere da Roma a Napoli da parte di Rasciotti sia dovuto principalmente al debito che aveva contratto con Francesco Salamanca. Nel corso del processo il bresciano afferma di essersi recato a Napoli tra marzo e aprile del 1577, ma nega la vendita dei beni rubati dalla bottega di Lafréry.
Essendo pervenuta solo questa testimonianza in merito alla sua permanenza e attività a Napoli, risulta difficile ricostruire con precisione le cause che portarono l'editore bresciano a un eventuale furto di stampe e alla successiva vendita in un'altra città, così come non è possibile stabilire se vi furono altri soggiorni a Napoli, precedenti e successivi alla data del processo, e gli eventuali contatti che Rasciotti poteva aver instaurato nella città partenopea.
Appare però utile riportare la testimonianza dello stesso bresciano che, in merito al debito contratto con il Salamanca, afferma di essersi accordato con lui «perche havevo perso certe sue robbe e lui se le repiglio»[59].

[57] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, c. 74r.
[58] ASR: *Ivi*, c. 79v: [Lorenzo Vaccari] «Io non credo havervi detto che mastro Donato fussi malevolo di messer Claudio, ma come vi posso dire che messer Claudio volesse male a Donato, però non so che gl'habbia mai minacciato […]».
[59] ASR: *Ivi*, c. 81r.

In seguito a questa affermazione appare poco convincente l'affermazione di Duchetti in merito alla necessità di denari di Donato Rasciotti per saldare un debito che, secondo il diretto interessato, era già stato riparato.

Il furto di opere dalla bottega di Lafréry e la successiva vendita paiono piuttosto essere motivate da un bisogno di soldi da investire «al'hostaria e li danari che m'avanzano io li vo spendendo in tanta robba, e vo spendendo e rivendendo»[60].

L'ipotesi qui avanzata, tuttavia, per la mancanza di ulteriori documenti che possano avvalorare un'idea piuttosto che un'altra, dev'essere considerata solo come una delle tante possibili: l'accusa da parte di Duchetti potrebbe essere stata motivata dalla rivalità che c'era tra le varie botteghe del tempo, dalla poca stima che correva tra i due stampatori o, probabilmente, avere delle fondamenta.

Quello che rimane certo è la presenza, almeno per un mese, di Donato Rasciotti a Napoli, non riuscendo però a delineare con esattezza le ragioni che lo portarono nella città campana.

Infine, occorre prendere in analisi la causa del processo di cui sono stati esaminati gli atti: come si è visto in precedenza, era stato intentato a seguito della morte di Girolamo Modenese, incisore che aveva lavorato prima per Lorenzo Vaccari e successivamente nella bottega di Antonio Lafréry, e portò in carcere lo stesso Vaccari, Donato Rasciotti e Paolo Graziani[61].

In merito a questa accusa, Rasciotti si difende negando qualsiasi rapporto d'amicizia con l'incisore trovato morto nel Tevere,

> salvo che doi mesi sono in circa essendo sette o otto insieme, cioè mastro Lorenzo Vacharia, Christoforo Cartaro, questo Geronimo modenese, Michelangelo anconitano intagliatore, Paulo Gratiani […] Antonio Bozzo et io andammo a santa Presedia, giocammo alle piastrelle, puoi andammo a magnar insieme a Petrino della Rosa alli Capelari, ma dal l'hora in qua

[60] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, c. 81r.

[61] Paolo Graziani risulta attivo a Roma nella seconda metà del 1500. Le notizie biografiche che ci sono pervenute non sono esaurienti, ma sappiamo che lavorò presso la bottega di Antonio Lafréry, dal quale ereditò, in seguito alla morte di Claudio Duchetti, alcune stampe che ripubblicò con il suo nome.

> non ho havuto più pratica con questo Geronimo, se non qualche volta l'ho incontrato e dettoli "buon di, buon di, buon anno"[62].

Girolamo Modenese venne visto per l'ultima volta la sera dell'11 ottobre in Via del Parione. Duchetti ricorda, nel corso dell'interrogatorio, di averlo aspettato per diverse ore e, nei giorni successivi, il gruppo di editori, stampatori e incisori cominciò a interrogarsi sulla scomparsa del compagno, il cui corpo venne trovato il 22 ottobre nei pressi di Ponte Sisto.

L'udienza venne indetta il 30 ottobre e gli atti del tribunale con le diverse disposizioni mostrano chiaramente le forti tensioni che permeavano il mercato romano delle stampe in quegli anni. Claudio Duchetti e Paolo Graziani dichiararono infatti che l'assassinio e i furti precedenti facevano parte di un complotto organizzato da Lorenzo Vaccari, coadiuvato da Mario Cartaro, Giovanni Battista de' Cavalieri e Giulio Salamanca, ai danni della bottega di Lafréry.

A sua difesa, Lorenzo Vaccari rispose che l'omicidio era stato commissionato da Claudio Duchetti, ricordando come nella bottega del francese «doi intagliatori erano affocati, uno condannato in galea et l'altro morto in casa»[63], insinuando così il sospetto che il mandante dell'assassinio fosse proprio una delle figure di spicco della bottega di Lafréry.

È difficile ricostruire chi diede disposizioni per l'omicidio ma venne incarcerato, non si sa per quanto tempo, quel gruppo di incisori e stampatori più vicino a Lorenzo Vaccari, tra cui appunto anche Donato Rasciotti.

Un'ultima notizia emerge poi dagli atti del processo, di notevole importanza per comprendere gli sviluppi successivi della vicenda dell'editore bresciano: sappiamo infatti che, nell'autunno del 1577, Rasciotti possedeva stampe pari al valore di cento scudi, alcune delle quali erano conservate da Lorenzo Vaccari e altre da Giovanni Battista de' Cavalieri.

---

[62] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, cc. 47-48r.
[63] ASR: *Ivi*, c. 94v.

Queste stampe erano fondamentali per Rasciotti che desiderava partire da Roma e venderle fuori dalla città ma, non avendo potuto recuperare quelle depositate presso Giovanni Battista de' Cavalieri, fu costretto a restare nella Città papale.

Nel corso del processo, alcuni imputati[64] ricordano proprio questa volontà di Donato Rasciotti di allontanarsi dalla Città santa, desiderio che evidentemente accompagnava l'editore bresciano da diverso tempo.

Le informazioni che riconducono Donato Rasciotti a Roma si concludono con questo processo e, successivamente, si perdono sue notizie sulle fino al 1592, anno in cui fece testamento a Venezia.

Da questa prima analisi della vita di Donato Rasciotti si comprende come fosse una personalità abbastanza indipendente, non disposta a legarsi ad altri editori con rapporti che avrebbero comportato una dipendenza contrattuale ma preferendo mantenere una propria autonomia.

Nonostante ciò, le vicende che lo videro coinvolto mostrano come fosse ben inserito nel mondo romano delle stampe, ambiente difficile da frequentare per le numerose rivalità che vi erano tra le varie botteghe di stampatori.

Per quanto riguarda i fatti giudiziari che lo chiamarono in causa in prima persona, possiamo affermare con certezza che saldò il debito contratto con Francesco Salamanca, mentre rimane ambigua la vicenda che lo vide implicato nei furti presso la bottega di Antonio Lafréry, dove forse l'accusa mossagli da Duchetti era frutto proprio di una rivalità maturata in ambiente lavorativo.

Quello che è certo è che amava condurre una vita agiata, probabilmente anche al di sopra delle sue effettive disponibilità economiche, come lui stesso ricorda affermando di recarsi all'osteria tutte le sere e di non ricordare l'ammontare dei suoi guadagni, «perche non se tengo conto»[65].

In merito all'accusa di omicidio risulta difficile definirlo innocente o colpevole, non essendoci abbastanza prove, ma l'episodio mostra chiaramente come la

[64] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti*, vol. 255, c. 79v: [Lorenzo Vaccari] «Ho saputo che Donato se voleva partir di Roma ch'è un mese in circa et più che lui haveva animo di partirsi».
ASR: *Ivi*, c. 99r: [Michelangelo Anconetano] «So parechi e parechi giorni che Donato mi disse voler partire di Roma, ma non so per che causa si volesse partire».

[65] ASR: *Ivi*, c. 81r.

concorrenza tra le botteghe romane fosse molto forte, fino a sfociare in episodi come quello che portò alla morte di Girolamo Modenese.

Da Roma, quindi, Donato Rasciotti si spostò a Venezia, anche se è non è possibile stabilire con precisione l'anno del suo arrivo, che avvenne probabilmente intorno al 1580. Nei primi anni, come si evince dalle deposizioni dei testimoni al suo matrimonio, lo stampatore non aveva dimora stabile nella Serenissima: sappiamo che si trovava sicuramente a Venezia a partire dal 1592, anno in cui fece testamento, «trovandosi […] in leto malato e mal disposto alla vita e sano di inteleto per Idio gratia»[66].

Si vedrà poi successivamente che, grazie all'incisione di Agostino Carracci tratta dalla *Crocifissione* di Tintoretto nel 1589, di cui Rasciotti fu editore, è possibile anticipare la permanenza dello stampatore a Venezia almeno alla fine degli anni Ottanta del XVI secolo.

Risulta difficile invece ricostruire con esattezza ciò che accadde tra il 1577 e il 1592, non essendoci nessun documento che attesti la sua presenza in una città piuttosto che in un'altra. Nel testamento, fatto scrivere a Gasparo Viezi e firmato dal notaio Pietro Partenio in data 22 aprile 1592, Rasciotti afferma di avere beni a Roma, Firenze, Verona e Ferrara, città nelle quali si suppone che sostò per brevi periodi.

Analizzando questo primo documento si notano numerose differenze rispetto agli anni romani: l'editore bresciano non alloggia più presso un altro mercante ma ha una sua stanza in Campo San Luca, possiede beni in altre città e dispone addirittura un lascito di quaranta lire per «Alesio de Iachomo bresan»[67], che in quei giorni lo assisteva nella malattia.

Sembra quindi che nel ventennio trascorso prima di stabilirsi a Venezia, lo stampatore si sia costruito una posizione più solida e rispettabile, forse anche sfruttando i rapporti instaurati con l'ambiente romano e la scelta di recarsi a Venezia potrebbe esser motivata dal fatto che la Serenissima era la città in cui,

[66] ASVE: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Partenio, bb. 784-785.
[67] ASVE: *Ibid*.

dopo Roma, il mercato delle stampe si mostrava sempre più fiorente, offrendo a chi vi si recasse possibilità di ascesa sociale e successo economico.
Nel capoluogo veneto, inoltre, quel clima di forti tensioni e di rivalità che permeava l'ambiente romano era meno accentuato e forse fu anche questa una delle ragioni che spinse il bresciano a trasferirvisi piuttosto che tornare nella Città papale.
Il testamento si rivela essere un documento molto utile anche per comprendere i legami che Rasciotti aveva instaurato: vengono infatti nominati Girolamo Porro[68], Pietro Paolo Palumbo[69] e Giovanni Battista Panzera[70], figure attive nel mercato e nell'editoria veneziana, che furono direttamente coinvolti nell'eredità dell'editore bresciano, la cui volontà sul letto di morte è che

> la roba […] che mi trovo in case dete le quali sono disegni e altre robe edite robe volgio che sia trato il danaro al melgio che si può e quelo a benefitio come di Dio darlo chome ospitali donzele povere da marito persone più bisognose[71]

e affida questo compito proprio a Girolamo Porro e Pietro Paolo Palumbo.
Inoltre, l'editore padovano doveva occuparsi dei beni di Rasciotti a Firenze, «cioè una casa e un forciereto»[72] mentre, per quello che riguarda il patrimonio ferrarese, dispose che fosse venduto e il ricavato distribuito tra i poveri.

---

[68] Girolamo Porro nacque a Padova nel 1520, ma la sua attività si svolse principalmente a Venezia come incisore, editore e disegnatore. Il 25 febbraio 1575, definendosi «intagliator di stampe di rame» chiese al Senato un privilegio «per li dissegni che di tempo in tempo andera facendo». Tra le opere illustrate con le sue incisioni possiamo ricordare le tavole per l'opera di Tommaso Porcacchi, *L'isole più famose del mondo*, stampata a Venezia nel 1572 e, nel 1584, l'illustrazione per l'Orlando Furioso, edito a Venezia da Francesco de Franceschi. Porro morirà a Venezia nel 1600.
[69] Pietro Paolo Palumbo, di origini novaresi, operò a Roma come venditore ed editore di stampe, soprattutto di carattere devozionale e mappe e, dal 1573, entrò in società con Venturino Venturini. Proprio nella Città papale avvenne il contatto con Donato Rasciotti e i due dovevano esser molto legati se, a distanza di anni, l'editore bresciano cita nel suo testamento il collega piemontese.
[70] Stampatore e incisore di Parma, attivo a Roma tra 1577-98. Nel 1582 pubblicò una stampa dedicata ad Alessandro Farnese raffigurante gli imperatori romani e il suo nome appare su molte stampe di Agostino Carracci.
[71] ASVE: *Notarile*, bb. 784-785.
[72] ASVE: *Ibid*.

A Verona, invece, Donato Rasciotti era proprietario di due case, e stabilì che il denaro ricavato dalla vendita del suo contenuto, «roba di disegni»[73], venisse devoluto ai poveri. Infine, divise le stampe che si trovavano nella sua casa in Campo San Luca tra Girolamo Porro e Gasparo Viezi, preoccupandosi che anche il suo garzone, Zanantonio, ricevesse la «suma di mile e cinque cento foglii di carte con qualche soldo»[74].

Dalla lettura di questo testamento si delinea una figura completamente diversa da quella che, alla fine degli anni Settanta del XVI secolo, aveva abbandonato Roma tra debiti, accuse d'omicidio e in posizione subalterna rispetto agli altri stampatori: nella Serenissima Rasciotti poteva permettersi di rimettere ai suoi debitori, Pietro Paolo Palumbo e Giovanni Battista Panzera, la metà dei loro debiti e di disporre una somma anche per il suo garzone.

Tra i vari rapporti che l'editore bresciano instaurò a Venezia, quello più solido fu probabilmente quello con Girolamo Porro tanto che, superata la malattia che gli aveva fatto presagire la morte, il 18 gennaio 1600 venne chiamato come testimone sul letto di morte proprio dell'editore padovano.

Porro dispose un'eredità per Rasciotti pari a «cinquanta scudi de robba […] cioè delle mie stampe de casa»[75] e diversi oggetti di casa sua.

Quello che possiamo evincere del rapporto tra i due editori, ricostruibile solo dai rispettivi testamenti e da poche altre testimonianze, mostra come vi fosse una reciproca stima e collaborazione, oltre che il comune desiderio che parte delle proprie stampe fosse destinato al collega.

Da questa prima analisi, Venezia sembra essere un ambiente, nei limiti del caso e dei documenti considerati, profondamente diverso da quello romano, caratterizzato da forti rivalità, dove gli editori erano più portati alla collaborazione piuttosto che a una forte concorrenza.

Ulteriore conferma del legame che univa Donato Rasciotti e la famiglia Porro è il matrimonio, avvenuto il 15 febbraio 1601 tra lo stampatore e «Isabeta fia del q. Zorzi Pessasi greco»[76], vedova del fratello di Girolamo, Orazio Porro.

---

[73] ASVE: *Notarile*, bb. 784-785.
[74] ASVE: *Ibid*.
[75] ASVE: *Notarile*, Testamenti, notaio Girolamo Lionello, b. 579, n. 168.

Il matrimonio tra i due è interessante anche da un punto di vista che potremmo definire più sociologico, dal momento che appare evidente la convenienza a unirsi con una famiglia di editori e stampatori che aveva una certa rilevanza nella Serenissima.

Per quanto riguarda il matrimonio sono stati consultati due documenti, l'atto di matrimonio e l'*Examina matrimoniorum*, entrambi conservati presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia.

Attraverso l'*Examina matrimoniorum* la Chiesa si accertava, prima di celebrare il matrimonio e a seguito delle deposizioni dei testimoni, che i futuri sposi non avessero cause di separazione pendenti o annullamenti di matrimonio.

Nel caso di Donato Rasciotti, il 14 febbraio 1601 furono chiamati a testimoniare in Cancelleria patriarcale il vicentino Giorgio Angelieri, l'intagliatore padovano Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino, cognato di Girolamo Porro, e un miniatore bresciano, Giulio de Madiis del *qm* Dionigi, che abitava a Venezia.

Questo documento è molto interessante perché, grazie alle ricostruzioni dei testimoni, è possibile delineare in modo più preciso l'arrivo a Venezia dell'editore bresciano e la vita, sociale e lavorativa, che condusse nella Serenissima.

Il primo chiamato a deporre fu Giorgio Angelieri, che dichiara di conoscere «il suddetto Donato da otto o diece anni»[77], di avere con lui un rapporto d'amicizia e di non essere a conoscenza di nessun legame matrimoniale in cui il Rasciotti fosse stato precedentemente coinvolto. La testimonianza dell'Angelieri fornisce un'informazione rilevante anche rispetto all'attività svolta dall'editore bresciano, affermando che

> vende figure in rame e tiene bottega aperta al Ponte di Beretteri etio per esser stampatore di libri che facilmente ci concordano insieme per molti rispetti[78].

[76] ASPVE: *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni*, reg. 3, p. 69.
[77] ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.
[78] ASPVE: *Ibid*.

Questa dichiarazione è importante perché è la prima che riferisce in modo puntuale dell'attività svolta da Donato Rasciotti: nel processo romano lo stesso imputato si era definito «stampatore di disegni»[79], ma qui viene data un'indicazione molto più precisa, inserendolo tra gli editori di stampe in rame e di libri.

L'Angelieri, inoltre, colloca geograficamente anche il suo esercizio, che si trovava proprio nella zona di Venezia adibita al mercato delle stampe. Anche questa informazione è rilevante nella ricostruzione della figura dello stampatore, che non solo aveva deciso di stabilire la sua attività commerciale a Venezia, ma aveva acquistato bottega proprio nel centro adibito al mercato delle stampe, elemento che ci porta a pensare che volesse acquisire una posizione di rilievo nello scenario veneziano.

Il secondo teste è Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino, cognato di Girolamo Porro, nella cui deposizione si possono trovare molti riferimenti alle relazioni che Rasciotti instaurò con la sua famiglia: afferma infatti di conoscere Donato Rasciotti da vent'anni e parla di una collaborazione proprio con Girolamo Porro, che «era intagliatore et vendeva et barattava li suoi lavori con detto Donato»[80].

Questa testimonianza ha una grande rilevanza ai fini della ricerca qui condotta: in primo luogo infatti, Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino sostiene di conoscere l'editore bresciano da almeno vent'anni e questo porta a datare l'arrivo del Rasciotti a Venezia intorno agli anni Ottanta del XVI secolo.

Non sappiamo se il primo contatto tra i due fosse avvenuto nella Serenissima o in una delle città di cui parla Rasciotti nel suo testamento ma, dal momento che il teste è padovano, si ipotizza che si incontrarono in territorio veneto e, per la rilevanza che aveva Venezia, polo nordico nel mercato delle stampe, è probabile che avvenne proprio nella città lagunare. L'accenno poi alla collaborazione con la famiglia Porro è importante rispetto a quanto si era già ipotizzato dalla lettura comparata dei testamenti dei due stampatori, che facevano supporre una grande

[79] ASR: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti,* vol. 255, c. 43v.
[80] ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.

stima che, a fronte di tale deposizione, mostra avere risvolti anche in ambito lavorativo. Infine, Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino ricorda che

> da sei anni in qua in circa lui ha tenuto bottega aperta in Venetia perché io venendo spesso a Venetia mi è occorso trattar con lui et ho magnato spesso in casa sua et so che no ha moglie perché se l'avesse io per la longa pratica che ho di detto Donato lo saprei et l'haverei inteso facilmente[81].

La testimonianza dell'intagliatore padovano è particolarmente ricca e fornisce, come visto precedentemente, numerosi spunti di riflessione, tra cui anche il fatto che l'attività di Donato Rasciotti dovesse essere ben avviata e fiorente, dal momento che aveva potuto aprire una propria bottega.
Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino depone anche a favore della cognata Isabetta, che dopo la morte del marito, Orazio Porro, si era recata a Venezia per «governare m. Hieronimo Porro mio et suo cognato che era amalato»[82], nella cui casa probabilmente conobbe Donato Rasciotti.
L'ultimo a deporre è il miniatore bresciano Giulio de Madiis del *qm* Dionigi, il quale ricorda che

> sono dodici anni in circa che'io conosco il detto Donato con occasione ch'egli vende disegni, che lo cominciai a conoscere in Venetia dove egli habita da cinque in sei in qua continuamente[83].

Questa testimonianza fornisce un ulteriore elemento sulla vita dell'editore bresciano che risulterebbe stabilmente operativo a Venezia da pochi anni.
Confrontando la deposizione con quanto afferma lo stesso Rasciotti nel testamento, si può ipotizzare che giunse a Venezia intorno al 1580 e, nello stesso

[81] ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.
[82] ASPVE: *Ibid*.
[83] ASPVE: *Ibid*.

tempo, si spostasse per la Penisola, probabilmente gravitando nelle città da lui indicate, Roma, Firenze, Verona e Ferrara. Questa scelta di non rimanere stabilmente nella stessa città potrebbe essere vista come il desiderio, o la necessità, di creare una rete di legami e di collaborazioni con i colleghi e, una volta raggiunta la desiderata stabilità economica e sociale, si trasferì definitivamente nella Serenissima.

Non sappiamo quali furono le ragioni che portarono Donato Rasciotti a spostarsi in diverse città della Penisola, anche se la volontà di creare una rete di rapporti a livello italiano ricorda quella operata, qualche decennio prima, dal grande stampatore Antonio Lafréry, con il quale il bresciano entrò in contatto a Roma. Questa rimane tuttavia un'ipotesi, mancando documenti che ci testimonino delle attività svolte da Rasciotti nel resto d'Italia. La testimonianza del miniatore bresciano arricchisce così quella di Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino, che ricordava come Donato Rasciotti avesse aperto bottega da sei anni, intorno al 1595-96, quando fu in grado di mantenersi e di condurre stabilmente la sua attività a Venezia. Il matrimonio tra l'editore bresciano e «madonna Isabetta fia del quondam Zorzi Pessan Greco, et vedova del quondam Horatio Porro»[84] venne così celebrato il 15 febbraio 1601, nella casa di Rasciotti situata nella parrocchia di San Zulian da Padre Zuanne Baccuzen e alla presenza di due testimoni, Giovanni Battista Ciotti[85] e Piero Maria Balduci.

Il documento è utile perché ci permette di vedere come, nel giro di un decennio, lo stampatore avesse cambiato casa, da Campo San Luca alla parrocchia di San Zulian, e l'abitazione che occupava al momento non era di sua proprietà ma della chiesa. È interessante notare come a Venezia l'editore bresciano fosse proprietario della sua bottega e non possedesse nessun altro immobile, di cui al contrario poteva disporre in altre città d'Italia: è difficile stabilire perché il Rasciotti non avesse acquistato una sua dimora, considerando la volontà di fermarsi nella

[84] ASPVE: *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni,* reg. 3, p. 69.

[85] Nato a Siena nella seconda metà del XVI secolo, si trasferì presto a Venezia, inserendosi nel mondo della tipografia e dell'editoria. Dopo aver lavorato inizialmente alle dipendenze altrui, nel 1583 comincia a stampare con il suo nome e, probabilmente verso il 1591, aprì una sua bottega.
Nel corso degli anni si allontanò diverse volte da Venezia e l'ultima notizia che ci permette di collocarlo nella città risale al 1624.

Serenissima, e se tale scelta fosse determinata da un eccessivo esborso da sostenere, anche a fronte dell'investimento fatto con la bottega nelle Mercerie, o semplicemente da una questione di convenienza. Sicuramente nel corso della sua permanenza a Venezia cambiò più volte casa, dal momento che non risulta iscritto né tra i morti della parrocchia di San Zulian né tra quelli di San Luca.

L'ultimo documento che è stato consultato, una richiesta di privilegio editoriale rivolta al Senato della Repubblica veneziana in data 7 marzo 1598, risulta utile per approfondire l'attività commerciale di Donato Rasciotti. Come si è visto nei paragrafi precedenti, il privilegio era uno strumento giuridico che accordava al richiedente, dopo che avesse dimostrato di possedere i requisiti richiesti, il diritto di riprodurre stampe per un numero di anni prestabilito.

L'editore bresciano richiese il privilegio per diverse stampe, tra cui *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia* (Fig.1), in cui è presente anche la sottoscrizione con l'indicazione della bottega, «Donato Rasciotti forma al ponte d'i Berreteri».

Questo atto è importante non solo per essere una delle fonti primarie nella ricerca qui condotta, ma anche perché fornisce un chiaro esempio di come doveva essere presentata una richiesta al Senato. Lo stampatore, infatti, afferma di aver fatto intagliare, con molta «spesa et fatica»[86] delle stampe in rame in foglio reale, otto per foglio, che rappresentano

> tuta la cità più inlustra dil mondo et la prospetiva della Piaca di San Marco et perché no sia mao stato più posto in luce da niunaltro nella forma et hordine[87].

Si vede qui quindi in primo luogo come fosse importante indicare gli sforzi, intellettuali ed economici, che l'editore aveva dovuto sostenere per realizzare l'opera per cui era richiesta tutela. Successivamente Rasciotti rivendica l'originalità della prospettiva, «qual varda verso San Ziminiano per eser particolar

[86] ASVE: Senato Terra, fz. 146, 7 marzo 1598.
[87] ASVE: *Ibid*.

invencione»[88], da lui adottata nella rappresentazione della Piazza e chiede che gli venga concesso il privilegio per i successivi vent'anni, oltre a una sanzione monetaria pari a trecento ducati per chi avesse cercato di contraffare le matrici.
Il Senato, a fronte di tale richiesta, accorda all'editore una tutela di durata maggiore, pari a venticinque anni,

> per le stampe di rame in foglio reale a otto per foglio, con le città più illustri, et la prospettiva della Piazza di S. Marco verso S. Ziminiano, et anco in legno delle misure, et forma fatte da lui che saranno in numero di fogli cento[89].

Fig. 1, *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia*, bulino, 385x500 mm, 1598-1600

[88] ASVE: Senato Terra, fz. 146, 7 marzo 1598.
[89] ASVE: *Ibid*.

Alcune delle stampe per cui richiese il privilegio, tra cui appunto quella raffigurante Piazza San Marco, furono pubblicate nella *Nuova raccolta di tutte le più illustri et famose città di tutto il mondo*[90], volume che raccoglie vedute di città. Donato Rasciotti utilizzò poi il frontespizio di quest'opera per la riedizione, nei primi anni del XVII secolo, della *Raccolta di le più illustri et famose città di tutto il mondo*, volume realizzato da Francesco Valegio[91], in cui sono rappresentate diverse vedute urbane del Cinquecento. L'opera ristampata da Rasciotti, come ricorda Vladimiro Valerio[92], è conservata oggi in un unico esemplare alla British Library ed è composta da 312 immagini stampate quattro per foglio.

Le opere pubblicate da Donato Rasciotti verranno poi prese in esame più attentamente in un paragrafo a esse dedicato, l'elemento che qui si intende sottolineare, oltre all'importanza del privilegio, è il fatto che l'editore bresciano si sia dedicato a un genere, quello topografico, molto in uso a Venezia e questo mostra la sua attenzione a porsi strategicamente sul mercato, intuendo la domanda della clientela.

Inoltre, pare necessario ricordare come anche l'amico e collega Girolamo Porro, diversi anni prima, aveva partecipato, realizzando trenta incisioni di rame, a un progetto inerente la cartografia, in specie l'Isolario con i testi di Tommaso Poracchi edito nel 1572 e intitolato *Le isole più famose del mondo.*

Si ritiene interessante inserire questo elemento nell'elaborato per un duplice motivo: in primo luogo come conferma che il genere topografico era ormai diffuso e richiesto da diversi anni a Venezia, secondariamente per il fatto che i due editori, a distanza di anni, si dedicarono alla realizzazione di soggetti analoghi.

---

[90] M. BURY, *The Print in Italy*., p. 179, nota 96.

[91] Francesco Valegio, conosciuto anche come Valeggio, Vallegio o Valesio, nacque a Bologna ma operò come incisore e mercante di stampe a Venezia, città in cui aveva bottega. Per quanto riguarda il volume qui citato, il titolo, che presenta piccole varianti a seconda dell'edizione considerata, è inserito in un frontespizio raffigurante figure femminili che incarnano la Concordia, la Pace, la Giustizia, l'Obbedienza, la Sicurezza e l'Ospitalità e, centralmente, è rappresentata la torre di Babele.
Sul frontespizio non è riportata alcuna data né il luogo di edizione e questo rende difficile una precisa collocazione temporale. La raccolta probabilmente è stata realizzata in diversi anni, quando Valegio entrò in possesso dei rami di un altro cartografo, Martino Rota, che si trasferì da Venezia a Vienna, dove risulta attivo fino alla morte.

[92] V. VALERIO, *Cartografi veneti, mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007, pp. 85-7.

Questa seconda considerazione ha una rilevanza minore rispetto all'attività lavorativa di Donato Rasciotti, ma è parsa interessante dal punto di vista dei legami sociali.

In questa prima sezione, dedicata interamente alla biografia di Donato Rasciotti, si è cercato di ricostruire in maniera il più possibile dettagliata la figura dello stampatore, sulla quale rimangono però ancora diversi interrogativi da chiarire.

Sono ancora molte, infatti, le questioni aperte: in merito alla sua nascita e agli anni giovanili sappiamo solo che nacque a Brescia grazie all'appellativo che lui stesso si attribuisce nel corso degli interrogatori romani, ma non è stato possibile trovare un certificato di nascita.

Allo stesso modo non è possibile stabilire la sua formazione, le attività lavorative che svolse e le vicende che lo videro coinvolto prima del suo arrivo a Roma.

Grazie all'*Examina matrimoniorum* è possibile risalire, approssimativamente alla sua età, dal momento che tutti e tre i teste chiamati a deporre concordano sul fatto che, nel 1601, Rasciotti avesse all'incirca quarantacinque anni: essendo nato quindi intorno al 1555-56 si recò a Roma neanche ventenne e giunse nella Serenissima intorno al venticinquesimo anno d'età.

Da queste informazioni si comprende che iniziò l'attività di stampatore molto precocemente e, anche se non ci sono pervenute informazioni inerenti al periodo giovanile, possiamo supporre che la sua formazione fu breve ed è ammirevole la capacità con cui riuscì a entrare in contatto con figure di spicco e già affermate nel mercato romano.

Per quanto riguarda le vicende che lo videro coinvolto a Roma, delle quali si è trattato in precedenza, si ritiene opportuno aggiungere che gli anni romani probabilmente completarono quel periodo di formazione, lavorativa e personale, e segnarono le scelte che l'editore bresciano condurrà a Venezia, dall'acquisto di una bottega propria alla creazione di una rete di contatti, pratica avviata da Antonio Lafréry proprio a Roma nella seconda metà del XVI secolo.

In merito poi al ventennio intercorso tra la partenza da Roma e l'arrivo a Venezia, non abbiamo alcun documento che ci fornisca informazioni relative alla sua presenza e attività in una città italiana. Le ipotesi che sono state avanzate sono

quindi frutto della lettura degli atti sopracitati e sembra ragionevole collocarlo in una, o più, delle città da lui indicate, ma questa scelta non può essere considerata come univoca.

Se però sono vari i punti che devono ancora essere chiariti, dall'analisi dei documenti è emersa l'immagine di un uomo preoccupato non solo di svolgere il suo lavoro, più o meno nel rispetto delle leggi del tempo, ma interessato anche a crearsi una rete di contatti con personaggi di spicco dell'epoca, forse talvolta anche in modo spregiudicato, come si evince dal processo romano.

Queste caratteristiche, nella maggior parte dei casi, inizieranno a caratterizzare il mondo dell'editoria, proprio per quel legame tra l'aspetto artistico e quello più imprenditoriale che si stava gradualmente affermando nel mercato delle stampe e che diede vita alla nuova professione dell'editore, figura che si affermò progressivamente in modo sempre più indipendente rispetto all'*inventor* e allo *sculptor*.

Antonio Lafréry era stato uno dei primi a sentire la necessità di potersi affidare su colleghi operativi anche in altre città e forse non è un caso che Donato Rasciotti, che gravitò nella bottega dell'editore francese, cercò di intessere numerosi legami in diverse città italiane.

La ricostruzione biografica delle vicende di questo editore risulta interessante quindi non solo per quanto riguarda la sua vita, ma anche per avere una visione più completa del mondo delle stampe e di come questo stava lentamente mutando grazie alla domanda di un pubblico sempre più differenziato in termini di gusti e disponibilità economica. A fronte di tale richiesta, fu necessaria una sempre maggiore specializzazione in ogni campo della catena produttiva, avvenimento che comportò l'inserimento di una nuova figura professionale, quale quella dell'editore, che cambiò notevolmente il settore.

4. IL RAPPORTO CON GLI ARTISTI E LE OPERE

Nel capitolo precedente è stata trattata la vita di Donato di Rocco Rasciotti: in questo ci si appresta ad analizzare in modo più approfondito la sua produzione.
Il capitolo si divide in due sezioni: nella prima la trattazione è volta ad analizzare il rapporto tra Agostino Carracci e l'editore bresciano che, secondo il Malvasia, fu, insieme ai Bertelli[93], il principale promotore dell'attività veneziana dell'artista bolognese. In secondo luogo viene esaminata la riedizione della *Piccola Passione* di Albrecht Dürer, stampata nel 1612 da Daniele Bissuccio ed edita da Donato Rasciotti con il titolo di *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*, approfondendo per quanto possibile anche le figure e il ruolo che ebbero nell'edizione della medesima Maurizio Moro e Daniele Bissuccio.
Se però per Agostino Carracci è possibile cercare di ricostruire il rapporto che c'era tra l'editore e l'artista, grazie anche alle testimonianze di Carlo Cesare Malvasia, questa operazione non è ovviamente possibile per il grande artista di Norimberga.

[93] Famiglia padovana che intraprese l'attività editoriale a Venezia, aprendo successivamente una bottega anche a Roma. Capostipite fu Ferdinando, che risulta attivo nel capoluogo veneto fino al 1580, cui seguì Pietro che fu l'editore più impegnato ed estese l'attività della famiglia nella città papale. Luca Bertelli lavorò a Roma e Venezia, Orazio unicamente a Venezia mentre Giovanni a Roma. Il Malvasia, nella *Felsina Pittrice*, ricorda come un Bertelli si fece promotore proprio dell'attività artistica di Agostino Carracci negli anni in cui il bolognese si trovava a Venezia.

4.1. Donato Rasciotti e Agostino Carracci

Il rapporto tra Agostino Carracci[94] e Donato di Rocco Rasciotti è testimoniato, oltre che dalle parole del Malvasia, dalle opere dell'incisore che, a partire dalla

[94] Agostino Carracci, fratello maggiore di Annibale, nacque a Bologna da una famiglia cremonese nel 1557. Agostino fu il primo dei tre Carracci a rivolgersi all'arte grafica che, a differenza del fratello e del cugino, rimase l'occupazione principale per tutta la durata della sua vita.
Il giovane artista fu prima orafo e successivamente allievo di Prospero Fontana (1512-97) e Bartolomeo Passarotti (1529-92), o Passerotti, come ricorda Carlo Cesare Malvasia. L'interesse per le stampe, tuttavia, si sviluppò successivamente grazie all'incontro, intorno al 1578-79, con il pittore, incisore e architetto Domenico Tibaldi (1541-83), che fu suo maestro dal 1579 al 1581.
La sua stampa più antica risale probabilmente intorno al 1574-75, prima dell'incontro con Fontana e Passarotti, e rappresenta un bucranio per la seconda edizione del *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri quinque* dell'umanista Achille Bocchi (1488-1562): tale incisione ci mostra quindi la precocità di Agostino Carracci, che si dedica all'arte grafica non ancora ventenne.
Non ci sono pervenute ulteriori testimonianze dell'apprendistato di Agostino presso Fontana e Passarotti, ma sappiamo dal Malvasia che, negli anni in cui fu a bottega presso Domenico Tibaldi, il suo stile ebbe una grande evoluzione. Le prime stampe dell'artista bolognese infatti ricordano la tecnica di Marcantonio Raimondi. Alcuni studiosi sostengono poi che Agostino fu per un periodo allievo di Cornelis Cort, *sculptor* con uno stile molto diverso da quello di Raimondi e che influenzerà il Carracci, senza esserne maestro, negli anni successivi.
Il giovane bolognese, infatti, entrò a contatto con le opere del Cort nello studio del Tibaldi e sono ravvisabili influssi nella tecnica anche se, pur copiando le stampe del maestro olandese, come ben si evince dal *San Rocco* del 1580, Agostino Carracci fu sempre in grado di mantenere una propria indipendenza e originalità rispetto al modello di partenza.
Intorno al 1580 la sua attività si fece più florida e nel corso del decennio collaborò anche con il fratello Annibale sia nel campo delle incisioni che in pittura, come testimoniano il *Ratto d'Europa* e la *Storia di Giasone,* affrescati a Bologna presso Palazzo Fava. Questo decennio fu di particolare rilevanza non solo per la loro crescita artistica, ma per lo sviluppo dell'arte italiana: nel 1582, infatti, insieme al fratello Annibale e al cugino Ludovico, fondò l'Accademia degli Incamminati, grazie alla quale il loro insegnamento fu tramandato ad artisti come Guido Reni, Guercino e Domenichino.
Agostino si era già recato, insieme al fratello, a Venezia nel 1580 ma fu il viaggio del 1583 a segnare la svolta decisiva nel suo stile incisorio, arrivando alla piena maturità artistica. In questi anni si dedicò contemporaneamente alla pittura e all'incisione, come testimoniano opere quali la serie di quindici tavole degli *Apostoli*. Nel corso del decennio la sua fama aumentò notevolmente e l'artista si recò in diverse città italiane: fu probabilmente a Venezia e Parma intorno al 1581 e l'anno dopo a Cremona e nella Serenissima, città in cui tornerà anche nel 1585 e, dopo un soggiorno a Parma, di nuovo nel 1587. La sua fortuna come incisore in Italia si affermò definitivamente con le stampe riproduttive delle opere di Tintoretto nel 1588-89, in particolar modo l'*Apparizione della Madonna a San Girolamo,* la *Crocifissione*, entrambe del 1589, e la *Minerva allontana Marte dalla Pace e dall'Abbondanza*.
L'ultimo decennio del XVI secolo fu per l'incisore bolognese un periodo particolarmente fertile dal punto di vista grafico: Agostino, infatti, fu impegnato nelle illustrazioni per la *Gerusalemme Liberata* e per le *Ricreazioni Amorose de gli Academici Gelati di Bologna*, date alle stampe nel 1590. La sua produzione si rivolse però anche a lavori di carattere mitologico e a stemmi per le famiglie altolocate di Bologna e Roma: è interessante notare che le sue incisioni di riproduzione presentano uno stile più complesso ed elaborato, dovuto alla necessità di rendere gli effetti tonali della pittura in campo grafico, mentre in quelle originali preferì semplificare la tecnica per concentrarsi sulla tematica che desiderava trattare. Tale peculiarità si può riscontrare in particolar

metà degli anni Ottanta del XVI secolo fino al 1595, l'editore bresciano diede alle stampe. Come ricorda il Malvasia, le stampe dell'incisore bolognese

> furono così accette per tutto il mondo […] che le commissioni che da tutte le parti venivano e gli dispacci, arricchirono il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti ed altri impressori, che gareggiavan fra di loro in levarlo con grosse provvigioni, e finalmente a gran prezzo comperarono i suoi rami[95].

Dalle parole del Malvasia si evince quindi che Rasciotti, probabilmente, vide nelle stampe dell'incisore bolognese una fonte di guadagno assicurata e acquistò i rami giovanili dell'artista, pubblicati dopo il primo stato per conto del Carracci.
Tale prassi però, forse a fronte di una maggiore conoscenza tra i due soggetti e una comunanza d'interessi economici, venne meno nel 1586: a partire da questa data, infatti, Rasciotti ricevette le lastre dall'artista, instaurando con lui un rapporto diretto. È così possibile individuare un catalogo delle opere di Agostino Carracci edite da Donato Rasciotti che appose il proprio marchio d'impresa sulle stampe che pubblicò dal Carracci. Sono diverse le iscrizioni che rimandano alla stamperia al Ponte dei Baretteri: è infatti possibile individuare sulle incisioni scritte quali «*Donati Riscachotti formis*», «*Venetiis Donati Rascicotti formis*», «*Donati Rasicotti*», «*Typis Donati Rasecottij*».
L'indicazione che riconduce alla bottega di Rasciotti è un elemento interessante per due motivi: in primo luogo crea un legame tra l'editore e il cliente, che sa così

---

modo nelle *Lascivie*, una serie di stampe di tematica erotica che ebbero diffusione limitata proprio a causa del soggetto rappresentato.
Se il soggiorno a Venezia e l'incontro con le opere del Tintoretto avevano determinato una prima evoluzione nello stile di Agostino, il soggiorno romano del 1594 è fondamentale per dividere l'attività bolognese da quella romana. Inoltre, durante la permanenza a Roma per decorare Palazzo Farnese insieme al fratello, Agostino entrò in contatto con le opere di Goltzius.
Sono poche però le stampe del Carracci datate tra il 1590-91, anni in cui Goltzius soggiornò in Italia: le prime stampe che rivelano l'influsso del maestro nordico, infatti, risalgono al 1595.
Le caratteristiche dello stile di Goltzius si riscontrano in particolar modo nella stampa *Enea fugge da Troia con la famiglia*, dal Barocci: in questa incisione le figure sono plastiche e monumentali e i contrasti di luce e ombra appaiono più marcati. Agostino rimase a Roma fino al 1600 e da lì si spostò poi a Bologna e Parma, dove entrò nella corte del duca Ranuccio Farnese. Nella città emiliana l'artista bolognese si spense il 23 febbraio 1602.
[95] C.C. MALVASIA**,** *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, p. 384.

dove recarsi per trovare e acquistare opere dello stesso artista e, secondariamente, assume rilevanza se si considerano le altre stampe di Agostino Carracci che, nella maggior parte dei casi, non presentano in primo stato il nome dell'editore, o della sua bottega. Il fatto quindi che tale indicazione sia presente nelle stampe pubblicate presso la bottega di Rasciotti, a partire dal 1586 e fino alla fine della loro collaborazione, indica chiaramente che Agostino Carracci lavorava per l'editore bresciano. Delle dieci stampe pubblicate presso la bottega al Ponte dei Baretteri, due delle quali vengono attribuite con incertezza al Carracci, tre sono anteriori al 1586: la più antica è *Il riposo nella fuga in Egitto* (B. 99; Fig. 2), datata al 1579, che riprende una stampa di Giorgio Ghisi[96] tratta da Giulio Campi[97]. In quest'opera il Carracci, pur rimanendo fedele al modello originario,

[4] Giorgio Ghisi nacque a Mantova nel 1520, città in cui si spense nel 1582. Per quel che riguarda la sua formazione, fu probabilmente allievo di Giovanni Battista Scultori, come mostra lo stile delle sue stampe giovanili: queste, risalenti agli inizi del quarto decennio del XVI secolo, furono disegnate da Giulio Romano, ma sono molti i rimandi allo stile di Scultori. Ghisi risulta poi essere a Roma con Giovanni Battista Bertani, durante il pontificato di Paolo III (1534-49): nella città papale l'artista mantovano incontrò probabilmente Antonio Lafréry, che tra il 1540-50 diede alle stampe quattro sue incisioni. Tornato a Mantova realizzò una stampa composta da dieci fogli, raffigurante il *Giudizio Universale* di Michelangelo, su modello di Marcello Venusti. Intorno al 1550 si recò poi ad Anversa, dove lavorò presso la bottega di Cock, che pubblicò alcune delle sue opere: due di queste, la *Scuola di Atene* e la *Disputa del Sacramento*, furono realizzate dal mantovano dopo gli affreschi di Raffaello nella Stanza della Segnatura. Fu così che, per la prima volta, opere italiane vennero introdotte in larga scala anche nel Nord Europa. Da Anversa si spostò poi a Parigi, dove risiedette dal 1556 fino almeno al 1567: qui eseguì diverse stampe su disegni di Luca Penni, Primaticcio, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Giulio Romano e Bertani. Nella capitale francese il Ghisi sviluppò il suo stile maturo e fu uno dei primi incisori a essere tutelato con un privilegio reale. A Parigi realizzò, nel 1561, la sua opera più importante, l'*Allegoria della Vita*, conosciuta anche come *Il sogno di Raffaello*.
Dopo il 1567 Ghisi tornò a Mantova, dove incise altre opere su disegno del fratello Teodoro Ghisi e Giulio Romano e pubblicò sei stampe raffiguranti i *Profeti* e le *Sibille* dagli affreschi di Michelangelo nella Sistina. A partire poi dal 1575, a eccezione dell'*Ercole* Farnese, l'artista mantovano si dedicò unicamente a stampe di soggetto religioso, cinque delle quali furono pubblicate da Lafréry. Negli ultimi anni della sua vita Giorgio Ghisi lavorò presso la corte dei Gonzaga.
Bibl.: C. D'ARCO, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro operate*, Mantova, 1840, pp. 97-116; G. ALBRICCI, *Il sogno di Raffaello di Giorgio Ghisi*, in «Arte Cristiana», 697, 1983, pp. 215-22; S. BOORSCH, M. LEWIS, R.E. LEWIS, *The Engravings of Giorgio Ghisi*, New York, 1985; S. BOORSCH, J. SPIKE, *Italian Masters of the Sixteenth Century (1986)*, 31 of *The Illustrated Bartsch*, ed. W. Strauss, New York, 1978; J. TURNER ET AL., *The dictionary of art*, 12 vol., London & New York, Grove-Macmillan, 1996.
[97] Pittore e architetto, Giulio Campi nacque a Cremona nel 1508. La sua formazione ebbe luogo probabilmente presso il padre, Galeazzo Campi, anche se la prima opera datata che ci è pervenuta, la pala d'altare raffigurante *La Vergine in trono e i SS. Nazaro e Celso* (1527) mostra l'influenza della pittura bresciana di Moretto e Romanino. La sua crescita fu rapida e in pochi anni mostrò interesse per l'arte di Pordenone, Giulio Romano e Raffaello, come mostrano due pale d'altare, la

ne semplifica le forme, caratteristica riscontrabile anche nelle opere del decennio successivo.

Fig. 2, Agostino Carracci, *Il riposo nella fuga in Egitto*, bulino, 262x204 mm, 1579

Natività con i Santi e *La Vergine e i Santi con il Marchese Stampa*, oltre agli affreschi del 1530 nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Soncino. Negli anni Trenta del XVI secolo si dedicò preminentemente al ciclo di affreschi raffiguranti scene della vita di Sant'Agata, per l'omonima chiesa di Cremona e, dal 1539 al 1542, decorò due transetti per San Sigismondo. La ricchezza e la varietà di stile di questi lavori, che uniscono elementi del Manierismo e lo stile del Pordenone, influenzeranno la pittura cremonese nei decenni successivi. Il Campi fu poi impegnato nel dipingere la chiesa di Santa Margherita, che probabilmente ricostruì e, in quegli anni, dipinse con il fratello Antonio alcune tele raffiguranti *Storie della Giustizia*, per il Palazzo della Loggia a Brescia. Fu a Roma intorno alla metà degli anni Cinquanta, dal momento che opere successive a tale data mostrano una nuova monumentalità. Nel decennio successivo dipinse una *Crocifissione* per Santa Maria della Passione, a Milano, una pala d'altare con i Santi Filippo e Giacomo per la chiesa di San Sigismondo a Cremona e San Lorenzo per la Cattedrale di Alba.
Negli ultimi anni della sua vita realizzò numerosi lavori per la Cattedrale di Cremona, caratterizzati tutti da una semplificazione dello stile. Alla sua morte, avvenuta nel 1573, lasciò incompleta la decorazione del presbiterio di Santa Maria di Campagna, a Piacenza, e di San Abbondio, a Cremona.
Bibl.: S. ZAMBONI, *Per Giulio Campi*, in «Arte Antica e Moderna», 10, 1960, pp. 170-3; G. GODI, G. CIRILLO, *Studi su Giulio Campi*, Milano, 1978; G. BORA, *Giulio e Antonio Campi architetti*, Parma 1981, pp. 21-41; J. TURNER ET AL., *The dictionary of art*, 5 vol., London & New York, Grove-Macmillan, 1996.

L'anno seguente diede alle stampe il *San Rocco* (B. 87; Fig. 3), del quale ci sono pervenuti sei stati e, sul II e III, è presente l'aggiunta *Donati Rasicoti for.*
La stampa è una copia in controparte dell'incisione realizzata nel 1577 da Cornelis Cort (B. 152; Fig. 4): è da notare che, pur essendo una riproduzione, Agostino mantenne una certa indipendenza nei confronti del maestro nordico, come si evince dall'inserimento del paesaggio sullo sfondo e dalla posizione del cane che risulta più lontano dal Santo per dare maggior rilievo alla figura di quest'ultimo.

Fig. 3, Agostino Carracci, *San Rocco*, bulino, 357x247 mm, 1580

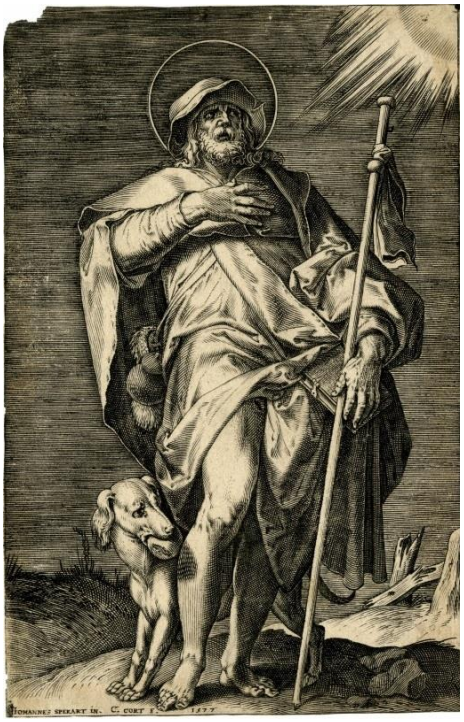


Fig. 4, Cornelis Cort, *San Rocco*, bulino, 202x128 mm, 1577

L'influenza del Cort è riscontrabile anche in un'altra incisione realizzata dal giovane Carracci che, tra il 1579-81, eseguì in controparte il *Cristo e la Samaritana al pozzo* (B. 27; Fig. 5), incisa da Cornelis Cort nel 1568. Il secondo stato della stampa reca la sigla «Donati Rasicoti form». Anche in questo caso l'artista bolognese mostrò la sua originalità rispetto al maestro nordico: la Samaritana, infatti, è rappresentata mentre indica e non nell'atto di implorare. Queste tre stampe furono edite da Rasciotti non in primo stato, ma in seguito

all'acquisto del medesimo da Agostino Carracci: il fatto quindi che sia presente l'indicazione della bottega di Rasciotti non deve far pensare a una sua presenza a Venezia a partire già dalla fine degli anni Settanta del XVI secolo.

Fig. 5, Agostino Carracci, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, bulino, 246x327 mm, 1579-1581

Per quanto riguarda il secondo *corpus* di incisioni edite presso la bottega al Ponte dei Baretteri, la prima successiva al 1586 è la *Madonna di San Girolamo* (B. 95; Fig. 6), datata proprio in quell'anno, e di essa ci sono pervenuti quattro stati: il terzo presenta la scritta «*Venetiis Donati Rascicotti formis*». Questa stampa è stata a lungo al centro del dibattito della critica: il Malvasia[98], infatti, afferma che il modello da cui trasse ispirazione Agostino Carracci fu una stampa del medesimo soggetto realizzata da Cornelis Cort, che a sua volta riprodusse una tavola del Correggio, eseguita agli inizi del XVI secolo presso la Chiesa di Sant'Antonio di Parma.

[98] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 362.

Tale tesi fu appoggiata anche da Diane DeGrazia[99] e Babette Bohn[100], mentre altri si distanziano da questa teoria, sostenendo che il Carracci trasse ispirazione direttamente dall'opera del Correggio. Roberta Cristofori[101], invece, ha notato che la sigla sulla stampa del Cort non è «Cort.» ma «Cart.» e questo porterebbe ad attribuire la paternità a Cristoforo Cartari. Ai fini della ricerca qui condotta, tali tesi appaiono marginali, ma è parso opportuno inserirle per fornire una visione il più possibile completa degli elementi presi in analisi.

Fig. 6, Agostino Carracci, *Madonna di San Girolamo*, bulino, 485x330 mm, 1586

[99] D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984, p. 150.
[100] B. BOHN, *The Illustrated Bartsch, 39 Commentary, Part 1 (Le Peintre – Graveur 18 [Part 1]), Italian Masters of the Sixteenth Century – Agostino Carracci*, New York, Abaris books, 1995, pp. 182-4.
[101] R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci: Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna - Editrice Compositori, 2005, pp. 175-7.

Nel 1588 Rasciotti pubblicò l'*Apparizione della Madonna a San Girolamo nel deserto* (B. 76; Fig. 7), bulino realizzato su *inventio* di Tintoretto.
Bellori[102], nell'elenco delle stampe di traduzione realizzate dal Carracci, data quest'opera al 1587, ma sembra più corretto post-datarla all'anno successivo, dal momento che la presenza a Venezia di Agostino in quell'anno non è accertata.
Anche di questa incisione abbiamo quattro stati e sul terzo appare la sigla «Donati Rascichoti for.».

Fig. 7, Agostino Carracci, *Apparizione della Madonna a San Girolamo nel deserto*, bulino, 419x300 mm, 1588

Sempre su *inventio* di Tintoretto, nel 1589 la bottega al Ponte dei Baretteri si fece carico dell'edizione di un'altra stampa di Carracci, riproducente la *Crocifissione* (B. 23; Fig. 11) dipinta nel 1565 per la Scuola Grande di San Rocco.

[102] G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*/a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, 2 vol., Torino, Einaudi, 2009, p. 127.

Dell'incisione sono pervenuti due stati e nel secondo appare l'iscrizione «*Venetiis Donati Rascichotti formis /1589*».

Tale opera verrà analizzata più approfonditamente in seguito in un apposito paragrafo, basti ricordare ora che è la stampa probabilmente più complessa di Agostino il quale, come consuetudine, non si limitò a riprodurre l'opera del maestro, ma vi inserì diversi elementi personali che portarono lo stesso Tintoretto a considerarla al pari dell'originale[103].

Se quest'opera riscosse grande ammirazione non si può dire lo stesso rispetto all'incisione successiva, *Orfeo e Euridice* (B. 123; Fig. 13), collocabile tra il 1590-95. Questa stampa, di cui il secondo stato reca l'iscrizione «*Venetiis Donati Rascichotti formis*», fa parte di un gruppo di tredici stampe, a cui ne vanno aggiunte due di dimensioni maggiori e di soggetto analogo, che trattano tematiche differenti, in cui l'argomento dominante è l'amore erotico.

L'ultima incisione che Agostino fece pubblicare presso la bottega di Donato Rasciotti fu «la gran carta dell'Anchise di Federico Baroccio[104]», traduzione dell'*Enea che fugge da Troia con la famiglia* (B. 110; Fig. 8), realizzata da Federico Barocci intorno al 1587-89.

L'incisione, edita nel 1595, venne realizzata in un unico stato che reca l'iscrizione «*Typis Donati Rasecottij*». Barocci eseguì due opere aventi come soggetto Enea che abbandona Troia in fiamme: la prima versione, a cui si ispirò il Carracci e andata oggi perduta, venne dipinta per la corte di Rodolfo II a Praga.

La stampa edita da Rasciotti assume quindi una valenza non solo nel rapporto tra l'artista e l'editore, segnando la conclusione del legame tra il maestro bolognese e

---

[103] C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, Ovvero Le vite degli Illustri pittori veneti e dello Stato*, ed. a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, 2 vol., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914 [ed. or. Venezia 1648], p. 29 e G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*/a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, 2 vol., Torino, Einaudi, 2009, p. 121.

[104] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 401.
Malvasia narra l'incisione venne eseguita da Agostino Carracci non con finalità commerciali, «ma per istudio e per compiacere a se stesso in provarsi pure quanto far si potesse col bolino». L'incisore bolognese, secondo quanto testimoniato dal concittadino, mandò poi due copie al Barocci che non ne apprezzò il risultato e rispose alla lettera del Carracci con una missiva «che giurava il pover uomo non aver mai a' suoi giorni incontrata simil mortificazione».

lo stampatore bresciano, ma anche come testimonianza fondamentale di un'opera di cui oggi non abbiamo più traccia.

Fig. 8, Agostino Carracci, *Enea e Anchise in fuga da Troia in fiamme*, bulino, 404x526 mm, 1595

La seconda versione, che fu realizzata nel 1598 da Barocci per Giuliano della Rovere, si trova oggi alla Galleria Borghese.

Se le stampe sopraccitate possono essere ricondotte con certezza ad Agostino e alla bottega di Rasciotti, non si può dire altrettanto per altre due opere che vedono la critica divisa nell'attribuirle al Carracci: il Bartsch e Calvesi/Casale, infatti, riconoscono al Carracci la paternità di queste incisioni, mentre la DeGrazia le riconduce a Domenico Tibaldi[105]. Si è ritenuto opportuno, per fornire un quadro più completo, inserire comunque tali stampe nella trattazione.

La prima è una stampa risalente al 1575, *Madonna col Bambino sulla luna crescente* (B. 46; Fig. 9), di cui ci sono pervenuti due stati: il secondo si trova oggi al Metropolitan Museum of Art di New York e, in basso a sinistra, porta il marchio

[105] D. DEGRAZIA, *Le stampe dei Carracci*, pp. 222-3.

d'impresa «Donati Rasicoti form.». La critica oggi attribuisce questa incisione non ad Agostino ma al suo maestro, Domenico Tibaldi, che avrebbe apposto sul primo stato la sigla TF, leggibile come «*Tibaldi fecit*».

Tale attribuzione è motivata dal fatto che, a confronto con le altre stampe che Agostino realizzò in quegli anni, l'incisione in questione appare troppo matura rispetto al suo stile e l'unico artista che mostrava una tecnica affine era proprio Tibaldi. Se invece l'autore fosse realmente il maggiore dei Carracci, si può ipotizzare che l'opera appartenga a quel *corpus* di tre stampe che Rasciotti acquistò da Agostino dopo il primo stato, apponendovi successivamente l'indicazione della propria bottega.

Fig. 9, Domenico Tibaldi, *Madonna col bambino sulla luna crescente*, bulino, 413x300 mm, 1575

La seconda incisione, invece, è una *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista sotto una quercia* (B. 47; Fig. 10) e, anche in questo caso, gli studiosi attribuiscono la genesi dell'incisione al Tibaldi per la complessità del panneggio del vestito della Madonna, non riscontrabile in nessun'altra opera di Agostino.

Questa stampa si trova in due stati e, sul secondo, è presente la sigla «Donati Rasicoti form.». Non siamo a conoscenza della data in cui venne realizzata l'incisione ma la presenza del marchio d'impresa uguale alla precedente porta a supporre che furono stampate nello stesso periodo presso la bottega del Rasciotti: se l'opera venne realizzata da Agostino, è lecito farla rientrare nel primo *corpus* di opere edito dal Rasciotti.

Fig. 10, Domenico Tibaldi, *Sacra Famiglia con San Giovanni Battista sotto una quercia*, bulino, 476x383

Dopo una breve analisi generale delle stampe edite presso la bottega di Donato Rasciotti, ci si appresta a esaminare con più attenzione due opere dell'artista bolognese: la *Crocifissione* e la *suite* delle *Lascivie*.

La scelta di focalizzarsi su queste incisioni è motivata dal fatto che la prima è il bulino più importante e complesso dal punto di vista tecnico realizzato da

Agostino Carracci[106]. È parso invece interessante soffermarsi sulla genesi della pubblicazione del gruppo di incisioni erotiche perché, nel corso dell'analisi, sono emersi diversi interrogativi che è sembrato opportuno cercare di delineare in merito al ruolo svolto dall'editore bresciano.

[106] Tale opera è citata anche da Giovanni Baglione, sebbene l'incisione non sia romana. Per ulteriori informazioni in merito si rimanda a G. BAGLIONE, *Intagliatori*, edizione, introduzione e note di G.M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016, p. 30.

4.1.1. La *Crocifissione*

La stampa di Agostino Carracci è una riproduzione, datata 1589, su tre fogli e nello stesso verso rispetto al modello originale del dipinto realizzato nel 1565 da Tintoretto per la Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco.
Di tale opera ci sono pervenuti due stati e tre copie anche se, secondo le testimonianze delle fonti storiche, le tirature dalle matrici furono molto più numerose. Per quanto riguarda il primo stato, esso risulta incompiuto e presenta lacune nel foglio centrale e lungo i bordi: è il secondo stato che reca sul foglio a destra l'iscrizione che riconduce alla bottega al Ponte dei Baretteri, «*Venetiis Donati Rascichotti formis /1589*», e da esso furono tratte le copie nei secoli successivi.

Fig. 11, Agostino Carracci, *La Crocifissione*, bulino, 515x1203 mm, 1589

La stampa, oltre all'indicazione della bottega dove venne pubblicata, presenta altre sigle: sul foglio a sinistra è possibile leggere, insieme alla dichiarazione dello

sculptor, AVGV. CAR. FE, la dedica a Ferdinando de Medici; in quello centrale è presente il privilegio accordatogli dal senato veneziano, «*Cum privilegio Senatus Veneti per annos. 15*», e, infine, il riconoscimento dell'*inventor*: «*Jacobus Tintoretus Inventor*».

La critica ha a lungo discusso sulla data di realizzazione dell'incisione, sebbene essa sia indicata: il dibattito, infatti, è sorto riguardo alla corretta comprensione dell'ultima cifra, che parte degli studiosi hanno interpretato come un «2» invece che un «9». Oggi si data la *Crocifissione* di Agostino Carracci al 1589 e non al 1582, dal momento che le opere risalenti alla fine del decennio mostrano sia uno stile più affine a quella presa in analisi sia una tecnica più matura, come affermò nel 1979 DeGrazia-Bohlin[107]. La stampa, infatti, pur essendo riproduttiva, mostra elementi d'invenzione dello *sculptor*, come ad esempio l'eliminazione di alcune figure presenti nell'opera del Tintoretto o il cambiamento della fisionomia di altre.

In merito ai cambiamenti introdotti dal Carracci, il Malvasia racconta che Agostino chiese al maestro veneto il permesso di

> fare i piè nudi a certe figure, che nell'originale hanno le scarpe, e ciò solo a cagione di bene esercitarsi in quelle difficili estremità[108].

In realtà questo aneddoto non pare veritiero, ma risulta comunque una testimonianza interessante per comprendere fino a che punto avrebbe potuto spingersi la libertà d'*inventio* dell'artista bolognese.

In merito poi al rapporto tra Tintoretto e Agostino Carracci, diverse fonti riportano l'apprezzamento del maestro veneto: secondo il Bellori, infatti,

> il Tintoretto vedendo la stampa della sua Crocifissione dipinta nella scuola di San Rocco, se ne compiacque tanto che abbracciò Agostino, a cui essendo nato un figliuolo in Venezia,

[107] M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano, Electa, 1994, p. 22.
[108] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice,* p. 385.

> volle stringersi seco maggiormente, con essergli compare, e lo tenne al battesimo; che fù Antonio Carracci[109].

Tale testimonianza è importante per due motivi: in primo luogo per la reazione avuta da Tintoretto, ben diversa da quella che, qualche anno dopo, ebbe il Barocci e, secondariamente, perché fornisce un ulteriore elemento a sostegno della datazione dell'opera al 1589. La nascita di Antonio Carracci, infatti, viene solitamente collocata intorno al 1590: appare quindi difficile che, a distanza di sette anni, Tintoretto si mostri così riconoscente nei confronti dell'incisore.

È doveroso ricordare però la testimonianza di Giovanni Baglione che, ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti*[110], afferma che Antonio Carracci morì nel 1618 all'età di trentacinque anni: se così fosse, la data di nascita andrebbe fatta risalire al 1583 e questo sarebbe un elemento a supporto di coloro che collocano la realizzazione della *Crocifissione* al 1582. Nonostante questa ipotesi, si ritiene che la stampa risalga alla fine dell'ottavo decennio del XVI secolo e la tesi appare supportata anche dal rapporto che l'artista bolognese aveva con Donato Rasciotti: sembra infatti difficile che il Carracci abbia affidato la pubblicazione di una stampa di tale portata a un editore appena giunto a Venezia e, presumibilmente, ancora poco affermato.

Sebbene siano presenti diversi elementi che possono indurre a collocare l'incisione nel 1582, tale ipotesi appare forzata proprio se si considerano le figure dell'editore e dell'artista, singolarmente e per quel che riguarda la loro collaborazione: lo stile di quest'opera appare molto più maturo rispetto alle stampe di Agostino Carracci datate al 1582 e sono molti gli interrogativi relativi alla presenza del Rasciotti a Venezia all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento.

Ritornando al rapporto tra l'*inventor* e lo *sculptor,* la stima che l'artista veneziano nutriva nei confronti del Carracci è testimoniata anche dal Ridolfi[111] il quale, nel

---

[109] G.P. BELLORI, *Le vite*, p. 121.

[110] G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Fac-simile dell'edizione di Roma del MDCXLII, con introduzione e a cura di V. Mariani, Roma, E. Calzone, 1935, pp. 150-1.

[111] C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, p. 29.

descrivere la tela della Scuola Grande di San Rocco, afferma che l'incisore bolognese

> celebre intagliatore, con somma industria la trasportò in istampa: da che è facile il vedere, di quali bellezze essa sia ripiena. Dicesi, che hauendone il Carraccio portato una copia al Tintoretto, che veduto come bene lo hauesse seruito, con molto affetto lo abbracciò, lodandolo sopramodo.

Infine, il Boschini ne *La carta del navegar pittoresco*, ricorda come Tintoretto, dopo aver visto l'incisione del Carracci, affermò «Agustin, ti ha fato pata[112]», ponendo così sullo stesso piano la riproduzione grafica e la propria opera pittorica.

Per quanto riguarda la fortuna dell'incisione, oggi ci sono rimaste solo tre copie ma sono molti gli elementi che portano a supporre che in passato ve ne fosse un numero molto superiore. Già il Boschini, nel 1660, scriveva che il secondo stato mostrava un'usura tale dovuta al «gran stampar [che li] fece indebolir[113]».

Lo stesso autore, sempre in merito alla stampa edita da Donato Rasciotti, sostiene che le matrici, per tutelarle da ulteriore usura, vennero acquistate dal mercante fiammingo Daniel Nijs[114] il quale, dopo averle dorate, le portò con sé nelle Fiandre.

---

[112] M. BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco*, ed. critica con la «Breve Instruzione» premessa alle «Ricche Miniere della Pittura Veneziana», a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 [ed. or. Venezia 1660], p. 147.

[113] M. BOSCHINI, *Ibid*.

[114] Le sue origini geografiche sono poco chiare, tanto che viene indicato come francese, fiammingo o tedesco, calvinista o mercante ebreo. Daniel Nijs nacque nella cittadina tedesca di Wesel nel 1572 ma, già a partire dal 1600, risulta attivo a Venezia, dove trascorse la maggior parte della sua vita. Nella Serenissima inizialmente lavorò con due zii, Pietro e Giacomo Gabri, che avevano un'impresa commerciale: i due abbandonarono però la città nel 1607 e l'attività fu gestita interamente dal nipote. Dopo un breve soggiorno ad Amsterdam, nel 1610 per il matrimonio con Cecilia Muysson, tornò nella città veneta dove, oltre alle attività commerciali, controllava una delle dogane della città al Cavallino. In questo periodo cominciò a collezionare opere d'arte, che raccoglieva nel suo palazzo: la collezione viene citata nel 1615 da Scamozzi che, nell'elenco delle più importanti raccolte veneziane, inserì anche quella del fiammingo, composta da «40 statue di varie grandezze, e presso 80 teste di rilievo» insieme a «non pochi torsi, e bassi rilievi e circa 60 quadri» e a una ventina di ritratti eseguiti dai più importanti artisti dell'epoca. L'elemento di maggior rilievo della raccolta era lo stipo nel quale, come ricorda Scamozzi, erano conservate

Prima però che le matrici originali venissero tolte dal mercato italiano, vennero tirate diverse copie: oggi sono pervenute quella realizzata agli inizi del Seicento da Aegidius Sadeler[115] e quella di Francesco Valegio[116], risalente alla prima metà del XVII.

La prima incisione, della quale si conoscono due stati, fu incisa in controparte e venne pubblicata da Marcus Sadeler: sul secondo stato è possibile individuare

---

miniature, pietre preziose e «intagli di Bullino e tutti li Disegni di Alberto Duro, e Luca d'Olanda, e gran numero fatti a mano de' più celebri maestri». Nel medesimo anno Giulio Cesare Gigli dedicò a Nijs il poemetto *La pittura trionfante*. Grazie alla raccolta di opere, il mercante entrò nel mondo d'arte veneziano, attirando però anche l'interesse di figure straniere, come Anton van Dyck (1599-1641). Il collezionista cominciò poi a fornire opere d'arte anche ai diplomatici inglesi e a consigliare Ferdinando Gonzaga in merito alle opere da acquistare. Nel 1625 però, a causa dei problemi finanziari, il duca di Mantova si trovò costretto a vendere parte delle sue collezioni: Nijs colse l'occasione e si pose come mediatore delle negoziazioni, che avvennero due anni dopo per volere di Vincenzo II, successore di Ferdinando. In seguito poi alla morte di Vincenzo II, Nijs riuscì a comperare ciò che rimaneva della collezione dei Gonzaga, che comprendeva ancora i *Trionfi di Cesare* di Mantegna e una raccolta di statue antiche e busti. La vendita però si rivelò al tempo stesso l'apice e la rovina del mercante: Nijs, infatti, aveva concluso l'affare senza il consenso del potenziale acquirente, Carlo I, che si rifiutò di pagare. Nel 1631, dopo vari tentativi di vendita, Daniel Nijs fu costretto a dichiarare il fallimento e ad aprire la propria casa ai creditori, molti dei quali erano veneziani. Dopo il fallimento cercò di recuperare alcuni crediti, recandosi spesso in Inghilterra, dove morì nel 1647.

Bibl.: V. SCAMOZZI, *Dell'idea dell'architettura universale*, In Venetia, per Giorgio Valentino, 1615; M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco*, ed. critica con la «Breve Instruzione» premessa alle «Ricche Miniere della Pittura Veneziana», a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, 1966; C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678; W.N. SAINSBURY, *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir P.P. Rubens as an Artist and Diplomat*, London, 1859; A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano, 1913; *Calendar of the State Papers* XII (1629-1630), 1919; G. COZZI, *Fra Paolo Sarpi, gli Anglicani e la Historia del Concilio tridentino*, in «Rivista storica italiana», 68, fasc. 4, 1956; W. BRULEZ, *Marchands flamands à Venise*, vol. 1, *1568-1605*, Bruxelles-Roma, 1965; W. BRULEZ, G. DEVOS, *Marchands flamands à Venise*, vol. 2, *1606-1621*, Bruxelles-Roma, 1986; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovanni Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine, 2000; R. MORSELLI, *Le collezioni dei Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo, 2000; M. VAN GELDER, *Changing tack: the versatile allegiances of Daniel Nijs, a Netherlandish merchant and information broker in the early modern Venice*, in «Dutch Crossing», 30, 2, 2006; L. BOREAN, S. MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2009.

[115] Alcuni membri della famiglia Sadeler, incisori fiamminghi, giunsero in Italia alla fine del XVI secolo e si interessarono particolarmente ai paesaggi di Jacopo da Bassano. Nel 1593 scese a Roma Aegidius Sadeler (1570-1629), conosciuto anche come Gills, che incise un disegno con la *Flagellazione* del Cavalier d'Arpino. Dall'Urbe l'incisore nordico si spostò a Venezia, dove copiò la *Crocefissione* incisa da Agostino Carracci e, sempre dal Tintoretto, la *Deposizione* nella chiesa dell'Umiltà, l'*Ultima cena* in San Trovaso e la *Strage degli Innocenti* e la *Resurrezione* nella Scuola di San Rocco. Dalla Serenissima si spostò a Mantova, dove riprodusse in stampe la serie di tele con i ritratti degli imperatori romani che Tiziano aveva dipinto per i Gonzaga alla fine del terzo decennio del XVI secolo. Dopo un breve soggiorno a Firenze lasciò definitivamente l'Italia per recarsi alla corte di Rodolfo II a Praga.

[116] Per maggiori informazioni riguardo la biografia di Francesco Valegio si rimanda alla nota n°91.

l'indicazione *Jacobus Tinctoretus Inventor*. Secondo il Boschini, quest'opera sarebbe stata realizzata in sostituzione delle matrici del Carracci, ormai consunte dall'elevato numero di tirature a cui erano state sottoposte.
La seconda copia è nello stesso verso rispetto all'originale e fu pubblicata da Stefano Scolari e riedita all'inizio del Settecento dal Lovisa: anche in questo caso le matrici furono realizzate per sopperire alla grande richiesta di stampe che le lastre del Carracci e del Sadeler non erano più in grado di soddisfare.
L'ultima copia arrivata ai giorni nostri è quella di Agostino Capelli, realizzata nel XIX secolo: il fatto che la *Crocifissione* realizzata dal Carracci sia stata ristampata a distanza di secoli testimonia ovviamente la grande fortuna e l'apprezzamento che ebbe.

4.1.2. Le *Lascivie*

La *suite* di stampe di soggetto erotico è composta da tredici incisioni di piccolo formato, a cui se ne aggiungono, per comunanza di tema, due di dimensioni maggiori. La scelta di Carracci di dedicarsi alla raffigurazione di soggetti erotici si colloca all'interno di una tradizione che era iniziata nel 1524 con i *Modi*[117] di

[117] I *Modi*, pubblicati dal Baviera, furono intagliati nel 1524 da Marcantonio Raimondi su disegni di Giulio Romano e accompagnati dai sonetti di Pietro Aretino. Non si conosce la genesi delle sedici stampe raffiguranti, come ricorda il Vasari, «diversi modi, attitudini e posiure [in cui] giacciono i disonesti uomini con le donne»: non si sa, infatti, se fu una terza figura a commissionare i fogli a Giulio Romano o fu proprio quest'ultimo, come ipotizza Bette Talvacchia, a ideare la serie, volendo poi trarne un profitto economico.
La pubblicazione della *suite* suscitò subito lo sdegno di Clemente VII, che proibì la loro diffusione e «preso Marcantonio e messo in prigione» ordinò la distruzione dei rami. Giulio Romano, invece, all'epoca, era già partito per Mantova, sfuggendo così allo sdegno papale. L'artista, infatti, si era recato subito dopo la pubblicazione alla corte dei Gonzaga a Mantova. L'*inventor* della *suite*, inoltre, non fu mai pubblicamente condannato perché i disegni, di per sé, non erano punibili, cosa che invece fu la loro diffusione avvenuta proprio attraverso le incisioni del Raimondi.
La *suite* provocò grande clamore non tanto per la tematica trattata, ma per il modo in cui ciò avvenne: prima di quest'opera l'incisione non aveva mai trattato tematiche erotiche se non in chiave allegorica. Giulio Romano e Marcantonio Raimondi non rappresentarono più divinità, ma uomini e donne comuni in espliciti atti erotici. La confisca e la distruzione delle stampe, tuttavia, non impedirono la loro diffusione, principalmente clandestina, sia in Italia che nel resto d'Europa.
Sono poche le stampe arrivate ai giorni nostri: della prima incisione sono rimasti due esemplari, conservati uno alla Biblioteca Nazionale di Parigi e l'altro al British Museum, mentre all'Albertina si torva la stampa raffigurante il secondo 'modo' e, sempre al British Museum, sono conservati nove frammenti. Le immagini erano poi accompagnate da «un disonestissimo sonetto» di Pietro

Marcantonio Raimondi su disegno di Giulio Romano ed era stata portata avanti nel secondo decennio del XVI secolo con *Gli amori degli Dei*[118] di Jacopo Caraglio su disegno di Rosso Fiorentino e Perin del Vaga e, infine, *Gli amorosi diletti degli Dei*[119] incisi da Giulio Bonasone.

La prima testimonianza che abbiamo delle *Lascivie* è quella del Baglione che, nel 1642, la descrive come un libretto in cui l'artista «mostrò gran diversità di Donne ignude e leggiermente in qualche parte da un solo svolazzo velate[120]».

Anche il Bellori la definisce «un libretto di scherzi di donne ignude[121]» e il Malvasia condanna i «lascivi gesti[122]» realizzati dal Carracci.

Delle tredici stampe di piccolo formato, come ricorda Marzia Faietti[123], due rappresentano soggetti tratti dall'Antico Testamento, *Susanna e i vecchioni* (B. 124) e *Lot e le figlie* (B. 127), e in esse i richiami erotici sono molto evidenti.

A queste si affiancano sei incisioni di scene mitologiche, in parte tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio: tali opere, a differenza delle precedenti, non rimandano direttamente ad attività sessuali e i significati erotici sono piuttosto sottesi.

Aretino, come ricorda il Vasari. La conoscenza che abbiamo oggi di questa *suite* è dovuta alle incisioni stampate in un libro del XVI secolo, che affianca alle immagini dei sonetti.

[118] Il Baviera, dopo l'ingente perdita economica subita in seguito al ritiro dei *Modi* di Marcantonio, decise di ripubblicare qualcosa di analogo. Per evitare la censura scelse delle scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio che rappresentassero il momento della trasformazione di uno dei due amanti. L'editore si rivolse inizialmente a Rosso Fiorentino, i cui disegni vennero incisi da Jacopo Caraglio ma, come ricorda il Vasari, l'artista fiorentino ne realizzò solo due, «perché venuto col Baviera in diferenza, esso Baviera ne fece fare dieci a Perino del Vaga». Le incisioni furono «dal Caraglio intagliate con tanta diligenza che sempre sono state in pregio»: la differenza di giudizio da parte del Vasari è motivata dal fatto che la serie qui analizzata tratta di amori di divinità con una sensualità attenuata rispetto ai *Modi* e, inoltre, non rappresenta scene erotiche tra uomini e donne. Le figure femminili di questa serie furono poi utilizzate come modelli per l'illustrazione di un testo di anatomia di Charles Estienne's, *De dissectione partium corporis humani*: se quindi le stampe dei *Modi* erano state diffuse attraverso un libro, quelle de *Gli amori degli dei* furono utilizzate in testi d'anatomia, affiancate con testi descrittivi.

[119] Attivo tra il 1531-74 a Roma e Bologna, l'artista emiliano realizzò, intorno alla metà del XVI secolo, gli *Amorosi diletti degli Dei.* Gli storici sono in disaccordo per quel che riguarda il numero complessivo di stampe, tutte di sua invenzione, e oggi se ne individuano una ventina. Le incisioni, oltre alla ripresa del mito ovidiano, si collocano in continuità rispetto alle stampe di Raimondi e del Caraglio.

[120] G. BAGLIONE, *Intagliatori*, p. 31.

[121] G.P. BELLORI, *Le vite*, p. 129.

[122] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 384.

[123] M. FAIETTI, *Rebus d'artista. Agostino Carracci e "La carta dell'ogni cosa vince l'oro"*, «Artibus et historiae: rivista internazionale di arti visive e cinema», 28, 55, 2007, pp. 157-8.
M. FAIETTI, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, «L'arte erotica del Rinascimento», Atti del colloquio internazionale, a cura di M. Koshikawa, The National Museum of Western Art, Tokyo, 2008, pp. 81-99.

Fanno parte di questo secondo nucleo *Orfeo ed Euridice* (B. 123), *Andromeda e il mostro marino* (B. 125), *Andromeda o Esione* (B. 126), *Venere o Galatea portata sulle acque da delfini* (B. 129), *Venere castiga Cupido* (B. 135) e, infine, le *Tre Grazie* (B. 130).

Le ultime cinque incisioni, *Un satiro si accosta a una ninfa dormiente* (B. 128), *Un satiro contempla una ninfa dormiente* (B. 131), *Una ninfa, un putto e un piccolo satiro* (B. 132), *Un satiro flagella una ninfa* (B. 133), *L'amplesso di un satiro e di una ninfa* (B. 134), sono dedicate agli amori tra le ninfee e i satiri e in esse la tematica erotica appare ancora più marcata dalle due dedotte dall'Antico Testamento.

A questo *corpus* di tredici incisioni vengono aggiunte, dal momento che anch'esse trattano di tematiche erotiche, due stampe di dimensioni maggiori, *Il satiro scandagliatore* (B. 136) e *Ogni cosa vince l'oro* (B. 114). Se da un lato è possibile suddividere la *suite* nei nuclei sopraccitati, sono tanti gli interrogativi che rimangono in merito a queste stampe.

In primo luogo è difficile stabilire con precisione la data della loro esecuzione, dal momento che solo il secondo stato de *L'amplesso di un satiro e di una ninfa* (B. 134; Fig. 12) presenta un'indicazione cronologica, il 1599. L'opera però è una seconda versione e quindi non sarebbe corretto far risalire la realizzazione dell'intero nucleo a tale periodo.

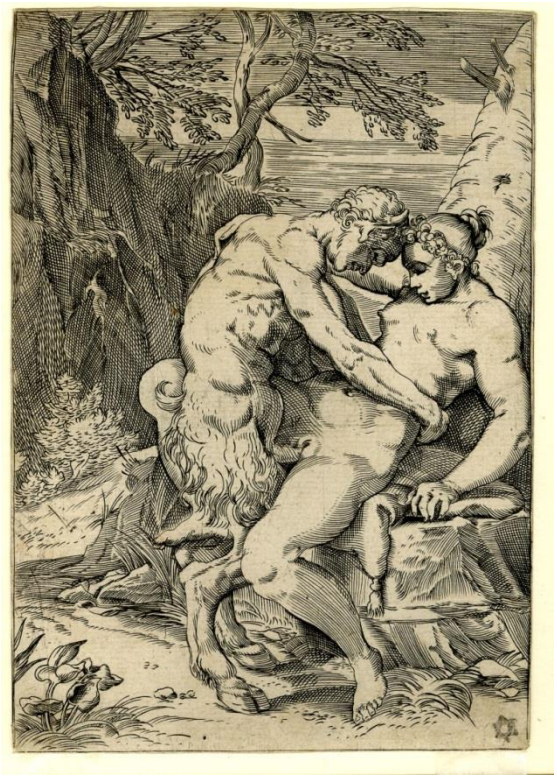


Fig. 12, Agostino Carracci, *L'amplesso di un satiro e di una ninfa*, bulino, 152x104 mm, 1599

Oltre poi alle difficoltà dovute alla mancanza di indicazioni cronologiche nel *corpus* di incisioni, anche l'errata interpretazione di un passo della *Felsina Pittrice* è stata fuorviante: il Malvasia, infatti, nel ricordare la pubblicazione dei «lascivi gesti[124]», descrive la reazione dell'allora papa Clemente, che di «giusto sdegno s'accese[125]».

Nel brano delle vite dei Carracci, l'autore non specifica però di quale pontefice si tratti e, per diversi anni, la critica ha pensato che si riferisse a Clemente VIII, salito al soglio pontificio nel 1592: in base a tale interpretazione, la realizzazione delle *Lascivie* venne collocata dopo questa data.

Tale tesi è stata però confutata da Anne Summerscale[126] che, rileggendo il brano del Malvasia, ha fornito un'interpretazione diversa: secondo la studiosa, infatti,

[124] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice,* p. 384.
[125] C.C. MALVASIA, *Ibid*.
[126] A. SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park, PA The Pennsylvania State University Press 2000, pp. 129-30.

l'autore della *Felsina* non sta parlando di Clemente VIII bensì di Clemente VII, papa dal 1523 al 1534.

Questa ipotesi porta quindi a identificare «il conciliabolo della più fiera matite, del più intelligente bollino[127]» con gli artefici dei *Modi*, Giulio Romano e Marcantonio Raimondi, inseriti nel passo perché Agostino, come il suo concittadino qualche decennio prima, era stato spinto a pubblicare le *Lascivie* per l'«esorbitante ricompensa[128]» che gli avrebbero fruttato. Questa nuova ipotesi, appoggiata anche dal Bury[129], ha portato la critica ad anticipare la genesi delle incisioni erotiche di Agostino Carracci intorno alla metà degli anni Ottanta del XVI secolo.

Una volta analizzata la questione cronologica, rimangono ancora alcune questioni da chiarire: non sappiamo infatti se il Carracci concepì le incisioni di soggetto erotico come un *corpus* unitario, quale oggi viene considerato, e non si può individuare con certezza il luogo in cui tali stampe furono pubblicate.

La *suite* venne probabilmente stampata a Venezia: sullo sfondo de *Ogni cosa vince l'oro* è infatti presente un campanile che gli studiosi hanno identificato con quello di Piazza San Marco. Questo elemento non appare però sufficiente per attribuire con certezza la pubblicazione delle stampe a Venezia, dal momento che il Carracci potrebbe essersi ricordato della Basilica vista nella Serenissima e aver inserito il campanile nella stampa dopo essersi allontanato da Venezia.

Infine, sono molti i dubbi inerenti alla figura che pubblicò le *Lascivie*: il Malvasia, e con lui la critica dei secoli successivi, individuò come «principal motore[130]» dell'edizione delle stampe Donato di Rocco Rasciotti.

Non si ha però la certezza che l'editore bresciano sia stato il primo a pubblicare le incisioni erotiche di Agostino Carracci, ma sono diversi gli elementi che ci portano a considerare questa tesi.

---

[127] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 384.
[128] C.C. MALVASIA *Ibid.*
[129] M. BURY, *The Print in Italy. 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001, pp. 196-8.
[130] C.C. MALVASIA, *Ibid.*

In primo luogo si ritiene necessario esaminare proprio la testimonianza dell'autore della *Felsina*, che afferma che

> fu il Rosigotti, che quasi d'ascoso, con riputazione e a rigorosissimo prezzo le dava a chi dovea più tosto e potea vietarlo, se non punirne; perché da quel tempo che tal mercatura intraprese mai più goder potette un'ora di bene, e diede in mille disastri; e giurava da quell'ora in poi essersi sempre sentito roder dentro dal tarlo della coscienza, massime per aver promesso tante volte a' confessori abbrugiar dette carte e abollirne i rami, né mai averlo eseguito per l'avarizia e l'avidità di guadagno[131].

Secondo il Malvasia, quindi, fu proprio il Rasciotti che, invece di vietare la diffusione e di ritirare le stampe dal mercato, pubblicò e amministrò il commercio della *suite* erotica spinto dal desiderio di accrescere i propri guadagni.
Dalle parole del canonico bolognese[132] sembra inoltre che il Rasciotti, dopo aver pubblicato le *Lascivie*, sia caduto in disgrazia, non potendo «più goder un'ora di bene» e trovandosi coinvolto «in mille disgrazie».
La testimonianza del Malvasia appare però confutata dalle incisioni edite da Rasciotti negli anni successivi: se infatti le *Lascivie* furono pubblicate intorno alla metà degli anni Ottanta del XVI secolo, l'editore bresciano diede poi alle stampe opere quali la *Crocifissione* e l'*Enea che fugge da Troia con la famiglia*, sempre in collaborazione con il Carracci, *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia*, per la quale richiese il privilegio nel 1598 e *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega* del 1612, ultima opera che ci risulta esser stata pubblicata presso la sua bottega.

[131] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 384.
[132] C.C. MALVASIA, *Ibid*.

Si può quindi ipotizzare che il Malvasia si riferisse a una situazione temporanea, dal momento che l'attività editoriale di Donato Rasciotti appare di nuovo florida già alla fine del decennio.

Un altro elemento interessante è il fatto che solo due stampe, l'*Orfeo ed Euridice* e *L'amplesso di un satiro e di una ninfa*, presentano un secondo stato e sono accomunate anche per essere le uniche su cui è presente una sigla: sull'*Orfeo ed Euridice*, infatti, vi è il marchio della bottega del Rasciotti, assente su tutte le altre incisioni, e *L'amplesso di un satiro e di una ninfa*, come già visto, è datato 1599. Questo porta ad avanzare due ipotesi differenti: in primo luogo il fatto che l'indicazione «*Venetiis Donati Rascichotti formis*» sia presente solo su una stampa fa supporre che le *Lascivie* siano state pubblicate come un *corpus* unico e che il Rasciotti abbia deciso di apporre il marchio della propria bottega solo su una delle quindici incisioni.

Tale tesi ben si concilierebbe con la testimonianza del Malvasia ma, a parere di chi scrive, rimangono comunque alcuni interrogativi: non si comprende infatti la ragione per cui l'editore non appose la sigla della propria bottega anche sulle altre stampe, visto il valore commerciale dell'iniziativa editoriale e i guadagni che la medesima gli avrebbe fruttato[133].

Inoltre, il marchio d'impresa è presente su un'incisione edita in secondo stato e, collocando cronologicamente la realizzazione della *suite* intorno alla metà degli anni Ottanta, si è portati a pensare che il Rasciotti acquistò la matrice dell'*Orfeo ed Euridice* dopo una prima tiratura, come accadde con le incisioni edite presso la bottega al Ponte dei Baretteri prima del 1586.

---

[133] Il fatto che il Rasciotti rinunciasse ad assicurarsi una fonte d'introito di tale portata appare inspiegabile anche leggendo un altro passo della *Felsina*, in cui l'editore bresciano si mostra desideroso di ottenere il massimo guadagno sostenendo la minor spesa possibile. Il Malvasia scrive infatti che il Rasciotti offrì ad Agostino Carracci dieci ducati, invece dei trenta stabiliti dall'incisore, per la pubblicazione della stampa de «la gran Cena di Paolo a S. Giorgio in Alega», riferendosi alle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese (1563).
Secondo l'autore della *Felsina*, inoltre, l'incisore bolognese avrebbe cercato di accordarsi con il Rasciotti anche per la realizzazione del «Giudicio del Bonaroti, perché sarebbe una carta ch'oggi valeria trenta ducati» ma l'accordo non si concluse per «gran castroneria del Rosigotti».
Le due incisioni non vennero realizzate ed è probabile che, anche per il *Giudizio Universale*, l'incisore e l'editore non trovarono un accordo in grado di gli interessi di entrambi. Proprio a fronte di questi due episodi appare incomprensibile la scelta del Rasciotti di non apporre il proprio marchio d'impresa, se effettivamente in possesso di tutte le matrici delle *Lascivie.*

Fig. 13, Agostino Carracci, *Orfeo ed Euridice*, bulino, 151x109 mm

Il Malvasia potrebbe quindi aver visto il secondo stato dell'incisione con il marchio d'impresa del Rasciotti e l'accusa mossa all'editore bresciano di non aver ritirato i rami potrebbe esser dovuta a un'immissione successiva della stampa sul mercato.

Questa ipotesi, pur chiarendo la presenza di due stati per le incisioni sopraddette, lascia aperte molte questioni: non si comprende infatti come le altre stampe non presentino il marchio d'impresa del Rasciotti, sigla che l'editore bresciano appose su tutte le incisioni che pubblicò durante la collaborazione con Agostino Carracci.

Come precedentemente affermato, considerando le altre opere grafiche di Agostino, si è visto che poche mostrano la sigla dello stampatore e della sua bottega, a differenza di quelle edite presso il Rasciotti, e questo porta a pensare che le *Lascivie* non furono pubblicate nella bottega al Ponte dei Baretteri.

Appare così difficile stabilire se le *Lascivie* furono effettivamente pubblicate a Venezia e chi ne fu l'editore: sono diversi gli elementi che portano a collocare

l'edizione della *suite* nella città veneta ma appare difficile stabilirlo con certezza e anche il ruolo di Donato di Rocco Rasciotti risulta più marginale rispetto a quello attribuitogli dal Malvasia.

L'analisi delle opere di Agostino Carracci edite presso la bottega di Donato di Rocco Rasciotti ha permesso di delineare meglio la figura dell'editore bresciano.

Non sappiamo quali furono le ragioni che portarono il Carracci a collaborare con Donato Rasciotti e a sceglierlo, per una decina d'anni, come suo editore: la decisione del Carracci appare interessante, ai fini dello studio qui condotto, perché fornisce una testimonianza certa sulla presenza del Rasciotti a Venezia a partire dal 1586.

Inoltre, il fatto che Agostino scelse di pubblicare presso il Rasciotti opere come la *Crocifissione* e l'*Enea che fugge da Troia con la famiglia* porta a pensare che l'editore bresciano fosse riuscito, nel giro di pochi anni, a costruirsi una figura di rilievo nel mercato editoriale veneziano.

Per quanto riguarda invece la vicenda delle *Lascivie*, si ritiene che il Rasciotti entrò in possesso di almeno una delle matrici, l'*Orfeo ed Euridice*, in un momento successivo rispetto alla prima edizione e, conscio del successo che la prima pubblicazione aveva avuto, ne pubblicò una ristampa. Dagli elementi in nostro possesso non siamo in grado di stabilire quando il Rasciotti entrò in possesso della matrice dell'opera citata e se poté usufruire di tutti i quindici legni delle *Lascivie* per pubblicare una seconda edizione dell'opera completa. Se così fosse si ipotizza che l'iniziativa editoriale del bresciano venne interrotta, dopo aver dato alle stampe l'*Orfeo ed Euridice*, per cause a noi sconosciute che lo condussero «in mille disgrazie[134]».

Le disgrazie di cui parla, senza fornire ulteriori dettagli, il Malvasia furono però limitate nel tempo, dal momento che, nel 1612, il Rasciotti pubblicò la ristampa di un celebre testo di devozione come *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*, che verrà analizzata nel prossimo paragrafo.

[134] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice,* p. 384.

Le fonti storiche non forniscono testimonianze relative alle ragioni che portarono alla conclusione del rapporto tra il Rasciotti e Agostino Carracci, che probabilmente fu determinata dalla partenza dell'artista bolognese per Roma.
La collaborazione tra l'artista bolognese e Donato di Rocco Rasciotti risulta particolarmente utile ai fini della ricerca qui condotta perché permette di collocare con certezza la figura dell'editore a Venezia.
Inoltre la cooperazione tra Agostino Carracci e Donato Rasciotti evidenzia anche l'importanza che la bottega al Ponte dei Baretteri aveva acquistato nel decennio di presenza nella Serenissima, fornendo un'ulteriore testimonianza dell'abilità commerciale del Rasciotti, che si dimostrò in grado di collaborare con uno degli incisori più importanti dell'arte italiana.

4.2. La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Dureri di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg di S. Giorgio in Alega.

Se, come abbiamo visto, per Agostino Carracci è possibile parlare di un rapporto diretto tra l'artista e l'editore bresciano, non si può ovviamente fare altrettanto per quanto riguarda Albrecht Dürer[135], la cui *Piccola Passione* del 1511 venne riedita

[135] Albrecht Dürer nacque il 21 maggio 1471 a Norimberga, città in cui morì nel 1528. Fu autore di tre trattati, scritti tra il 1525 e il 1528 e tradotti in latino già a partire dal 1532. Per quel che riguarda la sua produzione, ci sono pervenuti circa 150 dipinti e 300 incisioni su fogli sciolti, escluse cioè quelle presenti nei trattati. Le incisioni possono essere divise in dirette, la cui tecnica consiste nell'incidere direttamente sulla lastra che, nel caso delle acque forti, è di rame o di ferro, o indirette, cioè le xilografie.
Si comprende quindi che la produzione e l'attività del grande maestro di Norimberga sia estremamente ampia e può risultare riduttivo riassumere il suo percorso umano e artistico in una nota. Tuttavia, per rendere la trattazione qui condotta più completa e per congruità rispetto a quanto svolto per Agostino Carracci, si è ritenuto opportuno inserire informazioni anche in merito all'artista norimberghese.
La sua formazione cominciò presso la bottega del padre, orafo, ma a partire dal 1486 risulta essere attivo presso Michael Wolgemut (1434-1519), pittore e incisore, e il suo collaboratore Wilhelm Pleydenwurff (1460-94). Il giovane Dürer lavorò tre anni in questa bottega, dove migliorò le proprie tecniche e collaborò alla realizzazione di alcune illustrazioni del *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (1440-1514). Una volta concluso il suo praticantato, Dürer intraprese, tra l'aprile del 1490 e il maggio del 1494, diversi viaggi ad Haarlem, Strasburgo, Colonia, Colmar e Basilea: probabilmente le città visitate dall'artista tedesco furono di più, ma sono poche le notizie pervenuteci a oggi.
In questi anni Dürer conobbe anche l'arte di Martin Schongauer (1450-91), che in passato era stato erroneamente individuato come maestro del giovane artista di Norimberga e, intorno al 1494-95, si avvicinò anche ai grandi maestri dell'arte italiana, quali Mantegna e Bellini.
Proprio lo studio degli artisti italiani e il cambiamento che in quegli anni caratterizzò lo stile di Dürer portò molti studiosi a credere che il giovane artista di Norimberga si fosse recato in Italia già sul finire del XV secolo, intorno appunto al 1494-95: di questo viaggio primitivo non ci sono però giunte testimonianze dirette ed è probabile che Dürer studiò le opere di Mantegna e Bellini grazie alle stampe e ai disegni che arrivarono in Germania. Lo studio delle incisioni italiane consentì così a Dürer di aggiornare la propria tecnica e di avvicinarsi all'antico, elementi che non poteva trovare nei maestri nordici.
Se sono ancora numerosi i dubbi in merito al primo viaggio italiano, non si può dire altrettanto per quel che riguarda il secondo soggiorno veneziano: Dürer infatti trascorse a Venezia alcuni mesi, dal dicembre del 1505 al gennaio del 1506. Di questo viaggio, abbiamo sia testimonianze scritte, quali le lettere di Dürer, note dal 1787, all'amico e concittadino Willibald Pirckheimer (1470-1530) e le fonti letterarie, sia testimonianze artistiche, come la *Pala per la Festa del Rosario*, il dipinto raffigurante il *Cristo dodicenne tra i dottori*, diversi ritratti e una cinquantina di disegni su carta azzurra.
Da Venezia l'artista tedesco si spostò, tra la fine del 1506 e i primi mesi del 1507, a Bologna, città in cui si recò per apprendere la «segreta prospettiva», Ferrara e probabilmente anche a Padova, come testimonia il soggetto raffigurato nella Scoletta del Carmine, che ricorda l'autoritratto realizzato dal grande maestro nel 1498, oggi conservato al Prado. Un altro viaggio di cui abbiamo la testimonianza diretta dell'artista è quello nei Paesi Bassi, avvenuto tra il 1520-21: di questo soggiorno sono pervenute infatti molte informazioni grazie al diario tenuto dallo stesso Dürer. Pur

dal Rasciotti nel 1612, con il titolo di *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*.

La *Piccola Passione* xilografica consta di trentasei stampe, alle quali venne aggiunto il frontespizio raffigurante Cristo come *Vir dolorum*, e fu realizzata da Dürer tra il 1508-10. Il volume, che è la più grande impresa xilografica del maestro tedesco, venne stampato nel 1511, insieme alle altre tre serie xilografiche: l'*Apocalisse*, la *Grande Passione* e la *Vita della Vergine*.

L'elaborato in questione non si prefigge però di approfondire le trentasette stampe che compongono la *Piccola Passione*[136], ma di svolgere uno studio biografico relativo a Daniele Bissuccio, o come vedremo Bisuccio, e Maurizio Moro che furono coinvolti, insieme a Donato di Rocco Rasciotti, nella ristampa dell'opera del maestro di Norimberga[137]. Prima però di analizzare le figure che cooperarono alla riedizione della serie di Dürer, è necessario fare un distinguo tra l'opera pubblicata a Norimberga nel 1511 e quella edita, nel secolo successivo, da Donato Rasciotti.

Il primo elemento da riscontrare è la differenza tra il frontespizio della serie stampata a Norimberga (B. 119; Fig. 14) e quello della *Passione* pubblicata nel 1612 (Fig. 15): quest'ultimo, infatti, era stato appositamente realizzato per l'edizione veneziana e non rappresenta la figura del Cristo sofferente ma un medaglione con l'immagine di Albrecht Dürer, copiato in controparte dalla medaglia celebrativa realizzata da Mathes Gebel[138].

---

viaggiando molto, il grande maestro tedesco mantenne la sua bottega a Norimberga, attiva dal 1495 fino alla morte.

[136] Per una descrizione accurata della serie si rimanda a G.M. FARA, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze, L. S. Olschki, 2007, pp. 201-52.

[137] Nel corso dell'indagine è stato utilizzato come guida l'articolo di A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia, 1612)*, «Studi Veneziani», 63, 2011.

[138] Per maggiori informazioni relative al medaglione si rimanda a G.M. FARA, p. 12.

Fig. 14, Albrecht Dürer, *Frontespizio della Piccola Passione*, xilografia, 165x112 mm, 1511

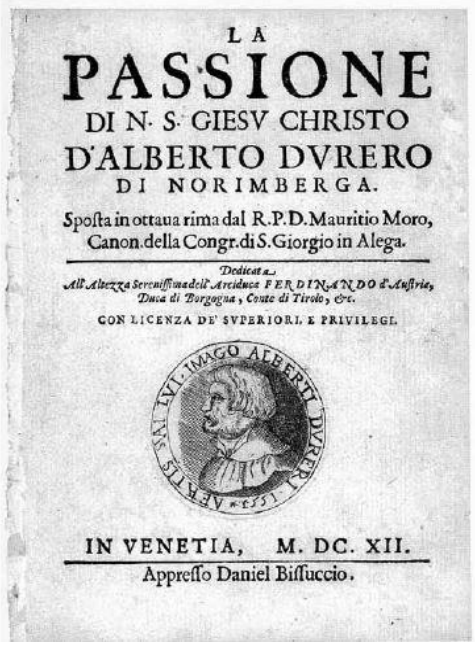


Fig. 15, *Frontespizio della Piccola Passione*, calcografia, 1612

Se il frontespizio venne realizzato proprio per la serie edita dal Rasciotti, i legni utilizzati per le altre stampe sono invece quelli originali, anche se purtroppo non sappiamo in che modo giunsero a Venezia e nelle mani del Rasciotti.

Oltre al frontespizio, l'opera del 1612 presenta altri aspetti che la contraddistinguono da quella del 1511: in primo luogo la *Piccola Passione* veneziana presenta un numero di stampe differente rispetto all'edizione del secolo precedente. Rasciotti e Bissuccio ritennero necessario duplicare la xilografia del *Cristo davanti a Pilato* (B. 120; Fig. 16): la stampa venne così riprodotta due volte per assecondare le rime di Maurizio Moro che, prestando fede agli episodi evangelici, raccontano di *Giesù a Pilato condotto* e di *Giesù a Pilato di nuovo condotto*[139].

[139] A. DÜRER, *Piccola Passione*, anastatica dell'edizione 1612 a cura di Marco Rosci, nota introduttiva di Marco Valsecchi, Novara, Interlinea Edizioni, 2001, pp. 9-10, 98.

Fig. 16, Albrecht Dürer, *Cristo davanti a Pilato*, xilografia, 128x97 mm, 1508-1509

Proprio il testo presenta un ulteriore elemento di differenza tra le due edizioni: i versi in latino del monaco benedettino Benedikt Schwalbe, conosciuto come Benedictus Chelidonius, che avevano accompagnato anche le serie dureriane della *Grande Passione* e della *Vita della Vergine*, vennero sostituiti dalle ottave, in volgare, di Maurizio Moro. Se però i versi del monaco benedettino si ponevano come un'entità indipendente rispetto alle xilografie del Dürer, le ottave del Moro, «che diletta e move a pietade ne' leggiadri versi[140]», si avvicinano maggiormente alle stampe del Dürer: la parte scritta si affianca così all'immagine, instaurando con essa un legame di dipendenza che i versi di Chelidonius non avevano[141].

[140] Donato Rasciotti descrive così il testo di Maurizio Moro nella dedica presente ne *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*, rivolta all'arciduca Ferdinando d'Austria;
[141] I. ANDREOLI, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», 37, 2009, p. 112.

Infine, prima di analizzare in modo più dettagliato le figure di Daniele Bissuccio e Maurizio Moro, è necessario comprendere come mai, a distanza di un secolo, la *Piccola Passione* venne ripubblicata proprio a Venezia.

Bisogna ricordare, in primo luogo, che Dürer soggiornò sicuramente nella città lagunare dal dicembre 1505 al gennaio 1507, realizzando diverse opere tra cui la *Pala per la Festa del Rosario*, per la Chiesa di San Bartolomeo al Ponte di Rialto.

L'opera, eseguita per la Chiesa della nazione tedesca, rimase a Venezia per un secolo, fino al 1606, quando l'imperatore Rodolfo di Praga l'acquistò per arricchire la sua collezione. Oltre a questa impresa pittorica, l'artista tedesco si dedicò anche a opere destinate a raccolte private: si comprende quindi come la memoria del Dürer e della sua arte fossero ancora più che mai presenti nella Serenissima.

Ulteriore elemento d'interesse è la pubblicazione, intorno agli anni Quaranta del XVI secolo, di una *Biblia pauperum* da parte del tipografo Giovanni Andrea Vavassore: l'esemplare in questione mostra, come evidenzia Giovanni Maria Fara[142], copie integrali o parziali dalle xilografie del ciclo di Dürer.

Nel 1591 venne poi pubblicata, come già indicato dalla Giachery[143], presso la tipografia di Domenico Nicolini l'unica edizione dei trattati in volgare dell'opera *Della simmetria de i corpi humani, libri quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua latina nella italiana, da M. Gio Paolo Gallucci salodiano. Et accresciuti del quinto libro nel quale si tratta, con quai modi possano i pittori, & scoltori mostrare la diuersità della natura de gli huomini, & donne, & con quali le passioni, che sentono per li diuersi accidenti, che li occorrono*. L'opera fu ristampata a Venezia nel 1594 da Roberto Meietti.

Infine, è da osservare che in quegli anni fu ristampata a Venezia la quinta edizione del *Carro Trionfale* dell'Imperatore Massimiliano I[144]: l'impresa fu sostenuta economicamente da König e la ristampa avvenne sui legni originali.

---

[142] G.M. FARA, *Albrecht Dürer*, p. 203.
[143] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 572.
[144] Per maggiori informazioni in merito all'opera si rimanda a G.M. FARA, *Albrecht Dürer*, pp. 372-5.

Si comprendono quindi le ragioni della fortuna del maestro tedesco a Venezia, città che, a distanza di più di un secolo dal suo viaggio in Italia, mostrava ancora forti influssi dell'arte di Dürer.
In questo contesto, la decisione di Donato Rasciotti di ripubblicare la serie del Dürer mostra nuovamente l'acume commerciale dell'editore bresciano: se le opere del maestro tedesco normalmente riscuotevano successo, la Venezia del tempo appare una città particolarmente favorevole ad accogliere le invenzioni di Dürer.
L'elaborato, dopo aver brevemente analizzato la situazione del tempo, si propone ora di ricostruire, per quanto possibile, in modo dettagliato le figure, ancora poco note, di Daniele Bissuccio e Maurizio Moro, che collaborarono all'impresa editoriale di Donato di Rocco Rasciotti.

Per quanto riguarda Daniele Bissuccio, il tipografo, a partire dal 1602, risulta attivo a Venezia, città dove rimase almeno fino al 1617, dal momento che, a partire da quella data, il suo nome non compare più sugli atti oggi conservati all'Archivio di Stato di Venezia.
Anche in questo caso, come già per il Rasciotti, i documenti che ci sono pervenuti riportano due differenti versioni del cognome: in alcuni infatti lo stampatore è registrato come Daniele Bissuccio, in altri compare come Bisuccio.
Nella trattazione verrà utilizzata la prima versione, Bissuccio, dal momento che lo stampatore si firma così negli atti del Capitolo generale dell'Arte, di cui è stata presa visione.
Il tipografo risulta quindi operante nella città lagunare a partire dai primi anni del XVII secolo: Bissuccio non aveva però i natali veneziani, ma non è stato possibile risalire alla sua città d'origine. Per ricostruire quindi la data del suo arrivo nella Serenissima è necessario confrontare una disposizione relativa all'ammissione all'Arte degli Stampatori e Librai, riportata nella mariegola[145] dell'Università

[145] Con il termine «mariegola» si fa riferimento agli statuti delle corporazioni d'arti e mestieri a Venezia. Lo statuto era preceduto o seguito da un indice alfabetico, per rioni, quartieri o sestieri, di tutti gli iscritti alla corporazione stessa.

degli Stampatori e Librai, con il documento relativo alla sua immatricolazione alla medesima Arte.
Da quest'ultimo atto, datato 15 aprile 1602, risulta che il Bissuccio abbia

> servito per lavorante in stamparia per anni dieci, et più nella stamparia del magnifico Altobello Salicato, et altre stamparie di che ne fece fede il magnifico Nicolò Misserino et magnifico Nicolò Polo, per il che fu mandato a periti, li quali riferirono haverlo essaminato et haverlo trovato idoneo, per il che va la parte che pagando ducati dieci sia matricolato[146].

Questa testimonianza ha un'importanza rilevante perché, oltre a fornirci informazioni in merito agli stampatori presso cui il Bissuccio lavorò, permette di datare la presenza del tipografo a Venezia almeno al 1592. Inoltre, il pagamento dei dieci ducati al momento dell'immatricolazione porta a considerare il Bissuccio come un forestiero dal momento che, come scritto nella disposizione dell'Università degli Stampatori e Librai[147] in data 27 aprile 1572,

> i forestieri, che verranno per farsi maestri, [debbono] prima lavorar nelle botteghe nostre lavorante almeno anni cinque continui: et havuta fede di haver servito il detto tempo […] pagar debbano ducati dieci per ciascuno per esser matricolato[148].

Bissuccio quindi arrivò a Venezia almeno intorno agli anni Novanta del XVI secolo e, dopo aver lavorato per stampatori locali, poté richiedere di essere immatricolato presso l'Arte degli Stampatori e Librai e partecipare al Capitolo generale dell'Arte, in cui risulta presente fino al 1617.

---

[146] ASVE: *Arti*, b. 163, reg. 2, c. 34r.
[147] Per maggiori informazioni riguardo alla mariegola in questione si rimanda a B. VANIN, P. ELEUTERI, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 85.
[148] Per la disposizione in questione si è consultato l'articolo di A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 560.

Come già evidenziato dalla Giachery[149], per delineare meglio la figura dello stampatore, è necessario soffermarsi su alcune delle riunioni a cui il Bissuccio presenziò negli anni in cui rimase a Venezia: il 16 febbraio 1613 venne infatti eletto tra i Sei di Zonta mentre, in data 19 marzo 1614, chiese di ricoprire un incarico all'interno della Banca.

Tale documento è importante non solo perché mostra la partecipazione dello stampatore all'attività tipografica veneziana, ma anche perché permette di ricostruire, con una certa precisione, la sua età.

L'atto infatti riporta le disposizioni previste dalla mariegola dell'Università degli Stampatori e dei Librai, secondo cui «niuno che non abi la età di ani trenta non posi aver carico alcuno alla Bancha nostra[150]»: Daniele Bissuccio quindi, per poter ricoprire l'incarico richiesto nel rispetto della regola, doveva avere almeno trent'anni.

Il documento, inoltre, riporta che, «non avendoci certeza del età de miser Daniel Bisuci […] fu dato il giuramento alli sudeti quali giurorno aver la detta ettà di anni trenta[151]»: a fronte quindi del giuramento prestato dal tipografo, è possibile collocare la sua data di nascita non successivamente al 1584.

Un altro atto importante è quello datato 8 gennaio 1616, in cui Daniele Bissuccio venne eletto scrivano: questa testimonianza è rilevante anche perché lo stampatore firmò i verbali delle assemblee a cui presenziò come 'Daniel Bissuccio' e da qui si può ipotizzare che questa fosse la forma che solitamente utilizzava.

I documenti consultati si interrompono dal 9 giugno 1617 al 20 marzo 1620: a questa data, però, Daniele Bissuccio non risulta più presente a Venezia. Proprio a fronte di questa mancanza nei documenti d'archivio non è possibile stabilire con precisione quando lo stampatore lasciò la Serenissima. Quello che sappiamo con certezza è che, nel 1621, il Bissuccio non era più in laguna: in tale data, infatti, venne presentato alla Milizia da Mar l'elenco di tutti gli immatricolati e, accanto al nome dello stampatore, vi è scritto: «questo sta fora della città[152]».

---

[149] A. GIACHERY, *Ivi*, p. 561.
[150] ASVE: *Arti*, b. 163, reg. 2, c. 108v.
[151] ASVE, *Ibid*.
[152] ASVE: *Ivi*, reg. 3, cc. 11v-15r.

Ulteriori informazioni riguardo la sua permanenza a Venezia sono state reperite osservando le note tipografiche di due opere, delle quali non è stata possibile la consultazione, che indicano come il Bissuccio avesse la stamperia nella contrada di San Lio, vicino alla chiesa[153]. Un altro riferimento alla presenza del Bissuccio presso la parrocchia di San Lio è l'edizione del 1602 dei *Sermoni di tutte le domeniche, et principali feste dell'anno. Et delle consolationi della morte, con un breve ragionamento del timor di Dio. Del R.P. Aurelio Filucci… Nuovamente ristampati, aggiuntovi cinquanta sermoni sopra il Santissimo Sacramento dell'altare*, pubblicata a Venezia presso Giovachino Brugnolo.

La dedica di questo testo è stata scritta, in data 16 agosto 1602, dal Bissuccio che afferma di essere «amico intrinseco, & compadre del Reuer. Monsig. Pre Domenico Scrova, dignitissimo titolato della Parochial Chiesa di S.Lio in Venetia».

Per meglio delineare la figura del tipografo, si è ritenuto opportuno consultare i titoli delle opere da lui pubblicate: tale analisi ha portato a evidenziare in primo luogo il suo spostamento da Venezia a Rovigo e, successivamente, quali siano stati gli anni più prolifici. Questo studio è stato condotto ricercando sia i titoli in cui compare il nome 'Daniel Bissuccio' sia in quelli in cui la versione è invece 'Daniel Bisuccio', così da rendere la trattazione più precisa e dettagliata.

Per quanto riguarda la produzione attribuibile a Daniel Bissuccio, sono stati trovati sessantotto titoli[154], dei quali cinquantacinque pubblicati a Venezia tra il 1602 e il 1617 e dodici stampati a Rovigo in sei anni di produzione, dal 1624 al 1629.

---

[153] Le edizioni in questione risalgono una al 1602, *Regola e testamento del serafico nostro padre S. Francesco*, e l'altra al 1604, *Libretto de abaco. Novamente revisto & corretto*. Per quanto riguarda la prima, l'unica edizione rimasta è oggi conservata presso la Biblioteca Comunale Giosuè Carducci, a Città di Castello mentre, per la seconda, le informazioni sono state reperite a seguito della consultazione G. GRIFFANTE, *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, con la collaborazione di A. Giachery e S. Minuzzi, introduzione di M. Infelise, 1 vol., Milano, Editrice Bibliografica, 2003-2006, p. 446.

[154] I titoli qui elencati sono stati reperiti attraverso la consultazione di <www.internetculturale.it> (settembre 2016): per i documenti conservati presso le biblioteche di Venezia, in particolare la Biblioteca Nazionale Marciana, è stato possibile prendere visione delle opere citate, per le altre fonti ciò non è avvenuto. Bisogna poi ricordare che il numero di opere identificate differisce da quello individuato da A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 563.

Durante il periodo veneziano, gli anni più produttivi risultano essere il 1602, con dieci libri dati alle stampe, seguito dal 1605 e dal 1606, rispettivamente con sette e cinque titoli: dopo un avvio promettente quindi, la produzione del tipografo cala e per alcuni anni, a fronte dei testi consultati, pare essere inattivo. Per quanto riguarda invece la produzione di Rovigo, sono undici i libri riconducibili a Bissuccio, con apici produttivi nel 1624, primo anno di attività con tre titoli dati alle stampe, e nel biennio 1627-28, che vede la stamperia del Bissuccio pubblicare sette titoli, quattro il primo anno e i restanti nel secondo.

Se si considera invece la produzione a nome Bisuccio, sono stati individuati quindici titoli, dei quali quattordici editi a Venezia tra il 1602-08 e uno a Rovigo, in data 1626.

La produzione del Bissuccio a Venezia è varia e tra le opere da lui stampate, oltre a *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*, sono da citare titoli di opere del Tasso, del Petrarca, di Boccaccio, del Doni, di Ariosto, del Sannazzarro.

Come già evidenziato da Alessia Giachery[155], se a Venezia la sua attività tipografica non si distinse particolarmente, essendo uno tra tanti, questo non si può dire per Rovigo, dove il tipografo fu l'unico ad avere una propria stamperia, che non è stato però possibile collocare geograficamente, e a esercitare tale attività.

Per quanto riguarda i titoli pubblicati a Rovigo, sono principalmente legati al nome di Giovanni Bonifacio (1547-1635), notaio e cancelliere del vescovato di Adria e dell'Inquisizione, che decise di dedicarsi alla scrittura, e ad altri membri della famiglia Bonifacio, quali Gaspare e Girolamo.

Titolo di particolare interesse, stampato sempre a Rovigo nel 1628, è la *Constitutiones et decreta illustrissimi, & reuerendissimi d.d. Vbertini Papafaua episcopi Adrien. In prima dioecesana synodo, Rhodigij celebrata die trigesima prima maij, & prima iunij 1627 promulgata*.

[155] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 563.

Oltre alla data e al luogo di stampa, infatti, l'opera ha l'iscrizione «*apud Danielem Bixuccium, episcop. impress*.», a indicare la qualifica di stampatore vescovile.

Tale iscrizione non è stata trovata in nessun altra opera stampata presso il Bissuccio, ma potrebbe ricollegarsi sempre a Giovanni Bonifacio, cancelliere del vescovato di Adria. Per quanto riguarda infine la marca tipografica (Fig. 17; Fig. 18), dalla consultazione della Biblioteca Centrale di Roma sono emerse due marche, raffiguranti entrambe un serpente che si attorciglia su un albero, con alle spalle un paesaggio e in cornice figurata[156].

Fig. 17, Marca tipografica di Daniele Bissuccio, Venezia, 32x42 mm, 1606-1607

Fig. 18, Marca tipografica Daniele Bissuccio, Venezia, 30x42 mm, 1602-1650

Da notare che la marca in Fig. 18 compare anche in una edizione senza nome del 1650.

L'ultimo titolo che il tipografo diede alle stampe, l'opera di Giovanni Bonifacio *De epithaphiis componendis nouum opus, auctore Ioanne Bonifacio iureconsulto, historico, & assessore dignissimo,* è datato 1629.

A partire da questa data non ci sono pervenute altre notizie in merito allo stampatore e Alessia Giachery[157] ipotizza che possa essere morto a causa della peste del 1630.

[156] Riferimenti specifici alla marca tipografica sono reperibili sul sito della Biblioteca Centrale di Roma, MAR.TE, *Marche Tipografiche Editoriali,* n° 53 e 290, <http://193.206.215.10/marte/marterisul.php> (settembre 2016).

[157] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 563.

Dopo la morte di Daniele Bissuccio, o l'interruzione della sua attività tipografica per motivi a noi non noti, la stamperia di Rovigo risulta comunque attiva, a distanza di qualche anno, grazie agli eredi Giacinto e Marino Bissuccio.

Per stabilire che rapporto intercorresse tra questi ultimi e Daniele Bissuccio è stato utile consultare un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Rovigo[158]. L'atto in analisi è un contratto di compravendita stipulato in data 19 luglio 1649 e in esso «un mercante di questa Città […] aliena [un bene] al Giacinto Bissuccio fu Daniele parimente di questa Città»: l'elemento importante, per lo studio qui condotto, è il legame che appare tra Giacinto e Daniele, che sembrerebbe essere il padre di Giacinto.

La tipografia di Rovigo riprende l'attività a partire dal 1631, anno in cui fu data alle stampe *La peste dell'abbadia del Polesene. Nel cui essempio la peste d'Italia dell'anno 1630. 1631. si ragguaglia. Sue cagioni, rimedij, & contagione. All'illustrissimo signor marchese Cornelio Bentiuoglio. Auttore Mauritio Tirello medico fisico*: l'opera mostra la medesima marca tipografica utilizzata da Daniele Bissuccio e porta l'iscrizione «In Rouigo: appresso Ciacinto, & Marin Bissuccio». Iscrizione analoga compare anche in altri due testi, uno datato 1633 e l'altro risalente all'anno successivo[159]: è difficile stabilire per quanti anni durò la collaborazione tra gli eredi di Daniele, dal momento che i titoli stampati successivamente presso la tipografia recano unicamente il nome di Giacinto[160].

---

[158] Archivio di Stato di Rovigo (in seguito ASRO): *Fondo Notarile,* b. 1036, rep. n. 294, cc. 37r-v, 148r-v.

[159] I testi in questione sono l'"*Oratione all'illustriss. sig. Francesco Marcello podesta, e capitano di Rouigo, e proueditor generale di tutto il Polesene. Di Gio. Battista Locatelli medico publico. Dedicata all'illustriss. … Pandolfo Contarini e recitata dal signor Guglielmo Carraro. Nell'Accademia de' Concordi il di 23 ottobre 1633*", conservato oggi alla Biblioteca Nazionale Marciana, e "*Poesie di diuersi in lode dell'illustrissimo signor Francesco Marcello podestà, e capitano di Rovigo, & proueditor generale di tutto il Polesine. Con vn'oratione del molt'illustre, & eccellentissimo signor Annibale Minadois recitata dal medesimo alla presenza di s.s. illustriss. di ordine publico della città. Nella partenza dal suo regimento*". In entrambi è possibile individuare l'iscrizione che rimanda alla collaborazione tra i due Bissuccio: nel primo caso «In Rouigo: appresso Giacinto, e Marin Bissuccio stamp. della citta», mentre nel secondo «In Rovigo: appresso Giacinto, & Marin Bissuccio stampatori della magnifica città». L'unico esemplare di quest'ultimo testo è conservato presso la Biblioteca Cameriniana a Piazzola sul Brenta (PD).

[160] Risultano infatti stampati da Giacinto Bissuccio i seguenti titoli: A. Guarini, *Trattato del vero, e real fondamento della cattolica fede. Speculazione si come noua, cosi vtilissima, non solo a i fedeli nella verità christiana ben confirmati, ma eziamdio a vacillanti. Opera d'Alessandro Guarino alla santità di N.S. Vrbano 8. Dedicata*, In Rouigo appresso Giacinto Bissuccio, 1635; G. Mazzolino,

Due eccezioni sono l'opera pubblicata nel 1652[161], *Applausi poetici a i meriti dell'illustrissimo signor Nicolo Bragadino podesta e capitanio di Bassano, raccolti dal molto illustre Gio. Battista Freschi...*, e quella datata 1661[162], in cui l'iscrizione «In Rouigo: per li Bissucci stamp. cam. & della mag. città» porta a supporre una nuova collaborazione tra i membri della famiglia Bissuccio.

Per quanto riguarda quest'ultimo titolo, si esclude però la partecipazione di Marino Bissuccio perché, grazie alla consultazione del testamento della moglie risalente al 1661, il tipografo risulta defunto a tale data.

Un altro documento quindi utile per ricostruire le vicende dei Bissuccio e le sorti della stamperia è proprio il testamento datato 3 giungo 1661 di Margherita Bastianello, «vedova di G. Marino Bisuccio di questa città, sana di mente […] et intelletto sebene indisposta del corpo, che non volendo morire senza testo […] dispose delle cose sue[163]».

La vedova, oltre a stabilire che i beni siano divisi tra «Daniel e Giacinto, suoi diletti figli, nati da G. Marino suo marito[164]», li nomina suoi eredi universali

> con equal portione, in stirpes e non in capita, sostituendo l'uno all'altro, e l'altro all'uno quandcunque ammancasse senza figlioli così maschi, come femine, come anco sustituisse li

---

Le glorie del Po' panegirico all'illustriss. & reuerendiss. monsig. Francesco Maria Macchiauelli vescouo di Ferrara. di Gioseppe Mazzolino, In Rouigo appresso Giacinto Bissuccio, 1639; B. Barbato, *Il Contagio di Padoua nell'anno 1631 descritto da Bartolomeo Barbato padouano*, In Rouigo: per Giacinto Bissuccio, stamp. camerale, 1640; G. B. Racanati, *Oratione all'eminentissimo signor cardinale Federigo Cornaro patriarca di Venetia, abb. e perpet. commend.o dell'insigne abbatia di S. Maria della Vangadizza. A nome della communita della Badia. Di Gio. Battista Recanati. All'illustrissimo ... abbate Giorgio Cornaro, auditore della Rota Romana*, In Rovigo: appresso Giacinto Bissuccio, 1641.

Alessia Giachery, nel suo articolo, individua altri due testi che non è stato possibile reperire: *Vaticinio di Giove. Panegirico*…, In Rovigo: appresso Giacinto Bissuccio, 1639, e *Applausi poetici al merito dell'illustrissimo signor Vettor Corraro, podestà, e capitanio di Rovigo*…, In Rovigo: appresso Giacinto Bissuccio stamp. della Mag. Città [dedica 1640].

[161] L'opera in questione reca l'iscrizione «In Rouigo: per Marin Bissuccio, stamp. camerale, et della magnifica citta, 1952 [i.e. 1652]», attribuendola così a Marino Bissuccio.

[162] Carlo Tartagli, *Translatione del corpo di S. Geruasio martire nella chiesa cathedrale della badia del Polesene. Promossa, & fatta dal reuerendiss. P.D. Pietro Ferracci generale apostolico della congregatione Camaldolense. La domenica terza di maggio 1661. Descritta da Carlo Tartagli, et dedicata al reu.mo P.D. Egidio Ronzoni, abbate camaldolense, et priore dell'abatia della Vangadizza*.

[163] ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101r-103v.

[164] ASRO: *Ivi*, c. 101v.

> figlioli dell'uno e dell'altro vicendevolmente in stirpes tamen et non in capita così maschi come femine in perpetuo[165].

Il testamento di Margherita Bastianello risulta essere un atto particolarmente rilevante ai fini dell'indagine qui condotta, perché la donna rivolge la sua attenzione anche alla stamperia di famiglia e al ruolo che i figli avranno nel portare avanti tale attività.

Dal momento infatti che Daniele e Giacinto erano ancora troppo giovani per conoscere l'arte tipografica, la madre nomina per loro un maestro «Zuanne Imberti […] intento al suo aiuto all'istruir nella professione di stamperia suoi figli, così […] di fare e continuare acciò periti in quella professione[166]».

Per quanto riguarda la stamperia, Margherita dispone sia «conservata a beneficio de suoi figlioli predetti, perciò proibisse qual si sia alienatione o pegno, che alcuno de suoi figlioli potesse far, così che restasse privo l'altro dell'utilità di quella[167]». La donna dichiara poi di aver investito, dopo la morte del marito, centosettantaquattro lire nella bottega di famiglia e dispone della giacenza del magazzino, dichiarando che

> la libraria tutta vecchia è di ragione di detta signora Margherita né il sigor Zuanne Imberti deve da quella haver utilità alcuna, ma solo nelli libri da scrivere che si faranno ponendovi la metà della carta e cartone, come per l'altra metà è tenuta essa signora Margarita. Come anco doverà esser diviso l'utile de libri d'humanità, ponendovi una parte e l'altra la metà della spesa, detratto però le lire trenta sei che essa signora Margarita ha posto in essi di capitale[168].

[165] ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101v.
[166] ASRO: *Ibid.*
[167] ASRO: *Ibid*.
[168] ASRO: *Ivi*, c. 102r.

Margherita Bastianello, inoltre, stabilisce che la stamperia porti il nome «delli eredi del quondam G. Marino Bissuccio come è pattuito et s'ha principato[169]».

Infine, il testamento fornisce un ulteriore elemento per comprendere i legami di parentela all'interno della famiglia di stampatori: la vedova, infatti, indica come esecutore testamentario e tutore dei figli «Giacinto suo cognato[170]».

Grazie a questa testimonianza si può quindi sostenere con maggiore certezza l'ipotesi che Giacinto e Marino fossero entrambi figli di Daniele.

Per quanto riguarda l'attività tipografica della famiglia dopo la metà del XVII secolo, ci sono pervenute alcune testimonianze in merito. In primo luogo, grazie alla consultazione dei testi stampati presso la tipografia di Rovigo, si è notato che, tra il 1694 e il 1696, sono stati pubblicati cinque titoli[171] a nome Giacinto Bissuccio, nipote del fu Daniele.

Sono poi stati individuati altri due testi, databili rispettivamente 1717 e 1719, che recano l'iscrizione «In Rovigo: Per il Bissuccio[172]», indicando quindi che la tipografia era ancora operativa e in possesso della famiglia di Daniele agli inizi del XVIII secolo.

Ulteriore testimonianza dell'attività tipografica è infine un atto della magistratura veneziana dei Provveditori sopra denaro pubblico, datato 28 maggio 1734, in cui i nipoti del figlio di Daniele Bissuccio, Lorenzo e Iseppo, presero parte alla procedura d'incanto della Stamperia Camerale della città, aggiudicandosene la gestione per cinque anni[173].

---

[169] ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, c. 102r.

[170] ASRO: *Ivi*, c. 102v.

[171] Le opere in questione sono: C.A. DONADONI, *Panegirici, e discorsi sagri del padre maestro Carlo Antonio Donadoni minor conuentuale…*, In Rouigo: per Giacinto Bissuccio, dopo 1694; T. M. MINORELLI, *Oratio habita Rhodigij in templo D. Bartholomaei…*, Rhodigij: ex officina typographica Hyacinthi Bissuccij, 1695; *Le gelosie amorose di Paride…*, In Rouigo: appresso Giacinto Bissuccio, 1696; *L' Applauso tributario al merito dell'illustriss.mo & eccellentiss.mo signor Lorenzo Soranzo…*, In Rovigo: appresso Giacinto Bissuccio, 1696; T. M. MINORELLI, *Vrbis Rhodiginae cum familia Dominicana consensio…*, Rhodigij: excudebat Hyacinthus Bissuccius, 1696.

[172] I testi di cui si parla sono: *Serenata cantata in Rovigo con l'occasione del passaggio…*, In Rovigo: per il Bissuccio, 1717 e *Poesie raccolte in occasione delle nobilissime nozze del N.H.S., Co. Giouanni Sauorgnan…*, In Rovigo: per il Bissuccio, 1719.

[173] Non è stato possibile consultare il documento citato: la fonte utilizzata è l'articolo di A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 567.

Al termine di questa analisi appare evidente come, grazie ai documenti consultati, è stato possibile ricostruire non solo la figura di Daniele Bissuccio, operativo a partire dal 1602 a Venezia e, almeno dal 1624 al 1629 a Rovigo, ma l'attività tipografica del nucleo famigliare.

Daniele, infatti, prima nella Serenissima ma soprattutto a Rovigo avviò la tipografia, ma furono i figli e i nipoti a portare avanti, per almeno un secolo, la stamperia. Dall'analisi degli atti emerge poi un altro elemento interessante: nel suo testamento infatti, Margherita Bastianello nomina come maestro dei figli Giovanni Imberti, membro della famiglia di tipografi che aveva iniziato la sua attività a Venezia, città in cui, forse, vi fu un contatto tra gli Imberti e Daniele Bissuccio.

Lo ricostruzione della vita del Bissuccio ci permette quindi di analizzare, nei limiti dei documenti disponibili, sia l'attività tipografica veneziana, con approfondimenti anche in merito alle leggi vigenti per i forestieri che desideravano intraprendere la professione di stampatore nella Serenissima, sia quella esercitata in un'altra città, di minor importanza nel campo delle incisioni rispetto alla città lagunare.

Infine pare interessante sottolineare la trasmissione dell'esercizio all'interno della famiglia e di come tutti i membri volgessero le loro risorse, fisiche ed economiche, al mantenimento dell'attività tipografica.

Rimane ora da approfondire la terza figura coinvolta nella pubblicazione della *Piccola Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga*, ovvero l'autore dei testi, Maurizio Moro.

Un primo elemento che ci permette di inquadrare il personaggio è proprio il titolo della *Piccola Passione* del 1612, in cui il Moro viene indicato come «canon. della Congr. di S. Giorgio in Alega».

Non sappiamo se fosse membro della nobile famiglia veneziana dei Moro, anche se Girolamo Alessandro Cappellari Vivaro lo registra in tale nucleo famigliare affermando che

> Maurizio Moro. Canonico secolare di S. Giorgio in Alga, poeta ameno e d'ingegno elevato; fiorì in questi anni; diede alle stampe Primo, e secondo Giardino de' Madrigali, compose la rappresentazione del Figliuol Prodigo, stampata nel 1607. Come pare fece l'opera intitolata Assontione di Maria Vergine, con altre composizioni in sua lode[174].

È quindi certo che il Moro facesse parte della Congregazione di S. Giorgio in Alga ed è stato possibile identificare la data del suo ingresso nella medesima grazie all'articolo di Alessia Giachery[175]: i documenti consultati dalla studiosa, infatti, sono oggi conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano[176], a cui non è stato possibile accedere. Tali atti, oltre all'indicazione della data in cui il canonico «D. Mautitius Venetus poeta» entrò a far parte della Congregazione, il 12 maggio 1571, forniscono altre informazioni utili per meglio delineare la figura del Moro. Nel registro vaticano, infatti, sono presenti simboli che indicano se i soggetti elencati sono stati generali dell'ordine, e Moro non lo fu, se sono morti al momento della stesura, cosa che non avvenne per il canonico, e se abbandonarono la Congregazione, atto non compiuto dal Moro.

Grazie alla consultazione di un altro documento conservato presso l'Archivio Patriarcale di Venezia, si nota che «D. Mauritius Venetus Monasterii S. Georgi in Alga[177]» prese gli ordini minori, quindi ostiario, lettorato, esorcistato e accolitato, il 22 dicembre 1571. Dai registri d'archivio non sono state reperite ulteriori informazioni, cosa che invece è stata possibile dall'analisi delle dediche presenti nelle edizioni di alcune sue opere. Analizzando infatti i titoli delle medesime,

---

[174] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 568.
[175] A. GIACHERY, *Ibid.*
[176] Archivio Segreto Vaticano: *Fondo Veneto II*, 466 (*Nomina patrum Congregationis nostrae ab anno MCCCCIIII ad anno 1668*), c. 31r-v.
[177] ASPVE: *Archivio Segreto, Clero, Ordinazioni*, reg. 7 in data 22 dicembre 1571.

alcune delle quali sono state visionate, si evince che l'attività di Maurizio Moro non fu limitata a Venezia, ma si spostò per diversi anni lungo la Penisola.
La prima opera per la quale compose il testo venne pubblicata ad Ascoli, presso Giacomo Bresciano: la dedica dell'opera è datata 10 di marzo 1583[178].
L'anno successivo viene dato alle stampe un altro testo accompagnato dai versi di Maurizio Moro, *Rappresentatione del figliuolo prodigo, del reverendo P. D. Mauritio Moro, canonico secolare della congregatione di S. Giorgio d'Alega di Venetia. Novamente dal detto in ottava rima composta...*: l'opera venne stampata a Venezia presso Carlo Pipini e nella dedica, datata 25 dicembre 1584, il Moro spiega come nacque il testo.
Il canonico infatti afferma che il libro venne realizzato per Girolamo de Dottori, nobile padovano a cui

> si deve quest'opera, poiché […] mi fu per sua commissione richiesta: io allhora non la compiacqui veggiendola povera, e mal vestita, ma desideroso di servirla […] li racconciai le vesti, & le diedi novi colori.

Dopo questa opera pare che il Moro rimanga per alcuni anni inattivo: i testi successivi risalgono infatti al 1589 e furono stampati presso Agostino della Noce a Vicenza. Nella città veneta il canonico compose versi per due opere, edite presso la stessa tipografia: le *Lacrime di Maria Maddalena, del R. P. D. Mauritio Moro canonico secolare della Congregatione di S. Giorgio d'Alga di Venetia…*, con una dedica non datata a Marino Grimani, procuratore di San Marco, e i *Sonetti del reuerendo P. D. Mauritio Moro, canonico secolare, della congregatione di S. Giorgio d'Alga di Venetia. All'illustriss. consigliero, et grauissimo senatore, il clarissimo signor Pietro Marcello*, con dedica del 28 agosto 1589.
L'anno seguente il canonico si spostò da Venezia, dove compose, «da S. Maria dell'Horto à di 3 di feb. 1590[179]», le *Rime spirituali, et funerali, del R. P. don*

[178] L'opera in questione sono i *Sonetti diuersi fatti sopra varie materie del p.d. Mauritio Moro di Venetia. ... Al suo carissimo patron, & amico il reuerendo p.d. Pietro Marino bresciano, dedicati*.

Mauritio Moro canonico sec.re della cong.ne di S. Giorgio in Alega di Venetia… a Verona. Nell'aprile di quell'anno, infatti, uscì presso la stamperia veronese di Gieronimo Discepolo la *Corona del P. D. Mauritio Moro in lode del molto reuerendo padre D. Isidoro Ermi visitator primo della congregatione di san Giorgio d'Alega di Venetia. Al molto reverendo padre D. Giovan Battista Trusa consecrata*, la cui dedica è datata 18 aprile.

A settembre, però, il Moro risulta essere nuovamente a Venezia, come testimoniano i *Fiori amorosi del Costante Academico de' Cospiranti di Treuigi. In lode di alcune bellissime giovani*, che saranno poi editi a Treviso presso Angelo Mazzolini.

Nel 1593 fu pubblicato, presso la tipografia veneziana di Gio. Battista Bonfadino, il *Giardino de madrigali del Costante Academico Cospirante. Al Sereniss. Sig. Vincenzo Gonzaga duca di Mantova consecrato*. Per tale opera, il 29 aprile del medesimo anno, Maurizio Moro richiese e ottenne un privilegio ventennale.

Due anni più tardi risulta essere a Vicenza, dove gli «heredi di Perin libraro» diedero alle stampe *Le gloriose vittorie del serenissimo & invittissimo Prencipe di Transiluania Sigismondo Batori*, con dedica datata 24 dicembre 1595.

Sempre a Vicenza, nel medesimo anno, fu pubblicato presso Giorgio Greco l'*Applauso de' fideli, nella benedittione fatta da N.S. Clemente VIII. al Christianiss.mo re di Francia et di Nauarra, Henrico Quarto*.

Nel 1602 il canonico è nuovamente a Venezia, città in cui fu pubblicato presso Gasparo Contarini *I tre giardini de' madrigali del Costante, Academico Cospirante, Mauritio Moro Vinetiano*. *Con il ghiaccio, et il foco d'amore, le furie urlatrici, & il ritratto delle cortigiane*. Nella Serenissima il Moro fece pubblicare anche, «presso Giouanni Alberti: ad istantia di Santo Grillo, & fratelli», gli *Amorosi stimoli dell'anima penitente, del R. P. D. Mauritio Moro tragiche querele, rime sacre, & varie*.

---

[179] L'opera in questione venne poi stampata, nel medesimo anno, a Treviso presso Angelo Mazzolini.

L'opera è destinata a Giovanni Boschiari, al quale il Moro, nella dedica datata 3 giugno 1609, offre

> queste poche Rime, che nacquero dalle sue molte lodi, eminenti per lo soggetto, che celebrano, & humili per la bassezza mia poco nota, le quali offerisco come vassalle de gli alti & infiniti meriti di V.E.

Due anni più tardi diede alle stampe il *Vaticinio d'Apollo, nella coronatione del Re Christianiss. Luigi XIII. del sig. Mauritio Moro. Dedicato all'illustriss. card. Gonzaga Don Ferdinando*, con dedica del 16 marzo 1611, e i *Pomposi fregi di Verona, con una cronica delle cose notabili di quella. Composta dal sig. Maurizio Moro*, testi pubblicati a Verona, entrambi presso la tipografia di Angelo Tamo.

Nel 1612 Maurizio Moro è nuovamente a Venezia dal momento che, presso i torchi di Daniele Bissuccio, viene edita la *Piccola Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega*.

In questi anni, inoltre, i Riformatori dello Studio di Padova concedono la licenza di stampa per due testi del Moro: il 15 settembre 1612 «per il libro intitolato il Felice giubilo nella creatione del Doge di Venetia di Mauritio Moro[180]» e l'11 dicembre 1613 «per il libro intitolato I gemiti lagrimosi del R. P. D. Mauritio Moro[181]».

Sono state individuate poi tre opere, stampate tutte a Venezia tra il 1620 e il 1626: tale elemento ci porta a supporre che il canonico di San Giorgio in Alga avesse cominciato a risiedere più stabilmente nella città lagunare.

I titoli in questione sono, in ordine cronologico, le *Dogliose lagrime nella morte del celebre pittore, il sig. Carlo Saraceni venetiano, et lodi all'illustrissimo sig. Giorgio Contarini da' scrigni dedicate. Dal padre d. Mauritio Moro*, stampata

[180] ASVE: *Riformatori dello Studio di Padova*, fz. 285, c. 46r. Questo documento non è stato visionato e la fonte utilizzata è l'articolo di A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 571.
[181] ASVE: *Ivi*, c. 53r.

presso «Iseppo Imberti», *La Assontione di Maria Vergine, et altre opere in sua lode di D. Mauritio Moro venetiano, canonico secolare, di S. Giorgio d'Alega*, dedicata al duca Roberto Duldei e pubblicata presso i Varischi e, infine, *Il consiglio di Caifa, con la partenza di Giesu dalla madre… Del R.P.D. Mauritio Moro*, edita presso Lucio Spineda.

La prima opera risulta particolarmente interessante perché pubblicata dalla stamperia Imberti, famiglia che, come si è visto precedentemente, operò a Venezia e poi a Rovigo, entrando in contatto con i Bissuccio. Non sappiamo se i contatti poi stabiliti a Rovigo nacquero già a Venezia, cosa tuttavia probabile, e se Maurizio Moro ebbe un ruolo in merito: sicuramente però questo duplice legame è un aspetto da tenere in considerazione.

Per quanto riguarda invece *La Assontione di Maria Vergine…*, la dedica è datata 20 dicembre 1623.

L'ultimo testo è rivolto al «Rever. P. Generale della Congregatione di S. Giorgio in Alega, il P. D. Bonifatio Fremoldi» cui il canonico, nella dedica del 6 aprile 1626, offre una «humile sì, ma devota dimostranza di amore», auspicandosi che sia motivo di svago «per respiro de gli affari publici, e per tregua talhora de studi maggiori» e che giovi «alle anime pie questo dono, che pascendo la mente di tanti affetti haveranno in esso che cibarsi».

Come si è visto dai titoli di alcune opere[182], Maurizio Moro fece parte dell'Accademia dei Cospiranti[183], con il nome di Costante Accademico, anche se non è possibile fissare con precisione il suo ingresso nell'Istituzione.

Riassumendo, non siamo in grado di stabilire quando ebbe luogo l'incontro tra Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio e Maurizio Moro: Alessia Giachery[184] ipotizza che ciò avvenne in una data non troppo lontana dall'anno di edizione, il

[182] *Fiori amorosi del Costante Academico de' Cospiranti di Treuigi. In lode di alcune bellissime giovani* (1590), *Giardino de madrigali del Costante Academico Cospirante. Al Sereniss. Sig. Vincenzo Gonzaga duca di Mantova consecrato* (1593) e *I tre giardini de' madrigali del Costante, Academico Cospirante, Mauritio Moro Vinetiano*. (1602).

[183] L'Accademia venne fondata nel 1585, anche se secondo alcuni nel 1590, da Bartolomeo Burchelati (1548-1632). L'istituzione aveva sede presso casa del Burchelati e, fino all'anno di chiusura, il 1621, si tennero discorsi, dialoghi e sonetti, canzoni, elegie, poesie di ogni genere, in volgare e in latino, sui temi più vari. L'Accademia mostrò particolare interesse anche agli avvenimenti della vita sociale.

[184] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro*, p. 571.

1612, e ci si sente di avvalorare tale ipotesi soprattutto considerando la poca presenza del Moro a Venezia in quegli anni.

Fu il Rasciotti, che, probabilmente anche grazie al ruolo di editore, ebbe in mano le matrici della *Piccola Passione* dureriana, ma non sappiamo quali ragioni lo spinsero a scegliere il Bissuccio e il Moro per la realizzazione della ristampa.

L'operazione commerciale del Rasciotti appare rilevante non solo per aver riproposto un'opera dureriana in una città in cui sapeva avrebbe avuto successo, ma anche per la scelta di affiancare alle immagini del maestro di Norimberga un testo in volgare, facilmente accessibile a tutti, e dare alla ristampa un formato maneggevole, di facile divulgazione.

La scelta dell'editore bresciano di pubblicare la *Piccola Passione* in un formato ridotto si inserisce nel solco di una tradizione editoriale iniziata, proprio a Venezia, da Aldo Manuzio nel 1501. Manuzio pubblicò infatti l'*Eneide* stampando il volume in-ottavo: il foglio veniva cioè piegato tre volte, in modo da ottenere sedici facciate e rendendo i libri molto più leggeri e di facile consultazione. L'idea di stampare i testi in forma di enchiridio, cioè di libretto da mano, era indice di una visione editoriale ben precisa, contraddistinta da un forte intuito commerciale.

Il modello di Manuzio furono, come affermato da Laura Nuvoloni[185], i libri manoscritti di autori latini in formato tascabile, che avevano proporzioni simili alla sezione aurea: per ottenerli l'editore di Bassiano commissionò a una stamperia la produzione di una carta di dimensioni particolari, che venne chiamata "mezzana stretta". Il mercato veneziano delle stampe assimilò presto le innovazioni introdotte da Aldo Manuzio e la decisione presa da Donato di Rocco Rasciotti in merito alla riedizione della *Piccola Passione* e, come vedremo nel prossimo paragrafo, di altri testi rispecchia alcune caratteristiche del disegno editoriale del Manuzio.

È infine da notare come questi elementi influirono notevolmente sulla situazione editoriale della città lagunare, tanto che portarla, sul finire del XVI secolo, a essere il centro dell'attività tipografica europea.

[185] G. BELTRAMINI, D. GASPAROTTO, *Aldo Manuzio: Aldo Manuzio il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, G. Manieri Elia, Venezia, Marsilio 2016, pp. 80-6.

5. Le stampe monumentali di Donato di Rocco Rasciotti

Quest'ultima sezione approfondirà sia la produzione cartografica di Donato Rasciotti, che si dedicò all'edizione della *Raccolta di le piu illustri et famose Città di tutto il mondo*, sia la pubblicazione della stampa che raffigura *L'ingresso trionfale di Clemente VIII a Ferrara*.

Per quanto riguarda la diffusione di piante e vedute di città, questo aspetto risulta particolarmente importante per comprendere la figura del Rasciotti, che mostra di saper cogliere le opportunità che la Serenissima offriva. Il genere cartografico, infatti, era molto diffuso a Venezia già a partire dal XV secolo e la scelta dell'editore bresciano di dedicarvisi rivela sia la versatilità dei prodotti che poteva offrire nella bottega al Ponte dei Baretteri sia la sua capacità di inserirsi nell'ambiente in cui operava.

La stampa monumentale raffigurante il *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII* costituisce, per dimensioni e tematica trattata, un *unicum* nella produzione dell'editore bresciano.

Lo studio del bulino, pubblicato a Venezia alla fine del XVI secolo, ha permesso di approfondire la figura del Rasciotti ed è forse questa la stampa che meglio rappresenta lo spirito imprenditoriale e l'ambizione dell'editore, che si è cercato di tracciare nel corso della trattazione.

5.1. La produzione cartografica

L'argomento che viene ora preso in analisi è molto vasto e, pertanto, la trattazione esaminerà brevemente il fenomeno generale della diffusione della cartografia e della sua importanza in una città come Venezia e, successivamente, si cercherà di comprendere le ragioni che spinsero il Rasciotti a dedicarsi a tale genere.

Come si vedrà nelle prossime pagine, anche questa scelta non fu casuale e mostra come l'editore bresciano seppe, ancora una volta, intercettare i bisogni di un mercato eclettico come quello veneziano.

La produzione cartografica della Serenissima, a partire dagli inizi del XVI secolo, fu soggetta a un notevole sviluppo e sono diverse le cause che portarono a tale incremento. Come già accennato nel primo paragrafo, la posizione geografica della Repubblica, aveva favorito la crescita della cartografia, prima navale e poi terrestre: agli inizi del Cinquecento risultano infatti attivi numerose scuole e laboratori che producevano carte nautiche e carte a stampa di dimensioni ridotte[186], che presto si affermarono sul mercato europeo producendo un considerevole ritorno economico per la città.

Oltre poi agli introiti che giungevano in Laguna, anche l'immagine che Venezia trasmetteva all'esterno divenne, come evidenziato da Giandomenico Romanelli[187], un elemento importante: alcuni caratteri della città venivano infatti costantemente evocati e ripetuti, così da fornire una rappresentazione quanto più omogenea e permettendo un'identificazione immediata della città lagunare.

Infine, nello sviluppo della cartografia, è necessario citare anche la diffusione degli atlanti. Tali pubblicazioni, che furono da sempre un genere particolare nello scenario librario, unendo in sé aspetti di libro illustrato, libro scientifico, testo didattico, raccolta di immagini e mappe[188], si diffusero a Venezia come in nessun'altra città, seguendo le fortune della Serenissima: non a caso, infatti, la perdita dell'autonomia politica della città coincise con un calo nella produzione dei medesimi.

Per lo studio qui condotto risulta essere ancora più rilevante degli atlanti la nascita e la diffusione di quello che potrebbe esser definito un sottogenere della categoria,

---

[186] S. SALGARO, *Cartografi e cartografia come strumenti di controllo e gestione territoriale nella Repubblica di Venezia*, in *Cartografi veneti, mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007, pp. 33-41.

[187] G. ROMANELLI, S. BIADENE, *Venezia: piante e vedute: catalogo del fondo cartografico a stampa del Museo Correr*, Venezia, La stamperia di Venezia, 1981, pp. 5-8.

[188] V. VALERIO, *Cartografi veneti: mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007, p. 81.

l'isolario: tali raccolte nacquero, agli inizi del Quattrocento, come inserto informativo sulle città e le isole del Mediterraneo, così da facilitare i viaggi di uomini di mare, mercanti e pellegrini.

Antenato di tale genere fu, nei primi decenni del Quattrocento, il *Liber Insularum Archipelagi*, realizzato dal fiorentino Cristoforo Buondelmonti[189], che raccolse raffigurazioni di oltre settanta città e isole del Mediterraneo orientale.

Il volume, dedicato a Giordano Orsini, è diviso in capitoli, ciascuno dei quali contiene la descrizione di una delle isole visitate, accompagnata da carte dei luoghi.

Il primo isolario a stampa fu però pubblicato proprio a Venezia, città di traffici marinari e, come più volte ricordato, meta di numerosi mercanti e turisti: l'opera in questione è quella di Bartolomeo dalli Sonetti[190], edita nella Serenissima

[189] Cristoforo Buondelmonti, umanista fiorentino, nacque nel capoluogo toscano introno al 1385. Sono poche le informazioni pervenuteci in merito alla sua formazione, anche se è probabile che studiò greco presso Guarino da Verona, ricevendo un'educazione umanista. L'interesse per il mondo antico e il desiderio di ampliare le proprie conoscenze delle isole greche lo spinsero a partire, nel 1414, alla volta di Rodi, favorito anche dai legami che la famiglia aveva ad Atene e Corinto. Buondelmonti iniziò così i suoi viaggi, che risultano difficilmente databili, dirigendosi non solo verso le isole dell'Egeo ma anche nella penisola dell'Athos, nell'Ellesponto, a Creta e Costantinopoli. Nel 1423 è nuovamente a Rodi, ma nulla conosciamo dei sette anni successivi: è probabile che continuasse a viaggiare, dal momento che risulta ancora in Grecia nel 1430. Dopo tale data, tuttavia, non si ebbero più sue notizie e non è da escludere che morisse pochi anni dopo. I viaggi gli permisero di accrescere la sua conoscenza dell'Egeo e, durante il suo soggiorno in Grecia, il Buondelmonti redasse diverse opere.
La *Descriptio Insulae Cretae* è una descrizione storica e topografica dell'isola, pubblicata in prima edizione nel 1417. All'incirca contemporanea è l'opera più importante dell'umanista fiorentino, il *Liber Insularum Archipelagi*: la prima edizione, di cui oggi si è persa traccia, è probabilmente anteriore al 1420, anno in cui venne edita a Rodi la seconda e da lì mandata a Firenze. Nel 1423, infine, diede alle stampe, con il titolo di *Nomina virorum illustrium*, un elenco di personaggi famosi, a partire dalla creazione del mondo fino alla fine del XIV secolo.
Bibl.: R. ALMAGIÀ, *Planisferi e carte nautiche e affini dal secolo XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Vaticana*, in «Monumenta Cartographica Vaticana», I, Città del Vaticano, 1944, pp. 105-17; H.L. TURNER, *Christopher Buondelmonti and the Isolario*, «Terrae Incognitae», 1987, pp. 11-28; H.L. TURNER, *Christopher Buondelmonti: adventurer, explorer and cartographer*, in *Geographie du monde au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, 1989, pp. 207-16; J. TURNER ET AL., *The dictionary of art*, 5 vol., London & New York, Grove-Macmillan, 1996.

[190] Le notizie che ci sono pervenute riguardo a Bartolomeo dalli Sonetti, marinaio veneziano del XV secolo, sono scarse: l'autore venne infatti inizialmente identificato con Bartolomeo Zamberti e successivamente con Bartolomeo Turco, amico di Leonardo da Vinci. Entrambe le attribuzioni appaiono però errate: è probabile infatti che lo Zamberti con cui è stato confuso fu il medesimo che, nel 1505, pubblicò a Venezia la traduzione integrale dal greco degli *Elementi* e di altre opere del *corpus* euclideo, quali i *Phaenomena*, *Optica*, *Catoptrica*, *Data*. Bartolomeo Turco, invece, non risulta esser stato un marinaio, cosa che invece dichiara esplicitamente l'autore dell'isolario in questione.

intorno al 1485 e raffigurante l'arcipelago dell'Egeo. Tale atlante costituisce inoltre il primo esempio di carte nautiche a stampa.

L'elemento interessante della produzione cartografica è che tale genere letterario nacque inizialmente come strumento per i mercanti ma, già dai primi decenni del Cinquecento, si affermò come testo di divulgazione geografica e la domanda della clientela aumentò notevolmente.

Dopo le raccolte di Buondelmonti e di Bartolomeo dalli Sonetti, è necessario citare anche l'isolario di Benedetto Bordon[191], *Libro di Benedetto Bordone nel qual si ragiona de tutte le isole del mondo,* dato alle stampe nel 1528: a differenza dei suoi predecessori, l'autore padovano riunì al suo interno non solo isole per eccellenza, ma anche immagini e notizie relative alle terre scoperte tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

L'isolario è composto da 70 sonetti, accompagnati da 49 carte incise su legno «a contemplation de marinari et a piacere de tuti coloro che legerano», come lo stesso Bartolomeo dalli Sonetti afferma nella presentazione alla sua opera. La descrizione dei luoghi avviene in primo luogo grazie alla conoscenza diretta delle isole «chon lochio vedute ad una aduna e calchate col piede», a cui vengono però affiancati i pensieri degli antichi.

[191] Benedetto Bordon, miniatore, disegnatore, geografo, editore, nacque a Padova intorno al 1450. Visse inizialmente nella sua città natale, risentendo degli influssi del Mantegna, ma ben presto si trasferì a Venezia, dove rimarrà per tutto il resto della sua vita. Le prime testimonianze della sua arte sono delle miniature, genere a cui si dedicherà anche nella vecchiaia, quando Andrea da Venezia, abate del monastero di San Giustina di Padova, gli chiese di decorare un evangeliario e un epistolario. Nel corso della sua vita si accostò però anche all'editoria, stampando in traduzione latina alcuni Dialoghi di Luciano: l'opera ebbe subito grande fortuna e venne ristampata a Milano nel 1497 e 1504, nella città lagunare nel 1500 e nuovamente nel 1517, a Bologna nel 1502.

La prima pagina della stampa originale presenta un elemento di novità: il Bordon, a cui viene attribuita la realizzazione della xilografia, incise il legno scavando il disegno ornamentale, così da ottenere sulla carta l'effetto di un negativo. Molti studiosi, per comunanza di tecnica, attribuiscono al Bordon anche un fregio realizzato nel 1494 per un'edizione di Erodoto. Sono diverse poi le opere a lui attribuite ma oggi perse, come il *Triumpho di Cesaro* (1504) e *Tuta la provincia de Italia*: per quest'ultima opera, insieme a un mappamondo, aveva chiesto il permesso di stampa nel 1508. Nel 1528 diede alle stampe il suo isolario, ripubblicato poi nel 1534, 1547 e 1567. Bordon morì nel febbraio del 1530 e venne successivamente sepolto nella chiesa di San Daniele a Padova. Nel corso dei secoli molti studiosi hanno identificato in Bordon l'autore delle illustrazioni dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, ma non si è in grado di stabilire con certezza la paternità di tali incisioni.

Bibl.: M. LEVI D'ANCONA, *Benedetto Padovano e Benedetto Bordone: Primo tentativo per un corpus di Benedetto Padovano*, «Commentari», XVIII, Roma, 1967; M. LEVI D'ANCONA, *Precisazioni sulla miniatura veneta*, «Commentari», XIX, Roma, 1968; G. MARIANI CANOVA, *Profilo di Benedetto Bordon miniatore padovano*, Atti Ist. Ven. Sci., Lett. & A., CXXVII, Venezia, 1968-69; J.J.G. ALEXANDER, A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey*, London, 1969; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento, 1450-1500*, Venezia, 1969; J.M. MASSING, *The Triumph of Caesar by Benedetto Bordon and Jacobus Argentoratensis: Its Iconography and Influence*, Print Quaterly, VII, 1990.

L'isolario divenne così in breve tempo un genere ben definito, affermandosi come testo-atlante in grado di fornire informazioni in merito alle isole del mondo. Nell'evoluzione di questo genere appare opportuno citare, soprattutto ai fini dell'analisi qui condotta, l'isolario di Tommaso Porcacchi, *L'isole più famose del mondo*, stampato nel 1572 in prima edizione e arricchito da trenta immagini incise in rame da Girolamo Porro.

Tale opera risulta rilevante in primo luogo nel contesto dell'evoluzione del genere dell'isolario, dal momento che Porcacchi creò un legame di dipendenza tra immagini e testo, che comincia a fornire una descrizione geografica e antropologica dei luoghi rappresentati. Se si considera poi il legame tra Donato Rasciotti e Girolamo Porro si comprende come *L'isole più famose del mondo* assuma importanza anche nella produzione dell'editore bresciano: non sappiamo infatti se, tra le stampe che Girolamo Porro lasciò in eredità al Rasciotti, vi fossero anche le immagini dell'isolario, ma è molto probabile che l'editore bresciano abbia avuto la possibilità di ammirarle a casa dell'amico e di avere un contatto diretto con un genere che lo avrebbe poi interessato in prima persona.

Un ulteriore elemento d'interesse relativo a questo isolario è il fatto che le edizioni successive furono arricchite da nuove immagini, destinate non più solo ai viaggiatori o ai mercanti, che andavano a intercettare il gusto di una fascia più ampia di clienti, quali eruditi e letterati, affascinati dal nuovo prodotto.

L'isole più famose del mondo costituisce uno degli ultimi esempi di isolario, dal momento che dopo quest'opera fu dedicata poca attenzione al genere: le uniche testimonianza che ci sono pervenute sono infatti, come descritto da Vladimiro Valerio[192], le opere di Marco Boschini (1613-1678), *Il regno tutto di Candia,* pubblicato in prima edizione nel 1651 e quella di Francesco Ferretti (1523-1600), edito ad Ancona presso Francesco Salvioni nel 1579 con il titolo di *I Diporti Notturni*.

Per quanto riguarda la raccolta del Boschini, era stata anticipata dalla pubblicazione, nel 1645, della carta del *Regno di Candia*. Entrambe le opere furono dedicate al Doge, per dimostrare «in opre, cosi gloriose, e grandi, quasi in

[192] V. VALERIO, *Cartografi veneti,* p. 83.

lucidi specchi, la Veneta singolarissima pietà, e munificenza». Sei anni dopo il critico diede alle stampe il *Regno tutto di Candia*, definito da Sandra Vantini[193] come un atlante topografico illustrativo dell'isola di Creta: l'opera era composta dalla carta di Creta a cui si aggiunsero sessanta tavole raffiguranti vedute urbane, fortezze, porti e spiagge.

L'isolario subì quindi una battuta d'arresto sul finire del XVI secolo ma, a partire dalla metà del Quattrocento, si sviluppò un altro genere topografico, le raccolte di vedute e piante urbane, che avrebbe poi interessato Donato di Rocco Rasciotti. Antesignano delle grandi raccolte che si diffusero nel corso del XVI-XVII secolo è il *Supplementum Chronicarum* di Jacopo Foresti (1434-1520): le prime due edizioni, pubblicate una a Venezia nel 1483 e una due anni dopo a Brescia, non presentano immagini, che compaiono nella terza edita nuovamente a Venezia nel 1486. Le xilografie presenti in questa raccolta, tuttavia, non sempre rappresentano in modo veritiero le città e spesso accade che una veduta venga utilizzata per più luoghi, come nel caso di quella di Genova, riproposta anche per Roma.

Nonostante l'imprecisione di quest'opera, il nuovo genere cartografico continuò ad affermarsi progressivamente, tanto che a partire dalla seconda metà del Cinquecento iniziarono a essere prodotte sistematicamente raccolte con vedute di città.

Venezia, anche in questo caso, assunse un ruolo di rilievo, tanto che la prima raccolta di cartografia urbana pubblicata in Italia con data certa fu *Il primo libro delle città e fortezze principali del mondo*[194], stampata nella Serenissima nel 1567 da Paolo Forlani.

Alcuni fogli dell'opera sono segnati dall'*imprint* di Donato Bertelli: questo elemento appare interessante perché, grazie alla testimonianza del Malvasia in merito ad Agostino Carracci, sappiamo che vi furono dei contatti tra Donato di Rocco Rasciotti e un membro della famiglia Bertelli.

---

[193] E.M. DAL POZZOLO, *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, con la collaborazione di P. Bertelli, Atti del Convegno di Studi, Treviso, ZeL Edizioni, 2014, pp. 245-7.

[194] Per maggiori informazioni in merito si rimanda a V. VALERIO, *Cartografi veneti*, p. 84.

Non siamo in grado di ricostruire di quale Bertelli parlasse l'umanista bolognese ma, analizzando le raccolte cartografiche che vennero pubblicate a partire dalla seconda metà del Cinquecento, l'*imprint* di tale famiglia appare con una certa frequenza[195].

Anche in questo caso, come già era avvenuto precedentemente per Girolamo Porro, non è possibile affermare con certezza se vi furono degli scambi di rami tra le due stamperie ma si può ipotizzare che l'editore bresciano venne in contatto con il genere cartografico anche grazie alla cerchia di colleghi che operavano a Venezia.

Tra le opere topografiche che furono stampate nella Serenissima nel corso del Cinquecento e del Seicento bisogna ricordare anche quella di Francesco Valegio, o Valesio[196]: la *Raccolta delle più illustri et famose città di tutto il mondo.*

Tale raccolta, che non presenta indicazioni in merito alla data e al luogo di pubblicazione nel frontespizio, venne collocata dagli studiosi intorno al 1600. Per quanto riguarda il numero di stampe, l'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze è composto da 244 vedute ma, essendoci altre opere con il medesimo titolo, è difficile stabilire il numero di stampe che la compongono[197]. Vladimiro Valerio, nel suo saggio[198], ipotizza che la raccolta si configurò in un lungo arco temporale, probabilmente a partire dal 1572.

Tale raccolta ha una rilevanza importante nello studio qui condotto perché un'edizione delle vedute di Francesco Valegio venne realizzata da Donato di Rocco Rasciotti. L'opera, oggi conservata alla British Library, fu edita intorno agli inizi del Seicento e nel frontespizio è iscritto il titolo, *Teatro delle più illustri et famose città del mondo.*

---

[195] Vladimiro Valerio, nel suo saggio *Atlantes Veneti*, individua un'opera realizzata tra il 1566-68, *Disegni di alcune città, et fortezze del mondo*, che reca l'*imprint* di Fernando Bertelli. Il frontespizio dell'opera venne riutilizzato da Donato Bertelli nel 1568 per la raccolta *Disegni di alcune più illustri città, et fortezze del mondo, riguardante per lo più isole e città costiere del Mediterraneo* orientale. Infine, sempre Donato Bertelli pubblicò nel 1569 *Le vere immagini et descritioni delle più nobili città del mondo*.

[196] Per maggiori informazioni relative a Francesco Valegio si rimanda alla nota n° 91.

[197] Roberto Almagia, infatti, parla di un altro esemplare composto da 246 vedute, mentre l'esemplare conservato nella Biblioteca Marciana è composto da 308 e venne datato da Giocondo Cassini intorno alla fine del XVI secolo. La copia conservata invece nella Biblioteca Nazionale di Roma è formata da 234 fogli.

[198] V. VALERIO, *Cartografi veneti,* p. 86.

Per quanto riguarda proprio il frontespizio, Donato di Rocco Rasciotti non lo realizzò appositamente per l'edizione in analisi, ma riutilizzò quello impresso, qualche anno prima, per la *Nuova raccolta di tutte le più illustri et famose città di tutto il mondo*[199], volume che raccoglie vedute di città.

L'opera, come già visto nel primo capitolo, conteneva *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venezia*, in cui è presente anche la sottoscrizione con l'indicazione della bottega, *Donato Rasciotti forma al ponte d'i Berreteri*, per la quale l'editore bresciano richiese e ottenne dal Senato il privilegio di stampa.

Il Rasciotti, infatti, afferma di aver fatto intagliare, con molta «spesa et fatica[200]» delle stampe in rame in foglio reale, otto per foglio, che rappresentano

> tuta la cità più inlustra dil mondo et la prospetiva della Piaca di San Marco et perché no sia mao stato più posto in luce da niunaltro nella forma et hordine[201].

Il Senato accordò all'editore bresciano un privilegio della durata di venticinque anni, a partire dal 1598, anno appunto della supplica rivolta all'istituto competente. Tornando all'edizione del volume di Valegio, è necessario infine ricordare che il Rasciotti diede alle stampe 312 immagini, quattro per foglio, così da realizzare un'edizione in quarto[202], più prestigiosa rispetto a quella del suo predecessore.

Dalla breve analisi qui condotta si comprende che furono diversi gli stimoli che portarono il Rasciotti a inserire nella propria produzione editoriale anche il genere topografico: da un lato avere la bottega a Venezia, città non solo di traffici e commerci marittimi, ma anche di turismo, dava la possibilità di allargare la propria offerta anche al campo cartografico, dall'altro tale avvicinamento fu,

---

[199] M. BURY, *The Print in Italy*, p. 179, nota 96.
[200] ASVE: Senato Terra, fz. 146, 7 marzo 1598.
[201] ASVE, *Ibid*.
[202] Nella strutturazione del libro antico risulta fondamentale il foglio di stampa, che determinava dimensioni, fascicolazione e consistenza del libro secondo il formato deciso dal tipografo.
Per quanto riguarda il formato in quarto, fu quello più diffuso in Italia tra il Quattrocento e il Seicento, poiché risultava essere estremamente pratico e maneggevole. Un altro formato molto in uso è l'ottavo la cui fortuna, come si è visto precedentemente, fu legata soprattutto alle prime collane di Aldo Manuzio.

probabilmente, favorito anche dai contatti che l'editore bresciano ebbe in laguna, in primis Girolamo Porro, di cui sposò la cognata rimasta vedova, e la famiglia Bertelli.

La scelta del Rasciotti di dedicarsi al genere cartografico è un'ulteriore testimonianza dello spirito commerciale dell'editore bresciano che comprese l'importanza di cogliere gli spunti che la Serenissima gli offriva, differenziando così la propria produzione. Inoltre, Donato di Rocco Rasciotti diede alle stampe raccolte in formati di facile consultazione, maneggevoli sia per gli uomini di mare che per i collezionisti, gli eruditi e i turisti, allargando così potenzialmente i segmenti di mercato a cui i suoi prodotti si rivolgevano.

5.2. L'ingresso di Clemente VIII a Ferrara

Quest'ultimo paragrafo è dedicato al *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII*, una stampa di dimensioni monumentali raffigurante l'ingresso di Clemente VIII a Ferrara, avvenuto l'8 maggio del 1598[203].

L'unico esemplare della stampa che ci è pervenuto è conservato oggi al Getty Research Institute di Los Angeles e venne pubblicato, come attesta l'iscrizione, «In Venetia, al ponte di Beretteri Donato Rascicotti forma» (Fig. 19).

[203] L'ingresso di Clemente VIII a Ferrara fu successivo alla morte, avvenuta il 27 ottobre del 1597, di Alfonso d'Este che, privo di discendenza diretta, lasciò il ducato alle mire espansionistiche della Santa Sede. Al volere papale, tuttavia, si oppose Cesare d'Este, che faceva parte di un lontano ramo della casata e, avendo già i ducati di Modena e Reggio occupò la città. Cesare d'Este fu così scomunicato, il 22 dicembre del medesimo anno, e, messo alle strette dall'esercito papale che stava marciando verso l'Emilia, rinunciò a ogni pretesa su Ferrara, che passo sotto la Santa Sede già alla fine del gennaio 1598. Per rimarcare l'importanza della riconquista della città, che già da cardinale Clemente VIII desiderava annettere alla Santa Sede, il Papa si recò personalmente nella nuova provincia, dove rimase tra il maggio e il novembre del 1598.

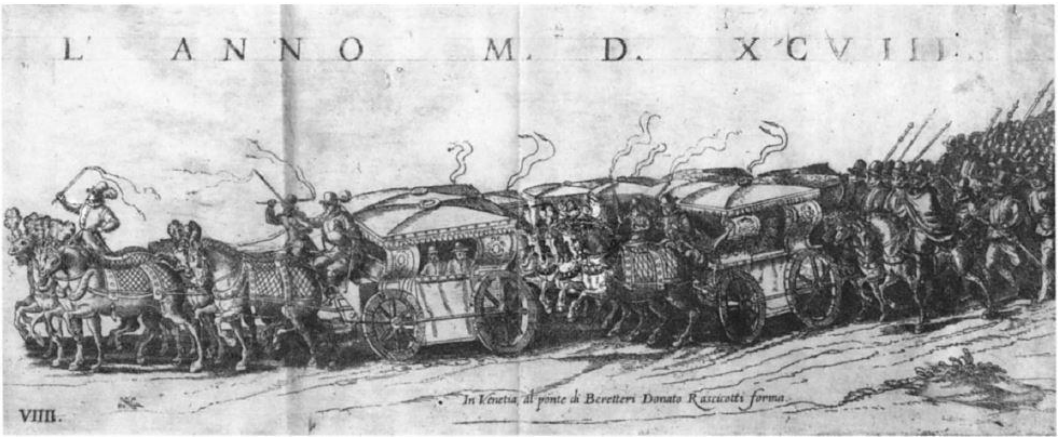


Fig. 19, **Foglio IX,** *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII*, bulino, 195x4600 mm, 1598.

L'opera, per dimensioni e tematica trattata, pone nuovi interrogativi in merito alla figura dell'editore bresciano ai quali, per quanto possibile, si cercherà di rispondere[204]. L'incisione è composta da 12 fogli: in primo luogo vi è una dedica al pontefice, seguita poi da una veduta a volo d'uccello della città e da quella raffigurante la porta da cui entrò il corteo di Clemente VIII. Queste tre stampe sono successivamente accompagnate da un *corpus* di nove fogli, numerati dall'I al IX, che rappresentano la processione con una grande cura ai dettagli.

Il trionfo inizia alla Porta di San Giorgio (Fig. 20), da cui entrò il corteo nella città: l'esercito papale, simbolo della forza militare della Santa Sede, è il primo a varcare l'ingresso di Ferrara, seguito poi da emissari, diplomatici e da altre figure che sorreggono un baldacchino.

[204] Per l'analisi dell'opera è stato consultato l'articolo di K. MEYER-ROUX, *The Entry of Clement VIII into Ferrara: Donato Rascicotti's Triumph,* «Getty Research Journal», 3, 2011, pp. 169-78.

Fig. 20, **Porta di San Giorgio, Ferrara**, *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII*, bulino, 195x4600 mm, 1598.

Accompagnano la processione anche ventisette cardinali e tre magistrati che portano con sé le chiavi della città, seguiti dal tesoriere pontificio e da trenta nobili ferraresi, scelti per ospitare la cerchia papale. Circondato dalle guardie svizzere appare poi Clemente VIII (Fig. 21) insieme al nipote Pietro Aldobrandini e al capitano delle truppe Ainolfo de' Bardi da Vernia (Fig. 22).

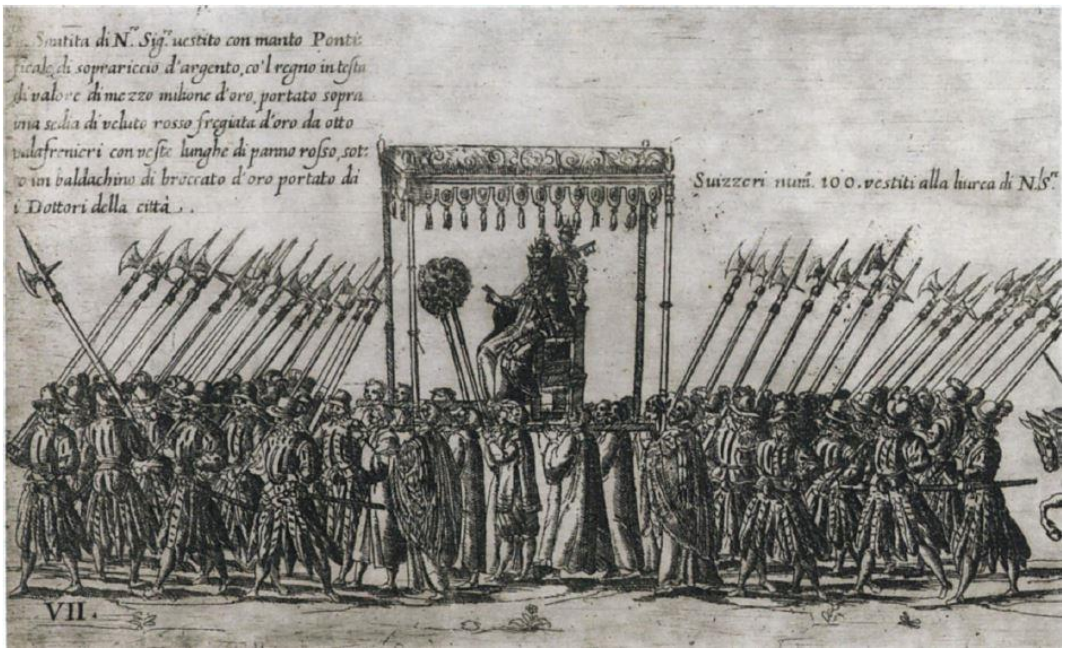


Fig. 21, **Foglio VII,** *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII,* bulino, 195x4600 mm, 1598

Fig. 22, **Foglio VIII,** *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII*, bulino, 195x4600 mm, 1598

L'opera colpisce sia per le sue dimensioni, che la collocano nel solco della pittura monumentale, iniziata, come noto, intorno al 1486 dal *Trionfo di Cesare* di Andrea Mantegna (1431-1506), sia per la grande attenzione ai particolari.

Karen Meyer-Roux[205] evidenzia poi che furono diversi i soggetti che presero parte all'impresa editoriale finanziata dal Rasciotti: i nove fogli, infatti, mostrano l'intervento di diversi stampatori e la veduta a volo d'uccello della città appare a sua volta realizzata da un artista diverso rispetto alle precedenti.

Da questa breve analisi si comprende come la stampa raffigurante l'ingresso trionfale di Clemente VIII fu un'impresa ambiziosa ed economicamente rilevante, visto il numero di soggetti che vi lavorarono: è possibile che le grandi somme di denaro che il pontefice investì nella conquista del ducato di Ferrara attrassero uomini come Donato Rasciotti, ma le fonti consultate non forniscono elementi in merito.

Questa stampa e gli sforzi economici che furono necessari per la sua realizzazione sono una testimonianza importante rispetto all'attività del Rasciotti: l'editore bresciano sembra infatti attraversare un periodo particolarmente florido dal punto di vista economico, potendo permettersi di pubblicare un'opera di tale portata.

Questo elemento risulta rilevante anche perché va nuovamente a confutare le parole del Malvasia, il quale come si è visto affermava che Donato di Rocco Rasciotti fosse caduto «in mille disgrazie[206]» dopo la pubblicazione di alcune delle *Lascivie* di Agostino Carracci. Oltre alla spesa che l'editore bresciano si trovò a sostenere, è importante analizzare anche il contesto in cui il medesimo operò: la stampa, infatti, venne pubblicata a Venezia, città da sempre antipapale e che aveva appoggiato la causa della corte estense per evitare la sua annessione alla Santa Sede.

Si comprende quindi come nella Serenissima fosse molto limitato il commercio di una stampa come quella edita dal Rasciotti: bisogna quindi capire a quale pubblico l'editore bresciano avesse pensato di rivolgersi.

---

[205] K. MEYER-ROUX, *The Entry of Clement VIII into Ferrara*, p. 172.
[206] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, p. 384.

Escludendo Venezia come principale canale di vendita, si è portati a considerare l'altro polo italiano per le stampe, Roma: nella città papale, infatti, era stato indetto il Giubileo per l'anno 1600 e si può pensare che il Rasciotti volesse trarre vantaggio dalla vendita della stampa proprio in questa occasione.

Tale ipotesi, tuttavia, non risulta totalmente convincente, dal momento che vi erano molte rappresentazioni di Clemente VIII che entrava trionfale a Ferrara, di dimensioni più piccole, quindi anche più economiche, rispetto a quelle dell'editore bresciano. Non siamo poi in grado di stabilire se il Rasciotti si spostò a Roma in occasione del Giubileo: è possibile che avesse ancora contatti con il mondo editoriale romano, ma non ne conosciamo la natura.

La composizione, quindi, pare esser destinata non al grande pubblico, ma a una cerchia ristretta, individuabile considerando l'iscrizione presente sulla stampa: la scritta, infatti, loda i membri della corte pontificia, «nobilissimamente vestiti, pomopossissima et richissimamente».

L'opera, in particolare, sembra essere destinata a «*Petri Aldobrandini Cardinalis*», il cui nome compare sia nell'iscrizione sopra la porta di San Giorgio sia nell'VIII foglio: Clemente VIII, infatti, scelse proprio il nipote come reggente della città emiliana, dopo l'estinzione della dinastia degli Este.

A fronte di tale analisi si comprende quindi come l'investimento economico del Rasciotti fosse volto a soddisfare il gusto di un segmento di clientela economicamente molto elevato e, sebbene la dedica dell'opera fosse indirizzata al pontefice, il diretto destinatario appare essere proprio il nipote.

Dal testamento sappiamo che il Rasciotti aveva delle proprietà a Ferrara, ma le fonti non ci permettono di stabilire se l'editore bresciano avesse soggiornato nella città agli inizi del XVII secolo così come l'esito dell'impresa editoriale è sconosciuto: se però l'iniziativa fosse andata a buon fine, l'editore avrebbe potuto ottenere il patrocinio del nuovo governatore di Ferrara.

La realizzazione del *Vero disegno dell'ordine tenuto da Nostro Signore Clemente VIII Pontefice Massimo nel felicissimo ingresso di Sua S.tà nella nobilissima città di Ferrara l'anno MDXCVIII* appare quindi essere un'impresa molto rischiosa, in

primo luogo per il poco successo che avrebbe riscosso a Venezia, principale canale di vendita per l'editore, e successivamente a Roma.

Anche il formato scelto dal Rasciotti probabilmente non ne facilitò il commercio, ma la decisione di pubblicare una stampa monumentale mostra lo spirito d'impresa e anche l'ambizione dell'editore, deciso a conquistare un segmento di pubblico particolarmente elevato.

Come detto precedentemente, non ci sono elementi che consentono di sbilanciarsi verso la riuscita o meno dell'iniziativa imprenditoriale: viene da pensare che, se l'operato del Rasciotti andò a buon fine, sarebbe rimasta qualche testimonianza o indicazione sulle sue stampe successive, cosa che invece non è stato possibile individuare.

Quello che rimane è la stampa di dimensioni monumentali che, indipendentemente dal risultato raggiunto, è l'opera che forse rappresenta meglio lo spirito imprenditoriale e l'ambizione di Donato di Rocco Rasciotti.

REGESTO DEI DOCUMENTI CONSULTATI

In questa sezione sono stati inseriti i documenti d'archivio di cui è stata presa visione nel corso della ricerca: le fonti sono state catalogate per archivio, seguendo l'ordine alfabetico del luogo di consultazione e quello cronologico dei diversi atti. Per i documenti visionati presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia è riportata solo una breve descrizione, perché non è stata concessa l'autorizzazione all'utilizzo.

Nell'elaborato sono stati inoltre citati materiali non riportati nell'appendice, dal momento che non sono stati consultati direttamente.

Non è stato possibile visionare il contratto stipulato il 24 ottobre 1481 tra Bramante e Bernardino Prevedari e le informazioni in merito sono state tratte dall'articolo *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante* di Clelia Alberici[207].

Analogamente per le vicende romane che videro coinvolto il Rasciotti si è utilizzato il documento in formato pdf *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet e De La Vacherie*[208], che riporta trascritti gli atti del Tribunale Criminale del Governatore.

Infine non è stato possibile visionare gli atti dei Provveditori sopra denaro pubblico, citati nel corso della ricostruzione biografica di Daniele Bissuccio, quelli dei Riformatori dello Studio di Padova e il documento conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, necessari per delineare la vita di Maurizio Moro.

In questi ultimi casi la fonte utilizzata è stata l'articolo di Alessia Giachery[209].

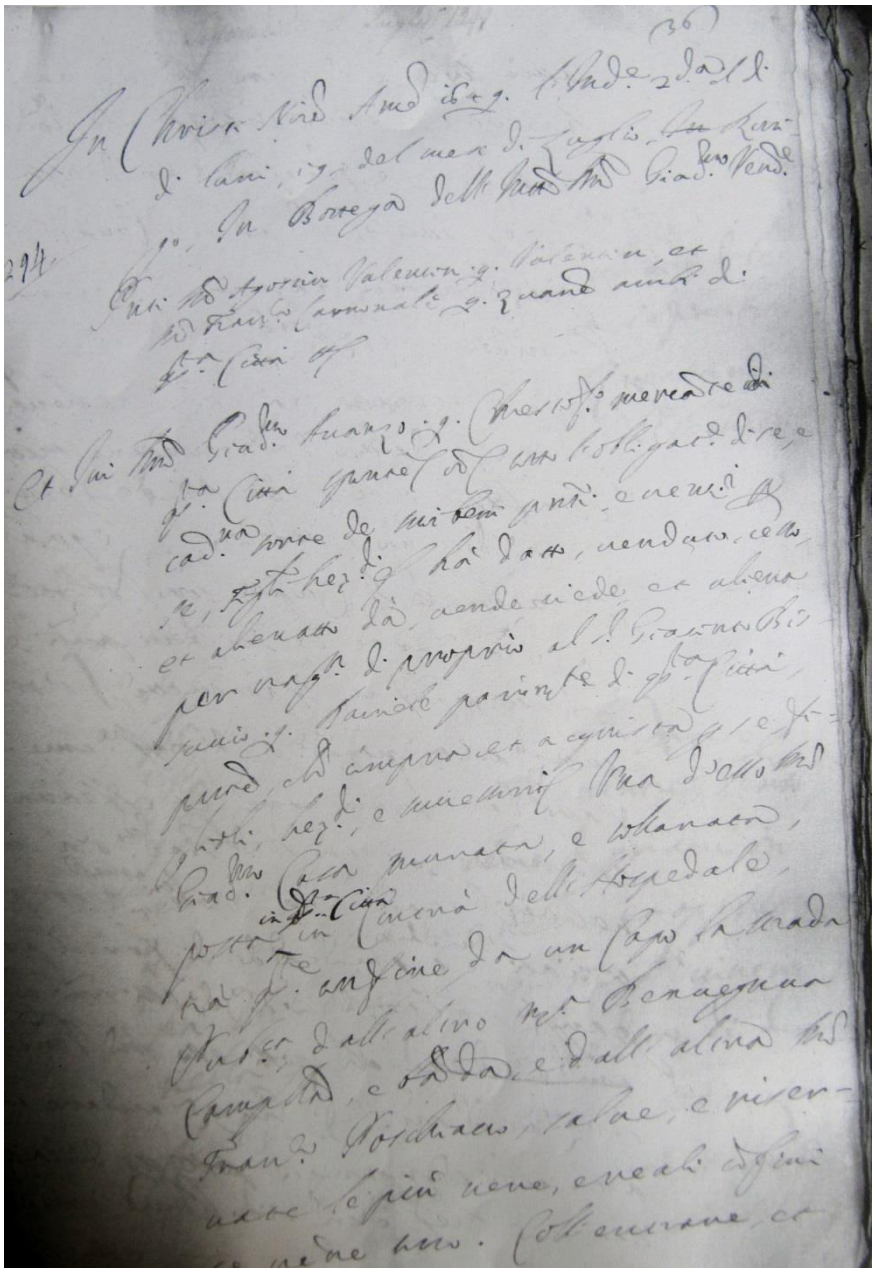
---

[207] C. ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, p. 6.

[208] G.L. MASETTI ZANNINI, *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet et De La Vacherie*, «Publications de l'Ecole française de Rome», 52.1, 1981, pp. 547-566.

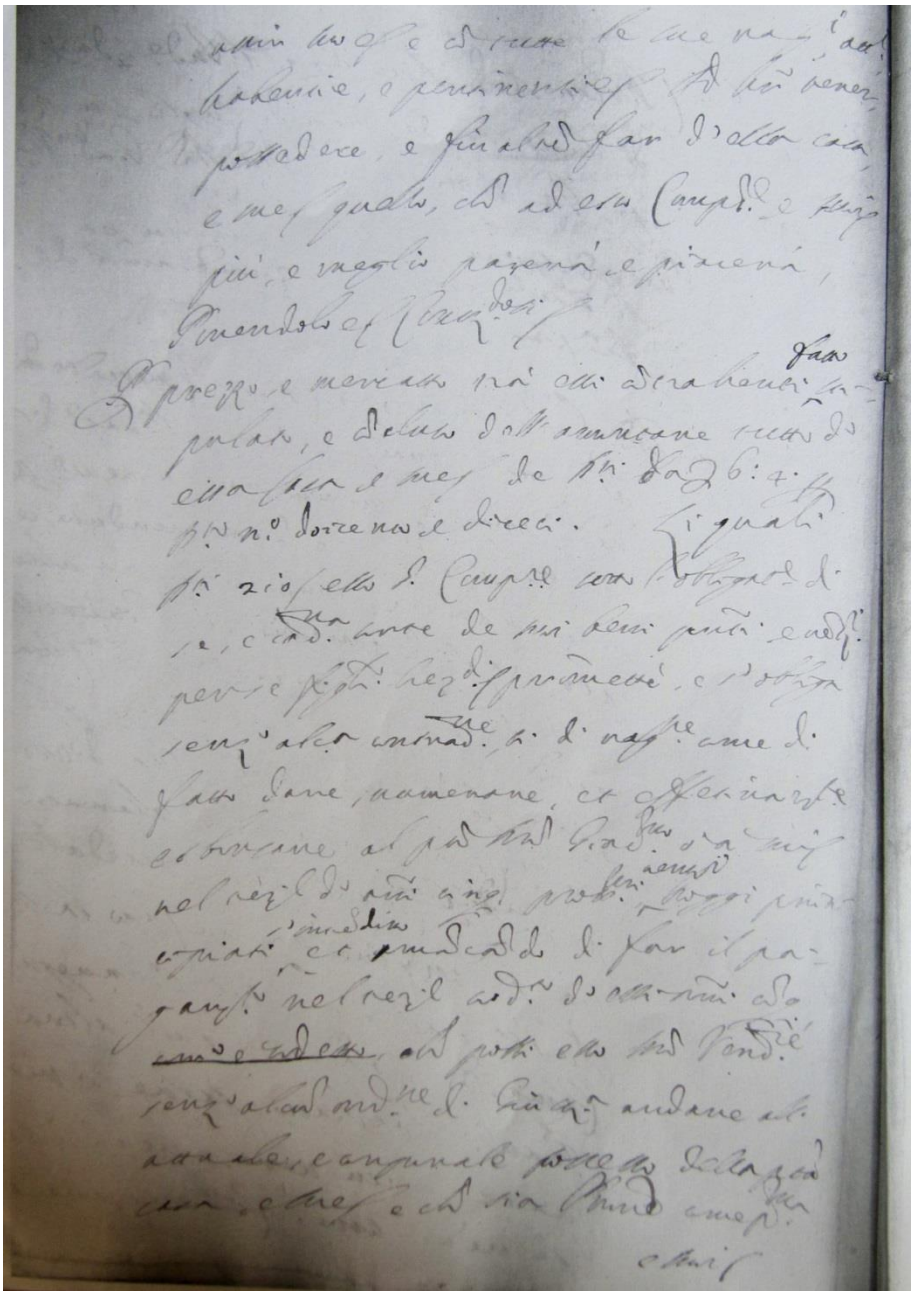
[209] A. GIACHERY, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia, 1612)*, «Studi Veneziani», 63, 2011, pp. 547-573.

ARCHIVIO DI STATO DI ROVIGO

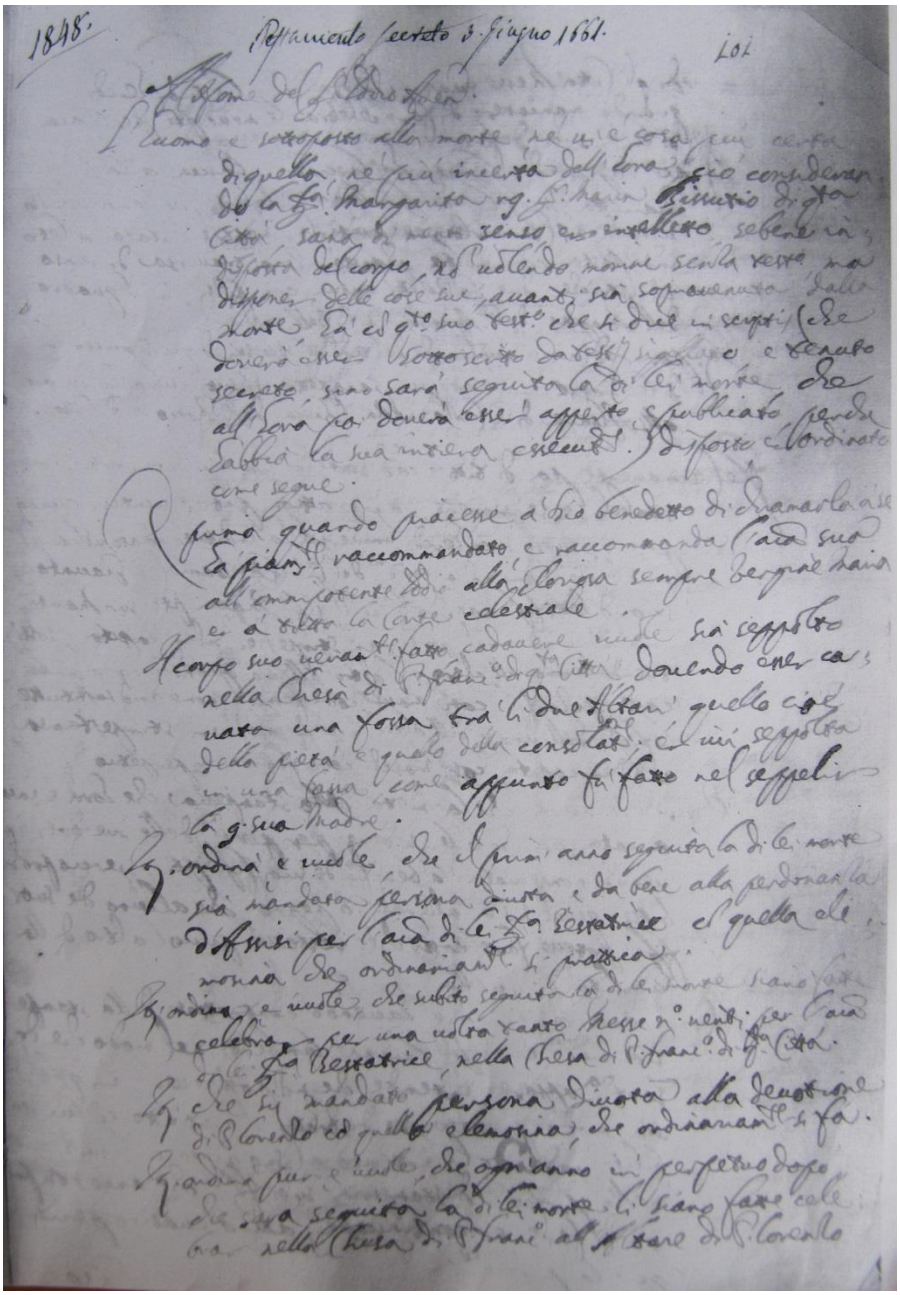


I. ASRO: *Fondo Notarile*, b. 1036, rep. n. 294, cc. 37r-v.

Contratto di compravendita stipulato in data 19 luglio 1649 tra Giacinto Bissuccio, figlio di Daniele Bissuccio, e un mercante di Rovigo.

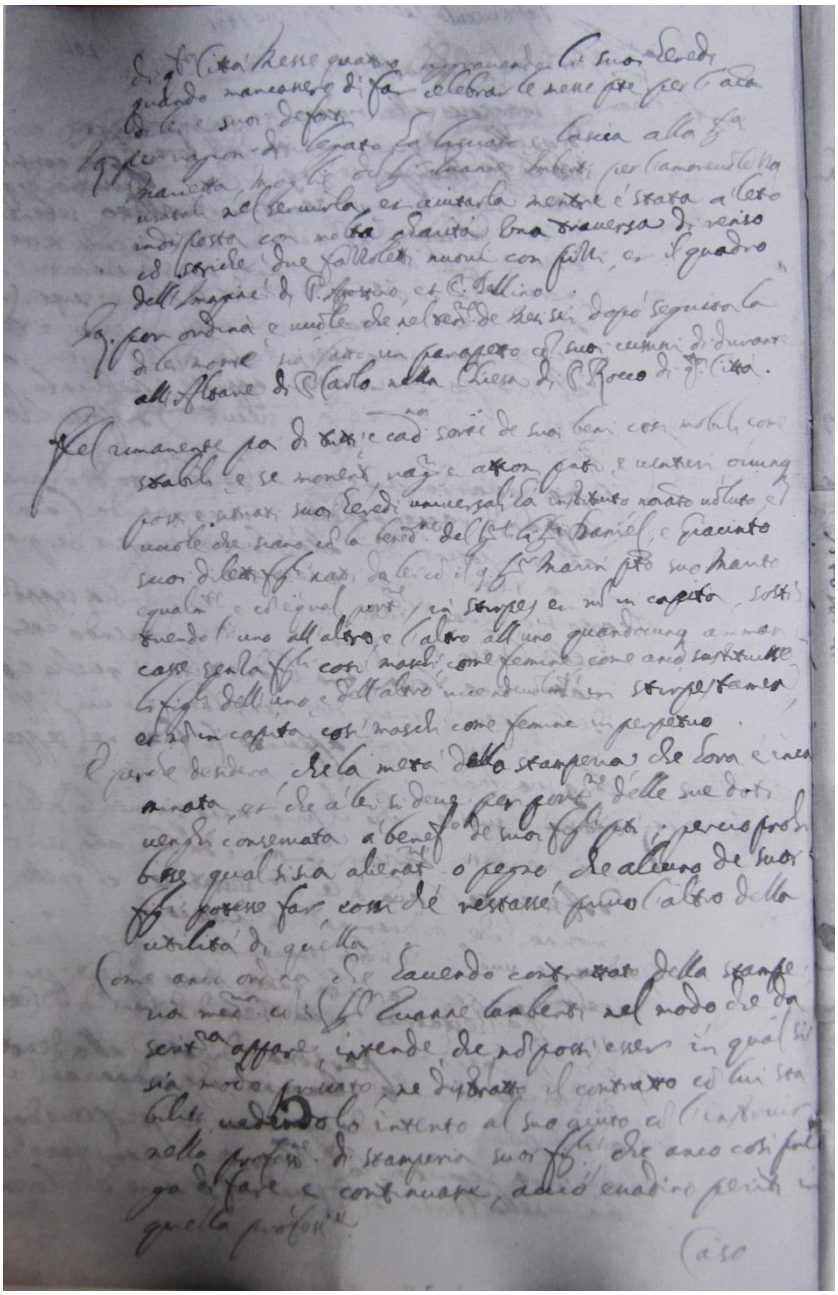


ASRO: *Fondo Notarile*, b. 1036, rep. n. 294, cc. 37r-v.

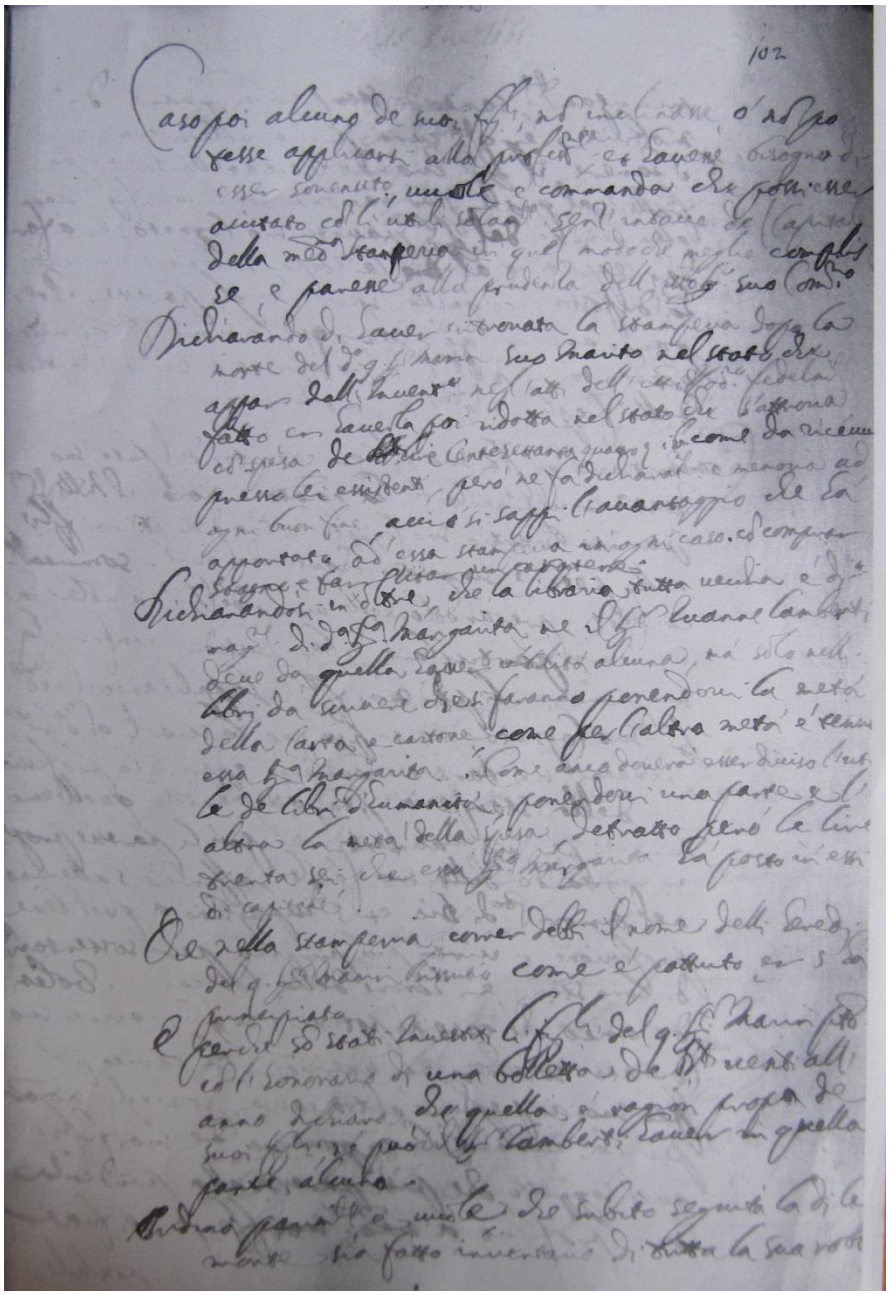


II. ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101r-103v.

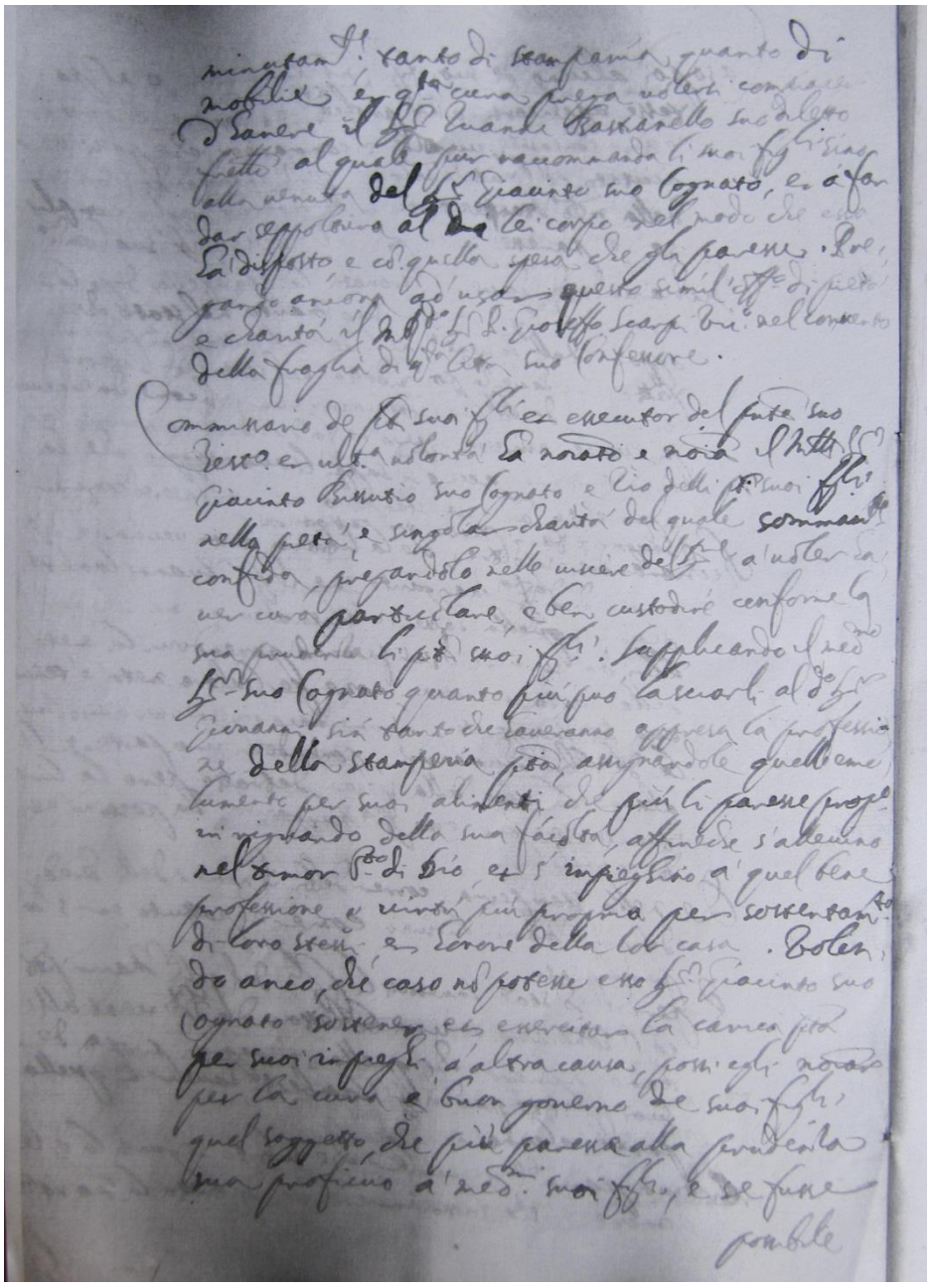
Testamento di Margherita Bastianello, moglie di Marino Bissuccio, figlio di Daniele Bissuccio. Il documento, redatto in data 3 giugno 1661, è integrato da un codicillo del 15 ottobre 1661, che non è stato però possibile consultare.



ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101r-103v.

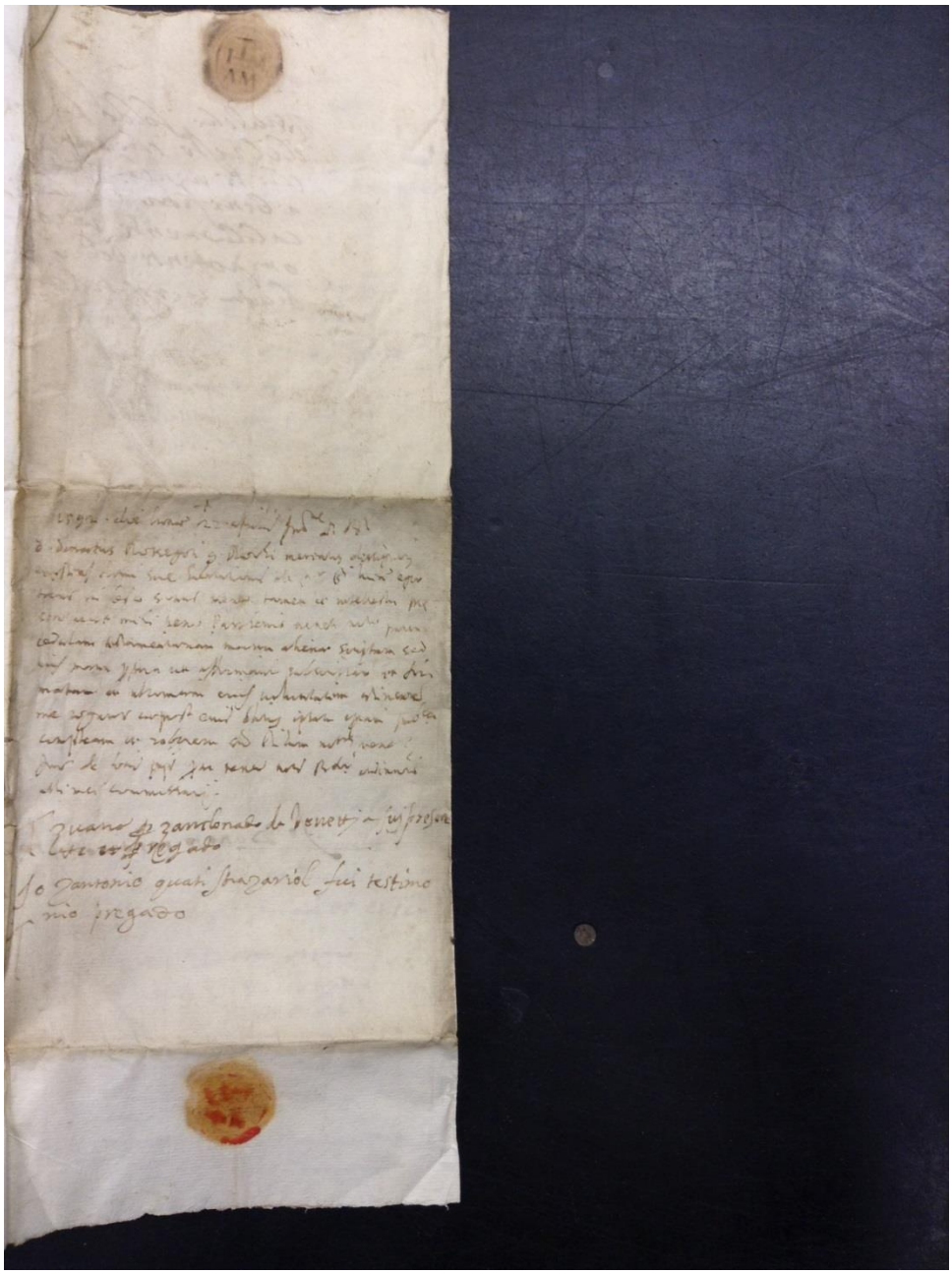


ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101r-103v.

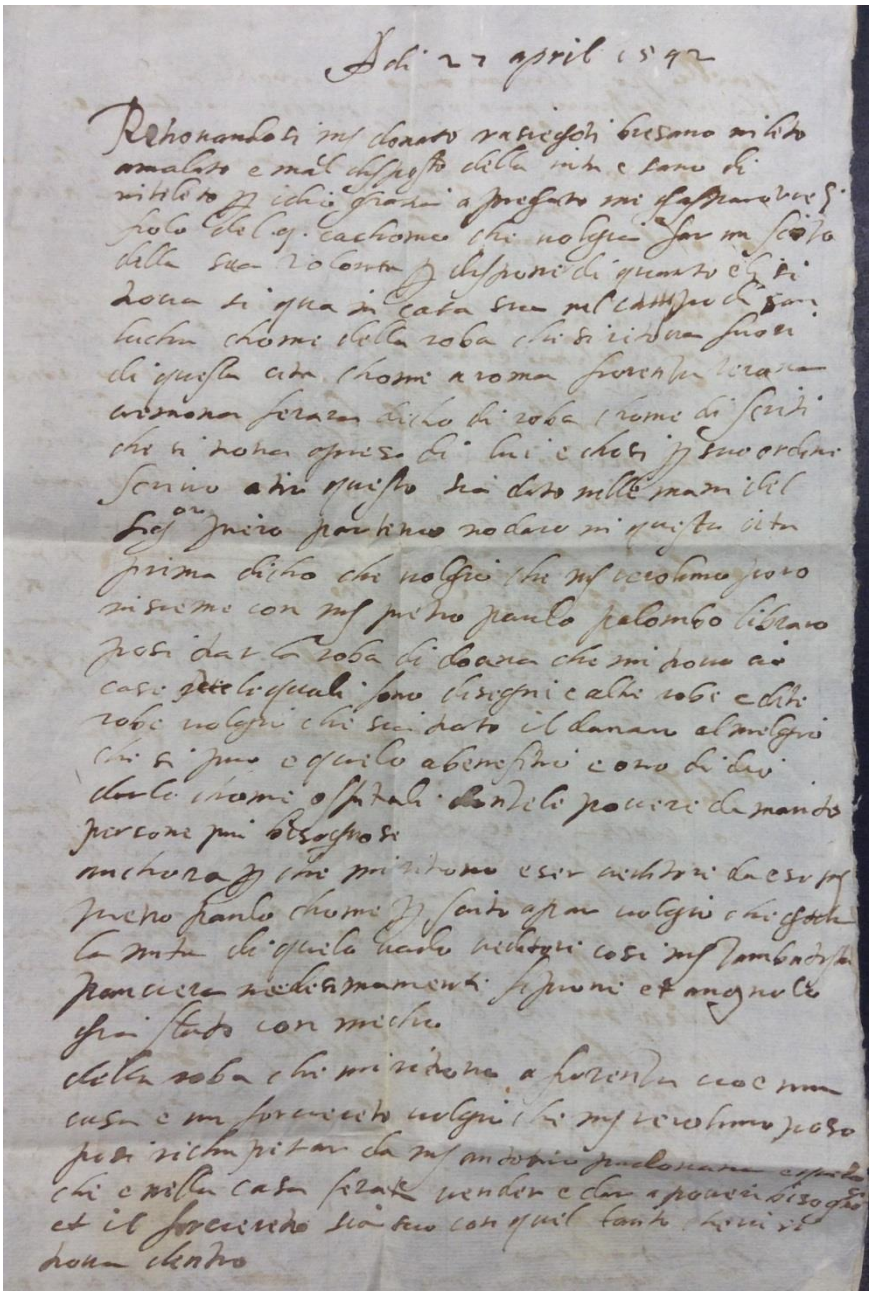


ASRO: *Fondo Notarile*, b. 896, rep. n. 1848, cc. 101r-103v.

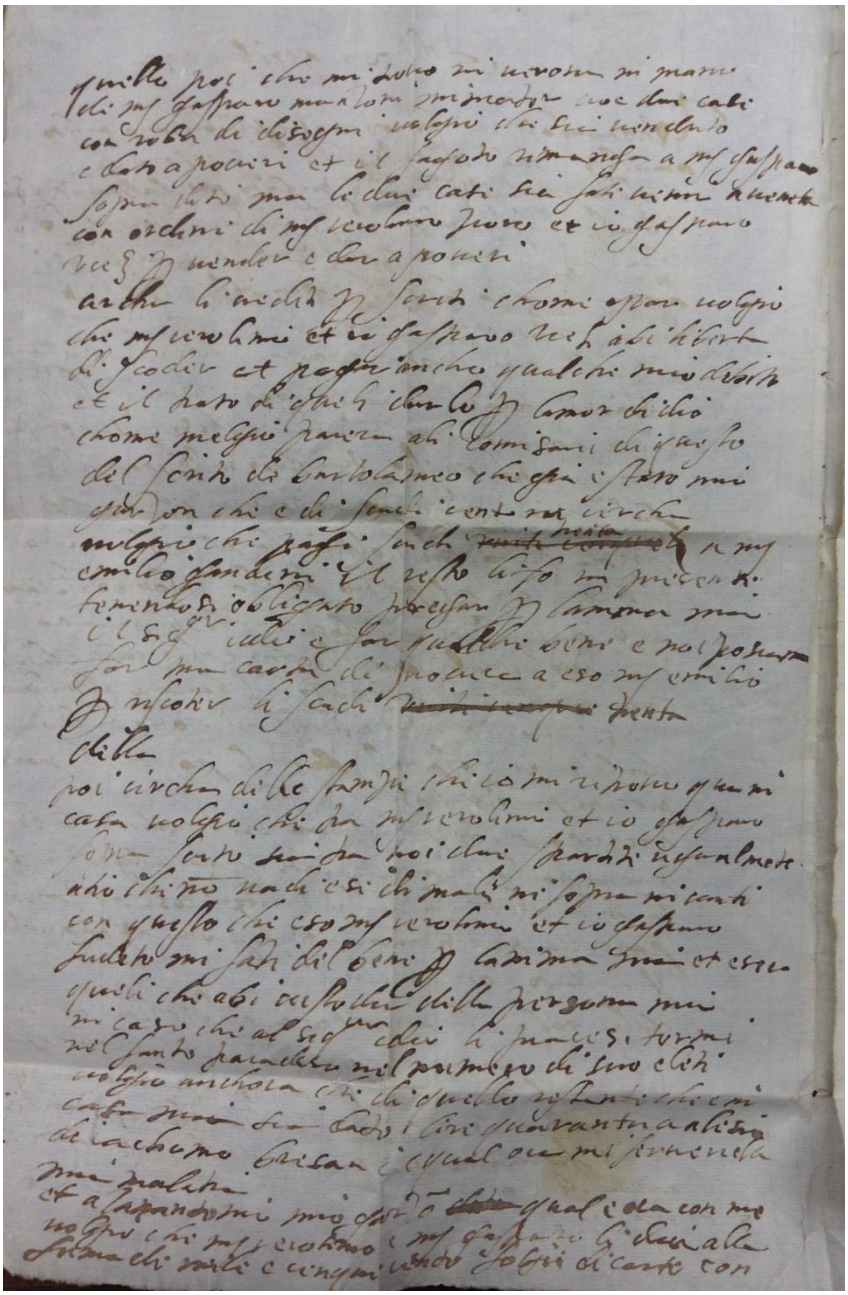
ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA



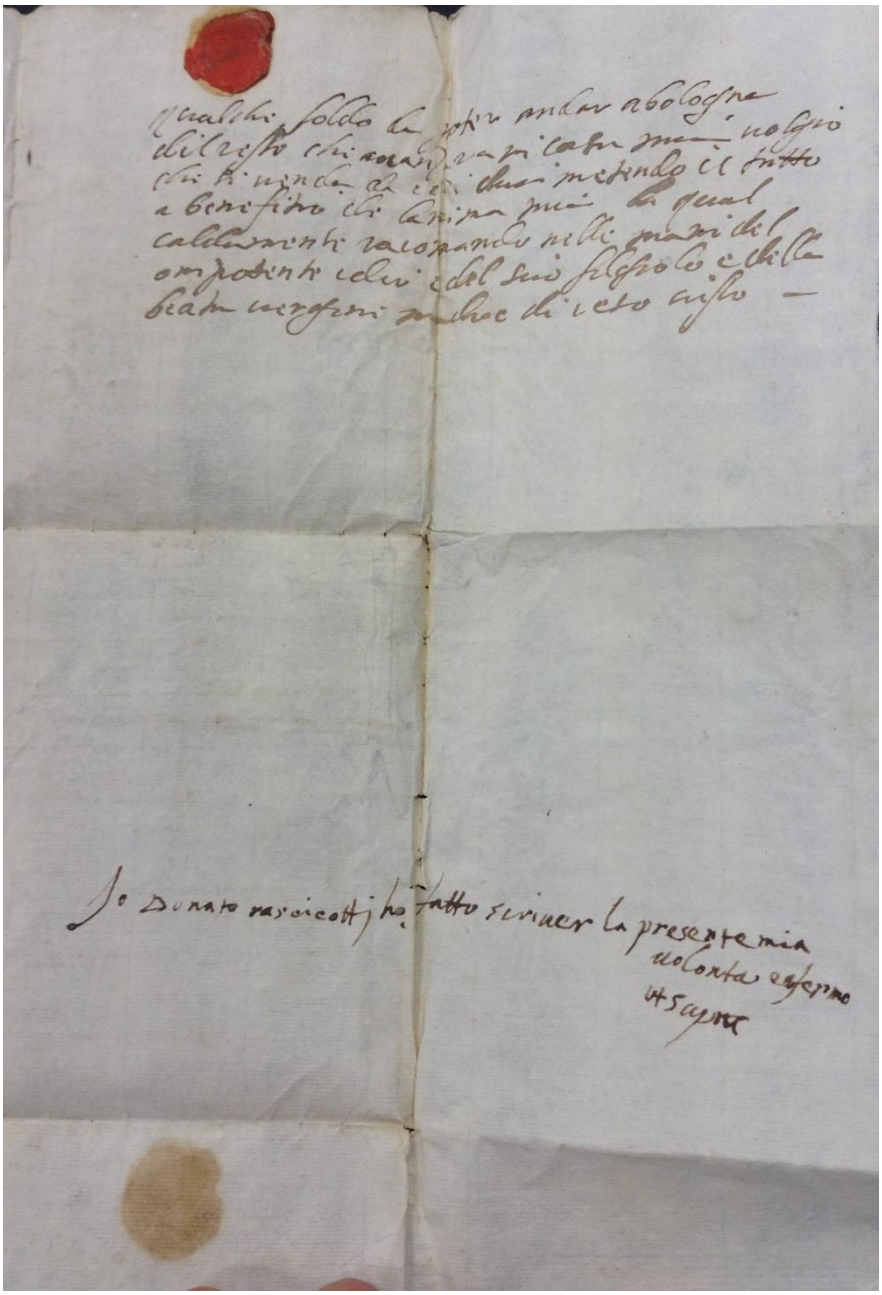
III. ASVE: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Patrenio, bb. 784-785.
Testamento chiuso di Donato di Rocco Rasciotti, datato 27 aprile 1592, e redatto da Gasparo Viezi. L'atto, essendo un testamento chiuso, non ha avuto esecuzione.



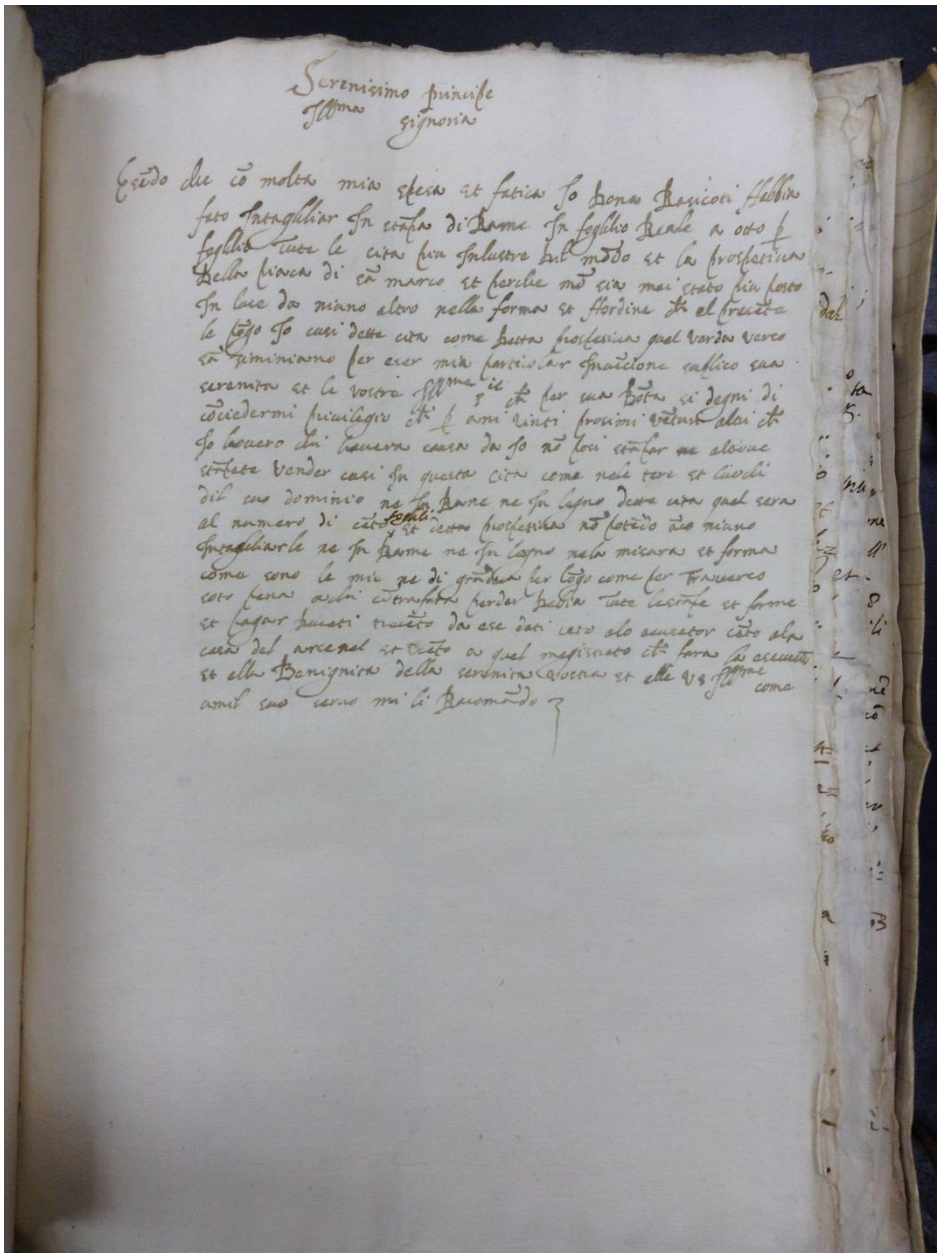
ASVE: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Patrenio, bb. 784-785.



ASVE: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Patrenio, bb. 784-785.

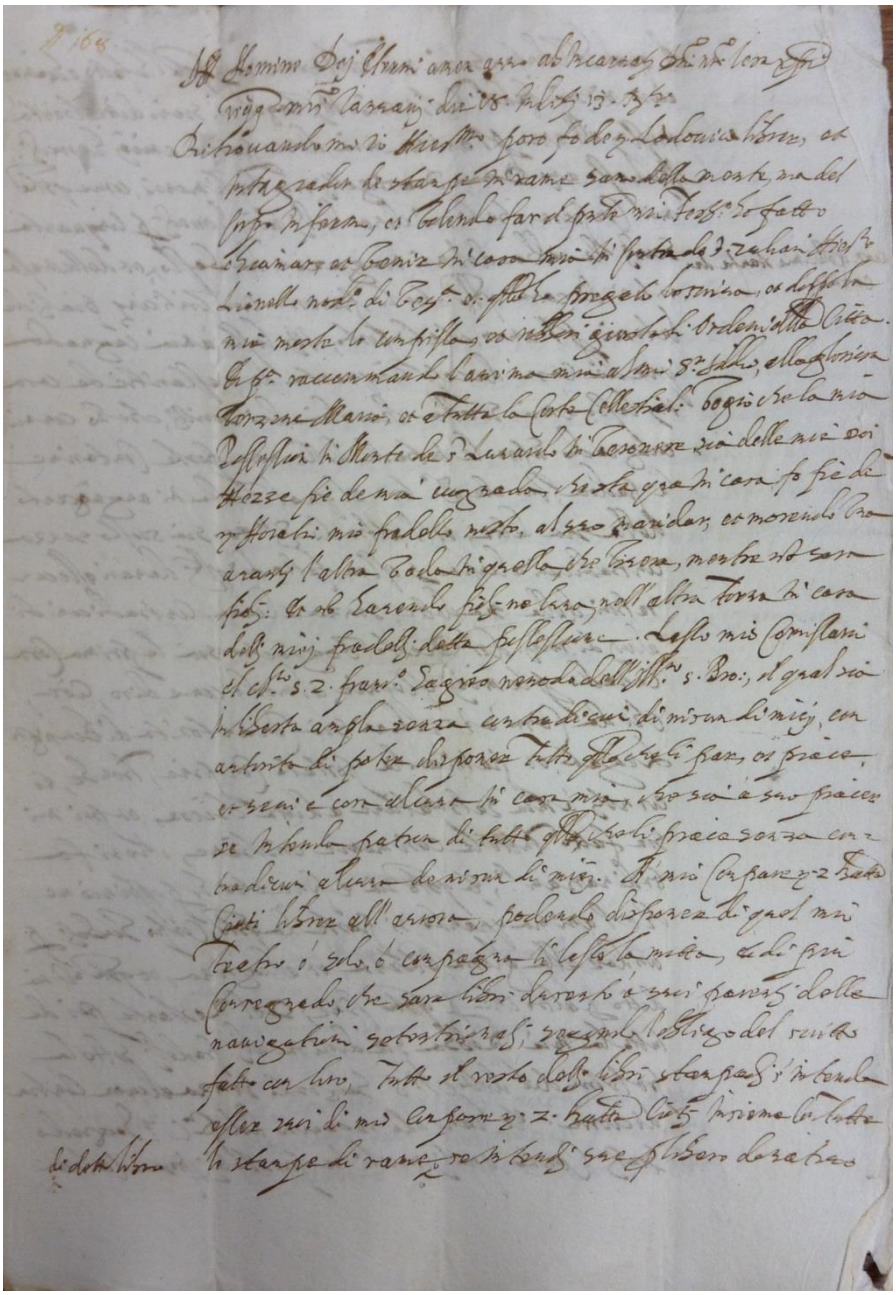


ASVE: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Patrenio, bb. 784-785.



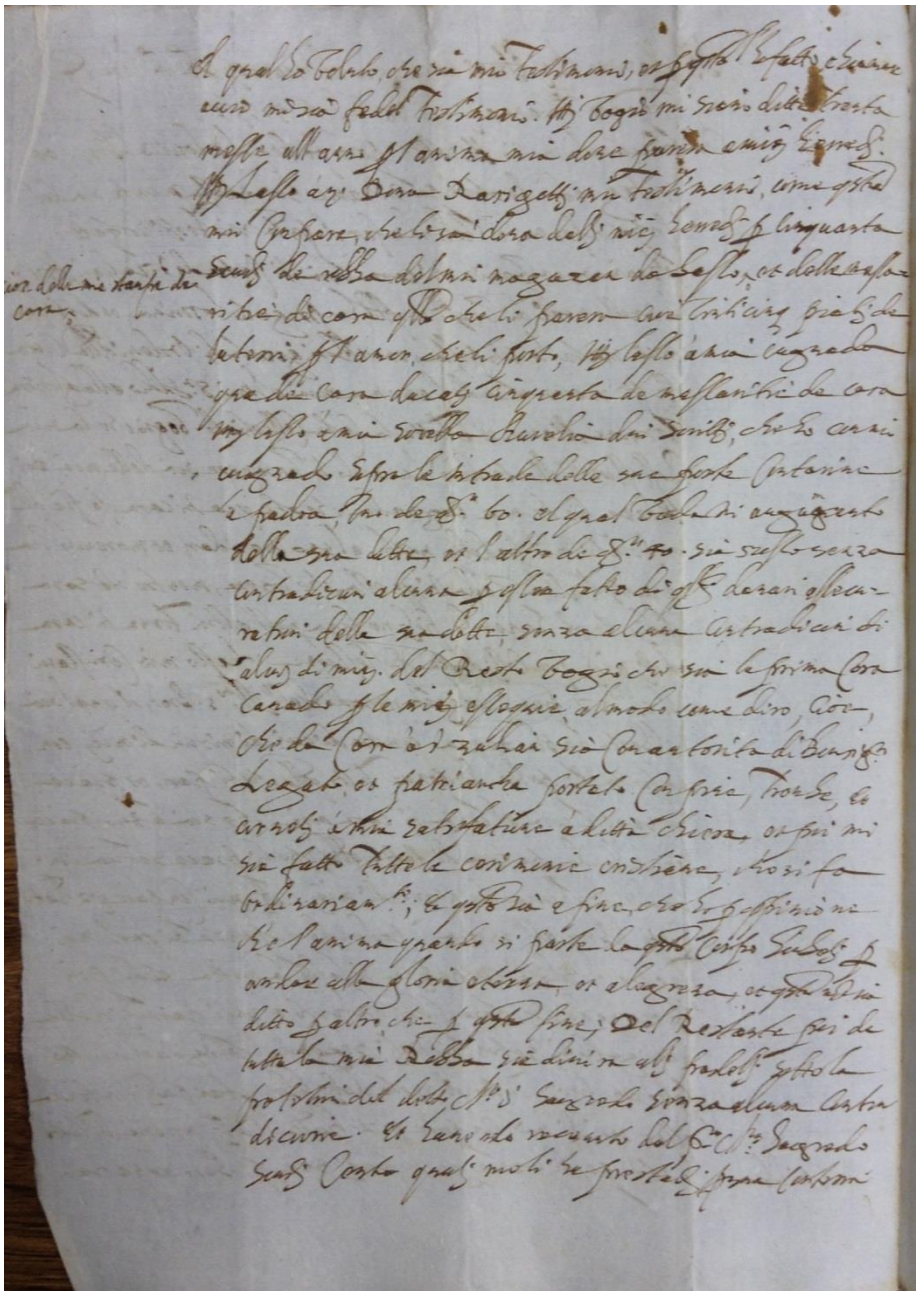
IV. ASVE: *Senato Terra*, fz. 146.

Il documento attesta la richiesta di privilegio, in data 7 marzo 1598, rivolta da Donato di Rocco Rasciotti al Senato di Venezia per la pubblicazione de *La meravigliosa Piazza de San Marco di Venetia* e di altre stampe. Il Senato accordò all'editore bresciano il privilegio per una durata di venticinque anni.

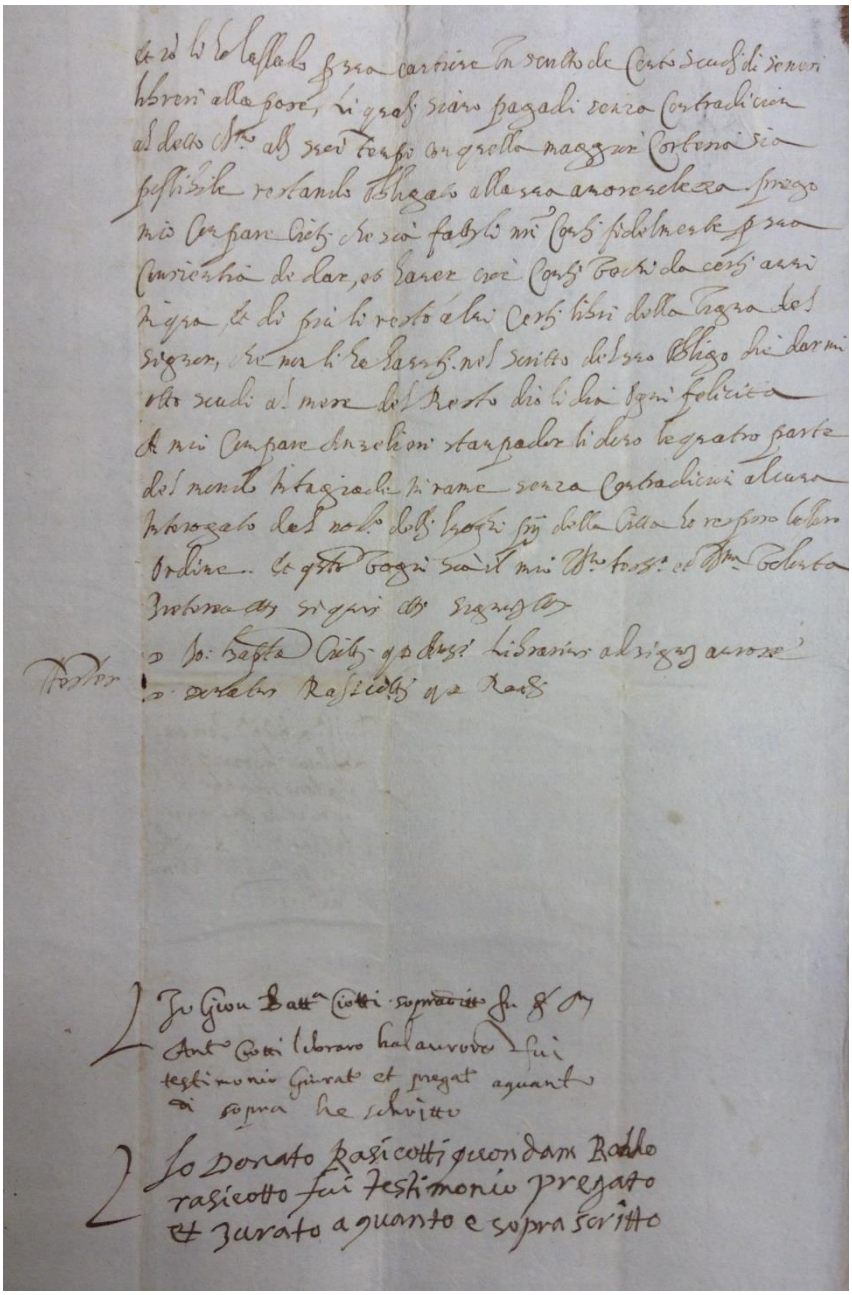


V. ASVE: *Notarile. Testamenti*, notaio Girolamo Lionello, b. 579, n. 168.

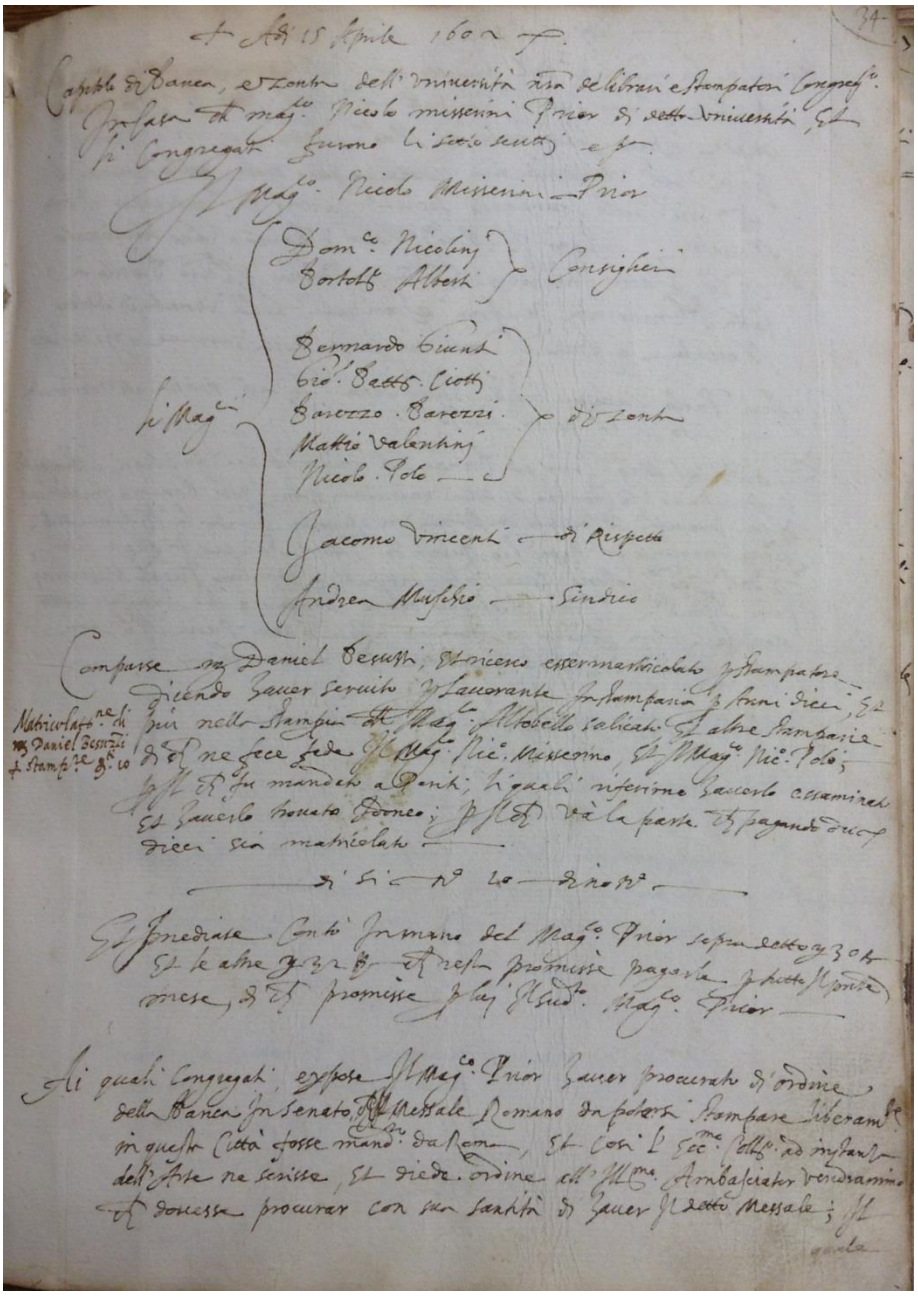
Testamento di Girolamo Porro, redatto il 18 gennaio 1600: Donato di Rocco Rasciotti venne chiamato come testimone a sottoscrivere il testamento dell'editore padovano.



ASVE: *Notarile. Testamenti*, notaio Girolamo Lionello, b. 579, n. 168.

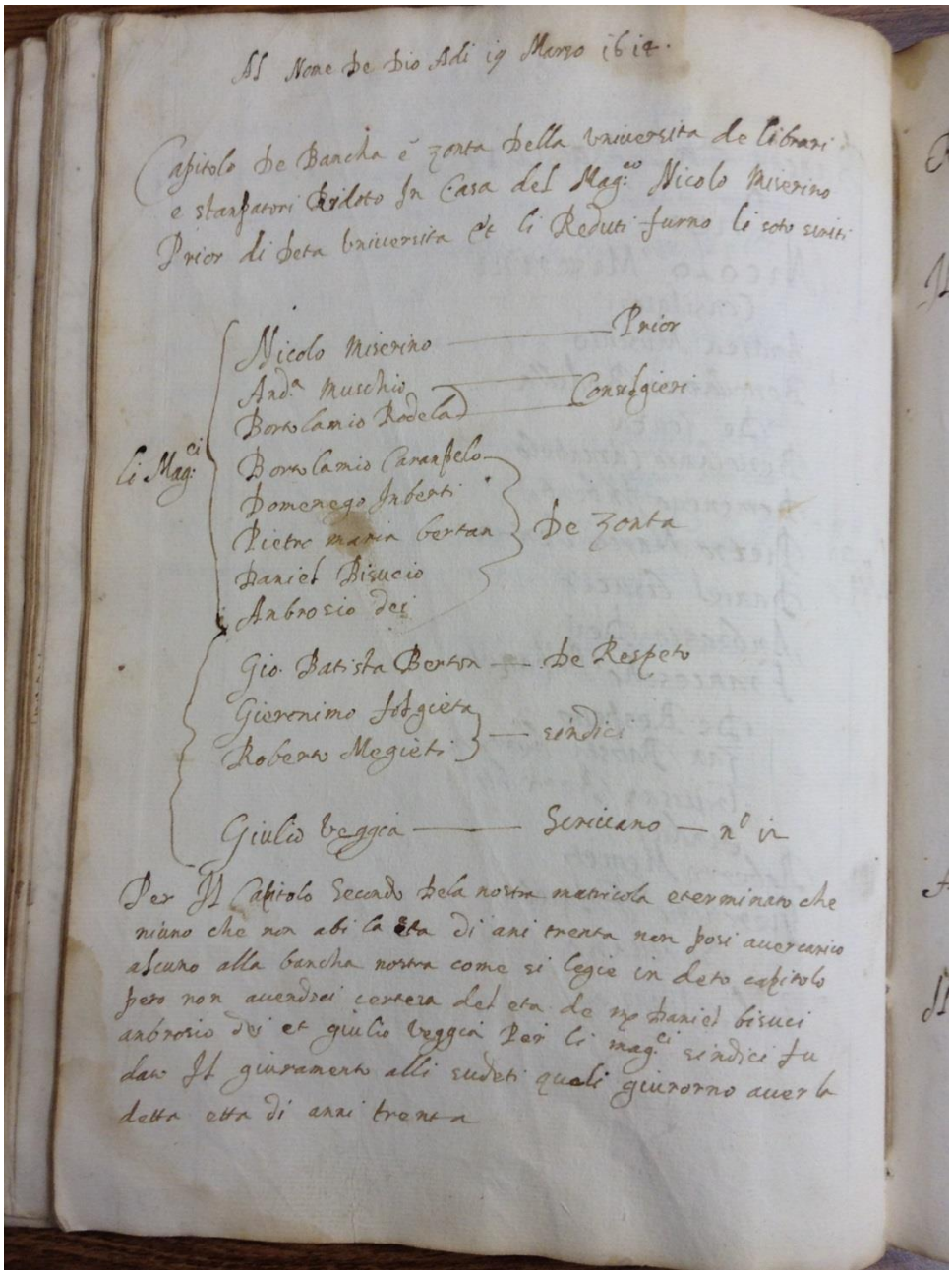


ASVE: *Notarile. Testamenti*, notaio Girolamo Lionello, b. 579, n. 168.



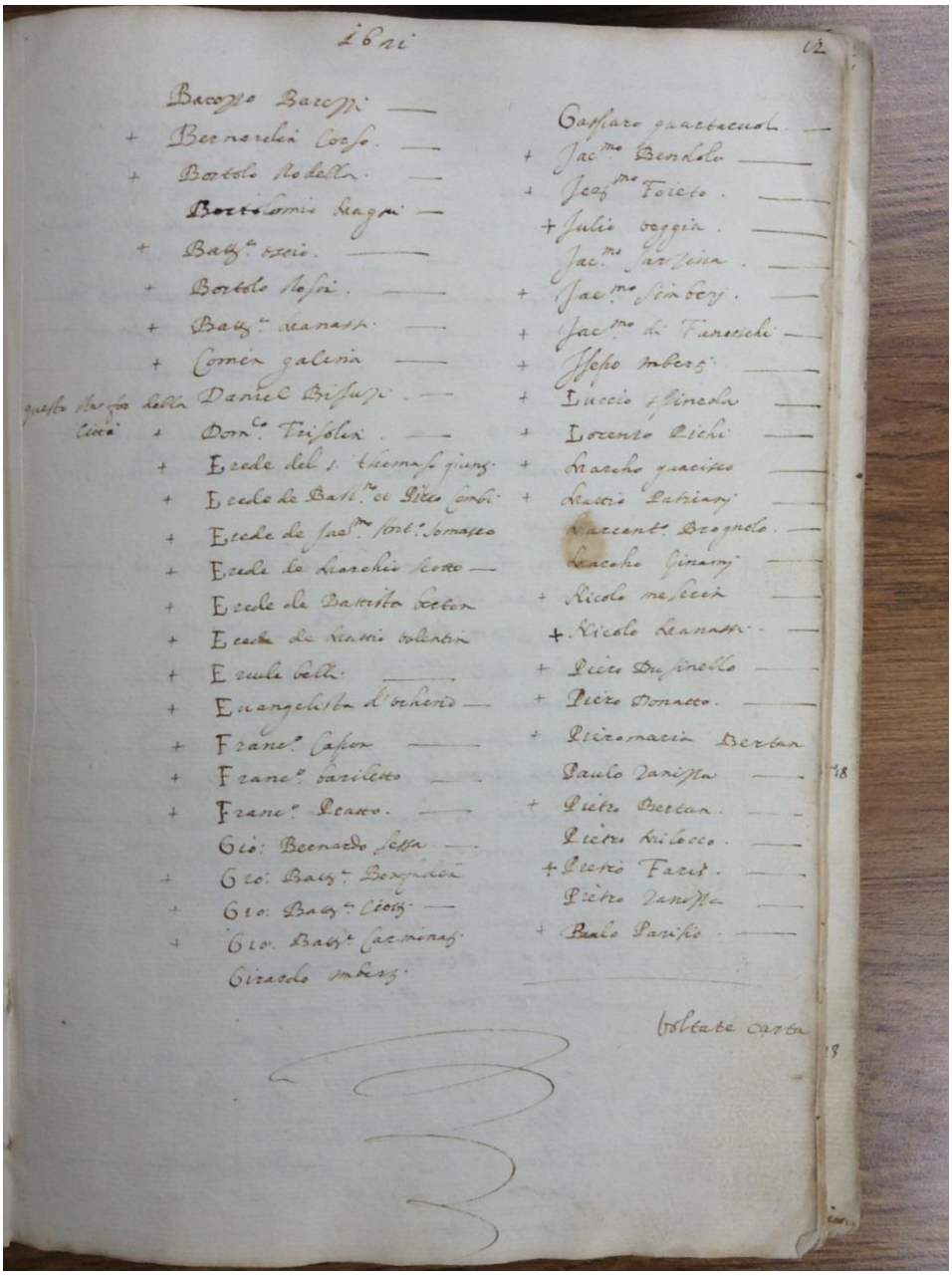
VI. ASVE: *Arti*, b. 163, reg. 2, c. 34r.

Atto di immatricolazione di Daniele Bissuccio all'Arte degli Stampatori e Librari di Venezia, in data 15 aprile 1602.



VII. ASVE: *Arti*, b. 163, reg. 2, c. 108v.

Il documento datato 19 marzo 1614 riporta il giuramento prestato da Daniele Bissuccio, nel quale il tipografo dichiara di avere un'età superiore ai trent'anni, limite richiesto per poter ricoprire incarichi presso il Capitolo di Banca e di Zonta.



VIII. ASVE: *Arti*, b. 163, reg. 3, c. 11v-15r.

Documento del Capitolo generale dell'Arte degli Stampatori e Librai di Venezia, datato 26 marzo 1621: accanto al nome di Daniele Bissuccio vi è l'annotazione «questo sta fora della città», che testimonia il suo allontanamento da Venezia.

ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA

IX. ASPVE: *Archivio Segreto, Clero, Ordinazioni*, reg. 7 (1557-1577).

Documento del 22 dicembre 1571: in questa data Maurizio Moro prese gli ordini minori, ostiariato, lettorato, esorcistato e accolitato.

X. ASPVE: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6.

Il documento fu redatto in data 14 febbraio 1601, prima dell'unione in matrimonio tra Donato di Rocco Rasciotti e Isabetta, vedova di Orazio Porro. L'atto riporta le deposizioni di tre testimoni, Giorgio Angelieri, Giacomo del *qm* Bastiano Marcellino e Giulio de Madiis del *qm* Dionigi, ascoltati in favore del Rasciotti presso la Cancelleria patriarcale.

XI. ASPVE: *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni*, reg. 3, p. 69.

Atto di matrimonio, stipulato in data 15 febbraio 1601, tra Donato di Rocco Rasciotti e Isabetta, figlia del q. Zorzi Pessasi. Il matrimonio fu celebrato nella Parrocchia di San Zulian, con i testimoni Giovanni Battista Ciotti e Piero Maria Balduci.

BIBLIOGRAFIA

ALBERICI 1988: C. Alberici, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, pp. 5-13.

ANDREOLI 2009: I. Andreoli, *Dürer sotto torchio. Le quattro serie xilografiche e i loro riflessi nella produzione editoriale veneziana del Cinquecento*, «Venezia Cinquecento», 37, 2009, pp. 5-132.

BAGLIONE 1935: G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Fac-simile dell'edizione di Roma del MDCXLII con introduzione e a cura di V. Mariani, Roma, E. Calzone, 1935.

BAGLIONE 2016: G. Baglione, *Intagliatori*, edizione, introduzione e note di G.M. Fara, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

BELLINI 1975: P. Bellini, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, Milano, Salamon e Augustoni, 1975.

BELLORI 2009: G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, 2 vol., Torino, Einaudi, 2009.

BELTRAMINI-GASPAROTTO 2016: G. Beltramini, D. Gasparotto, *Aldo Manuzio: Aldo Manuzio il Rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, G. Manieri EliaVenezia, Marsilio 2016.

BOHN 1995: B. Bohn, *The Illustrated Bartsch*, *39 Commentary*, *Part 1 (Le Peintre-Graveur 18 [Part 1]), Italian Masters of the Sixteenth Century-Agostino Carracci*, New York, Abaris books, 1995.

BOREAN-MASON 2009: L. Borean, S. Mason, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2009.

BOSCHINI 1966: M. Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, edizione critica con la «Breve Instruzione» premessa alle «Ricche Miniere della Pittura Veneziana», a cura di Anna Pallucchini, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966 [ed. or. Venezia 1660].

BROWN 1891: H.F. Brown, *The Venetian printing press, 1469-1800: an historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, Amsterdam, Van Heusden, 1891.

BURY 2001: M. Bury, *The Print in Italy. 1550-1620*, London, The British Museum Press, 2001.

CHIARI MORETTO WIEL 1994: M. A. Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Milano, Electa, 1994.

CRISTOFORI 2005: R. Cristofori, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci: Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna - Editrice Compositori, 2005.

DAL POZZOLO 2014: E.M. Dal Pozzolo, *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, con la collaborazione di P. Bertelli, Atti del Convegno di Studi, Treviso, ZeL Edizioni, 2014.

DEGRAZIA 1984: D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984.

DÜRER 1612: *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro, canon. della Congreg. di S. Giorgio in Alega. Dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, Duca di Borgogna, Conte di Tirolo, etc. Con licenza de' superiori, e privilegi*, In Venetia, Appresso Daniel Bissuccio, 1612.

DÜRER 2001: A. Dürer, *Piccola Passione*, anastatica dell'edizione 1612 a cura di Marco Rosci, nota introduttiva di Marco Valsecchi, Novara, Interlinea Edizioni, 2001.

FAIETTI 2007: M. Faietti, *Rebus d'artista. Agostino Carracci e "La carta dell'ogni cosa vince l'oro"*, «Artibus et historiae: rivista internazionale di arti visive e cinema», 28, 55, 2007, pp. 155-71.

FAIETTI 2008: M. Faietti, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, «L'arte erotica del Rinascimento», Atti del colloquio internazionale, a cura di M. Koshikawa, The National Museum of Western Art, Tokyo, 2008, pp. 73-91.

FARA 2007: G.M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze, L.S. Olschki, 2007.

GIACHERY 2011: A. Giachery, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia, 1612)*, «Studi Veneziani», 63, 2011, pp. 547-573.

GRIFFANTE 2003-06: G. Griffante, *Le edizioni veneziane del Seicento. Censimento*, con la collaborazione di A. Giachery e S. Minuzzi, introduzione di M. Infelise, 1 vol., Milano, Editrice Bibliografica, 2003-2006.

LINCOLN 2000: E. Lincoln, *The invention of the Italian Renaissance printmaker*, New Haven, London, Yale University press, 2000.

MALVASIA 1678: C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678.

MEYER-ROUX 2011: K. Meyer-Roux, *The Entry of Clement VIII into Ferrara: Donato Rascicotti's Triumph*, «Getty Research Journal», 3, 2011, pp. 169-78.

RIDOLFI 1914: C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, Ovvero Le vite degli Illustri pittori veneti e dello Stato*, ed. a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, 2 vol., Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1914 [ed. or. Venezia 1648].

ROMANELLI-BIADENE 1981: G. Romanelli, S. Biadene, *Venezia: piante e vedute: catalogo del fondo cartografico a stampa del Museo Correr*, Venezia, La stamperia di Venezia, 1981.

ROMANO 2010: G. Romano, *Mantegna incisore*, «Artibus et historiae: an art anthology», vol. 62, 2010, pp. 131-35.

SCHULZ 1970: J. Schulz, *The printed plans and panoramic views of Venice* (1486-1797), vol. 7, LS Olschki, 1970.

SUMMERSCALE 2000: A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park, PA The Pennsylvania State University Press, 2000.

TALVACCHIA 1999: B. Talvacchia, *Taking Position. On the erotic in the Renaissance Culture*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1999.

TURNER ET AL. 1996: J. Turner et al., *The dictionary of art*, 34 vols., London & New York, Grove-Macmillan, 1996, vols. 5; 12.

VALERIO 2007: V. Valerio, *Cartografi veneti, mappe uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova, Editoriale Programma, 2007.

VANIN-ELEUTERI 2007: B. Vanin, P. Eleuteri, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia, Marsilio, 2007.

VASARI 1966-97: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1997.

WITCOMBE 2004: C.L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden, Brill, 2004.

WITCOMBE 2008: C.L.C.E. Witcombe, *Print publishing in Sixteenth century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, London, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2008.

ZANNINI 1981: G.L. Masetti Zannini, *Rivalità e lavoro di incisori nelle botteghe Lafréry-Duchet et De La Vacherie*, «Publications de l'Ecole française de Rome», 52.1, 1981, pp. 547-566.

SITOGRAFIA

www.britishmuseum.org

www.internetculturale.it

www.treccani.it

http://193.206.215.10/marte/index.html

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

ARCHIVIO DI STATO DI MILANO: *Notarile*, notaio Benino Cairati, b. 2184.

ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA: *Archivio Segreto, Clero, Ordinazioni*, reg. 7 in data 22 dicembre 1571.

ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA: *Parrocchia di San Zulian, Matrimoni*, reg. 3.

ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA: *Curia, Sezione Antica, Examina matrimoniorum*, reg. 6, 14 febbraio 1601.

ARCHIVIO DI STATO DI ROMA: *Tribunale Criminale del Governatore, Costituti*, vol. 255.

ARCHIVIO DI STATO DI ROVIGO: *Fondo Notarile,* b. 1036, rep. n. 294.

ARCHIVIO DI STATO DI ROVIGO: *Fondo Notarile,* b. 896, rep. n. 1848.

ARCHIVIO SEGRETO VATICANO: *Fondo Veneto II,* 466 (*Nomina patrum Congregationis nostrae ab anno MCCCCIIII ad anno 1668*).

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA: *Notarile*, Testamenti chiusi, notaio Pietro Partenio, bb. 784-785.

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA: *Notarile,* Testamenti, notaio Girolamo Lionello, b. 579, n. 168.

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA: Senato Terra, fz. 146, 7 marzo 1598.

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA: *Arti*, b. 163, reg. 2.

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA: *Riformatori dello Studio di Padova*, fz. 285.