



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)

In Economia e Gestione delle Arti e delle  
attività culturali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Luca Bertelli, incisore, tipografo  
ed editore nella Venezia del  
secondo Cinquecento

**Relatore**

Prof. Giovanni Maria Fara

**Correlatrice**

Ch. Prof.ssa Martina Frank

**Laureando**

Francesca Pons  
Matricola 855552

**Anno Accademico**

**2015 / 2016**



# INDICE

<b>Introduzione</b>	12
<b>1 La stampa veneziana nella seconda metà del XVI secolo</b>	9
1.1 Venezia raccontata da diverse prospettive	9
1.2 Produzione e mercato della stampa veneziana: storia di un successo	17
1.3 Privilegi, <i>imprimatur</i> e il rapporto con la Chiesa	26
1.4 Gli incisori. Invenzione e traduzione	30
1.5 L'editore nel XVI secolo: unione di diversi ruoli	34
<b>2 Luca Bertelli</b>	39
2.1 La famiglia: origini, membri e possibili relazioni	39
2.2 Luca Bertelli	45
2.3 <i>et socios</i> : le collaborazioni	48
2.4 Agostino Carracci: il suo soggiorno veneziano e il rapporto con i Bertelli	51
<b>3 Catalogo delle opere</b>	55
3.1 – 3.26 Stampe di soggetto religioso	56
3.27 – 3.32 Stampe di soggetto profano e mitologico	112
3.33 – 3.39 Carte geografiche e stampe popolari	124
3.40 – 3.42 Libri a stampa	138
<b>Bibliografia</b>	145



## Introduzione

Questa tesi monografica ha come oggetto di studio la figura di Luca Bertelli, editore, tipografo e incisore nella Venezia del secondo Cinquecento, ponendo l'attenzione soprattutto sulla sua produzione di stampe d'arte, in modo da ricollegarmi al mio percorso di studi universitario.

La scelta di trattare un editore come Luca Bertelli è motivata principalmente dalla varietà e completezza delle stampe da lui pubblicate, che si inserivano nei tanti e diversi generi che al tempo circolavano nel mercato veneziano. Si trovano infatti stampe riprodotte opere dei grandi maestri italiani, come Raffaello, Michelangelo e Tiziano, ricercatissime e di facile smercio, a maggior ragione se tradotte da bravi incisori in grado di rendere giustizia agli originali. Per quest'ultimo motivo, Bertelli si rivolgeva ad incisori noti nell'ambiente veneziano, come Girolamo Olgiati e Martino Rota, stabilendo sodalizi che durarono per diversi anni e portarono alla pubblicazione di stampe di ottima qualità artistica.

La figura di Luca Bertelli risulta molto interessante anche in relazione alla sua famiglia: esistono molti altri Bertelli che lavorarono a Venezia come editori negli stessi anni e in quelli appena precedenti e successivi all'attività di Luca, sebbene i rapporti di parentela rimangano per lo più ignoti o solo teorizzati. Questa famiglia, però, si pone come caso quasi eccezionale a Venezia, in quanto l'attività editoriale non viene svolta solo da una coppia di parenti, come nel caso dei fratelli Tramezzini, ma da membri di diverse generazioni, probabilmente tramandando lastre e conoscenze di padre in figlio. Quasi tutti i Bertelli sembrano impegnati in grandi opere editoriali, raggiungendo una certa notorietà nel loro ambiente, soprattutto per quanto riguarda la produzione cartografica, spesso oscurando la produzione di questo genere di altri editori, come il Camocio.

Ovviamente anche Luca Bertelli affianca le mappe alle stampe di altri generi, rinforzando la fama della famiglia e l'associazione del nome Bertelli a questa produzione. Nonostante questo, di Luca sembrerebbe nota solo la stampa di *Algeri*, il che fa pensare che le altre lastre di genere cartografico siano state ripubblicate da altri editori modificandone il nome – pratica molto usata al tempo –, mentre le stampe originali di Bertelli potrebbero essere andate perdute.

Luca Bertelli si occupò anche di stampe popolari e di ritratti di personaggi celebri e dei “sommi”, generi molto apprezzati e di successo all'epoca, ricercati soprattutto da quel ceto medio che iniziava a voler ampliare la propria conoscenza e cultura anche grazie a questo genere di stampe, nonché a quello della cartografia – a maggior ragione se mappe di città estere. Inoltre, Bertelli si dedicò alla produzione di libri, di sicuro molto più remunerativa della vendita di singole stampe d'arte. Nella produzione libraria si trova lo stesso problema per la cartografia: esistono pochi libri col nome del Bertelli e probabilmente gli altri furono ristampati sotto nomi diversi.

Nell'analisi dell'attività di Bertelli risulta interessante non solo il contatto con importanti incisori, ma anche con altri editori, veneziani e non, in primis con Lafréry, testimoniando i contatti che Bertelli aveva con Roma, che gli valsero di sicuro un aumento dei profitti e della notorietà nella Serenissima. Per la produzione di Luca Bertelli fu importante anche la collaborazione con Agostino Carracci, tanto che richiese il privilegio di stampa al Senato per la produzione di una delle quattro stampe realizzate dall'incisore bolognese che pubblicò. Sicuramente questa collaborazione gli valse un certo ritorno economico e di notorietà, dato che in quegli stessi anni iniziò la corsa da parte degli editori al possesso di incisioni realizzate dal Carracci, richiestissime dal mercato veneziano. È proprio grazie a questa felice collaborazione che Bertelli viene nominato dalla maggior parte dei critici moderni, che però tendono a non considerare il resto della sua produzione.

Un problema importante emerso dallo studio di questo editore è la sua attività di incisore. Molti critici gli attribuiscono la realizzazione grafica di alcune stampe, ma non sembra essere emerso un suo stile così particolare da poter affermare con certezza quali stampe da lui pubblicate siano anche da lui incise. La varietà di stili presente nelle

incisioni attribuite a Bertelli potrebbe dipendere dalla realizzazione commissionata ad altri incisori, rimasti anonimi nel tempo, che probabilmente lavoravano nella sua bottega.

Nonostante alcuni critici moderni affermino che Tiziano Vecellio diede al Bertelli alcuni dei suoi disegni per poi poterli tradurre in incisione, secondo altri non c'è alcun motivo per supporre una collaborazione tra i due. Oltre al fatto che un'eventuale rapporto non è documentato e risulta difficile pensare che Tiziano si sia affidato a qualcun altro negli stessi anni della collaborazione con Cornelis Cort, la traduzione grafica delle opere di Tiziano non prevede necessariamente un contatto diretto. Bertelli – se presumiamo che fu lui a realizzare alcune delle incisioni da opere del Vecellio – può aver semplicemente osservato in prima persona le celebri opere del Maestro che si trovavano a Venezia ed erano accessibili a tutti o aver avuto sottomano le stampe di Cort o di altri incisori. Se mai ci fu un contatto con il Maestro, fu per il consenso a pubblicare – e forse incidere o far incidere a terzi– stampe ritraenti i suoi dipinti, evitando così la sanzione per la violazione del privilegio che Tiziano ottenne nel 1567 per proteggere le stampe realizzate per lui da Cort. Secondo Lüdemann, le stampe recanti solo il nome del Bertelli e senza nessun'altra indicazione furono incise dai diversi intagliatori anonimi e la presenza del singolo nome non condurrebbe necessariamente all'attribuzione del ruolo di incisore al Bertelli<sup>1</sup>, ma ne attesterebbe solo la funzione di editore.

Sebbene sia stato poco analizzato nel corso degli anni, anche a causa dei pochissimi documenti a lui relativi e delle stampe considerate dai più rare, con lo studio svolto in questa tesi si può pensare a Luca Bertelli come a una figura importante non solo per il suo tempo, ma anche per chiunque ai nostri giorni volesse interessarsi alla produzione di stampe a Venezia nella seconda metà del XVI secolo.

---

<sup>1</sup> LÜDEMANN, 2016, p. 186.



# 1. La stampa veneziana nella seconda metà del XVI secolo

Nella seconda metà del Cinquecento Venezia risulta essere un centro importantissimo in Europa per la produzione di stampe e di libri, secondo solo a Roma.

La città lagunare si distingue già alla fine del XV secolo, intorno agli anni settanta, per lo sviluppo intenso dell'arte della stampa, diventando in pochi anni la capitale della produzione dei libri a stampa non solo nella Penisola, ma in tutta Europa. È vero, però, che a questa celere ascesa corrisponde immediatamente dopo un declino, per poi avere un secondo periodo di prolifica produzione di stampe, che si può protrarre fino alla fine del XVI secolo.

## 1.1 Venezia raccontata da diverse prospettive

Come valutare, invece, il periodo qui in esame, ovvero la seconda metà del Cinquecento? I primi giudizi relativi a questo lasso di tempo ci arrivano da Giorgio Vasari, dando quindi un'opinione sugli anni in cui lui stesso viveva. Come è noto, nella prima edizione de *Le Vite*, del 1550, Vasari ostenta una certa indifferenza per il mondo delle stampe e, quando costretto a dover affrontare l'argomento in alcune biografie, riporta informazioni quasi sempre errate, mostrando una certa superficialità nei riguardi di queste incisioni. Ovviamente, questa indifferenza e questa disinformazione si scontrano con il fatto che Vasari, probabilmente già dai tempi della sua formazione artistica negli anni trenta del XVI secolo, aveva a che fare con le stampe, che circolavano in modo frenetico per accontentare una committenza sempre più determinata a «sfruttare al massimo e in tutte le possibili direzioni le potenzialità di quel formidabile mezzo di comunicazione»<sup>2</sup>. Lo stesso aretino, dal 1548 almeno, in occasione della vicina pubblicazione della sua opera storiografica, aveva iniziato a commissionare la trascrizione grafica dei modelli iconografici che intendeva inserire per adornare le biografie degli artisti. L'elusione dell'argomento delle stampe era probabilmente motivato dal fatto che Vasari non voleva perdere tempo nel trattare la moltitudine di incisori anonimi, a cui nessuno si era mai preoccupato di dar nome, che aveva realizzato

---

<sup>2</sup> BOREA, 1989, p. 18.

immagini moltiplicabili, quindi carenti di quella unicità che avevano invece la pittura, la scultura e l'architettura, e incise senza alcun intento artistico o originalità. Per Vasari, le incisioni e gli incisori non avevano alcun valore in confronto alle grandi opere e ai grandi artisti di cui le sue *Vite* si sarebbero occupate. Se si trovava obbligato ad affrontare l'argomento, Vasari prendeva in considerazione solo ciò che gli tornava utile. L'associazione delle origini dell'incisione alla nobile arte dell'oreficeria, che nel Quattrocento era rappresentata da grandi nomi, soprattutto fiorentini, serviva allo storico a portare il merito dei pochi esemplari degni di nota a Firenze, come si evince soprattutto nell'edizione giuntina del 1568 dove l'invenzione dell'incisione su rame viene attribuita a Maso Finiguerra. Questo fatto serve a Vasari anche per porre attenzione solo alla produzione incisoria che ai suoi occhi poteva essere trattata, ovvero l'incisione su metallo, escludendo la silografia, che, a parer suo, era relegata a carte da gioco o a immagini sacre ad uso dei più poveri e pertanto completamente mancanti di intenti artistici. In quei pochi punti in cui parlò di stampe, Vasari trattò solo di quelle associate a nomi di una certa importanza, non interessandosi alla bellezza che una stampa poteva avere a prescindere dal legame con un qualche artista e non preoccupandosi di distinguere tra l'*inventor* e lo *sculptor*, spesso dando, erroneamente, il merito anche dell'atto meccanico all'*inventor*. E in generale, anche nell'edizione del 1568, Vasari continua a «ricercare nella stampa l'idea originale e unica che sta a monte, sottovalutando o addirittura trascurando l'incisione in quanto tale»<sup>3</sup>, soprattutto se l'opera alla base dell'incisione era facilmente riconoscibile e attribuibile a uno dei grandi maestri italiani. A maggior ragione, l'incisione è ancora più sottovalutata quando è legata ad artisti di formazione non toscana o, ancor peggio, di nazionalità non italiana. Solo con le incisioni realizzate da Dürer, che presentava tutte quelle virtù che secondo l'aretino un artista doveva possedere, Vasari sembra superare questo pregiudizio patriottico, anche se rimarca la superiorità dell'educazione artistica tosco-romana affermando che «se quest'uomo sì raro, sì diligente et sì universale avesse avuto per patria la Toscana, come egli ebbe la Fiandra, et avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiamo fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore dei paesi nostri»<sup>4</sup>. Nel corso del XVI secolo l'interesse per le stampe, da parte degli artisti e degli amatori, aumenta,

---

<sup>3</sup> BOREA, 1989, p. 26.

<sup>4</sup> VASARI, 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 5.

causando anche la crescita della produzione di incisioni, e Vasari non può, nella nuova edizione giuntina del 1568 de *Le Vite*, non affrontare di petto questo argomento. Decide allora di inserire un capitolo riguardo Marcantonio Bolognese e altri intagliatori di stampe, in cui rinuncia alla trattazione in chiave biografica, ma crea un elenco di stampe, seguendo un ordine tanto geografico quanto cronologico, in modo da consegnare ai lettori una piccola storia della stampa dalle origini – coincidenti con l'opera di Maso Finiguerra – ai suoi tempi, in cui operavano incisori che lui conobbe personalmente. Ovviamente, in questo elenco, non nomina la maggior parte degli incisori esistiti nel tempo, ma soprattutto ignora volutamente tutti quegli *intagliatoruzzi*<sup>5</sup>, per usare un termine del suo corrispondente Lampson, che infettavano il mercato con stampe di scarsa qualità e a cui si riferisce affermando che: «chi intaglia, sia quanto vuole valent'uomo, non arriva a gran pezza all'opere et al disegno e maniera di chi ha disegnato»<sup>6</sup>. Questi incisori, spronati soprattutto da mercanti ed editori avidi di guadagno, continuavano a riproporre opere di Michelangelo e Raffaello che avevano un grande successo, usando lastre vecchie, che venivano ritoccate, o copiando non gli originali, ma altre stampe, che spesso si rifacevano a disegni di dubbia autenticità. Con questa edizione, Vasari denuncia la speculazione ai danni dei grandi artisti e si premura di dare delle linee guida non solo agli studiosi ma anche ai collezionisti e agli amatori di stampe per poter distinguere le incisioni di qualità nella moltitudine di quelle immesse nel mercato. Separa, quindi, quelle incisioni il cui valore risiede solo in quello che è stato riprodotto, quindi lo stile e le invenzioni di altri artisti, da quelle incisioni che potevano essere considerate delle opere d'arte in sé, a prescindere dall'eventuale riproduzione di opere di altri. Vasari prosegue con altre considerazioni:

Si sono adoperati intorno agl'intagli di rame molti altri, i quali, se bene non hanno avuto tanta perfezione, hanno nondimeno con le loro fatiche giovato al mondo, e mandato in luce molte storie et opere di maestri eccellenti, e dato commodità di vedere le diverse invenzioni e maniere de' pittori a colore che non possono andare in que' luoghi dove sono l'opere principali, e fatto avere cognizione agl'oltramontani di molte cose che non sapevano: et ancorché molte carte siano state mal condotte dall'ingordigia degli stampatori, tirati più dal guadagno che dall'onore, pur si vede [...] in qualcun'altra essere del buono.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BOREA, 1989, p. 20.

<sup>6</sup> VASARI, 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 225.

<sup>7</sup> VASARI, 1568 (ed. 1966-1997), V, p. 19.

Secondo Vasari, quindi, le incisioni hanno l'utilità di mantenere la memoria delle grandi opere nel tempo e di diffondere la maniera italiana, non solo in Italia, ma anche all'estero, a favore di chiunque sia interessato all'arte. Tra gli incisori a cui diede il merito di questa diffusione risalta Marcantonio Raimondi, la cui attività risulta degna di nota solo per la riproduzione di invenzioni di Raffaello, avendo solo «un ruolo, se non subalterno, certo non più che complementare, ai fini della comunicazione della memoria visiva, a quello degli artisti»<sup>8</sup>.

La stessa preoccupazione di Vasari per la circolazione di stampe di bassa qualità interessò la Repubblica di Venezia, resasi conto dell'importanza che il settore della stampa aveva acquisito nei commerci veneziani. Le stampe, quando uscivano dai confini della Repubblica, in qualche modo rappresentavano la Serenissima e, pertanto, solo dei prodotti eccellenti potevano essere messi in commercio per mostrare al mondo la grandezza di Venezia. Il Governo si rese ben presto conto del declino della maestria veneziana causata dalla ricerca del guadagno. Nel 1537, quindi, venne promulgata una legge che imponeva l'uso di carta di prima qualità, che tenesse l'inchiostro senza 'macchiare' la pagina, a tutti coloro che chiedevano il privilegio per la stampa. Successivamente, per esercitare un controllo più forte su ciò che veniva pubblicato e sul relativo valore, nonché per fermare gli abusi, venne istituita nel 1549 una gilda che raccoglieva i lavoratori del settore, denominata *l'Arte dei librai, stampatori et legatori di libri*. «Many of those who open printing presses, but are not matriculated in the guild, are utterly ignorant of the art of printing; this brings discredit upon Venice, and ruin and disgrace upon the art»<sup>9</sup>. Chiunque volesse aprire una stamperia o una bottega o semplicemente svolgere l'attività di mercante di stampe, stampatore o editore, doveva prima affrontare un apprendistato di cinque anni, a cui poi sarebbe seguito un esame da parte di esperti e un pagamento di cinque ducati per poter ricevere l'iscrizione alla gilda. Con questo sistema, l'ammissione a questo mestiere diventò più ardua e un motivo d'onore e il prestigio della stampa ne risentì positivamente. E, anche se per almeno quindici anni riuscì a ristabilire la qualità e l'importanza del commercio di stampe, ben presto questa corporazione si deteriorò, probabilmente a causa del fatto che i funzionari della gilda erano più interessati ai propri affari che alla sua gestione. Inoltre, per quanto

---

<sup>8</sup> BOREA, 1989, p. 35.

<sup>9</sup> BROWN, 1891, p. 88.

l'Arte proclamasse la giurisdizione su tutti i lavoratori del settore, non aveva l'autorità necessaria per imporsi su tutti e molti rimanevano quindi fuori da questo sistema.

«Dopo i fastigi cui era giunta nel '400, a poco a poco [la stampa] va perdendo di perfezione sia per i caratteri che per la carta e le illustrazioni, ma guadagna in compenso popolarità: il libro di formato maneggevole, il foglietto voltante si diffondono sempre più in ogni cetto sociale. Se la carta è scadente, in compenso il prezzo del libro è accessibile a tutti.»<sup>10</sup> Questa è l'idea che accomuna la maggior parte dei critici tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo riguardo l'arte della stampa nella seconda metà del Cinquecento. Questi, infatti, riprendono il giudizio negativo di Vasari sulla mancanza di originalità delle incisioni, originalità che, nel primo Novecento, viene considerata «*condicio sine qua non* dell'opera d'arte»<sup>11</sup>. Si deduce che, quindi, questi autori vedono le stampe di riproduzione, allora di grande successo, come una semplice copia dell'originale, a prescindere dalla qualità di tale riproduzione.

Horatio Brown, in *The Venetian printing press* del 1891, confronta lo splendore del Quattrocento con le stampe del secondo Cinquecento, in modo da rendere evidente il declino della qualità nelle stampe della seconda metà del XVI secolo. Se nel Quattrocento, infatti, i primi tipografi avevano i manoscritti come rivali e modelli dei loro prodotti, stimolandoli a realizzare libri a stampa di una qualità artistica così alta da potersi confrontare con i lavori dei copisti, il Cinquecento vede un profondo calo della qualità dei prodotti a stampa. Questo calo comporta, da una parte, un revival dei manoscritti tale da portare gli appassionati del settore a riutilizzare il vecchio metodo di produzione e a richiamare i copisti a lavoro. Dall'altra parte, il contesto culturale dell'Umanesimo aveva reso la popolazione sempre più curiosa e affamata di conoscenza: venivano richiesti libri ad un prezzo basso e in gran numero.<sup>12</sup> L'aumento della domanda portò ad un ampliamento repentino del mercato, causando il deterioramento della stampa, che diventò «less of an art and more of a trade»<sup>13</sup>. Le botteghe iniziarono ad avvalersi di materiali di scarsa qualità e, con la pressione di dover ridurre i tempi di produzione, portarono in commercio prodotti sommari, di bassa qualità e di scarsa valenza artistica.

---

<sup>10</sup> ASCARELLI, 1953, p. 158.

<sup>11</sup> BOREA, 1989, p. 22.

<sup>12</sup> BROWN, 1891, p. 35.

<sup>13</sup> BROWN, 1891, p. 51.

Sullo stesso filone teorico si pone Arthur M. Hind nella sua opera del 1923 *A history of engraving from the 15. century to the year 1914*, la terza edizione, completamente rivisitata della precedente *A short history of engraving and etching* del 1908. Hind indica l'inizio del «degrado dell'incisione italiana»<sup>14</sup> nel momento in cui Raffaello decide di creare un mercato per le riproduzioni delle sue opere, delegando al Baviera le attività di stampa e vendita. Scegliendo questo momento come significativo per la storia della stampa, Hind riprende Vasari, che riconosce come l'incremento della produzione delle stampe sia dovuto al potere assunto dal Baviera, specialmente dopo il 1520<sup>15</sup>. Marcantonio Raimondi, spiega Hind, realizzava le incisioni avendo come base un disegno del maestro, ma riusciva comunque a conferire al proprio lavoro un'interpretazione originale dell'opera di partenza. Alla morte di Marcantonio, nessun altro incisore sembrava poterlo eguagliare, nemmeno i suoi seguaci più vicini. Gli incisori, forzati dalla domanda sempre più incalzante di riproduzioni delle opere dell'Urbinate, diventarono «semplici collaboratori prezzolati degli editori»<sup>16</sup>. Gli incisori persero quindi la propria personalità e il titolo di artisti per diventare dei banali copisti meccanici. Questo, secondo Hind, porta alla sempre maggiore carenza di qualità nelle stampe del Cinquecento, ma, nonostante questo, l'autore afferma che tale periodo è il più prolifico di stampe di ogni genere.

Anche David Landau, in un testo innovativo, fondamentale e largamente influente come *The Renaissance Print: 1470-1550* del 1996, non si discosta da questa ormai consolidata teoria e sostiene come, subito dopo esser stato portato al culmine del successo il potenziale artistico, tecnico e commerciale dell'arte della stampa, sia iniziato «the mechanism for an eclipse of the master designer»<sup>17</sup>. Infatti, il controllo della produzione della stampa viene preso dagli editori e dai commercianti: queste figure commissionavano a incisori professionisti la realizzazione di lastre, che poi venivano stampate e ristampate sotto la supervisione dell'editore, che ne era proprietario. In questo modo, l'incisore vede eliminata la possibilità di esprimere la propria individualità e la propria capacità artistica per doversi conformare alle richieste commerciali del

---

<sup>14</sup> HIND, 1998, p. 74.

<sup>15</sup> BOREA, 1989, p. 25.

<sup>16</sup> Cfr. nota 13.

<sup>17</sup> LANDAU, PARSHALL, 1996, p. 6.

datore di lavoro, ovvero l'editore-commerciante. Questo portò l'arte della stampa a diventare una pura arte della speculazione.

Bisogna sottolineare, però, come le concezioni di Brown e Hind siano ormai del tutto superate ed è con il fondamentale catalogo di Michael Bury *The Print in Italy: 1550-1620* del 2001 che si ebbe un deciso cambiamento. Bury infatti decide di 'difendere' la posizione di editori e mercanti. Queste personalità finanziarono l'espansione della stampa sia per quanto riguarda la quantità, sia per quanto riguarda le tematiche affrontate. Importarono in questo campo strategie provenienti da altri settori e intensificarono il commercio nazionale e internazionale. Le loro attività, però, semplicemente si inserivano al meglio in un contesto artistico estremamente vivo e dinamico, che loro però non controllavano e, pertanto, non erano in grado di soffocare le personalità degli incisori. Questi ultimi infatti erano per la maggior parte professionisti indipendenti che lavoravano su commissione per diversi editori, se non addirittura lo diventavano loro stessi. «The effect these dealers had was to enable diversity rather than to enforce conformity»<sup>18</sup>. Dello stesso pensiero di Bury è Diane De Grazia, che infatti afferma come il giudizio sulle stampe di riproduzione debba essere legato al contesto in cui venivano realizzate e non alle teorie novecentesche secondo cui «soltanto le idee nuove promuovono il genio»<sup>19</sup>. Questo genere di stampe era di grande successo. Basti pensare al fatto che la maggior parte di queste incisioni era di soggetto sacro e la loro circolazione, favorita dal formato piccolo e leggero, agevolava la devozione, soprattutto quella privata, nonché la propaganda religiosa, molto sentita in questo periodo di Riforma e Controriforma. Inoltre, più importante nell'ambito di questa discussione, è il fatto che le stampe riproduttive ripetevano certo l'opera originale, ma senza essere considerate inferiori. «Le stampe riproduttive avevano la medesima funzione delle fotografie di oggi»<sup>20</sup>, ma questa non era nemmeno la loro unica funzione, altrimenti gli incisori non si sarebbero preoccupati di firmare i propri lavori e molti altri teorici, come il Baglione, il Bellori e il Malvasia, non ne avrebbero tessuto le lodi nelle loro opere. Le stampe di riproduzione, molte volte, erano una traduzione dell'opera di

---

<sup>18</sup> BURY, 2001, p. 10.

<sup>19</sup> DE GRAZIA, 1984, p. 60.

<sup>20</sup> Cfr. nota 18.

partenza in base allo stile personale dell'incisore e si presentavano spesso come lavori del tutto originali.

Il successo di queste stampe e la considerazione di queste come delle vere opere d'arte, con in più l'utilità di diffondere la maniera e ricordare ai posteri una pittura o una scultura, ma non solo, viene ben testimoniato dal numero sempre più crescente di collezioni di stampe, magari all'interno di collezioni d'arte comprendenti anche altri manufatti. Un esempio eloquente è senz'altro la collezione assemblata negli anni sessanta dal cardinale Scipione Gonzaga. Consisteva in incisioni e silografie disposte in grandi libri: due di questi volumi vennero riempiti esclusivamente con opere di Dürer, uno con opere di Lucas van Leyden, uno con quelle di Cornelis Cort e l'ultimo con opere di 'Stefano', forse Dupérac. Probabilmente esisteva un ulteriore volume dedicato alle incisioni di Marcantonio. Oltre a questi volumi monografici, nella collezione del cardinale troviamo insieme di incisioni legate da una stessa tematica, come ad esempio il paesaggio. L'organizzazione delle incisioni in questi volumi sembra mostrare l'intento di «assemble items illustrating the historical development of printmaking as well as systematic groups of the work of the finest practitioners»<sup>21</sup>. Per avere invece un esempio di collezionismo di stampe a Venezia, possiamo prendere in esame la collezione creata da Gabriele Vendramin. Gabriele (1484 – 1552), provveditore alle biave, censore, consigliere, provveditore alle fortezze e provveditore alle beccherie<sup>22</sup>, può essere considerato un importante amatore d'arte, che ben si inseriva in quel gruppo di interessati a pittura, scultura ed architettura che realizzava collezioni artistiche ampissime, con una presenza sostanziosa di stampe. La raccolta del Vendramin può essere considerata come «the earliest well-documented case of an extended collection of prints»<sup>23</sup>. La collezione comprendeva sia silografie – il che rende la collezione Vendramin un caso eccezionale data la rarità di trovarle in altre collezioni dell'epoca – che bulini e acqueforti: la maggior parte delle incisioni possedute non è identificata, ma si possono trovare opere di Dürer e Campagnola. Queste stampe si univano a dipinti, disegni, bronzi, sculture in marmo, strumenti scientifici, manoscritti e libri stampati e il tutto era sistemato nel Camerino delle Anticaglie a Palazzo Vendramin. In questa

---

<sup>21</sup> BURY, 1985, p. 16.

<sup>22</sup> LAUBER, 2008, p. 317.

<sup>23</sup> BURY, 1985, p. 19.

collezione, come in altre simili nate nel corso del XVI secolo, le incisioni venivano considerate al pari dei disegni, in grado di trasmettere le stesse informazioni e uguali portatrici di piacere. Lo stesso Vendramin, nel suo testamento, dopo aver trattato le modalità della costituzione e il valore economico di tale investimento, descrive la collezione, sottolineando come le opere, raccolte attraverso commissioni, scambi, eredità e anche come saldi di debiti, gli abbiano dato sollievo e gioia nella vita. Vendramin si mostra preoccupato per il futuro della sua collezione, sperando che essa venga preservata intatta e trasmessa ai posteri, ma concede la vendita dei suoi manufatti solo in caso di grave necessità economica e trascorsi quindici anni dalla sua morte, avvenuta nel 1552. I primi segnali di dispersione della collezione si hanno, però, già nel 1565, quando Federico Vendramin scopre che il fratello Luca aveva già venduto medaglie e disegni di grande prestigio<sup>24</sup>. Quasi sicuramente la collezione, a causa di disaccordi ereditari, rimase più o meno intatta fino al 1615. Il momento della dispersione vero e proprio si può individuare tra il 1650 e il 1657, quando il proprietario della collezione al tempo, Andrea Vendramin detto di Zamballotta, a causa della crisi dell'impresa di famiglia, dovette vendere la collezione.

## **1.2 Produzione e mercato della stampa veneziana: storia di un successo**

Dalle parole di questi autori si può facilmente dedurre come la storia della stampa a Venezia sia dettata da una sequenza continua di alti e bassi, sempre dipendenti da fattori esterni. Dal 1469, anno in cui viene pubblicato il primo libro a Venezia per mano di Giovanni da Spira, al 1498 è presente una continua crescita, portando la Serenissima ad essere il centro più importante per la produzione e il commercio di stampe in tutta Europa. Questa ascesa viene seguita subito da un declino, che tocca il suo punto più basso nel 1511. Il declino di questi anni dipese sicuramente dalle guerre della Lega di Cambrai, che fermarono momentaneamente gli scambi commerciali. Inoltre, a partire dal 1517 l'introduzione della legislazione per la regolazione dell'attività della stampa portò ad una riduzione del numero di libri prodotti, fino al 1530, quando si ebbe una ripresa profonda del commercio. Questo periodo di splendore per il mercato durò fino al 1575, anno in cui iniziò la peste, che uccise almeno il 30% della popolazione e che

---

<sup>24</sup> LAUBER, 2002, p. 57.

causò un generale blocco della stampa, portando addirittura alla fine del successo che fino a quel momento avevano avuto alcuni generi, come le carte geografiche. Dalla richiesta per il privilegio di Girolamo Porro nel 1576 a quella di Cesare Vecellio nel 1590<sup>25</sup>, non si trovano altre richieste, se non quella di Luca Bertelli nel 1582, la cui attività florida di questi anni fa pensare che la stampa non fosse così completamente bloccata dopo la peste. Si ha poi una piccola ripresa all'inizio degli anni novanta, con la presenza di personalità importanti come Giacomo Franco, Donato Rasciotti e i Sadeler, ma non ai livelli del periodo compreso tra il 1530 e il 1575. L'ulteriore stop al commercio e alla produzione di stampe è dovuto anche alla pubblicazione dell'Indice Clementino del 1596, un aggiornamento dell'Indice dei Libri Proibiti del 1558, che portò ad una forte riduzione della richiesta dei privilegi. Questo Indice è da sempre considerato come la causa che portò alla conclusione di quel florido periodo per l'arte della stampa a Venezia, culminata nel XVII secolo<sup>26</sup>.

L'importanza che Venezia ebbe nella produzione e nel commercio della stampa è strettamente riconducibile alla sua posizione nel mercato internazionale. La città, infatti, nel Cinquecento era il centro commerciale più importante dell'epoca, in cui convergevano non solo il commercio della Penisola, ma anche quello proveniente dal Nord Europa e da tutto il Mediterraneo. Trovarsi in mezzo a questi tragitti commerciali era quindi la condizione ideale per iniziare il commercio in un nuovo settore, garantendo proficui e comodi sbocchi ad una produzione che in poco tempo aveva raggiunto altissimi livelli di intensità. Questa peculiarità attirò anche una moltitudine di stampatori ed editori provenienti dalla Germania e da tutta Italia «generalmente essi stessi silografi e inventori dei bei caratteri»<sup>27</sup>, che portarono a Venezia le loro scoperte, rendendo la città lagunare un punto d'incontro tra tecniche e stili diversi e innovativi. Venezia, inoltre, aveva il monopolio del commercio cartario internazionale<sup>28</sup>: ciò consentiva agli stampatori residenti nel capoluogo della Serenissima di produrre stampe ad un prezzo ridotto rispetto ad altre città italiane, che invece dovevano importare questo materiale primario.

---

<sup>25</sup> BURY, 2001, p. 174.

<sup>26</sup> BROWN, 1891, p. 97.

<sup>27</sup> MAURONER, 1943, p. 12.

<sup>28</sup> COLLA, 1984, p. 48.

Grazie al lavoro di professionisti come i librai venne a crearsi una situazione commerciale e produttiva ben organizzata, ma soprattutto in grado di rispondere in modo efficace ed efficiente all'aumento quantitativo della produzione e alla domanda di prodotti differenziati. Se agli albori della stampa a Venezia il pubblico era limitato, dati i probabili elevati costi dei primi libri, ed era costituito principalmente da principi ed ecclesiastici, a metà del Cinquecento il pubblico era talmente ampio che si estendeva ad ogni ceto sociale e, pertanto, la domanda dei prodotti era particolarmente diversificata, anche a causa del fatto che tale richiesta proveniva da diverse parti d'Europa.

In risposta a questo fervore, troviamo moltissimi tipografi ed editori, «dalle grandi case che lavorarono fiorentissime per tutto il secolo ai singoli stampatori di cui non si conosce che una sola pubblicazione. Basti pensare che in questa città si possono contare ben 493 tra tipografi, editori e librai»<sup>29</sup>. Ben presto, inoltre, alcuni librai iniziarono ad occuparsi anche di stampe d'arte. Probabilmente ciò fu favorito dalla questione dell'illustrazione dei libri, che veniva realizzata con mezzi incisori, inizialmente con la silografia. Qualche decennio prima del Cinquecento si trovano già le prime silografie indipendenti, realizzate ambiziosamente in grandi dimensioni e, nello stesso periodo, venivano prodotte anche immagini di santi e carte da gioco sempre con la tecnica dell'intaglio su legno. Nei mercati veneziani venivano venduti anche i cosiddetti 'libri xilografici', destinati ai semileggeri, le cui pagine erano formate da una silografia accompagnata da una breve didascalia<sup>30</sup>. Data, però, l'importanza dei libri a Venezia, la pubblicazione di singole stampe tendeva ad essere subordinata a quella dei libri. A maggior ragione, pubblicare, stampare e vendere libri garantiva più guadagni rispetto alle singole stampe d'arte. Anche se per produrre libri era richiesto un investimento importante, i margini di profitto erano solitamente alti in modo proporzionato. La pubblicazione di stampe, quindi, veniva ad essere un modo per aumentare le entrate e spesso venivano intraprese anche altre attività collaterali da combinare alla pubblicazione di libri e stampe d'arte. Possiamo comunque sostenere che, in particolare dal 1550 in poi, le due produzioni, quella libraia e quella di stampe, continuarono a coesistere «in a symbiotic relationship»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> ASCARELLI, 1953, p. 157.

<sup>30</sup> DILLON, 1984, p. 82.

<sup>31</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 235.

Tutti gli incisori, stampatori, editori e commercianti di stampe che si trovavano a Venezia avevano botteghe nelle stesse zone della città ed ogni bottega – o almeno la maggior parte – era distinta da un simbolo, che spesso veniva anche riprodotto nei libri e nelle stampe. L'area che presentava la concentrazione più alta di queste figure era la zona compresa tra Rialto e San Marco, soprattutto la parte delle Mercerie. Il fatto che in queste zone si trovasse anche la maggior parte dei librai è un'ulteriore prova della connessione che i libri e le stampe d'arte avevano in questo commercio. Importante è sottolineare come in queste aree si trovassero anche gli orefici, obbligati da un decreto del 1331 ad esercitare la propria professione solo lì <sup>32</sup>. La connessione tra l'oreficeria e l'incisione rese probabilmente inevitabile che tutte le botteghe del settore della stampa si stabilissero negli stessi spazi. Oltre che nelle botteghe-negozi, le stampe venivano vendute da mercanti erranti in banchetti, soprattutto in occasione di fiere o mercati durante le giornate di festività, quando le botteghe avevano l'obbligo di rimanere chiuse.

Vivendo in luoghi così concentrati e definiti, risulta ovvio come le relazioni tra incisori ed editori e stampatori o tra persone della stessa professione fossero molto strette, sicuramente rispetto a città come Roma dove era presente una maggiore dispersione tra le botteghe. Il fatto anche che la produzione di una stampa coinvolgesse tante persone con abilità e specializzazioni diverse, indicando che il settore della stampa non era un sistema chiuso, bensì aperto, portava facilmente alla creazione di rapporti di diversa natura tra differenti personalità. Spesso gli editori si univano tra loro o richiedevano le prestazioni di stampatori e/o incisori specifici, a volte sancendo felici collaborazioni da cui uscirono prodotti di altissima qualità. È anche vero che, in una situazione di concentrazione altissima in uno stesso luogo, era presente anche un'elevata competizione e non mancarono gli episodi di plagio: non era insolito, infatti, che membri della stessa bottega o di botteghe diverse si copiassero idee o prodotti, rendendo forse ancora più teso il clima di competizione.

Quindi, troviamo sì piccole botteghe che lavoravano individualmente, ma all'interno della stessa bottega erano presenti diversi specialisti che dovevano occuparsi delle diverse operazioni per realizzare una stampa e pubblicarla. Disegnatori, incisori,

---

<sup>32</sup> BURY, 2001, p. 170.

stampatori e commercianti erano sempre presenti in una bottega, che a sua volta si rivolgeva a commerci correlati come gli artigiani dei metalli, i fabbricanti di bulini e i fornitori di carta. Tutte queste figure erano legate da rapporti di natura giuridica e spesso venivano a formare delle società editoriali, ma la maggior parte delle volte non tutti i lavoratori venivano nominati nel colophon, che spesso indicava solo il nome dell'editore, o al massimo anche quello dello stampatore, nel caso in cui le due figure non coincidessero in una stessa persona. Il tipografo poteva essere uno dei dipendenti della bottega di un editore, ma esistevano molte stamperie indipendenti a cui gli editori si rivolgevano per far stampare le lastre in loro possesso.

Solitamente, «only limited numbers of impressions were printed from a plate at any one time and that printing took place in response to demand»<sup>33</sup>. Per essere vendute meglio, le stampe venivano realizzate in diverse forme. A volte venivano colorate, soprattutto quando si trattava di mappe, immagine devozionali o ritratti, mentre in altre occasioni venivano stampate su stoffe pregiate, anche se questa pratica veniva riservata a quelle stampe che sarebbero poi state regalate a personaggi importanti della società. Uno dei modi migliori per vendere più facilmente le stampe è quello di venderle in serie. Esistono prove di stampe raccolte insieme, ma che non sono numerate e non hanno alcuna indicazione sull'appartenenza comune. Altre stampe, invece, venivano unite in libri, con un frontespizio atto a indicare la raccolta. Al momento della vendita, le stampe potevano presentarsi non rilegate e in gruppi di pagine sciolte, a volte legate con una cucitura, o potevano essere già unite in un unico libro. Le serie erano create secondo diversi criteri. Le incisioni raccolte potevano trattare un ciclo di storie, come la *Passione di Cristo*, o erano legate ad una particolare figura o ad un particolare monumento o città. Dagli anni settanta del Cinquecento, forse anche a causa del periodo della Controriforma, diventano molto popolari e ricercati i gruppi di stampe legate alla *Vita dei Santi*, organizzati in modo da avere in una stessa pagina l'immagine e una breve didascalia. Negli anni sessanta si trovano serie 'aperte', ovvero espandibili, che avevano di base una tematica comune, ma potevano essere formate da stampe provenienti da diverse fonti. L'esempio forse più celebre di queste serie aperte è lo *Speculum Romanae Magnificentiae*, pubblicato da Lafréry a Roma, ma che ebbe un grandissimo successo

---

<sup>33</sup> BURY, 2001, p. 47.

anche al di fuori della città. Questa raccolta presentava un frontespizio uguale per tutti, che indicava la tematica che le stampe avrebbero trattato, ovvero Roma antica e moderna. Il cliente poi poteva formare la propria raccolta scegliendo le incisioni tra quelle possedute dall'editore. In questo modo venivano creati dei volumi unici, che si adattavano ai gusti dei singoli compratori. Anche a Venezia possiamo trovare casi simili. Venivano, infatti, pubblicati degli atlanti che raccoglievano mappe pubblicate da diversi editori, ma anche stampe rappresentanti antichità di Roma, ritratti e cerimonie. Le varie componenti venivano scelte dal singolo cliente a suo piacimento<sup>34</sup>.

In questi anni di altissima frenesia produttiva, si può facilmente dedurre come la maggior parte delle stampe immesse nel mercato spesso fossero copie delle stampe originali. Questo era un continuo problema per gli editori che volevano proteggere i propri prodotti e che, stanchi di vedersi tolti i dovuti guadagni, si dovevano rivolgere al Senato per farsi garantire il privilegio di stampa. Spesso queste copie confondono gli intenditori, in quanto non si dichiarano copie, ma originali, magari cancellando il nome dello stampatore-editore originale e sostituendolo con quello del nuovo editore. È anche vero che non tutte le copie sono il frutto della competizione, anzi accadeva frequentemente che le copie fossero commissionate o eseguite col permesso dell'editore originale: quest'ultimo possedeva altre filiali o era in società con altre personalità in località diverse e poteva quindi concedere ad altri di realizzare copie delle sue stampe nel caso in cui ce ne fosse stato bisogno, magari per rispondere alla domanda del pubblico.

Si conosce molto poco riguardo ai prezzi delle stampe. Quel poco che è noto è relativo alla produzione di libri. I costi di una sola edizione erano molto alti e potevano aumentare a seconda del numero di copie che veniva realizzato. I costi comprendevano i pagamenti per i diversi lavoratori coinvolti, ma soprattutto riguardavano l'acquisto della carta. Questo era il problema più oneroso per chi finanziava la produzione, tanto che a volte il costo della carta rappresentava il 50% del costo totale. I produttori veneziani, per loro fortuna, avevano dei costi agevolati rispetto ad altre parti d'Italia e d'Europa, grazie al fatto che la produzione cartaria era principalmente collocata nelle zone della terraferma della Repubblica. Il prezzo di un libro, almeno all'inizio della storia della stampa, era molto alto, inferiore solo a quello dei manoscritti, ma con l'avanzare

---

<sup>34</sup> BURY, 2001, p. 173.

del tempo i libri arrivarono ad un prezzo accessibile alla maggior parte della popolazione, decretandone quindi la diffusione e il successo. È difficile avere un'idea dei prezzi precisi: anche se sono stati reperiti molti registri dell'epoca, rimane arduo capire se le cifre segnate si riferiscono ai costi, ai prezzi di vendita, e se si tratta di volumi o di manoscritti<sup>35</sup>. Sappiamo per certo che inizialmente gli editori vendevano i loro prodotti a prezzi eccessivi e il Senato decise quindi di intervenire. Tutti gli editori e/o stampatori dovevano presentare una copia per ogni pubblicazione ai Provveditori di Comun, il dipartimento che si occupava di tutte le arti e le attività della città, che avrebbe fissato il prezzo di vendita con cui il prodotto sarebbe stato venduto da quel momento in poi<sup>36</sup>. Non era insolito che gli editori cercassero finanziamenti per la produzione e pubblicazione dei propri prodotti tra figure di una certa importanza, a cui si faceva riferimento nella stampa stessa tramite la dedica. Quest'ultima, diventata sempre più frequente dalla metà del Cinquecento, serviva a mostrare gratitudine alla persona che aveva aiutato l'editore a finanziare il suo lavoro; veniva usata, nella maggior parte dei casi, nella speranza di ottenere un compenso monetario. Non è chiaro però se la persona a cui veniva rivolta la dedica fosse avvisata del fatto prima della stampa o no. Certo è che una dedica su un mezzo così pubblico diventava un modo per rendere onore alla persona in questione, che beneficiava positivamente di questo a livello sociale. Per questo motivo, il dedicatario si aspettava quindi un compenso, in modo da poter aumentare le entrate che per un professionista indipendente erano sempre comunque relativamente poche.

Le stampe in circolazione al tempo appartenevano ai generi più diversi: carte geografiche, stampe storiche, di soggetto mitologico o devozionale, stampe ornamentali, d'arte o d'antiquariato. Si potevano trovare, inoltre, nelle molte botteghe stampe a tematica erotica, frontespizi sciolti, illustrazioni per libri e tesi. In questa epoca segnata dai dibattiti di Controriforma e Riforma Protestante non sono da dimenticare le stampe usate come propaganda dagli ordini religiosi, che «disseminavano a piene mani illustrazioni delle storie delle *Scritture* e piccole stampe devozionali»<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> COLLA, 1984, p. 45.

<sup>36</sup> BROWN, 1891, p. 74.

<sup>37</sup> HIND, 1998, p. 69.

A Venezia erano importantissime la produzione e la vendita di carte geografiche, che ben presto dominarono il mercato europeo. Era infatti il momento storico delle grandi scoperte geografiche e le mappe raffiguranti queste terre esotiche erano considerate dei veri e propri oggetti d'arte. Se per la Serenissima erano uno strumento per l'amministrazione coloniale veneziana, per il popolo queste carte erano «immagini raffinate e inconsuete di ambienti naturali o costruiti»<sup>38</sup> e pertanto godettero di un grandissimo successo di mercato. Il successo di questo genere fu talmente alto che molti editori si dedicarono quasi esclusivamente alla produzione di carte, affiancandole a ritratti e stampe popolari che erano di facile smercio o a stampe d'arte e ritratti dei 'sommi', anche questi con un buon seguito di pubblico.

Nel Cinquecento, infatti, assunsero particolare rilievo le incisioni di riproduzione, tanto da diventare motori del mercato delle stampe all'epoca. Principalmente, la domanda di questo tipo di incisioni aumentò per la curiosità e per il desiderio di conoscere le opere dei maggiori maestri italiani, come Raffaello, Michelangelo, Tiziano e altri. «Non esistendo altro sistema riproduttivo, l'incisione che imitava con esattezza quelle stesse opere fu considerata il sistema ottimale per soddisfare questo desiderio»<sup>39</sup> e metteva d'accordo sia gli artisti, che vedevano le proprie opere circolare con più facilità, sia gli editori-stampatori, che si garantivano delle entrate con la vendita delle stampe d'arte. Con da una parte la richiesta maggiore di stampe d'arte e dall'altra la ricerca di guadagno, si creò un mercato energico, in cui circolava un alto numero di stampe, anche se molte erano di bassa fattura. Infine, un altro genere che si fece presto spazio tra il pubblico fu quello delle stampe popolari, entrate a Venezia con l'influsso della cultura tedesca e fiamminga. È probabile che l'appartenenza della maggioranza degli incisori e degli editori alla classe medio-bassa veneziana abbia influenzato l'inserimento – e il successo – di queste stampe nel mercato. È anche vero che queste personalità non di rado erano di mentalità aperta e riuscivano ad unire idee non convenzionali e allo stesso tempo moderate nelle serie di *moralité*, proverbi, composizioni edificanti, satire sociali e politiche e costumi che pubblicavano. Ovviamente, questo genere di stampe si distanzia completamente, sia nello stile che nella iconografia, dall'arte più tradizionale

---

<sup>38</sup> TOLIAS, 2015, p. 84.

<sup>39</sup> BELLINI, 1975, p. 20.

o dalla grande arte.<sup>40</sup> Queste serie di incisioni sono pubblicate soprattutto da chi si occupava anche di carte geografiche e sono la rappresentazione delle questioni che infervoravano l'Europa durante tutto il Cinquecento. La diatriba è presente un po' in tutte le stampe popolari, ma è particolarmente sentita nelle *moralité*, che colpiscono i vizi delle persone e che affermano l'idea della punizione per i malvagi e del premio per i buoni. «Si può conquistare il bene operando bene e passando per la via stretta e difficile; oppure si giunge al bene secondo i sacramenti, seguendo diverse pratiche religiose»<sup>41</sup>: queste sono le modalità che afferiscono alle due teorie religiose di cui si dibatteva in quegli anni, ovvero quella cattolica e quella riformata. Se per l'aumento dell'interesse per i viaggi, cresce la domanda per le carte geografiche, cresce anche quella per le stampe di costumi. Spesso, i costumi sono ripresi in modo uguale in diverse serie e poi raccolti in volumi che venivano venduti in tutta Europa, dato il grande successo presso il pubblico.

Per quanto riguarda la produzione libraria, i più in voga erano i romanzi cavallereschi, i libri greci e quelli musicali, ma non mancavano anche libri riguardanti la medicina, la matematica, le fortificazioni e altri argomenti specialistici.

Non deve sorprendere la presenza, tra le moltissime stampe nel mercato veneziano, di alcune stampe chiaramente prodotte – o almeno incise – a Roma. È ben noto, infatti, il passaggio di lastre da Roma a Venezia e viceversa. Ad esempio, nel 1562 Ferdinando Bertelli comprò alcune lastre da Mario Cartaro, che risiedeva a Roma; allo stesso tempo, troviamo nelle copie dello *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafréry alcune stampe prodotte dal Bertelli. O, ad esempio, è noto che Dupérac da Roma strinse contatti con molti editori e mercanti, come con il Camocio e uno dei Bertelli, rinforzando il passaggio di rami da Roma a Venezia<sup>42</sup>. Le collaborazioni tra incisori ed editori romani e veneziani rappresentano un'ulteriore prova dei contatti tra la città papale e quella lagunare. Da questo si può concludere come i due centri non si svilupparono mai in modo isolato, ma in un vivace contatto, unendosi nel soddisfare i mercati di tutta Europa.

### **1.3 Privilegi, *imprimatur* e il rapporto con la Chiesa**

---

<sup>40</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 246.

<sup>41</sup> OMODEO, 1965, p. 28.

<sup>42</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. XXI-XXII.

Come precedentemente accennato, molti editori e stampatori si rivolsero al Senato per farsi garantire il privilegio, ovvero l'esclusiva di stampare. A questo bisogno ben si associava quello dello Stato di imporre alla produzione 'nazionale' di stampe una determinata qualità, il più vicino possibile all'eccellenza, ed una protezione a questo stesso settore dalla concorrenza estera<sup>43</sup>.

La Repubblica, però, nonostante questa esigenza, si interessò a regolare il settore dal punto di vista legislativo solo dal 1517 in poi. Precedentemente, era il Collegio l'organo giuridico a cui incisori, editori e stampatori si rivolgevano per richiedere i privilegi, che venivano concessi abbastanza facilmente. Il problema fu che tali privilegi non venivano registrati in alcun atto pubblico, pertanto altri stampatori-editori non sapevano se rischiavano di violare il copyright concesso a qualcun altro. Inoltre, è quasi certo che non esistevano sanzioni per la violazione o, se esistevano, non venivano messe in atto. Il Collegio, quindi, garantiva sì molti privilegi, ma lasciava i richiedenti a doversi proteggere da soli.

Prima di continuare, è necessario illustrare che cosa fosse un privilegio. Questo, facendo riferimento al diritto latino, si può definire come un vantaggio ottenuto da un soggetto singolo concesso dall'autorità pubblica<sup>44</sup>. In media, il privilegio era garantito per una durata di dieci anni, ma durante tutto il Cinquecento mostrò una certa tendenza ad essere esteso, fin da subito o con proroghe, fino a toccare i vent'anni. Al tempo della Serenissima esistevano cinque tipi di privilegi:

1. Il primo tipo è il monopolio, che il governo concedeva ad una persona in modo da poter vendere o stampare liberamente in un determinato periodo. Gli effetti di questo privilegio, se fosse stato rispettato in modo ligo, sarebbero stati catastrofici per il mercato della stampa a Venezia, non permettendo a nessuno, tranne il beneficiario del privilegio, di stampare. È molto più probabile che questo privilegio, quando e se garantito, fosse più un «diploma of merit»<sup>45</sup> che un obbligo da rispettare da parte di tutti i restanti lavoratori;
2. Il secondo tipo di privilegio era quello concesso all'autore del lavoro, garantendogli la proprietà del prodotto;

---

<sup>43</sup> GASPARINI, 1984, p. 111.

<sup>44</sup> GASPARINI, 1984, p. 103-104.

<sup>45</sup> Cfr. nota 12.

3. Il terzo privilegio veniva concesso a editori e stampatori di opere realizzate da terzi;
4. La quarta tipologia era una sorta di brevetto per miglioramenti delle tecniche per stampare;
5. Il quinto privilegio era di tipo protezionistico e aveva lo scopo di proteggere la stampa veneziana dalla concorrenza estera.

Il protezionismo di Venezia garantiva i privilegi solo a chi operava nella capitale, raramente a quelli che risiedevano nelle altre zone della Serenissima e quasi mai agli stranieri, che dovevano appoggiarsi a personaggi influenti per le loro richieste<sup>46</sup>.

I privilegi più comuni erano quelli del terzo tipo: gli editori-stampatori, infatti, cercavano di proteggersi dalla fitta competizione, a volte denunciando la bassa qualità delle stampe che circolavano per mano di figure motivate da soli intenti speculatori. Per fare ciò, si facevano assegnare più privilegi, con la speranza di bloccare i rivali. Infatti, l'ottenimento del privilegio non portava necessariamente alla stampa e quindi l'accumulo delle licenze consentiva ad un editore di fermare la concorrenza. L'abuso dei privilegi da parte degli editori portò allora il Governo di Venezia a dover formulare la prima legge in ambito della stampa nel 1517. Con questo decreto, il Senato revocò tutti i privilegi precedentemente concessi con l'obiettivo di garantirli, da quel momento in poi, solo a lavori nuovi, mai stampati prima. Questa legge però continuava a lasciare la possibilità per alcuni abusi, non avendo delimitato il tempo in cui il privilegio poteva essere usato prima che diventasse non più valido. Pertanto, tale legge venne rivisitata nel 1534, dando l'obbligo ai richiedenti di stampare entro un anno tutti i lavori per cui avevano richiesto il privilegio. Inoltre, nessuno poteva ricevere il privilegio per la seconda volta per lo stesso lavoro.

Nel 1544, con lo scopo di proteggere gli autori di libri, venne vietato a chiunque di stampare o vendere alcun prodotto senza aver prima presentato ai Riformatori dello Studio di Padova le prove del consenso dell'autore per la pubblicazione<sup>47</sup>.

Per la metà del secolo, il sistema legislativo fu ben stabilizzato e gli editori, stampatori o artisti potevano richiedere al Senato il privilegio, che diventò l'unico modo per difendersi da tutti coloro che, come afferma Tiziano nella sua richiesta per un privilegio nel 1566:

---

<sup>46</sup> COLLA, 1984, p. 52.

<sup>47</sup> BROWN, 1891, p. 80.

[...] poco studiosi dell'arte per fuggir la fatica, et per avidità del guadagno si metteno a quella professione defraudando l'honore del primo autore di dette stampe con peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui; oltre l'ingannar il popolo con la stampa falsificata, et di poco valore<sup>48</sup>.

Non è del tutto chiaro se le norme di cui si parla qui valgano solo per i libri o anche per le stampe, data la rarità di documenti che attestino la richiesta di licenze per le singole stampe. È molto probabile, però, che la legislazione fosse la stessa, come si evince dai pochi documenti, in particolare quello precedentemente citato riguardante Tiziano e la sua richiesta per il privilegio per la stampa del *Paradiso*.

Un altro importante passo per la legislazione veneziana fu la questione degli *imprimatur*. La Repubblica decise di iniziare a proteggere lo Stato stesso dagli eventuali pericoli che la stampa poteva creare. La libertà di cui godeva la stampa a Venezia poteva comportare la pubblicazione di stampe e libri promiscui e con idee socio-politiche in contrasto con la Serenissima. Divenne quindi necessaria l'introduzione della censura in modo da lasciare sul mercato veneziano solo prodotti che esaltassero la Repubblica e ne difendessero la reputazione e l'alto prestigio raggiunto in tutta Europa.

Ad occuparsi della concessione degli *imprimatur*, che sono quindi delle licenze o permessi per aver superato il controllo della censura, è il Consiglio dei Dieci, considerato come «guardian of morals and committee of public safety»<sup>49</sup>. La censura della stampa si divideva in tre settori: religioso, letterario e morale e quest'ultimo si divideva a sua volta tra ambito pubblico e ambito privato.

Le legge pubblicata nel 1526 dal Consiglio garantiva l'*imprimatur* solo dopo la verifica di due censori scelti. Inoltre, nessuna stampa poteva essere venduta a Venezia senza un simile permesso, rendendo quindi l'*imprimatur* obbligatorio per chiunque volesse intraprendere l'attività di stampa. Motivato dal fatto che tale obbligo non veniva rispettato, ma anzi spesso eluso, il Consiglio dei Dieci decise di rinforzare la legge nel 1542-43, affidando il compito di rendere il controllo più rigoroso e le punizioni più severe agli Esecutori contro la Bestemmia, un'istituzione formata da tre membri con la funzione di supervisionare le questioni morali. Nel 1544 il Consiglio dei Dieci affidò il compito di censori fissi ai tre Riformatori dello Studio di Padova, che si sarebbero dovuti occupare

---

<sup>48</sup> BURY, 2001, p. 180, nota 108.

<sup>49</sup> BROWN, 1891, p. 60.

da quel momento in poi della verifica di tutte le stampe per cui veniva richiesto l'*imprimatur*, ovvero tutto ciò che non veniva venduto clandestinamente.

Nonostante la legge del 1526 e i successivi rafforzamenti, le norme continuavano a non essere rispettate e persisteva la circolazione di prodotti blasfemi e osceni. Per aggirare il sistema, venivano pubblicati libri e stampe con marche e simboli che indicavano la provenienza da una località fuori dalla Serenissima. In questo modo, i prodotti sembravano semplicemente importati, ma per la maggior parte erano realizzati e pubblicati a Venezia. Nel 1547, secondo la legge proclamata dal Consiglio dei Dieci, chiunque importasse libri di indecente natura doveva pagare una multa. Gli Esecutori contro la Bestemmia dovevano occuparsi dell'esecuzione effettiva di questa norma, affiancati dai tre Savii all'eresia, i tre periti laici del Sant'Uffizio, che si occupavano delle questioni religiose. Da questo momento inizia ad essere sempre più presente l'ombra dell'Inquisizione nel mercato delle stampe.

Certo è che, nonostante la richiesta di *imprimatur* fosse diventata obbligatoria e i privilegi necessari, il numero di licenze concesse non rappresenta nemmeno minimamente l'intera attività della stampa a Venezia<sup>50</sup> e questo significa come le autorità non fossero in grado di controllare perfettamente quel dinamico commercio che si era creato nella seconda metà del Cinquecento.

Ed è proprio nella questione della censura che Venezia e Chiesa cattolica si incontrano. All'inizio del secolo, il Consiglio dei Dieci si rivolse occasionalmente all'opinione di un ecclesiastico per avere un punto di vista teologico sulle richieste per l'*imprimatur*, ma questa era una semplice delega da parte del Governo di Venezia. Nel 1516 il Consiglio accettò la presenza fissa di un patriarca della Chiesa e di un Inquisitore per la verifica delle richieste, ma Venezia non rinunciò mai al proprio potere: solo il Consiglio aveva l'autorità per conferire o meno l'*imprimatur* – anche se si rendeva ormai necessario il benessere della controparte ecclesiastica.

I veri problemi iniziarono quando l'influenza dell'Inquisizione si fece più forte in tutta Europa, per culminare con la pubblicazione dell'Indice Clementino nel 1596. La presenza dell'Inquisizione a Venezia portò a questioni profonde, ovvero al rapporto tra la Repubblica e il Papato. Venezia si ritrovò di fronte ad un dilemma: doveva continuare a proteggere la libertà che caratterizzava il commercio veneziano – libertà di cui la stampa

---

<sup>50</sup> BROWN, 1891, p. 96.

beneficiò moltissimo – o doveva piegarsi al potere della Chiesa e della sua istituzione più repressiva, l’Inquisizione? Venezia assecondò le decisioni dei religiosi quando le opinioni tendevano ad essere le medesime. Il conflitto si poneva quando tali opinioni, invece, collidevano. E per quanto l’Inquisizione e l’Indice influenzassero tutto il mercato delle stampe pubblicamente e per quanto Venezia dovette spesso assecondare la Chiesa, la Repubblica non accettò mai il potere di quest’ultima e si dichiarò sempre indipendente da essa. In questo periodo di soppressione da parte della sfera religiosa, gli editori e i mercanti ebbero vita difficile e molti tentarono di vendere libri proibiti clandestinamente, spesso incorrendo in condanne e severe sanzioni.

Il primo indice venne pubblicato nel 1559 da Paolo IV, detto anche Indice dei Libri Proibiti ed è un elenco delle pubblicazioni non ammesse perché considerate eretiche. Con la pubblicazione dell’Indice Tridentino nel 1564 cambiò la posizione che la Chiesa aveva assunto nella censura della stampa a Venezia: non erano più menzionate collaborazioni con il Governo veneziano e tanto meno era confermata l’approvazione dell’autorità secolare. Inoltre, i poteri dell’Inquisizione nell’ambito della stampa venivano estesi ben oltre i limiti a cui il Governo veneziano aveva acconsentito. Infine, nel 1596 fu pubblicato l’Indice Clementino, un aggiornamento dei precedenti indici, che decretò il declino della stampa a Venezia.

#### **1.4 Gli incisori. Invenzione e traduzione**

Con l’incremento della produzione aumentò anche il numero di incisori sulla piazza. Molti basarono la propria carriera sulle commissioni per editori o stampatori, ma alcuni si occuparono anche della pubblicazione dei propri lavori. La crescita della produzione dipese in gran parte dal fatto che si passò dalla tecnica silografica a quella calcografica, meno laboriosa e più pratica. Per un certo periodo, la silografia continuò ad essere presente nel mercato veneziano con stampe di grande qualità, grazie anche all’influenza nordica e alla ben nota preferenza di Tiziano per la tecnica dell’intaglio su legno. Verso la metà del secolo l’incisione a bulino e l’acquaforte presero il sopravvento. Queste tecniche, infatti, garantivano una maggior precisione di segno e una miglior definizione, consentendo agli incisori «di arrivare a quei risultati pittorici che la silografia a Venezia

non aveva conseguito»<sup>51</sup>. Probabilmente, la calcografia e l'acquaforte arrivarono nella città lagunare anche tramite i contatti con Roma, dove erano presenti quasi esclusivamente queste tecniche da molto tempo.

Un problema importante in questo periodo è il passaggio dalle incisioni d'invenzione, dove l'artista è sia ideatore che esecutore del lavoro, a quelle di riproduzione, in cui l'incisore traduce in termini grafici un'opera di un altro artista<sup>52</sup>. Per Hind e Landau, come detto all'inizio di questo capitolo, è proprio tale passaggio a portare il declino della stampa nel Cinquecento: il cosiddetto *peintre-graveur*, cioè l'artista che incide da sé, viene lentamente sostituito verso la metà del secolo dall'incisore di riproduzione, che si limita a copiare disegni realizzati da altri<sup>53</sup>. Questa divisione tra invenzione e traduzione è però anacronistica, in quanto all'epoca nessuno sembra averla mai fatta. L'unica divisione è quella fatta da Vasari nel 1568 discriminando tra le incisioni che avevano valore in sé, in quanto ben eseguite, e quelle che derivavano il loro valore perché ritraenti opere di artisti, ma non è presente una vera discriminazione tra incisione creativa e di riproduzione.

Possiamo definire l'incisione di riproduzione come una ripresa intenzionale del lavoro di altri. Questo tipo di incisione comporta «l'obbligo di fedeltà iconografica e formale»<sup>54</sup> in quanto immagine derivata da un'altra e permette il riconoscimento, più o meno evidente a seconda dell'abilità, dell'opera originale. Spesso, però, la riproduzione diventa un'interpretazione intelligente dell'opera iniziale, in cui si riesce ad intravedere la personalità dell'incisore. «The word 'reproduction' implies mechanical copying, but often what was actually going was a highly creative attempt to find an equivalent and to create a graphic object that was of value in its own right»<sup>55</sup>. Si può dire che l'incisione di riproduzione a Venezia univa l'apporto nordico a quello del resto della Penisola italiana, dando vita a lavori eclettici, che ben si distinguevano da quei lavori impregnati di amore per l'antico e obbedienza alla Chiesa che facilmente si trovavano sul mercato romano.

---

<sup>51</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. L.

<sup>52</sup> STRAZZA, 1992.

<sup>53</sup> HIND, 1998, p. 21.

<sup>54</sup> BOREA, 2009, p. 26. È necessario proporre, al fine di una giusta ricerca in questo ambito, la distinzione data da Evelina Borea tra incisione di riproduzione e incisione di traduzione. Se l'incisione di riproduzione ha lo scopo di rappresentare l'opera originale nel dettaglio, l'incisione di traduzione, anche se avente lo stesso scopo, risente di più dell'interpretazione e dello stile personale dell'incisore, distinguendosi quindi da quella di riproduzione per il tocco più peculiare.

<sup>55</sup> BURY, 2001, p. 11.

Trattando l'argomento delle incisioni, non si può non citare Tiziano. Il cadorino rimase affascinato da questo mezzo fin dagli anni del suo apprendistato, soprattutto per la capacità, attraverso la moltiplicazione delle matrici e la facilità di trasporto, di diffondere le opere d'arte in tutto il mondo, consentendo una più facile affermazione dell'artista a livello nazionale e internazionale. Tiziano studiò le incisioni di Mantegna, Giulio Campagnola e Jacopo de' Barbari, ma anche degli incisori fiorentini della fine del XV secolo e di Dürer. Non c'è certezza su Tiziano incisore, ma è più probabile che l'incisore scelto dal maestro incidesse il disegno sulla matrice in legno precedentemente tracciata da quest'ultimo, prendendosi il rischio che comporta la traduzione<sup>56</sup>. «Tiziano doveva ricorrere a silografi che occasionalmente interpretavano le sue composizioni con maggiore o minore libertà, diminuendo così l'unità e l'intensità delle sue creazioni»<sup>57</sup>. Bisogna anche sottolineare come il tonalismo tizianesco fosse di difficile traduzione grafica e come spesso i disegni di Tiziano fossero prodotti su scala monumentale: questi fattori resero difficile la riproduzione delle sue opere, tanto che «non ebbe un divulgatore come lo ebbero Raffello e il Parmigianino»<sup>58</sup> e dovette rivolgersi a diversi incisori – Ugo da Carpi, Caraglio, Bonasone e Giulio Fontana sono solo alcuni dei molti incisori, per lo più anonimi, che affiancarono Tiziano nell'incisione – prima di trovare Cornelis Cort nel 1565, con cui iniziò un sodalizio durato diversi anni, fino alla morte del pittore. Tiziano non era soddisfatto delle incisioni ritraenti le sue opere che circolavano al tempo in gran numero, ma senza il suo consenso. Risale al 1566 la richiesta del privilegio al Senato, per poter bloccare quegli incisori speculatori che gli recavano danno sia a livello economico che di reputazione. Tiziano riteneva necessaria la divulgazione delle incisioni dalle sue opere per «comune comodo de' studiosi della pittura»<sup>59</sup> ed è in questo momento che entra in gioco il Cort, a cui venne affidato il compito di realizzare incisioni che rendessero giustizia all'arte di Tiziano e ne aumentassero ulteriormente la fama. Se il primo periodo della sua attività legata all'incisione era segnata dall'uso della silografia, dal 1566 Tiziano si volge all'incisione su rame, motivato anche dal più facile deperimento delle matrici in legno. E mentre il periodo silografico era per lui un'occasione per diffondere creazioni originali, realizzate appositamente per l'incisione,

---

<sup>56</sup> PALLUCCHINI, 1942, p. 2.

<sup>57</sup> MAURONER, 1943, p. 13.

<sup>58</sup> BENVENUTI, 1976, p. 35.

<sup>59</sup> BURY, 2001, p. 179, nota 107.

il periodo calcografico è dettato dalle incisioni di traduzione. Tiziano era intenzionato ora a diffondere stampe ritraenti le grandi opere che inviava ai personaggi illustri sparsi per l'Europa. L'incisore però non doveva rifarsi direttamente all'opera, ma aveva come base disegni che Tiziano realizzava appositamente per la traduzione grafica. L'artista, inoltre, lavorava a stretto contatto con l'incisore, dandogli indicazioni sulla realizzazione. Tiziano, quindi, riuscì a influenzare tutto il contesto artistico veneziano non solo tramite i suoi dipinti, ma anche tramite le incisioni: egli, infatti, «usò con la stessa potenza e creatività sia la penna che il pennello»<sup>60</sup>. Se il numero delle incisioni direttamente collegabili a lui è piuttosto basso, non più di venti, e quelle in cui si può intravedere il disegno realizzato da lui per l'incisore sono ancora meno, e se nessuna di queste incisioni porta la sua firma, fin dai suoi tempi, queste incisioni ebbero una diffusione e un successo enormi, portando il maestro ad essere considerato uno dei capiscuola dell'arte grafica di tutta Italia.

Una figura interessante nella Venezia del secondo Cinquecento è Domenico Zenoi, che si divise tra l'incisione e l'attività editoriale. Lavorò per molti editori, tra cui i Bertelli e il Camocio, e realizza per loro piante di fortezze, che, data l'alta qualità raggiunta, diventano presto il suo cavallo di battaglia. Compie l'errore di associare alla pubblicazione delle opere cartografiche la vendita sottobanco di volumi proibiti, fatto che gli garantisce una condanna nel 1566. Torna così alla produzione di carte geografiche e si dedicò anche ai ritratti, con cui era più facile evitare sanzioni da parte della Serenissima. Lo Zenoi raggiunge il monopolio dell'incisione cartografica nella Venezia del periodo, seguito solo da Paolo Forlani, che non presenta alcuna originalità ma lavora con tutti gli editori veneziani dell'epoca<sup>61</sup>.

Sempre nel settore della cartografia, troviamo incisori che ci saranno utili nei prossimi capitoli, come Natale Bonifacio, che però si diletta anche nelle stampe sacre di soggetto tizianesco, e Martino Rota: entrambi lavorarono per molti editori, tra i quali i Bertelli, Niccolò Nelli e il Camocio. Rota, in particolare, «fu bulinista abilissimo, non alieno dal ricorso a soluzioni tecniche originali»<sup>62</sup> e si dedicò anche a incisioni di soggetto

---

<sup>60</sup> MURARO, ROSAND, 1976, p. 43.

<sup>61</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. LVII.

<sup>62</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. LX.

sacro, allegorico e mitologico e a ritratti, riprendendo lo stile di Tiziano e di Michelangelo.

### **1.5 L'editore nel XVI secolo: unione di diversi ruoli**

Esattamente come la distinzione tra incisione di traduzione e incisione d'invenzione, anche il termine 'editore' risulta anacronistico. Se con tale termine moderno intendiamo chi finanziava la produzione e la pubblicazione delle stampe e chi aveva il possesso delle lastre, troviamo molti personaggi rientranti in tale definizione, fin dai tempi del Baviera. Nessuno tra questi, però, si definì mai editore, semmai vennero usati termini come stampatore, mercante di stampe o libraio. Il ruolo dell'editore al tempo non era una vera professione e le sue funzioni rientravano semplicemente tra le tante che una stessa persona svolgeva. Lo stampatore, per esempio, poteva occuparsi di tutte le attività necessarie: dall'acquisto, dalla stampa e dalla commissione di lastre, alla loro pubblicazione e vendita. Ma non erano solo i librai, i tipografi e i mercanti ad occuparsi della pubblicazione. A questa attività si dedicarono persone di professioni diversissime tra loro, dai pittori agli ingegneri, e tra questi troviamo un gruppo consistente di incisori che si impegnavano a pubblicare i propri lavori.

In linea teorica, quindi, una stessa persona poteva sì svolgere tutte le operazioni necessarie alla produzione e alla vendita di una stampa, ma in realtà è più comune trovare gruppi di diversi professionisti uniti per uno scopo comune. È difficile trovare testimonianze di una divisione netta tra i ruoli e dell'organizzazione di una bottega tipografica, ma si possono individuare le funzioni necessarie, che poi venivano arrangiate in soluzioni sempre diverse, a seconda delle disponibilità economiche e della quantità e tipologia di dipendenti al lavoro<sup>63</sup>. In un'officina tipografica di medio-grandi dimensioni troviamo l'incisore, che poteva essere un professionista assunto per la pubblicazione di una sola opera o poteva a volte coincidere con lo stesso stampatore; il tipografo, che si occupava della sua bottega, gestiva i rapporti con tutti quei commerci paralleli alla stampa e, soprattutto, diventava il personaggio chiave nella fase esecutiva; il finanziatore, che coincide con il moderno editore e che si occupava della scelta dei prodotti da pubblicare, definendo il «programma culturale al quale sottomette ogni

---

<sup>63</sup> COLLA, 1984, p. 39.

iniziativa»<sup>64</sup>. A volte ai finanziamenti partecipavano persone esterne come gli autori stessi o personaggi estranei al settore, ad esempio figure importanti della società che poi venivano nominate nella cosiddetta dedica.

Come detto prima, nella definizione di editore poteva rientrare chiunque si occupasse del finanziamento delle operazioni e chiunque avesse il controllo delle lastre. Per dare una distinzione a puri fini di studio, si possono indicare tre categorie di editore che si potevano presentare nella Venezia del secondo Cinquecento: l'artista-editore, l'incisore-editore e lo stampatore-editore. L'artista-editore, che incideva i suoi disegni o che si rivolgeva ad incisori professionisti per la traduzione in termini grafici, spesso si ritrovava a pubblicare le stampe. Era molto comune per gli artisti, infatti, stampare un piccolo numero di incisioni da donare a personaggi illustri, magari loro committenti usuali, per poi vendere la lastra ad un mercante. In altri casi, era l'incisore a prendere l'iniziativa di pubblicare i propri lavori. Anche in questo caso, l'incisore poteva collaborare con l'artista, ma il più delle volte si limitava a incidere l'opera di altri senza averne il permesso diretto, magari scegliendo opere celebri per poter avere maggiori occasioni di guadagno. Queste persone si definivano 'intagliatori di stampe' più che 'librai'.

Infine, troviamo i tipografi e i mercanti ad occuparsi della pubblicazione. Uomini come i Bertelli, il Rasciotti e il Camocio si occupavano della pubblicazione su larga scala delle stampe e del relativo commercio, ma anche coordinavano l'esecuzione delle lastre, la stampa e il finanziamento, che spesso si rivelava un investimento a lungo termine. In generale, questi editori creavano un catalogo di lastre abbastanza ricco da poter offrire una varietà di tematiche e generi. In parallelo a questa varietà di generi, si trova una grande varietà di qualità. Alcuni editori, quelli con più possibilità economiche, commissionavano la creazione di nuove lastre a incisori importanti e di grande abilità, aspettandosi guadagni abbastanza sostanziosi da poter bilanciare le somme investite in tali occasioni. Al fianco di queste lastre di qualità se ne trovano moltissime di bassa fattura, che venivano vendute a prezzi inferiori e pertanto circolavano più facilmente nei mercati.

---

<sup>64</sup> POZZA, 1984, p. 15.

Bisogna anche dire che molti di questi editori della seconda metà del Cinquecento formarono una nuova classe imprenditoriale, diversa dai vecchi tipografi e librai. Questi uomini «portarono in questo ambiente metodi organizzativi, finanziari e commerciali già impiegati in altri settori della vita economica»<sup>65</sup>, rendendo più dinamico il commercio delle stampe e assumendosi la responsabilità di tutta la nuova produzione del settore. Ovviamente, gli editori potevano possedere una propria tipografia o commissionare la stampa a tipografi esterni. Si trovano anche molti editori che non avevano bottega, ma vendevano i loro prodotti su banchetti. Possedere una bottega o servirsi di un semplice banchetto era legato anche allo status sociale degli editori. La maggior parte di questi apparteneva alla classe media dei mercanti e degli artigiani e il fatto che molti non vengano citati nei documenti relativi ai pagamenti delle tasse suggerisce che non avessero grandi introiti<sup>66</sup>. Spesso, per poter avere dei veri guadagni, la vendita di stampe era solo un'attività collaterale della pubblicazione di libri, ben più remunerativa, o anche di altre attività relative al settore.

Per quanto riguarda lo stampatore, anche se a volte la sua funzione era unita a quella dell'editore, questo aveva delle mansioni ben definite. Si occupava dell'atto pratico della stampa, ma non era né il proprietario della lastra, né delle stampe che poi venivano vendute. I guadagni per un singolo tipografo erano quindi sempre molto esigui, tanto che spesso doveva ricorrere a prestiti per poter completare il lavoro di stampa, senza avere la garanzia di poter rientrare con i costi. Solitamente, gli stampatori facevano incidere il proprio nome sulle lastre, seguito dal termine *excudit* o *excudebat* o *curabat*. A volte, era lo stesso stampatore a incidere e spesso si occupava anche di ritoccare le lastre deteriorate nel tempo, ma puntualmente con esiti grossolani. Al nome dello stampatore veniva aggiunto il termine *formis*, seguito dal nome dell'editore «per indicare che egli era il proprietario delle 'forme', cioè delle lastre che venivano stampate»<sup>67</sup>. In alternativa, venivano usati i termini *tipi* o *typis*, *appresso* o *apud*. Apporre il nome sulla stampa non era motivato da questioni di prestigio, ma dal fatto che in questo modo i compratori potevano conoscere la provenienza dell'incisione – dopo il nome, infatti, era segnato l'indirizzo – e rivolgersi alla bottega per commissionare

---

<sup>65</sup> VENEZIANI, 1989, p. 17.

<sup>66</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 242.

<sup>67</sup> BELLINI, 1975, p. 19.

la stampa di altre incisioni o semplicemente acquistarne altre. Questo spiega perché, quando un editore-stampatore acquistava lastre appartenute precedentemente ad altri, il vecchio nome e il vecchio indirizzo venivano cancellati e sostituiti con le nuove indicazioni. Alcuni facevano incidere anche il nome di un artista famoso, di stile simile a quello presente nell'incisione, nella speranza di rendere i propri prodotti più accattivanti.

In generale, esistono due categorie di stampatori: i tipografi 'puri' che svolgevano solo ed esclusivamente l'attività di stampa su commissione di altri, senza partecipare a spese o senza ottenere guadagni dalla vendita del prodotto, e i tipografi-editori, che sono «più ampiamente rappresentati in città medio/piccole dove i tipografi agivano in situazioni sostanzialmente di monopolio»<sup>68</sup>.

Il mercante, invece, quando non coincideva con altri ruoli, si occupava della vendita delle stampe e dell'acquisizione delle lastre. Questa figura lavorativa arriva dai Paesi Bassi in concomitanza con la crescita del mercato delle stampe. Quando acquistava lastre, riusciva poi ad ottenerne tirature illimitate, commissionando poi a incisori il compito di ritoccare i segni lì dove ce ne fosse bisogno, spesso portando al danneggiamento dell'originale. Era frequente che un editore-mercante acquistasse esemplari di un'edizione che magari non aveva avuto particolare successo e li rieditava, semplicemente cambiando il frontespizio e al massimo le prime pagine. In questo modo, spacciava il prodotto come nuovo e come proprio e lo immetteva nel mercato, sperando di avere dei buoni guadagni anche senza aver fatto un grande lavoro di produzione.

Un altro fatto da evidenziare è che, se l'atto della pubblicazione viene spesso associato ad un solo editore, nella realtà era più comune l'associazione di più editori per arrivare alla pubblicazione di uno o più prodotti. A volte, ma meno spesso, le partnership duravano per lunghi periodi al fine di interrompere una competizione che stava rovinando entrambe le parti. Più in generale, le partnership servivano a ripartire i costi e ridurre i rischi di un eventuale fallimento di mercato e solitamente venivano create per un singolo progetto. In questo modo, i singoli editori erano liberi di proseguire le loro attività indipendentemente, sia contemporaneamente alla collaborazione che dopo. Quando il prodotto realizzato insieme era un libro, si può denominare tale partnership 'coedizione'. Il libro veniva pubblicato contemporaneamente dai vari

---

<sup>68</sup> Cfr. nota 66.

editori, «come espressione della propria singola attività»<sup>69</sup>: ogni copia presentava un frontespizio diverso recante la marca dell'editore singolo. Spesso, infatti, la partecipazione finanziaria ad un medesimo progetto comportava la spartizione delle copie realizzate tra gli editori. Questo tipo di unioni, per il notevole movimento di capitali finanziari e per i lunghi tempi di stampa, vengono definite delle vere e proprie *joint-ventures*.

Un caso particolare di collaborazione può essere quello tra gli editori e i cosiddetti poligrafi, scrittori di argomenti vari, autori di lavori propri o di copie da lavori altrui. Insieme diedero «a major contribution to the Venetian publishing world, and the dissemination of knowledge in various ways»<sup>70</sup>.

Parlerò dei Bertelli, in particolare di Luca, nel prossimo capitolo, ma mi sembra qui utile, dopo aver parlato di collaborazioni, accennare a due importanti editori nel panorama veneziano del secondo Cinquecento. Il primo è Niccolò Nelli, che acquista, incide, stampa e vende rami: pubblica tutti i generi di moda a Venezia, soprattutto carte geografiche, ritratti e stampe popolari. Il secondo è il Camocio, editore e mercante, che si definiva libraio già nel 1556, ed è ben nota la collaborazione con la famiglia Bertelli, soprattutto nell'ambito delle mappe.

Prendendo in esame tutto ciò che è stato detto a riguardo della figura dell'editore, si può ben dedurre che risulta inutile, almeno rispetto all'epoca, distinguere nettamente l'incisore-editore dallo stampatore-editore, in quanto entrambi sono impegnati nella produzione e pubblicazione di stampe.

---

<sup>69</sup> COSTABILE, 1989, p. 137.

<sup>70</sup> Cfr. nota 39.

## 2. Luca Bertelli

La «dinastia dei Bertelli»<sup>71</sup> è stata descritta dai più come una famiglia importante e ben inserita nel commercio di stampe e libri del secondo Cinquecento a Venezia. I contatti con altri editori e incisori, anche al di fuori dei confini della Serenissima, erano molti e i Bertelli, inoltre, sembrano aver mantenuto un alto profilo anche durante il periodo di crisi iniziato nel 1575, in occasione della peste, e continuato almeno fino agli anni novanta dello stesso secolo. In più, i Bertelli vengono spesso additati come le personalità più importanti del commercio delle mappe di tutta la Repubblica di Venezia, ma avevano anche un ottimo successo nello smercio di stampe popolari e stampe di riproduzione. Nonostante tutto questo, le notizie sui membri di questa “dinastia” sono pochissime: non si hanno molti documenti ufficiali e pertanto non si riescono a ricostruire né una genealogia precisa della famiglia né le singole biografie. Le notizie che si trovano nei manuali sono principalmente derivate dalle stampe arrivate ai nostri giorni, il che può darci una linea generale da seguire per conoscere queste personalità. Mi pare giusto anche sottolineare come alcuni autori, soprattutto i primi ad affrontare l’argomento, abbiano messo in circolo fatti e notizie sui Bertelli di una certa rilevanza, ma senza fornire delle vere prove a sostegno di esse. L’importanza di questi autori ha portato la critica a riportare tali fatti come per veri, senza approfondirli né verificarne l’attendibilità. In questo capitolo cercherò di portare alla luce alcune questioni riguardanti i Bertelli che necessitano di una maggiore analisi, usando le poche fonti trovate e cercando di dare un possibile chiarimento, senza aver la presunzione di poter affermare con certezza che tali miei chiarimenti possano essere veri, ma per aprire nuove possibilità di indagine su questa famiglia tanto importante, quanto avvolta nell’ombra.

### 2.1 La famiglia: origini, membri e possibili relazioni

Il primo Bertelli da prendere in esame è Cristoforo o Cristofano. Nacque a Rimini, nel Ducato di Modena, come si deduce dalla firma «*per me christopheno bertello da rimino*»

---

<sup>71</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. LIII.

*in modena*»<sup>72</sup>, secondo Huber nel 1526-30<sup>73</sup>, e a Modena era attivo già nel 1561, dove collaborava con Giovan Francesco Bertelli, di sicuro suo parente, ma non se ne conosce il grado. Non è certa la sua presenza a Venezia né se ne conosce il periodo, anche se Moschini lo comprende nei Bertelli presenti a Venezia: «la famiglia Bertelli, della quale qui venne Cristoforo da Rimini che gli era il luogo natale»<sup>74</sup>. Sembra che i due Bertelli fossero abituati a comprare vecchie lastre per poi rieditarle con la sostituzione del proprio nome. Tra le loro pubblicazioni si trovano stampe di riproduzione, come la *Notte*, lo *Sposalizio di Santa Caterina*, la *Madonna di San Sebastiano* e la *Madonna di San Giorgio* dal Coreggio e la *Conversione di San Paolo* dal Pordenone. L'elenco continua con ritratti, come il *Ritratto equestre di Ottavio Farnese*, e stampe popolari, come *l'Età dell'uomo*, *l'Età della donna* e le *Barbarie del mondo*. Inoltre, Cristoforo forse fu anche incisore ed è probabile che alcune delle stampe uscite dalla sua bottega siano state incise da lui. Molto probabilmente la sua produzione non si limitò a questo numero così esiguo di stampe e la sua attività fu molto più ampia<sup>75</sup>.

Il secondo Bertelli da prendere in considerazione è Ferdinando o Ferrando *libraro*, la cui produzione, soprattutto nell'ambito della cartografia, è molto vasta, tanto da valutare questo Bertelli come uno dei più importanti esponenti della famiglia. Secondo il Bellini, Ferdinando fu il capostipite della famiglia Bertelli a Venezia<sup>76</sup> e svolse il ruolo di incisore, editore di stampe e di mappe e mercante. Aveva bottega, "all'insegna di San Marco", nella zona delle Mercerie, dove si trovava la maggior concentrazione di editori e incisori di Venezia. La sua attività può essere compresa tra il 1561 e il 1572, periodo derivato dalle date incise sulle quasi duecento stampe da lui pubblicate e arrivate ai nostri giorni, ma Bellini estende questo periodo fino al 1580, senza però giustificare tale estensione. Produce per lo più carte geografiche, commissionando lavori ad incisori specializzati nella cartografia come Paolo Forlani, Natale Bonifacio, Domenico Zenoi, che realizza soprattutto piante di fortezze, e Niccolò Nelli. Con quest'ultimo in particolare stringe una stretta collaborazione, portando alla nascita dei *Proverbi*, pubblicati da Ferdinando

---

<sup>72</sup> DILLON, 1972, p. 75.

<sup>73</sup> HUBER, 1800, p. 176.

<sup>74</sup> MOSCHINI, 1924, p. 37.

<sup>75</sup> OMODEO, 1965, p. 53.

<sup>76</sup> BELLINI, 1975, p. 26.

per cui chiese il privilegio di stampa nel 1564, la cui fortuna convinse entrambi a specializzarsi nel settore delle stampe popolari. Collabora inoltre con il Camocio, altro editore del settore delle carte geografiche, per un più facile smercio delle stampe e tra i due avvengono spesso scambi diretti di lastre, sebbene di frequente il Camocio poi cancelli il nome del Bertelli sostituendolo col proprio. Inoltre, Ferdinando si impegna anche nei contatti con Roma. Da un lato, acquista diverse lastre del Salamanca e di Mario Cartaro, che probabilmente l'editore gli aveva commissionato, così come «he seems to have had copies made of many Roman engravings»<sup>77</sup>. Dall'altro lato, nelle diverse copie dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, edito da Lafrery, si trovano molte stampe con la firma e l'indirizzo del Bertelli. Ferdinando ebbe anche un ruolo di primaria importanza nella circolazione di stampe straniere, per lo più nordiche, a Venezia. Grazie a questo, si aprì di rimando per lui uno sbocco commerciale all'estero, soprattutto in Germania, garantendogli fama anche al di fuori della Serenissima.

Come detto in occasione della collaborazione con il Nelli, Ferdinando si specializzò anche nelle stampe popolari, che emersero per la loro originalità, dando un'importante contributo a livello europeo in tale ambito<sup>78</sup>. Queste sono oggi molto rare, ma si ricordano il *Mondo alla rovescia*, lo *Specchio della vita umana*, l'*Arboro della pazzia* e il *Trionfo di Carnevale* e, tra quelle di genere profano, la serie di costumi, composta da sessantaquattro tavole, intitolata *Omniium fere gentium nostrae aetatis habitus*.

Infine, Ferdinando si dedica anche alle stampe di riproduzione, la cui «invenzione da Tiziano, da Michelangelo e da Raffaello, se pur nella mediazione di Marcantonio, con qualche incursione nel campo di Farinati, di Giulio Romano e di Giovan Battista Franco, contò talora ben più dell'interpretazione»<sup>79</sup> che gli incisori diedero. Alcune di queste stampe di riproduzione furono intagliate da Ferdinando, ma «non è sempre facile stabilire quali stampe siano effettivamente di sua mano»<sup>80</sup>. Quasi sicuramente la stampa con *Proserpina*, *Andromeda* e *Venere con Cupido* fu incisa da lui e pubblicata da Nicolò Bertelli, un altro editore e mercante della famiglia, molto probabilmente suo parente. Si ricorda inoltre un *Diluvio universale* inciso dal Bertelli su invenzione di Michelangelo, ma probabilmente attraverso la mediazione di Giovan Battista Franco. Alla morte del

---

<sup>77</sup> BURY, 2001, p. 171.

<sup>78</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 244.

<sup>79</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. LXVII.

<sup>80</sup> BORRONI, 1967.

Bertelli, le lastre in suo possesso passarono al Camocio, al Nelli e al suo parente Donato: tutti e tre si presero la premura di sostituire il nome di Ferdinando con il proprio.

Donato Bertelli, «de messer Piero libraro all'insegna di San Marco»<sup>81</sup>, fu stampatore, editore calcografico e cartografico e mercante di stampe a Venezia. Nel 1559 frequentava già la bottega di Ferdinando, con cui non si conoscono però i rapporti di parentela, e già usava come firma e indirizzo *In Venetia appresso Donato Bertelli libraro al segno del San Marco*; mentre nel 1571 risulta iscritto come matricola nell'*Arte dei librai, stampatori et legatori di libri*, la corporazione istituita nel 1548 per riunire tutti gli editori, mercanti e stampatori veneziani. La sua attività probabilmente durò fino al 1592, ultimo anno in cui compare menzionato negli elenchi dell'*Arte degli stampatori*<sup>82</sup>, e quasi certamente morì nel 1623, dato che il suo testamento, redatto nel 1587, non fu registrato fino al 22 giugno 1623<sup>83</sup>. Iniziò la sua attività ristampando vecchie lastre e, alla morte di Ferdinando, ereditò i suoi rami, che pubblicò previo raschiamento del nome del parente per poi sostituirlo col proprio. Donato si dedicò quasi totalmente alla pubblicazione di carte geografiche, portandolo a collaborare con il Camocio – già in rapporti con Ferdinando – e con moltissimi incisori specializzati nel genere, come Natale Bonifacio, Giacomo Gastaldi, Pirro Ligorio, Martino Rota e tanti altri, tra cui molti anonimi. Importante fu il rapporto con Niccolò Nelli, iniziato nel 1559, portando alla pubblicazione di diverse mappe, tra cui quella di *Malta* del 1566, per cui lo stesso Zenoi chiese il privilegio al Senato.

«Quando nel 1574 Donato stampò *Disegni di alcune più illustri città et fortezze del mondo*, con carte incise dallo Zenoi, dal Bonifacio, dal Rota e dal Forlani, quando dedicò a Paolo Nani, procuratore di San Marco, le grandi carte dell'*Asia* e dell'*Africa*, oltre a mostrare di aver preso saldamente il posto di Ferdinando riconfermò la posizione di preminenza nella produzione e nella vendita di carte geografiche assunta a Venezia dai Bertelli»<sup>84</sup>.

Donato pubblicò anche le *Imagines XXIII Caesarum*, una raccolta di ventitré o venticinque incisioni a seconda delle edizioni, uscite prima in fogli sciolti e poi come

---

<sup>81</sup> ASV, Notarile, Testamenti, 1242, 200.

<sup>82</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 238.

<sup>83</sup> BURY, 2001, p. 222.

<sup>84</sup> BORRONI SALVADORI, 1980, p. LXVIII.

raccolta definitiva nel 1575. Importanti da ricordare sono anche i ritratti, come quello di *Alfonso d'Este duca di Ferrara*, di *Giovanni da Valletta Gran Maestro dell'Ordine di Malta*, inciso dal Rota, e i ritratti di papi, nonché stampe di riproduzione da opere di Giulio Romano<sup>85</sup>.

Pietro Bertelli, forse figlio di Ferdinando, anche se non esistono documenti a sostegno di tale teoria<sup>86</sup>, fu incisore, editore e stampatore, con sede a Padova, dal 1580 circa fino al 1596, ma Fabia Borroni estende questo periodo fino al 1616, in base alle opere pubblicate con sigla «P.B.»<sup>87</sup>. La sua produzione può essere considerata una buona rappresentazione di ciò che era in voga in quel periodo. Nel 1589 pubblica, in collaborazione con Alciato Alciati, una serie di costumi, a cui partecipò anche Giacomo Franco nella realizzazione di alcune tavole, col titolo *Diversarum nationum habitus*, il cui numero di stampe varia a seconda delle edizioni. Questa opera ebbe un grandissimo successo: Pietro si convinse allora ad affrontare un altro argomento molto di moda all'epoca e pubblicò nel 1599 le *Vite degli Imperadori de' Turchi con le loro effigie intagliate in rame*, i cui ritratti furono realizzati forse da Pietro stesso, «ad instancia di P. B.»<sup>88</sup>, che realizzò anche il testo di accompagnamento. Nello stesso anno fu pubblicata anche l'importante opera *Theatrum urbium Italicarum*, composta da cinquantanove piante e vedute prospettiche, di mano anonima, affiancate a didascalie in latino.

Pietro pubblicò anche molti libri a stampa, tra cui i *Condulmeria virtutis panegyricus* di Nussio nel 1595, il *Novo teatro di machine* di Zonca nel 1607, la *Phoenix* di Pietro Tommasi nel 1600 e la *Plutosofia* di Filippo Gesualdo, sempre nel 1600. Da ricordare anche l'*Itinerarium nobiliorum Italiae regionum* di Andrea e Francesco Scoto e una guida di *Roma eiusque admiranda*, entrambi usciti nel 1610.

Tra le stampe di riproduzione, troviamo *Gesù Cristo e la Samaritana* di Agostino Carracci (B. 26) e la *Santa Margherita* da Tiziano, anche se probabilmente Pietro possedeva molte altre lastre che però non sono arrivate ai nostri giorni.

---

<sup>85</sup> GORI GANDELLINI, 1771, p. 107.

<sup>86</sup> Cfr. nota 76.

<sup>87</sup> Cfr. nota 80.

<sup>88</sup> Cfr. nota 80.

Secondo il Bellini, Pietro fu molto intraprendente perché estese «il raggio d'azione della ditta sia alla vicina Vicenza, sia a Roma»<sup>89</sup>. Sappiamo che alcuni dei suoi libri furono stampati a Vicenza: si potrebbe dedurre che Pietro abbia aperto una bottega che si occupava solo della stampa a Vicenza, lì stampava i suoi prodotti e poi li pubblicava e vendeva a Padova, attività molto comune secondo Rhodes<sup>90</sup>. La questione riguardo Roma, invece, è diversa e sarà analizzata meglio in relazione a Luca Bertelli. In sintesi, il dubbio riguarda l'esistenza effettiva di una filiale dei Bertelli a Roma, quando, forse, si potrebbe parlare più probabilmente di contatti e scambi commerciali con altre figure residenti nella città papale.

Infine, Francesco Bertelli, figlio di Pietro, incisore, tipografo ed editore, portò avanti l'attività del padre a Padova durante la prima metà del XVII secolo. È incerto se questo Francesco sia lo stesso Francesco incisore operante fra gli anni ottanta e novanta del Cinquecento, che realizzò *Giacobbe e Rachele al Pozzo* da Calvaert, il *Triumpho del Bacco* da Raffaello, la *Madonna glorificante il Signore* di Agostino Carracci e la serie di *Vedute di Roma*, poi ristampate dal Francesco figlio di Pietro nel 1623 con l'aggiunta di nuove tavole. Questi due omonimi sono stati spesso confusi tra loro, ma se si pone l'attività di Francesco figlio di Pietro a copertura di tutta la prima metà del Seicento, allora il Francesco incisore è una figura distinta, ma sempre appartenente alla stessa famiglia. Francesco, ristampò le opere del padre, come il *Novo teatri delle machine* di Zonca e il *Theatro delle città d'Italia*. Per quest'ultima opera, in particolare, ritoccò le vecchie lastre logore, anche se in modo dozzinale, e ne aggiunse di nuove, incise da lui, da Giacomo Franco e da Mathias Dregsellius.

Anche Francesco si dedicò alla pubblicazione di stampe popolari di costumi, molto in voga, come la serie di tavole con giochi e feste popolari o il *Carnevale italiano mascherato*, che riprende alcune figurazione dal *Diversarum nationum habitus* del padre.

Come incisore, gli vengono attribuite l'*Entrata del Duca di Savoia in Torino*, il *Ritratto di Sperone Speroni* e numerose figure di santi, ma, come per gli altri membri della famiglia,

---

<sup>89</sup> Cfr. nota 76.

<sup>90</sup> RHODES, 1982, p. 266.

risulta molto difficile riconoscere la sua mano e rimane quindi il dubbio se le opere uscite dalla sua bottega siano state solamente edite o anche incise.

## 2.2 Luca Bertelli

Luca Bertelli «fu de Ms. Piero libraro a S. Bartholamio»<sup>91</sup> e svolse le attività di incisore, tipografo, editore e mercante di stampe nel periodo compreso tra il 1564 e il 1589<sup>92</sup>. Dato che il periodo di attività coincide più o meno con quello di Donato Bertelli e poiché entrambi risultano figli di un tale *messer* Piero – sempre nel caso in cui non si tratti di una casuale omonimia –, oserei affermare quindi che Luca e Donato fossero fratelli. Non esistono documenti a sostegno di questa parentela e risulta un po' insolito il fatto che i due lavorassero in botteghe diverse, pur essendo fratelli. A maggior ragione non si spiega perché i due fratelli non lavorassero insieme se Luca lavorò con Orazio, che dai più è descritto come suo fratello.

Luca ebbe bottega a San Bartolomeo, in una zona vicina al Ponte di Rialto, ed alcuni autori, come Saraceni Fantini<sup>93</sup> e Ascarelli<sup>94</sup>, lo identificano con il libraio attivo a Padova tra 1564 e 1594. Il Bertelli, tra i molti generi, si dedicò anche alla pubblicazione di libri a stampa, ben più remunerativi delle singole stampe di riproduzione. Ai nostri giorni, sono arrivate solo tre opere da lui pubblicate, tutte e tre appartenenti al celebre medico Gabriele Falloppio: il *De morbo gallico*, del 1564, gli *Opuscula* del 1566 e *l'Hippocratis librum de vulneribus capitis expositio*, sempre del 1566. Mentre le prime due recano nel frontespizio la scritta *Patavii*, in particolare la seconda opera fu stampata da Cristoforo Grifo, uno stampatore patavino, la terza opera presenta la scritta *Venetiis* nel frontespizio, quindi fu più probabilmente stampata a Padova e poi edita e venduta a Venezia<sup>95</sup>. Inoltre, nel frontespizio degli *Opuscula* si trova la scritta *cum privilegio*, ovvero Luca aveva ricevuto il privilegio dal Senato per stampare questo libro. I privilegi però erano raramente concessi agli editori di terraferma<sup>96</sup> – ovvero che avevano bottega nella

---

<sup>91</sup> MARCIANI, 1970, p. 197.

<sup>92</sup> Cfr. nota 13.

<sup>93</sup> SARACENI FANTINI, 1952, p. 485.

<sup>94</sup> ASCARELLI, 1953, p. 220.

<sup>95</sup> RHODES, 1982, p. 265.

<sup>96</sup> Cfr. nota 46.

Repubblica della Serenissima, ma non nella capitale – ed era più facile per un editore con bottega a Venezia ricevere tale licenza. È probabile, quindi, che Luca avesse una bottega principale a Venezia ed una filiale a Padova e controllasse entrambe le attività in modo diretto.

Torna utile uno spunto derivato dal Bellini in cui definisce Luca figlio o fratello del Pietro Bertelli attivo a Padova. L'attività di Pietro sembra iniziare alla fine di quella di Luca – per quanto ne sappiamo – quindi sembrerebbe lecito pensare a Luca e Pietro come fratelli più che figlio e padre, il che giustificherebbe la presenza di entrambi a Padova, magari anche con l'uso e il passaggio successivo della stessa bottega. Se ciò fosse vero, cadrebbe la teoria che vede Pietro figlio di Ferdinando, ma sarebbe anch'egli figlio, più giovane di Luca, di questo misterioso "*messer Piero*" – magari il Pietro figlio potrebbe aver ereditato il nome dal padre, mentre sembra più difficile, proprio per la cronologia dell'attività di Luca e Pietro, che quest'ultimo coincida con il "*messer Piero*", padre di Luca e, forse, anche di Donato. Addirittura, col fatto che l'attività di Pietro inizia vent'anni dopo quella di Luca, si potrebbe dedurre che quest'ultimo sia il padre, non il fratello maggiore, del Pietro.

Tutte queste teorie sui suoi rapporti di parentela con gli altri Bertelli rimangono tali, data l'assenza di documenti atti a provarle. Le restanti notizie su Luca Bertelli provengono dalle stampe che pubblicò durante la sua attività. Anche Luca viene indicato come incisore, ma, come per gli altri Bertelli, risulta molto arduo riconoscere quali stampe furono incise da lui e quali solo pubblicate. Lo stesso Moschini coglie il problema nei suoi scritti con la seguente frase: «egli pure imprimeva intagliate opere: sicché più volte si credettero lavori del bulino di lui quelli che per sue cure diligenti non n'erano usciti che dalla strettura de' torchi»<sup>97</sup>. Pubblicò molte stampe di riproduzione dagli artisti più in voga del momento e risultano interessanti più per il valore «iconografico che artistico»<sup>98</sup>. Pubblicò, forse anche incise, stampe da opere di Giulio Campagnola, Giulio Clovio, Paolo Farinati, Giovan Battista Fontana, Girolamo Muziano, Michelangelo, Olgiati, Perugino, Raffaello, Tiziano, Federico e Taddeo Zuccari. Inoltre, fu editore di

---

<sup>97</sup> MOSCHINI, 1924, p. 38.

<sup>98</sup> Cfr. nota 80.

incisioni del Beatrizet, di Agostino Carracci, di Giovanni Franco, di Martino Rota e di Enea Vico.

Fu molto attivo anche nella pubblicazione di stampe di genere popolare. In particolare, sembra «quello più ligio ai dettami della Chiesa Cattolica»<sup>99</sup>, pubblicando stampe popolari a scopo adorativo e dottrinale, come il *Typus veri religiosi* e il *Typus ecclesiae catholicae*. Questa produzione è molto particolare in un contesto di editori intenti a pubblicare molte stampe a scopo satirico e politico, in riposta al clima della Controriforma e della Riforma e ai derivanti dibattiti religiosi, sociali e politici. Bury attribuisce a Luca, tra i tanti generi venduti, anche le stampe con ornamenti e decorazioni e molte mappe<sup>100</sup>, continuando la tradizione della famiglia Bertelli e mantenendone il primato nel commercio.

Secondo l'opinione di Anna Omodeo, il fatto che le stampe di Luca Bertelli siano più facilmente reperibili rispetto a quelle dei suoi parenti indica che ebbe un grande successo, con un alto numero di prodotti venduti, e che quindi godesse di un'ottima posizione di mercato a Venezia.

Una questione da analizzare su Luca è la sua dibattuta presenza a Roma. Il primo a collocare il Bertelli nella città papale è Le Blanc, secondo cui Luca «Trav. à Rome et à Venise»<sup>101</sup>, ma non porta alcuna prova a sostegno di tale affermazione. Bellini porta avanti questa teoria, scrivendo che Luca si divideva fra l'attività a Roma e a Venezia<sup>102</sup>. Anche lui, però, non sostiene questa teoria con alcuna prova. Forse, ciò che li ha portati a situare l'attività del Bertelli a Roma è la presenza della dicitura *Romae* in alcuni esemplari di stampe. Se questo però è l'unico sostegno alla loro teoria, si può facilmente demolire notando come tale scritta possa essere servita a puri scopi commerciali. La scritta *Romae* in alcune stampe poteva servire ad aumentare la possibilità di circolazione non solo a livello nazionale, ma anche internazionale, di questi prodotti. O, semplicemente, tale dicitura poteva indicare l'inserimento nel mercato romano e non la presenza di Luca – così come di altri membri – a Roma<sup>103</sup>. A maggior ragione, questa

---

<sup>99</sup> Cfr. nota 75.

<sup>100</sup> Cfr. nota 83.

<sup>101</sup> LE BLANC, 1854, p. 309.

<sup>102</sup> Cfr. nota 76.

<sup>103</sup> Cfr. 80.

scritta, colta nel senso di presenza commerciale nella Città Eterna, poteva testimoniare i contatti che Luca aveva con gli editori del posto. A confermare ciò si può prendere in considerazione la stampa con l'*Annunciazione* del Cort da Federico Zuccari. Al tempo, esistevano molte copie messe in circolo dall'editore romano Lafrery, ma ne esiste una firmata dall'incisore Olgiati e con l'indirizzo di Luca Bertelli a Venezia. Se tale stampa fosse stata pubblicata in modo indipendente, il nome del Lafrery, secondo usanza, sarebbe stato cancellato e sostituito col solo del Bertelli. Invece, la co-presenza dei nomi dei due editori dichiara come esistessero accordi sulla realizzazione di copie a Venezia da stampe romane. Questa pratica era molto vantaggiosa: stampando a Venezia si prevenivano quegli «protectionist instincts»<sup>104</sup> presenti nel mercato veneziano e, più importante, si evitavano i costi di trasporto e quelli d'importazione di stampe da Roma. Non si sa, però, se gli editori romani che concedevano queste copie ottenessero in cambio una parte dei profitti o se ricevevano a loro volta il consenso per realizzare copie da stampe veneziane.

### **2.3 “et socios”: le collaborazioni**

Sia nel frontespizio del *De morbo gallico*, sia nel privilegio per la stampa del *Martirio di Santa Giustina* di Agostino Carracci (B. 78), da Paolo Veronese, si trova il nome di Luca Bertelli accompagnato dalla dicitura “et socios” o “et compagni”. Ciò significa che il Bertelli aveva formato delle partnership con alcune persone al fine di pubblicare, in un caso, un libro a stampa e, nell'altro, una stampa di riproduzione. Le collaborazioni, assai diffuse al tempo, erano molto utili al fine di distribuire i costi tra i diversi partecipanti, soprattutto quando si trattava di opere che comportavano un certo ammontare di lavoro e di tempo, il che quindi ritardava gli eventuali profitti.

Luca Bertelli collaborò con molti incisori, a cui commissionava la realizzazione di diversi generi, e, tra i molti anonimi, si ricordano Girolamo Olgiati, che realizzò molte copie dal Cort, e Martino Rota, che collaborò anche con gli altri membri della famiglia Bertelli. Probabilmente la bottega del Bertelli si occupava anche della stampa effettiva delle incisioni, ma ciò non esclude la possibilità che commissionasse la stampa anche a singoli

---

<sup>104</sup> BURY, 2001, p. 77.

stampatori esterni. Il Malvasia, nella *Felsina pittrice*, riporta un tale Bartolomeo Monti, stampatore che aveva lavorato per molti editori a Venezia, tra cui il Bertelli<sup>105</sup>. È probabile, infatti, che il Monti fosse proprietario di una stamperia indipendente a cui si rivolgeva chiunque ne avesse bisogno<sup>106</sup>. Non si hanno prove, però, di un'officina del Monti, se non la sola parola del Malvasia, ma questo tipo di attività al tempo era molto comune e non pare quindi impossibile la sua esistenza.

Importante per Luca fu Giacomo Franco, figlio naturale del pittore e incisore Giovan Battista Franco. Iniziò la sua attività forse nella bottega del padre a Santa Fosca e fino al 1595, anno in cui aprì la sua bottega "all'Insegna del Sole" in zona Frezzeria, dove iniziò l'attività di editore, fu incisore. Nonostante la sua intensa attività di editore, Giacomo non risultò mai registrato negli elenchi dell'*Arte dei librai, stampatori et legatori di libri*, ma in quelli della *Corporazione dei pittori*: lui stesso, nel suo testamento, si definisce «desegnador»<sup>107</sup>. Nei suoi primi anni di attività incisoria, Franco lavorava su commissione per molti editori e per diversi progetti, tra cui la realizzazione della prima versione con immagini della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, ma risulta molto determinante per la sua stessa carriera il forte sodalizio stretto con i Bertelli, in particolare con Luca e con Pietro. Sembra che ci fosse un vero rapporto di amicizia tra il Franco e i Bertelli – Omodeo parla di «affettuosi rapporti»<sup>108</sup> - e questo si può notare dal fatto che Giacomo Franco, probabilmente alla morte di Luca, entrò in possesso di alcune delle sue lastre, che ripubblicò «in Il o più tardo stato»<sup>109</sup>. Giacomo Franco ebbe un grande successo come editore e fu tra quelli che, a partire dagli anni novanta del Cinquecento, riportarono il mercato della stampa veneziano a quei livelli di dinamismo che non si erano più visti dopo il difficile periodo della peste, grazie a intelligenti iniziative commerciali che puntavano sui generi più in voga, accontentando tutte le varie tipologie di clientela. Come detto precedentemente, Giacomo realizzò alcune delle incisioni del *Diversarum nationum habitus* pubblicato da Pietro Bertelli, ma sembra aver collaborato anche, in seguito, sia come incisore che come editore, con Agostino Carracci

---

<sup>105</sup> MALVASIA, 1678 (ed. 1841), p. 281.

<sup>106</sup> Cfr. nota 34.

<sup>107</sup> STEFANI, 1998.

<sup>108</sup> OMODEO, 1965, p. 55.

<sup>109</sup> CRISTOFORI, 2005, n. 71.a.

e Palma il Giovane. A conferma del rapporto stretto con i Bertelli, nel testamento del Franco si trova scritto che Giacomo aveva intenzione di lasciare i propri risparmi a Francesco Bertelli<sup>110</sup>.

Infine, uno dei più probabili stretti collaboratori di Luca fu Orazio Bertelli, che i più descrivono come suo fratello. Presumibilmente lavorarono insieme nella stessa bottega e Orazio potrebbe aver fatto parte di quei «compagni»<sup>111</sup> di Luca che lavorarono per la produzione del *Martirio di Santa Giustina* di Agostino Carracci.

Non si hanno notizie sulla vita di Orazio, se non una denuncia per eresia ai suoi danni agli Esecutori contro la Bestemmia e quindi il relativo pagamento di una multa<sup>112</sup>. Sia Le Blanc<sup>113</sup>, prima, che Bellini<sup>114</sup>, dopo, collocano l'intera attività di Orazio a Roma. Ovviamente, questo può essere smentito sia dalle spiegazioni fatte in merito alla contestabile presenza di Luca e Pietro Bertelli a Roma, sia dal fatto che la produzione di Orazio arrivata ai nostri giorni coincide quasi totalmente con la pubblicazione di stampe di Agostino Carracci. Queste stampe, non solo a volte recano la dicitura *Venetiis*, ma anche sono i prodotti della ricerca che Agostino fece all'inizio degli anni ottanta del XVI secolo a Venezia al seguito delle opere dei maestri Tintoretto e Paolo Veronese. La stessa DeGrazia si mostra dubbiosa sulla presenza di Orazio nella capitale pontificia: «Secondo il Bellini, lavorò a Roma, ma nessuna delle stampe di Agostino da lui pubblicate porta l'indicazione della città e lo stesso Bellini non dà prove per l'attività di Orazio a Roma»<sup>115</sup>.

Anzi, il fatto che Orazio pubblicò la serie degli *Apostoli* di Agostino Carracci nel 1583 testimonia la presenza di Agostino a Venezia in quell'anno e, inoltre, conferma che Orazio lavorasse nella capitale della Serenissima e, per quanto ne sappiamo, non uscì dai confini della città.

Bury gli attribuisce anche la pubblicazione di una mappa con *L'Europa, l'Africa con parti dell'Asia e del Nord America*, forse incisa da Zenoi. Oltre a questa singola carta, come detto precedentemente, le altre opere da lui pubblicate sono stampe di Agostino

---

<sup>110</sup> Cfr. nota 108.

<sup>111</sup> ASV, Senato, Deliberazioni, Terra, re. 54, fol 69 r.

<sup>112</sup> ASV, Savi all'eresia (Sant'Uffizio), b. 69.

<sup>113</sup> LE BLANC, 1854, p. 310.

<sup>114</sup> Cfr. nota 76.

<sup>115</sup> DEGRAZIA, 1984, 263.

Carracci. Ovviamente, questo numero limitato di stampe pubblicate da Orazio non è in grado di sostenere un'attività, quindi quasi sicuramente le sue entrate annuali «dependend largely on other forms of commercial and/or professional activity»<sup>116</sup>.

#### **2.4 Agostino Carracci: il suo soggiorno veneziano e il rapporto con i Bertelli**

Agostino Carracci, nato a Bologna nel 1557, fu il primo dei tre Carracci a dedicarsi all'incisione e questa arte gli procurò grande fama in tutto il mondo. Agostino apprese i primi insegnamenti nell'ambito dell'oreficeria e «sebbene nulla ci rimanga di questa attività, a giudicare dalle sue incisioni finite con gran cura viene naturale credere che anche in veste di orafo egli abbia avuto successo»<sup>117</sup>. Forse il suo primo maestro fu lo scultore bolognese Alessandro Menganti o Minganti, che gli insegnò l'utilizzo del bulino e dell'incisione su metallo. Dopo questa prima esperienza, passò nella bottega del pittore Prospero Fontana, maestro anche del cugino di Agostino, Ludovico. Sembrerebbe che il Fontana riuscì a far avere al giovane Agostino le prime commissioni<sup>118</sup>. Tra il 1576 e il 1578 Agostino lavorò nella bottega di Bartolomeo Passarotti, pittore e incisore, e nel 1579 passò allo studio di Domenico Tibaldi, incisore e architetto. Qui Agostino studiò le incisioni di Cornelis Cort, cercando di apprenderne lo stile e le novità, probabilmente attraverso la copiatura delle opere del fiammingo. Il Malvasia propone Agostino come allievo diretto del Cort, ma, se quest'ultimo si trovò mai a Bologna, ciò accadde tra il 1566 e il 1572. La prima stampa di Agostino risale al 1576 e non risente assolutamente dello stile di Cort: solo quelle del 1579-1581 ne risentono, ovvero durante e appena dopo l'apprendistato alla bottega del Tibaldi. In quegli stessi anni, inoltre, Cornelis Cort era già morto (1577). E sebbene nelle sue incisioni si intravedevano le influenze di Cort, Agostino creò già in quegli anni uno stile particolare, poco propenso alla esatta copiatura degli originali, ma più intento a interpretare in modo singolare le opere che si ritrovava davanti. Per questo tipo di traduzione, Malvasia lo descrisse come «giudizioso imitatore delle naturali e artificiali cose»<sup>119</sup>, ovvero, in linea con le teorie che al tempo circolavano sulla ricerca di un'idea

---

<sup>116</sup> VAN DER SMAN, 2000, p. 237.

<sup>117</sup> DEGRAZIA, 1984, p. 33.

<sup>118</sup> BOHN, 1995, p. 1.

<sup>119</sup> MALVASIA, 1678 (ed. 1841), p. 309.

di Bellezza universale, Agostino riusciva a realizzare le sue stampe, considerate delle opere d'arte uniche, selezionando tutto quello che di bello e "ideale" c'era nel mondo. In questi anni Ludovico convinse Agostino e il fratello Annibale ad allontanarsi da Bologna, per andare ad ammirare dal vero le opere di Correggio, di Tiziano e di Paolo Veronese e fare quel «studioso corso»<sup>120</sup> che anche lui aveva fatto e che gli aveva permesso di migliorare la sua conoscenza. Infatti, sebbene Ludovico avesse mostrato loro i disegni realizzati durante i suoi viaggi, questi non mostravano quell'effetto di colore che si poteva cogliere solo dalla visione dal vero. In base alle lettere trascritte nella *Felsina pittrice*, ma di dubbia autenticità, Annibale si recò per primo a Parma e fu raggiunto poco dopo dal fratello. Agostino, poi, probabilmente si trovò a Roma nel 1581, data la pubblicazione dei *Santini*, una serie di piccole stampe ritraenti santi da lui realizzate, nella città papale in quell'anno. Questo suo viaggio a Roma è ancora molto dibattuto, soprattutto perché Agostino non sembra aver avuto ripercussioni sul suo stile, fatto che accadrà, invece, durante la sua permanenza in città alla fine del secolo.

Nel 1582 giunse a Venezia, per il suo primo soggiorno, e qui rimase fino al 1583. Attraverso lo studio delle stampe di Cort Agostino aveva avuto modo di analizzare le opere di Tiziano, ma egli non fu soddisfatto di questa limitazione all'opera dell'artista cadorino. Decise allora di intraprendere quel «viaggio traverso le chiese di Venezia»<sup>121</sup> per potersi relazionare alle pitture appena realizzate di Paolo Veronese e Tintoretto, opere che nessun incisore aveva ancora affrontato. Non si sa se i due maestri veneti fossero d'accordo con tale impresa, anche se sembrerebbe sensato supporre di sì, e non si conoscono gli eventuali rapporti tra Agostino e i due pittori. Le stampe riproduttive delle grandi opere veneziane furono realizzate e pubblicate in diversi anni, dividendosi tra il primo soggiorno del 1582-1583 e il secondo del 1587-1589. Queste stampe ebbero un grande successo e dettero inizio alla riproduzione in massa delle opere del Veronese e del Tintoretto, diffondendone la fama.

Secondo quanto riporta Malvasia, Agostino fu «invitato colà con grosse previsioni e larghe promesse da un Bertelli»<sup>122</sup>. Questo significa che Agostino si spostò a Venezia non

---

<sup>120</sup> MALVASIA, 1678 (ed. 1841), p. 268.

<sup>121</sup> BOREA, 2009, p. 210.

<sup>122</sup> MALVASIA, 1678 (ed. 1841), p. 270.

solo a causa delle sue intenzioni artistiche, ma anche per l'invito ricevuto da un editore, fatto che probabilmente lo convinse ulteriormente, sapendo di poter avere qualcuno pronto a pubblicare le stampe che avrebbe realizzato nella Serenissima. Malvasia, inoltre, prosegue dicendo:

ch'elleno furono così accette per tutto il mondo le sue carte, che le commissioni che da tutte le parti venivano e gli dispacci, arricchirono il Tibaldi, il Bertelli, il Rosigotti ed altri impressori, che gareggiavan fra di loro in levarlo con grosse provigioni, e finalmente a gran prezzo comperarono i suoi rami<sup>123</sup>.

Questo passo della *Felsina pittrice* conferma il grande successo che le incisioni realizzate da Agostino ebbero ed inoltre mette in risalto il clima di pura speculazione commerciale che si era creato tra gli editori veneziani per poter possedere le lastre del Carracci.

Malvasia, però, non specifica quale fu il Bertelli ad invitare Agostino a Venezia. Sappiamo che i Bertelli che editarono stampe del Carracci furono tre: Pietro, Luca ed Orazio. Alcuni danno il merito a Pietro, che, anche se pubblicò solo il Gesù Cristo e la Samaritana di Agostino, questa non fu una stampa di riproduzione, ma di invenzione originale. I più, però, rimangono divisi tra Luca, che editò tre stampe datate 1582 di Agostino, e Orazio, che ne pubblicò altre tre. Se però supponiamo che Orazio e Luca lavorarono insieme nella stessa bottega e dato il numero maggiore di stampe prodotte da questa bottega rispetto a quella di Pietro, potremmo dire che il Bertelli citato da Malvasia fu più Luca, forse a capo della bottega, che Orazio. Con maggiore certezza, possiamo concludere che l'invito arrivò dalla loro bottega.

Un'ulteriore prova della collaborazione diretta tra Bertelli e Agostino è il privilegio concesso dal Senato a Luca il 5 giugno 1582. Questo privilegio recita: «A' Luca Bertelli, et compagni per un'opera tagliata in rame del martirio di S<sup>ta</sup>. Giustina fatta da Paulo Caliarì Veronese»<sup>124</sup>. La partnership creata in occasione della produzione del *Martirio di Santa Giustina* fu motivata dal fatto che la stampa sarebbe realizzata usando più fogli, il che la rese una stampa di larghe dimensioni, ed era quindi un'attività più impegnativa e molto costosa. Probabilmente, questa società venne realizzata in occasione di questa singola stampa, scelta molto comune al tempo, permettendo ai singoli di partecipanti di poter continuare con le proprie singole attività in modo indipendente. Non sono noti i

---

<sup>123</sup> Cfr. nota 105.

<sup>124</sup> Cfr. nota 112.

“compagni” di Luca, ma è probabile che uno di questi fosse Orazio. Inoltre, si può pensare che uno degli associati fosse lo stesso Agostino, disposto a partecipare anche economicamente all’impresa. Questo si può dedurre dal fatto che, se nel privilegio si parla di “compagni”, nella stampa si trova scritto “et socius”, al singolare, dato che «Agostino’s participation was spelled out on the plate by the presence of his name as the engraver»<sup>125</sup>.

Dopo questo soggiorno tra il 1582 e il 1583, Agostino probabilmente tornò a Venezia alla fine del 1587<sup>126</sup>, rimanendo fino al 1589, quando decise di visitare Firenze. In questo secondo soggiorno Agostino realizzò altre stampe da pitture veneziane, soprattutto da opere di Tintoretto, e queste, dimostrando ormai che le incisioni potevano tradurre anche gli effetti tonali della pittura e i giochi di chiaroscuro, confermarono ulteriormente la sua posizione di caposcuola dell’incisione in tutta Italia.

---

<sup>125</sup> BURY, 2001, p. 74.

<sup>126</sup> BOHN, 1995, p. 2.

### 3. Catalogo delle opere

Il catalogo è formato dalle opere edite, forse anche incise, da Luca Bertelli e verrà in questa sede organizzato secondo le seguenti sezioni:

1. stampe di soggetto religioso (3.1 – 3.26);
2. stampe di soggetto profano e mitologico (3.27 – 3.32);
3. carte geografiche e stampe popolari (3.33 – 3.39);
4. libri a stampa (3.40 – 3.42).

Le stampe, divise per genere, sono inserite in ordine cronologico, eccezion fatta per quelle non datate che sono poste alla fine della sezione in ordine alfabetico.

La scelta delle stampe per questo catalogo si basa principalmente sull'elenco fornito da Fabia Borroni nella vita di Luca Bertelli nel Dizionario biografico degli italiani<sup>127</sup>, con la premura di inserire solo quelle di cui è stata trovata la controparte visiva, per poter avere una miglior analisi delle stampe che uscivano dalla bottega del Bertelli. L'elenco della Borroni è stato quindi leggermente modificato, eliminando le stampe che venivano solamente citate in elenchi o cataloghi e a cui non è mai corrisposta un'analisi artistica, spesso perché queste stampe vengono considerate rare e quindi difficilmente trovabili in collezioni museali. Inoltre, l'elenco è stato integrato da altre stampe trovate in alcuni cataloghi di mostre, di musei o relativi a vari incisori, cartacei o online.

Il catalogo mostra molto bene la grande varietà di stampe che venivano pubblicate e vendute, spaziando tra tutti i generi più in voga nella Venezia del secondo Cinquecento. Tra le stampe di riproduzione, oltre all'importantissima collaborazione con Agostino Carracci, si possono individuare opere di incisori valenti e molto noti in ambito lagunare. Soprattutto, però, si deve notare la folta presenza dei grandi maestri italiani tra gli *inventores* delle stampe: questo era chiaramente il modo più semplice per poter avere uno smercio più facile di queste, poiché la richiesta delle riproduzioni delle "grandi opere", a maggior ragione se di soggetto sacro, era sempre molto alta per i più svariati motivi e gli editori non potevano che approfittarne per poter aumentare i propri introiti.

---

<sup>127</sup> Cfr. nota 80.

### 3.1 Annunciazione

Copia della stampa di Cornelis Cort, da un'opera di Tiziano

Bulino, mm 410 x 270, 1566 circa

In basso: *Titianis Vecellii Equitis Caes. Opus. / Venetijs in aede Salvatoris*; sempre sotto, ma a destra: *Lucae Bertellis*; a destra, sotto il vaso: *Ignis ardens et non corburens*.

In questa stampa è rappresentata l'Annunciazione, con la Beata Vergine, inginocchiata a destra della scena mentre si gira a sinistra a guardare l'Arcangelo Gabriele. Sopra i due personaggi si vede una schiera di angeli posta intorno alla Colomba dello Spirito Santo. Questa stampa è una copia di quella realizzata da Cornelis Cort, che traduce in termini incisioni il dipinto situato nella Chiesa del Santissimo Salvatore e realizzato da Tiziano nel 1566. La stampa di Cort è importante perché potrebbe rappresentare una delle prime incisioni del fiammingo da dipinti di Tiziano: il tratto rigido e la fedeltà all'opera originaria sono elementi che non si ritroveranno nelle stampe successive del Cort. Inoltre, questa stampa non è compresa nell'insieme di incisioni per cui Tiziano richiese il privilegio ed è probabile, quindi, che «si tratti di un'opera ancora indiretta, realizzata dal Cort per dimostrare le proprie capacità»<sup>128</sup>.

La versione qui presentata, realizzata in controparte a quella del Cort, reca solo la firma dell'editore e non quella dell'incisore, lasciando quindi presupporre che possa essere stata realizzata da uno dei tanti incisori ignoti che circolavano al tempo e a cui veniva commissionata la realizzazione di lastre, ma senza poter vedere il proprio nome inciso a testimoniare la paternità della traduzione, rimanendo così nell'anonimato.

È anche probabile che questa stampa possa essere stata incisa dal Bertelli stesso, che infatti viene dai più considerato anche incisore, oltre che editore. La firma, infatti, non presenta il *formis* o parole simili che venivano aggiunte accanto al nome a indicare il ruolo di editore. Come si vedrà in alcune stampe presenti in questo catalogo, ogni qualvolta il nome del Bertelli non venga accompagnato da un *for.* o *formis*, la critica tende ad attribuire l'esecuzione dell'incisione al Bertelli, ovviamente senza però averne prove concrete.

---

<sup>128</sup> CHIARI MORETTO WIEL, 2007, p. 177.

### 3.2 Martirio di San Pietro martire

Da Tiziano

Bulino, mm 429 x 341, 1566-67

In basso: *TITIANUS . VECELLIUS . EQUES . CAES . PIO . V . PONT . MAX . FACIEBAT . / Lucae Bertelli Formis.*

Questa stampa deriva da un dipinto che Tiziano inviò a papa Pio V poco dopo la sua elezione a pontefice. Il dipinto era stato commissionato da Pio V stesso e si rifaceva alla versione realizzata sempre dal cadorino nel 1537, ma con alcune modifiche. La stampa, insieme ad alcune lettere tra Tiziano, Alessandro Farnese e Giannantonio Facchinetti, è una delle poche prove a testimonianza dell'esistenza del dipinto<sup>129</sup>, oggi perduto.

Inizialmente, l'incisione era stata attribuita a Cornelis Cort, che l'avrebbe realizzata a Venezia in occasione del suo sodalizio con Tiziano. La stampa però non è citata nell'elenco, redatto dal Vecellio, delle stampe realizzate dal Cort dai suoi dipinti e questo fa dubitare che il fiammingo sia l'autore di questa incisione. Infatti, Tiziano nel 1567, anno a cui risale molto probabilmente la stampa, aveva già ottenuto il privilegio per la protezione delle stampe di traduzione realizzate da Cort e pare, quindi, molto improbabile che Tiziano non abbia citato questa stampa nel suo elenco se fosse stata realizzata dal suo fedele incisore.

Pertanto, questa stampa, conosciuta solo in due stati (uno con l'indirizzo di Luca Bertelli e l'altro senza), fu probabilmente realizzata da uno degli incisori anonimi che al tempo collaboravano con il Bertelli.

---

<sup>129</sup> CHIARI, 1982, p. 44.

### 3.3 Apparizione di Cristo a San Pietro [B. 6 (250)]

Di Martino Rota da Raffaello

Bulino, mm 265 x 350, 1568

Sull'edificio: *DOMINE QUO / VADIS. / EO ROMAM ITER / CRUCIFIGI.*; in basso a sinistra: *lucas Bertellus formis*; in basso a destra: *Raphael Urbino pinxit in Vaticana / Martin Rota Sebenzano F. 1568.*

La stampa rappresenta l'apparizione di Cristo a San Pietro vicino la città di Roma, annunciandogli la sua crocifissione. Incisa da Martino Rota, la stampa riprende il dipinto realizzato da Raffaello per il Vaticano.

Il Bartsch la cita tra le centoquattordici incisioni realizzate dal Rota, ma senza descrivere la scritta presente sull'edificio. Molto probabilmente l'opera qui presentata è uno stato successivo a quello descritto dal Bartsch<sup>130</sup>.

L'attenzione alla resa delle architetture classicheggianti si ben inserisce nel momento di revival dell'antico del tempo, ma anche nel percorso artistico dell'incisore, che, dopo un periodo di permanenza a Roma, dove si allenò ricopiando le stampe di Marcantonio Raimondi – tanto da risultare «uno degli ultimi epigoni di Marcantonio»<sup>131</sup> -, e a Venezia, passò proprio nel 1568 a Vienna, dove divenne pittore e incisore di corte. Qui divenne molto abile e conosciuto per la riproduzione di monete antiche e medaglie: la passione per l'antico probabilmente arrivava fin dal soggiorno romano, concretizzandosi poi in alcuni dettagli nelle sue molteplici stampe d'arte, come le architetture della stampa qui analizzata.

Il fatto che questa incisione, che ben si inseriva nella numerosa richiesta di stampe raffaellesche, sia stata pubblicata da Luca Bertelli riprova il sodalizio che i due formarono durante il periodo veneziano di Rota, dando inizio ad una fiorente serie di stampe realizzate dal Rota ed editate dal Bertelli.

---

<sup>130</sup> D'AMICO, 1980, p. 108, n. 51.

<sup>131</sup> DE WITT, 1938, p. 79.

### 3.4 Flagellazione [B. 7 (250)]

Di Martino Rota da Tiziano

Bulino, mm 143 x 179, 1568

In basso, a sinistra: *Martin Ruota Sebenzan. f. 1568.*

In questa stampa Martino Rota traduce, secondo il Bartsch, un dipinto di Tiziano. La composizione originale, a cui il Rota si sarebbe ispirato, sembrerebbe perduta, ma quasi sicuramente si tratta del dipinto descritto da Vasari: «Alla reina di Portogallo, in un quadro, fece un Cristo, poco minore del vivo, battuto da' Giudei alla colonna, che è bellissimo»<sup>132</sup>.

Lo stesso soggetto fu inciso da Giovanni Battista Franco in una grande stampa firmata, tanto che alcuni erroneamente pensarono che la stampa del Rota derivasse dalla composizione del Franco invece che da Tiziano<sup>133</sup>.

Il Bartsch descrive questo esemplare, ma aggiunge che alcuni stati posteriori recano l'aggiunta dell'indirizzo del Bertelli, inciso in basso a destra. Non è stata trovata nessuna versione della *Flagellazione* con l'indirizzo di Bertelli, ma, dato che questa stampa viene inserita nel catalogo della Borroni Salvadori, è sembrato utile inserire comunque questo primo stato senza firma editoriale.

Secondo molto critici, Martino Rota realizzò sette stampe sotto il controllo diretto di Tiziano nel breve periodo tra i due soggiorni veneziani di Cort. Questa teoria, però, non è confermata da alcun documento. Anzi, il fatto che le stampe del Rota ritraggano opere celebri di Tiziano facilmente accessibili a qualsiasi incisore provverebbe che il Rota si sia semplicemente limitato a copiare questi soggetti dal vero o mediante altre stampe, senza aver la necessità di rivolgersi alla mediazione del Vecellio. Inoltre, in questa ultima fase, Tiziano vide l'incisione come mezzo per diffondere nuove creazioni e non tanto i dipinti già celebri, a cui si rivolgevano, invece, la maggior parte degli incisori ed editori

---

<sup>132</sup> VASARI, 1568 (ed. 1966-1997), VI, p. 167.

<sup>133</sup> MAURONER, 1943, p. 55.

che volevano inserirsi nella scia di successo iniziata dalla collaborazione tra Cort e Tiziano. Rota, però, con il suo stile, di certo non al livello dell'incisore fiammingo, e con la traduzione in stampe di piccolo formato non diede mai l'impressione di voler plagiare le stampe originali e, più probabilmente, realizzò le sue incisioni con l'intento di fare un «devoto omaggio»<sup>134</sup> alla grandezza del Maestro. Per questo motivo, quando si tratta di stampe pubblicate da Bertelli e/o realizzate dal Rota non si può parlare della violazione del privilegio che Tiziano aveva ottenuto nel 1567. Il privilegio, infatti, era rivolto a tutti quelli che ricopiavano le sue stampe ma senza alcun talento, mostrando, quindi, il solo intento di ottenere dei profitti usando il buon nome del Vecellio. L'artista, però, probabilmente vedendo il successo di alcuni soggetti, lasciò che editori come il Bertelli o incisori come Rota e Fontana realizzassero copie delle sue stampe o delle sue opere. Tali copie, infatti, sono di dimensioni diverse o realizzate in controparte o di uno stile differente dal Cort e in qualche modo non disturbarono né il Vecellio, che molto probabilmente acconsentì «con il suo benessere o con il tacito assenso»<sup>135</sup>, né il suo privilegio, all'epoca ancora in vigore.

---

<sup>134</sup> LÜDEMANN, 2016, p. 173.

<sup>135</sup> CHIARI MORETTO WIEL, 2007, p. 181.

### 3.5 Monte Sinai [B. 67 (237)]

Di Giovanni Battista Fontana

Bulino, mm 352 x 525, 1969

In basso a sinistra: CLAUDIO CORNELIO / FRANGIPANI OP. SP. / ADOLESCENTULO / D.

Jo Baptista fontana incidebat / ANNO CIC IC / LXIX.

Questa stampa realizzata da Giovanni Battista Fontana, che sembrerebbe essere una delle prime incise dall'artista, rappresenta la «vue du mont Sinai, de des environs et des couvents y situés»<sup>136</sup>, d'invenzione del Fontana. Sulla cima del Monte si vede Mosè ricevere le tavole della legge, mentre in primo piano si notano tre monaci che incontrano tre pellegrini, seguiti da altrettanti cammelli. Nel resto dell'incisione è minuziosamente rappresentato il paesaggio montuoso, in cui si trovano svariati monasteri aventi scritto sopra il relativo nome.

La stampa, dopo Bartsch, viene citata da Le Blanc (n. 1) nel proprio catalogo delle opere pubblicate e/o incise da Luca Bertelli.

Il Bartsch attribuisce a Fontana sessantotto incisioni, ma solo quattro sono firmate come incisore, tra cui questa del *Monte Sinai*. Si pensa perciò che spesso «egli lasciasse ad altri il compito di eseguire le proprie invenzioni»<sup>137</sup>, proprio come molti artisti del tempo usavano fare, delegando ad incisori la traduzione grafica delle proprie opere.

---

<sup>136</sup> BARTSCH, 1803 (ed. 1920), p. 237.

<sup>137</sup> ECONOMOPOULOS, 1997.

### 3.6 Annunciazione con i Profeti

Di Girolamo Olgiati, dalla stampa di Cornelis Cort da Federico Zuccari

Bulino, mm 466 x 679, 1572

Nel blocco sotto i piedi di Salomone, in basso: *Hieronymus / Olgiatus F. / 1572*; in basso: *Opus quod in aede Virginis Deiparae Annunciatae Collegii Romani soc[ietatis IESU.] Federicus Zuccarus S. Angeli in Vado ad Ripas Mitauri perfecit aenis tabellis expressum. / AMPLISSIMO PATRI AC DOMINO D. ANTONIO PERRENOTTO [.S.R.E. PRESB.] CARD. GRANVELANO. ARCHIEPISCOPO MECHLINIENSI. NEAPOLISO. PROREGI. / Antonius [Lafreri dicavit] ROMAE A.D.M.LXXI.; nell'angolo a destra: Venetiijs. Apud Lucam Bertellum.*

La stampa, di grande dimensioni, vede rappresentato Dio Padre in alto, sopra la Colomba dello Spirito Santo, entrambi circondati da schiere di angeli. Sotto, in corrispondenza di Dio e della Colomba, si trova la scena dell'Annunciazione, con la Vergine e l'Arcangelo Gabriele. Ai fianchi della scena sono posti i profeti che predissero la venuta del Messia. Questa stampa è una copia di Girolamo Olgiati da quella realizzata da Cornelis Cort nel 1571 da un disegno che Federico Zuccari realizzò come schema per l'affresco eseguito nella Chiesa di Santa Maria Annunziata di Roma nel 1566. L'affresco fu distrutto nel XVII secolo e non esistono rappresentazioni di quest'opera *in situ*, ma rimangono i disegni preparatori e le stampe riprodotte.

La peculiarità della copia di Olgiati si trova nel mantenimento sia della dedica al cardinale de Granvelle, sia del nome dell'editore romano Antonio Lafréry. Quest'ultimo, in particolare, coesiste con l'indirizzo di Bertelli a destra, oltre che col nome di Olgiati. Molto probabilmente i due editori avevano stipulato un qualche tipo di accordo riguardo la realizzazione di copie a Venezia dalla stampa romana. Questa pratica era molto conveniente per Bertelli, che, possedendo la lastra, poteva più facilmente stampare in relazione alla domanda di questo prodotto, senza dover comprare, in questo caso da Lafréry, un grande numero di stampe che magari sarebbero rimaste invendute. Inoltre, Bertelli poteva evitare i costi di trasporto e d'importazione da Roma. Questa soluzione era molto comune al tempo, ma non si conoscono i benefici che potevano arrivare alla

controparte editoriale: Lafréry forse otteneva una parte dei profitti in cambio di questa concessione.

Bierens de Haan<sup>138</sup> individua una copia di questa *Annunciazione con Profeti* del 1579, con la compresenza di *Venetiis apud Lucam Bertellum* e *apud Laurentium Vaccarium*, ovvero Lorenzo della Vaccheria, un editore romano. Sellink<sup>139</sup>, rispetto all'originale di Cort, trova l'esemplare qui inserito, con la firma di Olgiati e di Luca Bertelli, e un altro esemplare con la frase, nel margine in basso, *Romae apud Laurentium Vaccarium Anno Domini 1579. N. B. f.* Queste ultime lettere stanno per "Nicolò Bertelli fecit". Con questi dati si può dedurre che Bierens de Hann possa aver sbagliato, poiché esistono due stampe "Bertelli" diverse: una editata nel 1572 da Luca Bertelli e incisa da Girolamo Olgiati e un'altra pubblicata nel 1579 da Lorenzo della Vaccheria e incisa da Nicolò Bertelli, un altro membro della famiglia Bertelli che lavorava in ambito editoriale.

---

<sup>138</sup> BIERENS DE HAAN, 1948, p. 49, n. 26.

<sup>139</sup> SELLINK, 2000, p. 56.

### 3.7 Compianto di Cristo

Di Marco Angolo del Moro

Acquaforte, mm 236 x 339, 1572

In basso: *PROPTER INIQUITATES NOSTRAS. Esaias. 53 / Venetijs apud Lucam Bertellum.*

*Anno M.D. LXXII.*; a destra, in una tavoletta: *MAR. A. VF.*

Questa stampa, ricca di toni, rappresenta la Vergine Maria che regge il Cristo morto sulle proprie ginocchia. I due sono circondati da San Giovanni, San Giuseppe d'Arimatea e da due sante donne<sup>140</sup>, in diversi atteggiamenti, in modo da formare una composizione piramidale inserita in quella più grande formata dalle due scale appoggiate sulla croce. Quest'opera è la seconda incisione, datata e firmata, realizzata da del Moro, mentre la prima risale al 1565 e si tratta del *Giove e una ninfa*.

---

<sup>140</sup> PASSAVANT, 1864, p. 182.

### 3.8 San Girolamo penitente

Di Girolamo Olgiati dalla stampa di Cornelis Cort da (forse) Girolamo Muziano

Bulino, mm 408 x 281, 1573

In basso a sinistra, su una pietra: *Lucae / Bertelli forma*; in basso a destra: *Girolamo Olgiato F. 1573*.

In questa stampa si vede la tipica rappresentazione di San Girolamo penitente: il santo è inginocchiato, nel mezzo di un ambiente naturale, con pochi alberi, mentre guarda in adorazione il crocifisso; vicino a lui sono posti i suoi attributi tipici, ovvero il leone, il cranio e il galero cardinalizio.

Questa copia è stata realizzata da Girolamo Olgiati in senso contrario rispetto a quella di Cornelis Cort con lo stesso soggetto. Alcuni critici considerano la composizione originale come opera di Federico Zuccari, ma Bierens de Haan sostiene che questa stampa venga da un'opera di Girolamo Muziano, poiché al Louvre è presente un disegno, nello stesso senso della stampa di Olgiati, realizzato a matita rossa che «parait bien de la main de Muziano»<sup>141</sup>.

L'opera viene nominata per la prima volta da Charles Le Blanc (n. 23).

---

<sup>141</sup> BIERENS DE HAAN, 1948, p. 142, n. 135.

### 3.9 Creazione di Eva

Di Girolamo Olgiati da una stampa di Cornelis Cort da Federico Zuccari

Bulino, mm 237 x 305, 1574

In basso a sinistra: *Federicus Zuccha inven. / Hier.s Olgiatus f. 1574*; sotto: *Non meritis Dominus solum comotus amore / Ex nihilo fecit quicquid in Orbe vides / Deq Virum limo fecit post cuncta creata / Ipsius ex costis femina ducta fuit / Que soluit grates mirandeas omnipotenti / Nunc benedicenti tempore perpetuo*; in basso, in centro: *Luca Bertelli formis.*

In questa stampa è rappresentata la Creazione di Eva, con Adamo addormentato e Eva inginocchiata con le mani giunte davanti al Dio Creatore benedicente.

La stampa, incisa da Girolamo Olgiati, è una copia, in controparte, di quella di Cornelis Cort, di medesimo soggetto, da un dipinto di Federico Zuccari a Palazzo Farnese a Caprarola. Zuccari a sua volta riprende quasi interamente la stessa composizione realizzata da Michelangelo nella Cappella Sistina<sup>142</sup>.

Questa stampa non viene citata da nessun autore nella compilazione degli elenchi delle opere pubblicate da Luca Bertelli, ma viene nominata solo da Bierens de Haan e poi da Sellink nella lista delle copie da stampe realizzate da Cornelis Cort.

---

<sup>142</sup> BIERENS DE HAAN, 1948, p. 35, n.1.

### 3.10 Adorazione dei Magi [B. 10 (41)]

Di Agostino Carracci da Marco del Moro

Bulino, mm 491 x 340, 1580

In basso a destra: *Luca Bertelli formis*

In questa stampa è rappresentata l'*Adorazione dei Magi*. La composizione originale viene generalmente attribuita a Marco Angolo del Moro, in quanto nel secondo stato di questa stampa si vede scritto: *Marco dil moro inventor*. Il problema di questa stampa consiste nell'attribuzione dell'incisione ad Agostino Carracci. Il Bartsch sostiene che questa stampa, come quella con l'*Adorazione dei Pastori* (B. 9) del 1581, non può essere di mano di Agostino perché «très médiocre»<sup>143</sup>, quando invece il Carracci, negli stessi anni, era in grado di intagliare le figure in modo migliore. Al contrario, la DeGrazia Bohlin attribuisce la stampa al Carracci, poiché al tempo, ovvero tra il 1579 e il 1581, il suo stile era ancora “legnoso” e le figure qui così rigide, così come tutta la composizione, assomigliano a quelle di altre stampe del periodo, come la *Madonna con Bambino seduti su una mezzaluna* (B. 38) del 1579, recante la firma del Carracci.

Questo tipo di rigidità potrebbe dipendere anche dalla composizione originale: Agostino, soprattutto agli inizi, non era sempre in grado di imporre il proprio stile «when working with a poorly conceived original»<sup>144</sup>.

Questa stampa può essere datata al 1580 con sicurezza in virtù del fatto che nella collezione dell'Albertina di Vienna è presente un altro esemplare in cui l'iscrizione si è cancellata col tempo. «The inscription may have read: Bertellj / formit / 1580».<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> BARTSCH, 1803 (ed. 1920), XVIII, p. 26.

<sup>144</sup> DEGRAZIA BOHLIN, 1979, p. 104.

<sup>145</sup> Cfr. nota 142.

### 3.11 Crocifissione di Cristo fra i ladroni [B. 22 (50)]

Di Agostino Carracci (?)

Bulino, mm 415 x 395, 1580

Al centro in basso: *Lucae Bertelli formis*; a destra in basso: 1580.

In questa stampa è rappresentata la scena della crocifissione, con il Cristo centrale e ai lati i ladroni. In basso, Maddalena è abbracciata alla croce del Cristo, a sinistra la Vergine Maria, svenuta, è sorretta dalle sante donne, mentre a destra, oltre a vari soldati romani, se ne vedono due in particolare che si giocano le vesti di Cristo ai dadi.

Sebbene questa stampa sia generalmente assegnata ad Agostino Carracci, che l'avrebbe realizzata su propria invenzione senza riferirsi a nessuna composizione di altri artisti, il primo a mettere in dubbio questa attribuzione fu il Bartsch, che, infatti, sosteneva come questa stampa non potesse essere stata realizzata da Agostino Carracci, poiché il suo stile incisivo nel 1580 era completamente differente da quello qui presente. La DeGrazia, invece, sembra attribuire questa stampa al Carracci, non senza però qualche riserva. Nel 1580 Agostino «era in grado di eseguire forme tridimensionali di gran lunga migliori, ma qui le figure sono ammassate una sull'altra senza un piano razionale di supporto»<sup>146</sup>. È anche vero, però, che alcune figure di questa incisione ricordano quelle di altre stampe realizzate da Agostino sulla fine degli anni settanta. Quindi, secondo la DeGrazia, se si attribuisce questa stampa al Carracci, rimane comunque il dubbio sullo stile qui usato, più acerbo e decisamente inferiore a quello che si vede in altre realizzate solamente l'anno successivo.

Sembra qui utile analizzare un problema, sorto leggendo i diversi autori e i loro cataloghi, relativo alle *Crocifissioni* pubblicate da Luca Bertelli. Bierens de Haan cita una stampa realizzata da Agostino Carracci, copia di quella che Cornelis Cort eseguì dalla *Crocifissione* di Giulio Clovio<sup>147</sup>. Bierens de Haan, però, fa riferimento alla stampa

---

<sup>146</sup> DEGRAZIA, 1984, p. 197.

<sup>147</sup> BIERENS DE HAAN, 1948, p. 97, n. 84.

descritta da Bartsch, ovvero quella qui presentata nel catalogo, poiché parla di un *Lucae Bertelli formis* in centro, in basso, e di un *1580* in basso a destra, esattamente come nella stampa del Carracci. Quest'ultima, però, non si rifà alla *Crocifissione* di Cort da Clovio, ma è una delle tre stampe con il soggetto della *Crocifissione* presentate da Le Blanc nel suo elenco di opere pubblicate da Bertelli e riprese poi in quello della Borroni Salvadori. Le Blanc, infatti, cita:

- *Le Crucifiement*: 1580, Lucae Bertelli formis. Pièce gravée par Agostino Carracci;
- *Le Crucifiement*: Michelagnolo Buonarroti. Pièce marquée M. A. Luc. Bertelli formis.;
- *Le Crucifiement, So che'l mio Dio...*: Julio Clovio. Lucae Bertelli formis.<sup>148</sup>

In conclusione, la *Crocifissione* da Giulio Clovio pubblicata da Bertelli non è quella attribuita ad Agostino Carracci, come invece afferma Bierens de Haan, ma è una stampa diversa che, come Pelc scrive, nessun autore ha identificato in alcuna collezione<sup>149</sup> – sebbene Pelc riprenda come vero quanto scritto da Bierens de Haan.

---

<sup>148</sup> Cfr. Nota 101.

<sup>149</sup> PELC, 1998, p. 45.

### 3.12 San Domenico scaccia il demonio [B. 17 (255)]

Di Martino Rota da Tiziano

Bulino, mm 217 x 339, 1580 c.

A destra, su una roccia: *S. Dominicus*; sotto sei versi: *Miste Deo Pater [...] reverentia verbi*; in mezzo: *Martinus Rota F.*; a sinistra: *Lucae Bertelli formis*.

San Domenico è qui rappresentato mentre scaccia il demonio con dei colpi di frusta.

La stampa è realizzata da Martino Rota, probabilmente da un'invenzione di Tiziano.

Anche se non ci conosce la composizione originale, in questa stampa si rivedono molto i modi dell'artista cadorino ed è per questo che il Bartsch gli attribuisce l'invenzione del soggetto qui inciso. In particolare, è soprattutto il «naturalismo del paesaggio»<sup>150</sup> a ricordare l'opera tizianesca, mentre le figure sono simili a quelle presenti nel *Martirio di San Pietro martire*, che però è stato realizzato da un incisore anonimo.

---

<sup>150</sup> D'AMICO, 1980, p. 52.

### 3.13 Il convito del ricco Epulone

Da Domenico Campagnola

Acquaforte, mm 248 x 379, 1580 c.

In basso: *Erumnos hic Lazarus iacens ad ianuam divitis micas etiam canibus obiectas de mensa Epulonis petit. Lu. 16.*; a destra: *Luca Berteli formis.*

Questa stampa fa parte di una *suite* di tre stampe, tutte pubblicate da Luca Bertelli, rappresentati vari episodi della Parabola di Lazzaro e del ricco Epulone. Tutte e tre le stampe sono state pubblicate all'incirca nel 1580 e hanno più o meno le stesse dimensioni.

Secondo Malaspina di Sannazaro, le tre stampe sono di invenzione di Domenico Campagnola, perché nella terza della serie, quella con *Epulone all'inferno*, si trova un cartello recante la dicitura *D. C. IN.*, che conferirebbe al Campagnola il ruolo di *inventor*<sup>151</sup>.

Mentre tutte e tre le stampe recano il nome dell'editore, risulta assente invece quello dell'incisore, che potrebbe quindi essere uno degli anonimi al servizio del Bertelli.

Quella del *Convito* è la prima della serie, in cui è raccontato l'episodio di Lazzaro alla mensa di Epulone. La scena si svolge nell'edificio classicheggiante a destra, mentre al di fuori è rappresentato un ambiente naturale vasto di ispirazione tizianesca. Dentro l'abitazione si vede il ricco Epulone con i suoi commensali, mentre al di fuori delle arcate si trova Lazzaro mentre mendica cibo, con tre cani che gli abbaiano contro.

---

<sup>151</sup> MALASPINA DI SANNAZARO, 1824, II, p. 98.

### 3.14 La morte di Epulone

Da Domenico Campagnola

Acquaforte, mm 239 x 380, 1580 c.

In basso a destra: *Luca Berteli formis*.

La stampa con la *Morte di Epulone* è la terza della serie sulla Parabola di Lazzaro e il ricco Epulone.

La disposizione degli ambienti è molto simile alla stampa precedente: a destra si trova la scena, mentre a sinistra viene disposto l'ambiente naturale, con l'aggiunta di un arco nello sfondo.

Nella casa si vede Epulone a letto morente, circondato da servi e familiari, e più in alto un demone, in una scia di fumo, porta via l'anima dell'uomo ricco.

Nella terza stampa, quella con *Epulone all'inferno*, dovrebbero essere «rappresentati demoni d'ogni forma, e tormenti diversi alquanto presso le idee dantesche»<sup>152</sup>. Purtroppo, questa stampa non è stata trovata e non viene citata da nessun autore se non solo da Malaspina di Sannazaro. Sarebbe stata utile non solo per dare completezza alla *suite*, ma anche per osservare il carteggio con l'*invenit* di Domenico Campagnola.

---

<sup>152</sup> Cfr. nota 149.

### 3.15 Cristo sul Monte degli Ulivi

Di Agostino Carracci ?

Bulino, mm 224 x 166, 1581-1582

In basso a destra: *Luca Bertelli*

Questa stampa è attribuita dalla DeGrazia ad Agostino: «le linee ricurve del dirupo, il modo semplice di fare gli Apostoli addormentati e l'espressione zuccherina dell'angioletto che presenta il calice a Cristo sono motivi di Agostino intorno al 1581»<sup>153</sup>, sebbene, oltre a questi, non esistano altri elementi specifici in grado di attribuire l'incisione al Carracci con piena certezza.

Il fatto, però, che sia presente la firma del Bertelli, sposterebbe la datazione della stampa almeno al 1582, anno in cui Agostino si trova a Venezia per il suo primo soggiorno. Anzi, alcuni elementi figurativi, come l'angioletto e il modo di lavorare a bulino, posticiperebbero ulteriormente la stampa, poiché molto simili a dettagli di stampe del 1584. Secondo la Bohn, inoltre, il modo in cui qui è rappresentato il paesaggio non si ritroverebbe in nessuna stampa di Agostino. Questi elementi figurativi e lo spostamento della datazione ad almeno il 1584 toglierebbero al Carracci la paternità della stampa.

Il nome di Bertelli non è accompagnato dal classico *for.* e potrebbe essere lui l'incisore. È probabile, infatti, che «Luca Bertelli, who published Agostino's prints, was influenced by Carracci in his own graphic style»<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> DEGRAZIA, 1984, p. 198.

<sup>154</sup> BOHN, 1995, p. 394.

### 3.16 Martirio di Santa Giustina [B. 78 (78)]

Di Agostino Carracci da Paolo Veronese

Bulino, in due fogli: quello superiore mm 451 x 592, quello inferiore mm 459 x 592

In basso, verso destra: *Cum Privilegijs / Sumi Pontificis Caes. Maestatis Regis Catholici et Senatus Veneti*; nel margine: *CLAR.MO VIRO IACOBO CONTARENO / PATRITIO VENETO. Nihil gloriosus, nihil magnificentius felicissima adversus Turcas Victoria concessum humano generi a Deo opt. Max. a multis saeculis fuit. Quam cum septimo octobr. Die D. Iustinae sacro Christiana Resp. obtinuerit, Paullus Calliari Veronesis Patavij eius Divae Martyrium in aede ei dicata penicillo felicissime /expressit. Id nos hac tabella aereis formis representavimus Tibi Iacobe Contarene, dicamus, singulare observantiae nostrae, et virtutis tuae testimonium cui maiora deberi omnes fatentur. Venetijs Kal. lun. MDLXXXII Cl. Mae D. V. Addictissimi Lucas Bertellus, et socius. Augu.s Car. Fe.*

Questa stampa è ritenuta come «the most spectacular product of Agostino's first visit to Venice in 1582»<sup>155</sup>. Incisa da Agostino Carracci, riprende il dipinto omonimo di Paolo Veronese risalente al 1570-1575. Nel foglio in basso è ritratta la Santa in ginocchio, circondata dai molti carnefici. Nel foglio in alto si vede il Cristo Salvatore tra la Vergine Maria e un altro santo inginocchiato: tutti e tre sono circondati da una gloria celeste di angeli, alcuni dei quali suonano strumenti, mentre altri scendono verso la Santa per consegnarle la corona del martirio.

La stampa differisce in alcuni dettagli dal dipinto originale. Si può pensare che, nel caso in cui Agostino avesse intrattenuto rapporti diretti con il Veronese, fatto probabile ma non documentato, il Carracci abbia lavorato su uno dei disegni preparatori del pittore<sup>156</sup>. Le differenze dall'originale potrebbero anche essere dovute a scelte stilistiche di Agostino per poter avere una miglior traduzione grafica e per poter esaltare e rappresentare meglio lo stile di Paolo Veronese. Le modifiche, se si prende per vera la

---

<sup>155</sup> BURY, 2001, p. 109.

<sup>156</sup> DEGRAZIA, 1984, p. 128.

teoria del rapporto Carracci-Veronese, potrebbero essere state decise di comune accordo.

Nella stampa si vedono le iscrizioni *Cum Privilegijs* e *Lucas Bertellus et socius*. La realizzazione di questa stampa avrebbe richiesto una spesa troppo alta per una singola persona ed è per questo che l'editore decide di creare una partnership per sostenere i costi, per proteggersi da eventuali perdite e dai profitti lenti e distribuiti nel tempo. Inoltre, per difenderne la produzione e i propri interessi, Bertelli richiede il privilegio di stampa al Senato, ottenendolo il 5 giugno 1582. In particolare, il privilegio è concesso a «Luca Bertelli, et compagni»<sup>157</sup>, quindi a tutta la partnership. Tra questi "compagni" molto probabilmente rientra lo stesso Agostino Carracci, che contribuiva con il suo lavoro di incisore. Inoltre, nella stampa viene usato il singolare *socius*, con il nome di Agostino scritto a parte: questo testimonierebbe come la partnership, creata appositamente per la produzione di questa stampa, sarebbe stata formata da Luca Bertelli, Agostino Carracci e un terzo individuo, forse il fratello di Luca, Orazio. Pertanto, sarebbe stato inutile utilizzare il plurale *socii*, col fatto che il nome di Agostino era già presente nella stampa.

---

<sup>157</sup> Cfr. nota 111.

### 3.17 Stampa per la Confraternita nel Nome di Dio [B. 108 (97)]

Di Agostino Carracci

Bulino, mm 503 x 361, 1582

Nell'ovale in basso: *CONFRATERNIT. / DEL SANTISSIMO NOME / D'IDDIO  
NELL'ORATORIO / DI S. MARIA DELLA PACE / IN S. GIOANNI ET PAOLO. / MDLXXXII.*; in  
basso, sempre centrale: *Luca Bertelli formis 1582.*

In questa stampa sono rappresentati il Papa e il Senato di Venezia mentre pregano la Vergine, in cielo, che tiene in braccio il Bambin Gesù ed è circondata da San Domenico, San Tommaso d'Aquino e due santi martiri, di intercedere per loro per Dio, posto sopra la Vergine, in gloria. Questa scena è posta in un ovale al centro della stampa e intorno sono poste figure allegoriche rappresentanti le tre virtù teologali e le quattro virtù cardinali.

Anche se la stampa non è firmata dall'incisore, è sempre stata generalmente attribuita ad Agostino Carracci. In un disegno preparatorio autografo si può dedurre come Agostino stesse studiando la composizione, che risulta di sua invenzione e non tradotta da opere di altri.

La stampa è stata realizzata per la Confraternita del Nome di Dio, probabilmente per commemorarne la fondazione proprio nel 1582. Non si spiega, però, la dedica alla Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, dato che la Confraternita inaugurò la propria cappella in questa chiesa solo nel 1587<sup>158</sup>. Il fatto che questa stampa sia stata realizzata molto velocemente, nella maniera usata dal Carracci per le illustrazioni dei libri, e il formato fanno pensare che fosse stata ideata per essere usata come frontespizio di una pubblicazione non nota, probabilmente per commemorare la fondazione della Confraternita.

Nonostante la velocità d'esecuzione, secondo il Bartsch « l'on y voit une touche aisée et spirituelle qui ne peut être donnée que par un grand maitre »<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> BOHN, 1995, p. 118.

<sup>159</sup> BARTSCH, 1803 (ed. 1920), XVIII, p. 108.

### 3.18 Tentazioni di Sant'Antonio [B. 63 (69)]

Di Agostino Carracci, da Tintoretto

Bulino, mm 498 x 327, 1582

A sinistra, in basso: *Iacobi Tintoreti pictoris / Veneti prestantissimi / inventum*; in centro, in basso: *Antonius, cum Demones vario sub ipsum infestantes / perpetua patietia superasset, viso Domino confortantur*; a destra, in basso: *Lucae Berteli For. / Anno. M.D.LXXXII.*

Viene qui raffigurato Sant'Antonio abate, circondato da quattro demoni di diverse sembianze, mentre guarda in alto, fortificato dallo sguardo di Dio.

La stampa fu eseguita da Agostino Carracci durante il suo soggiorno veneziano nel 1582. Sebbene non sia firmata, generalmente tutta la critica l'ha attribuita al Carracci, mentre solo Zanotti, nelle sue note al Malvasia, ritiene che la stampa sia di Cornelis Cort e non di Carracci<sup>160</sup>.

Agostino riprende in controparte il dipinto realizzato da Tintoretto nel 1577 per l'altare della Cappella del Coro nella chiesa di San Trovaso. Si tratta molto probabilmente della prima opera di Tintoretto che Agostino traduce e, sebbene attenui i toni drammatici del dipinto, riesce comunque a rendere i contrasti di luce e ombre tipici del Tintoretto utilizzando «the white of the paper, stippling and an increasingly varied system of hatching and cross-hatching»<sup>161</sup>.

La lastra di questa stampa, come quella del *Martirio di Santa Giustina* e di altre, fu comprata dal collaboratore di Luca Bertelli, Giacomo Franco, che ripubblicò poi tali stampe rimuovendo il nome del Bertelli e aggiungendovi il proprio.

---

<sup>160</sup> MALVASIA, 1678 (ed. 1841), I, p. 76.

<sup>161</sup> BOHN, 1995, p. 119.

### 3.19 Adorazione dei pastori

Da Tiziano

Bulino, mm 397 x 507

In basso a destra: *Tytianus pro Luca Bertelli*

L'incisione vede la Vergine Maria in ginocchio avvolgere il Bambin Gesù con un lenzuolo con accanto Giuseppe. Davanti a loro si presentano i pastori con un bue ed un asino, mentre dietro si affacciano sulla stalla due giovani con una candela in mano.

Questa stampa con l'*Adorazione dei Magi* riprende il quadro che Tiziano dipinse nel 1532-1533 per il Duca d'Urbino Francesco Maria I della Rovere. Secondo Wiel, si rifarebbe, invece, al quadro che Tiziano aveva cominciato, insieme ad altri, per Filippo II e che viene nominato in una lettera del 22 dicembre 1574 dell'artista ad Antonio Pérez<sup>162</sup>.

L'incisione, inoltre, fa senza dubbio riferimento alla stampa con lo stesso soggetto incisa dal silografo tedesco Giovanni Britto, che collaborò con Tiziano negli anni cinquanta del XVI secolo.

Anche in questo caso, dato che il nome del Bertelli non è accompagnato dal solito *for.*, si potrebbe pensare che la stampa sia stata realizzata dall'editore. Anzi, addirittura lo Zani sostiene che lo stesso Tiziano, morto nel 1576, avrebbe dato il disegno per l'incisione al Bertelli, che avrebbe poi realizzato la stampa<sup>163</sup>. Non si conoscono i rapporti diretti che Tiziano ebbe con gli editori<sup>164</sup>, ma data l'incredibile somiglianza con la stampa del Britto, l'incisore – Bertelli o semplice anonimo – potrebbe semplicemente essersi riferito al silografo tedesco, senza la mediazione dell'artista cadorino. Secondo Lüdemann, infatti, non c'è alcuna ragione per ipotizzare che queste stampe, ritraenti soggetti del Vecellio e pubblicate da Bertelli, siano state eseguite sotto il controllo diretto di Tiziano<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> CHIARI MORETTO WIEL, 2007, p. 176.

<sup>163</sup> ZANI, 1820, parte II, V, p. 111.

<sup>164</sup> MURARO, ROSAND, 1976, p. 59.

<sup>165</sup> Cfr. nota 1.

### 3.20 Il serpente di bronzo

Da Michelangelo

Bulino, mm 334 x 438

A sinistra: *Misit Dominus in populum ignitos serpentes, ad quos plagas, et mortes plurimos / venerunt ad Moysem, atque dixerunt ; Peccavimus, quia locuti sumus contra Dominum et te; / Ora, ut tollat a nobis serpentes. / Oravit Moyses pro populo, et locutus est Dominus ad eum; / Fac serpentem aeneum, et pone eum pro signo / Qui percussus aspexerit eum; vivet, / fecit ergo Moyses serpentem aeneum, et posuit eum pro signo. / Quem cum percussi aspicerent, sanabantur. Numeri xxj.*; a destra gli stessi versi, ma in spagnolo; in basso, centrale: *Michael angelus inventor*; leggermente più a sinistra: *Luca Bertelli formis*.

La stampa qui presentata raffigura, in controparte, l'affresco realizzato da Michelangelo in uno dei quattro pennacchi della Cappella Sistina e raffigura l'episodio degli Israeliti puniti da Dio con serpenti velenosi. Il gruppo dei peccatori, a sinistra, riprende il vortice di figure intrecciate e voluminose dell'opera originale, mentre a destra si trova il Nehustan, il serpente di bronzo creato da Mosè, in grado di salvare i peccatori.

Questa stampa, di incisore anonimo, da Michelangelo ben si inserisce in quel progetto editoriale volto a soddisfare la domanda continua e altissima di opere dei grandi maestri italiani. Se questa stampa risponde alla richiesta di immagini dalla Cappella Sistina, Le Blanc (n. 13) e, poi, Borroni Salvadori, individuano tra le opere pubblicate dal Bertelli anche una *Crocifissione* da Michelangelo, che probabilmente si rifaceva al *Cristo crocifisso* disegnato per Vittoria Colonna, anch'esso richiestissimo nel mercato di stampe.

I disegni per la Colonna, quelli per Tommaso de' Cavalieri e gli affreschi della Cappella Sistina erano stati tradotti in stampe da ogni incisore, spesso con risultati a dir poco deludenti, tanto che fu il Vasari a dichiararsi preoccupato da questa estrema volgarizzazione del Michelangelo. Problema artistico che evidentemente non toccava gli editori, come il Bertelli, più interessati all'eventuale guadagno che sarebbe arrivato dalla vendita di questo genere di stampe.

### 3.21 Giudizio Universale [B. 67 (237)]

Di Giovanni Battista Fontana

Acquaforte, mm 564 x 427.

In basso a sinistra: *RELIGIONE AC PIETATE INSIGNI / IO. THOMAE BRIXINEN. / EPISCOPO DESIGNATO D. / Battista Fontana Veronensis.*

In questa stampa di Giovanni Battista Fontana è rappresentato il *Giudizio Universale*: nella parte superiore della stampa sono raffigurati, allineati verticalmente, il Dio Padre, la Colomba dello Spirito Santo e Cristo Salvatore in gloria, attorniato da altre figure sante. Sotto il Cristo, in primo piano, i dannati cadono nelle fauci della figura mostruosa, mentre sullo sfondo, a sinistra, le anime salve sono condotte in cielo. Questa raffigurazione è stata spesso erroneamente riferita ad un dipinto del Tintoretto, anche se il suo nome non compare nella stampa.

Si può notare, invece, come questa composizione assomigli a quella del *Giudizio Universale* rappresentato da El Greco nell'*Altarolo di Modena*, eseguito nel primo periodo del suo soggiorno italiano, tra il 1567 e il 1570. Più in generale, l'uso della figura della pistrice per raffigurare l'inferno è una soluzione tipica della tradizione bizantina, in particolare di quella cretese<sup>166</sup>, da dove appunto El Greco proveniva.

Fontana, probabilmente, rimase affascinato da questa rappresentazione drammatica dell'artista cretese del Giudizio universale, che si distingueva da quella diventata ormai classica di Michelangelo, tradotta in moltissime stampe, e decise quindi di realizzare questa incisione. Fontana, come detto precedentemente, spesso soleva delegare l'atto dell'incisione ad altri intagliatori, e questa stampa non risulta tra le quattro che Bartsch indica come incise dal Fontana di sua mano. Possiamo quindi concludere che l'invenzione potrebbe essere dell'artista veronese, ma l'esecuzione di un anonimo incisore.

---

<sup>166</sup> TICOZZI, 1982, p. 15.

### 3.22 Martirio di Sant'Agata

Di Giovanni Battista Mazza dalla stampa di Cornelis Cort da Giulio Clovio

Bulino, mm 358 x 222

In basso a sinistra: *G. B. Mazza fe. / Romae Lucae Bertelli for.*; in centro, nel margine: *.S.*

*AGATHA*

In questa stampa è raffigurato il *Martirio di Sant'Agata*: la Santa, legata ad un albero, guarda in alto, dove un angelo scende dal cielo per consegnarle la palma del martirio. Ai fianchi della Santa sono i due uomini mentre le tagliano i seni con delle cesoie.

La stampa è incisa da Giovanni Battista Mazza riprendendo, in controparte, quella che Cornelis Cort realizzò da un disegno di Giulio Clovio, oggi conservato al Boijmans van Beuningen Museum a Rotterdam<sup>167</sup>.

Solo in alcuni dettagli la stampa del Cort – e quindi di Mazza – differiscono dal disegno di Clovio: è posta più attenzione nella stampa al paesaggio e agli aspetti naturali, inoltre la bocca della Santa è aperta, esprimendo più dolore rispetto all'espressione più calma e composta della Sant'Agata di Clovio.

---

<sup>167</sup> SELLINK, 2000, II, p. 115.

### 3.23 Presentazione della Vergine al tempio

Da Taddeo Zuccari

Bulino, mm 385 x 267

In basso: *Lucae Bertelli formis*; a sinistra nel margine: *Questa cara di Dio devota ancella / Vergine madre del suo eterno figlio / Dicata al Tempio fu per suo consiglio / Perché fulse di lui sacrata cella*; a destra nel margine: *Limina conscendens ultro petut ardua templi / Ipsa eadem templum Virgo futura Dei*.

In questa stampa citata per la prima volta da Le Blanc (n. 3), è rappresentata la Beata Vergine, bambina, accompagnata da sua madre Sant'Anna all'entrata del tempio, dove un sacerdote l'accoglie. Intorno al sacerdote si dispongono diversi uomini a guardare incuriositi la giovane Maria, tra cui spicca l'uomo seduto di spalle, che con la sua possente muscolatura rappresenta bene lo stile manieristico di Taddeo Zuccari, *inventor* dell'incisione.

La copia qui presentata deriva da una stampa di Cornelis Cort, che riprende un soggetto d'invenzione di Taddeo<sup>168</sup>, fratello di Federico Zuccari.

---

<sup>168</sup> SELLINK, 2000, II, p. 87.

### 3.24 Riposo dalla fuga in Egitto

Da Tiziano

Bulino, mm 230 x 355

In basso, centrale: *Luca Berteli formis*

Questa stampa viene citata da Le Blanc (n. 4) e, successivamente, da Borroni Salvadori, ma nessun altro autore sembra né citarla né, quindi, descriverla.

Opera di incisore ignoto, la stampa reca solo la firma dell'editore. È qui rappresentato il riposo dalla fuga in Egitto, con la Sacra Famiglia posta in mezzo ad un paesaggio naturale: San Giuseppe abbevera l'asino sulla sinistra, mentre la Vergine tiene il Bambin Gesù sulle ginocchia, che osserva il piccolo Giovanni Battista teso verso lui. Sulla destra della scena sono presenti un rifugio di legno e delle antiche rovine, coperte da piante.

Questa stampa è considerata come traduzione grafica di un disegno di Tiziano.

### 3.25 Santa Margherita d'Antiochia

Da Tiziano

Bulino, mm 430 x 358

In basso a destra: *Lucae Bertelli formis.*

La stampa raffigura la giovane Santa, immersa in un grande paesaggio in cui si vede, nello sfondo, il mare con il sole che si alza, mentre tiene un crocefisso sulla coda di un enorme drago, morto ai suoi piedi.

La stampa, di incisore anonimo, riprende quella di Cornelis Cort, che traduce in controparte e con alcune modifiche il dipinto ritraente la Santa di Tiziano.

Nel secondo stato di questa stampa è presente nel margine la scritta: *Titiani Vecelli Aequitiae Reginae Mariae Imp. Caroli / .v. sororis. opus.* Questa scritta potrebbe testimoniare il fatto che il dipinto, oggi perduto, di Tiziano fu realizzato per Maria d'Ungheria, sorella di Carlo V<sup>169</sup>.

La stampa del Cort è stata descritta da Bierens de Haan come una delle prime stampe realizzate dal fiammingo sotto la direzione del Tiziano, prima del privilegio del 1566<sup>170</sup>. Questa stampa, insieme a quella del *Martirio di San Pietro martire*, venne scelta dal Bertelli per la pubblicazione probabilmente per la committenza importante, testimoniata dalle scritte sul margine<sup>171</sup>, in grado forse di portargli più profitti e per far risaltare il suo nome, associandolo a quello di personaggi illustri.

---

<sup>169</sup> SELLINK, 2000, II, p. 189.

<sup>170</sup> BIERENS DE HAAN, 1948, p. 151, n.145.

<sup>171</sup> Cfr. nota 135.

### 3.26 Il denaro di Cesare

Da Domenico Campagnola

Bulino, mm 335 x 426.

In centro, vicino a Cristo: *Reddite, quae sunt Caesaris, Caesari: et quae sunt Dei, Deo*; in basso a sinistra: *Dominicus Campagnola inventor. / Lucas Bertelius f.*

In questa stampa si vedono i farisei mentre mostrano la moneta con l'immagine di Cesare a Cristo, che pronuncia la celebre frase: «Rendete a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio».

La stampa, realizzata da un incisore ignoto, è una traduzione grafica del disegno a matita rossa di Domenico Campagnola, che è infatti citato in bassa a sinistra come *inventor*.

### 3.27 Ritratto di Ippolita Gonzaga [B. 4 (241)]

Di Beatrizet

Bulino, mm 510 x 370, 1567

Nel bordo intorno all'ovale: HIPPOLYTA GONZAGA FERDINANDI FIL. AN. XVII.

In questa incisione è rappresentata Ippolita Gonzaga, figlia di Ferdinando Gonzaga, vista di profilo, col busto leggermente girato a destra.

Non è presente il nome dell'incisore, ma è noto che la stampa sia opera di Nicolas Beatrizet.

La stampa inserita nel catalogo non reca il nome dell'editore, ma sia Bartsch<sup>172</sup> che Robert-Dumesnil<sup>173</sup> ne citano un secondo stato, in cui è presente l'iscrizione *Lucae bertelli exc.* all'interno della bordatura dell'ovale, in basso.

Anche se quello qui presente non è lo stato con la firma editoriale, risultava interessante vedere questa stampa, soprattutto perché viene sempre citata in tutti gli elenchi delle incisioni pubblicate da Bertelli: quello di Le Blanc (n. 43), di Huber (n. 1) e, ovviamente, in quello di Borroni Salvadori.

---

<sup>172</sup> BARTSCH, 1803, XV, p. 241.

<sup>173</sup> ROBERT-DUMESNIL, 1865, p. 156, n. 39.

### 3.28 Accademia delle Belle Arti

Di Bartolomeo Mazza da Jan van der Straet

Bulino, mm 454 x 295, 1580 c.

Nel margine in basso: *Queste son l'arti, onde l'humano ingegno / Mostrar puo con le man chiaro valore, / Che lo solleva al piu bramato segno / D'alte ricchezze e di sublime honore; / Dunque chi farsi vuol di questo segno / Con lungo studio amico e possessore, / Spogli d'ogni pensier basso la mente, / che la gloria habbia sol le luci intense;* sotto, a destra: *Bartolomeus Mazza fe.;* sopra, a destra: *Luca Bertelli For.;* in tutta la composizione sono presenti i nomi delle Belle Arti: *PICTURA, FUSORIA, STATUARIA, ANATOMIA, ARCHITECTURA, SCULPTURA, Typorum encorum / INCISORIA;* sotto la sedia del giovane in primo piano: *Tyrones pi / cturae.*

Nella stampa è raffigurata l'Accademia delle Belle Arti. In primo piano si vedono dei giovani mentre disegnano lo scheletro davanti a loro, legato in alto con una corda. Dietro allo scheletro, si trova un cadavere di uomo, sempre appeso ad una corda, il cui braccio viene sezionato da un uomo. A destra della composizione si vedono un uomo incidere a bulino e un architetto; dietro a loro un uomo, su un'impalcatura dipinge una scena di battaglia sul muro. Infine, in alto, centrale, si vede uno scultore all'opera.

Questa versione è stata realizzata da Bartolomeo Mazza, che riprende la stampa che Cort realizzò da un disegno di Jan van der Straet, il pittore fiammingo originario di Bruges, conosciuto in Italia con il nome di Giovanni Stradano o Stradanus.

### 3.29 Enea ed Anchise [B. 111 (56)]

Di anonimo

Bulino, mm 194 x 145, 1582

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

In questa opera è raffigurato Enea mentre porta sulle proprie spalle il padre Anchise, salvandosi dalla presa di Troia, visibile in fondo a destra.

Per molto tempo, a partire dal Bartsch, l'opera è stata attribuita ad Agostino Carracci, ma, secondo DeGrazia, «il segno indefinito e piumoso del paesaggio è estraneo alla tecnica del Carracci nel 1582»<sup>174</sup> e sono assenti i contrasti di tono che Agostino inseriva nelle sue stampe di quell'anno. Dato che la stampa risale al 1582 sicuramente, appare impossibile che sia opera di Agostino Carracci.

Si pensa, invece, che l'incisore della stampa possa essere Bertelli, dato che era attivo anche come incisore e soprattutto in quell'anno fu a stretto contatto con l'opera grafica di Agostino, da cui potrebbe essere stato influenzato. Inoltre, l'iscrizione dell'editore in questa stampa non è accompagnata dal *for.*, suggerendo la possibile attribuzione a Luca sia come incisore che come editore, come si è visto in altri casi simili.

---

<sup>174</sup> DEGRAZIA, 1984, p. 210.

### **3.30 Battaglia dei Lapiti contro i Centauri [B. 30 (166)]**

Di Benedetto Stefani dalla stampa di Enea Vico da Rosso Fiorentino

Bulino, mm 283 x 422

In basso a sinistra: *Benetto Stefani jncidebat*; più in centro: *Luca Bertelli for.*

Nella stampa sono raffigurati i Lapiti che combattono i Centauri mentre rapiscono Ippodamia, moglie di Piritoo, principe dei Lapiti, raffigurata al centro della composizione.

Questo esemplare è stato inciso da Benedetto Stefani, riprendendo la stampa realizzata da Enea Vico che a sua volta traduceva un disegno di Rosso Fiorentino.

La stampa viene citata anche dal Vasari, ma confondendo il soggetto trattato con il rapimento di Elena: «Né è stato meno eccellente d'alcuno dei sopradetti Enea Vico da Parma, il quale, come si vede, intagliò in rame il ratto d'Elena del Rosso»<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> VASARI, 1568 (ed. 1966), V, p. 18.

### 3.31 Ritratto di Petrarca e di Laura de Noves

Di Giacomo Franco

Acquaforte, mm 214 x 327

A sinistra, sotto il ritratto di Laura: *Laura, ch'un Sol fu tra le Donne in terra, / Hor tien del cielo il piu bel sublime honore, / Merce di quella penna, il cui valore, / Fa che mai non sara spenta o sotterra*; a destra, sotto il ritratto del Petrarca: *Questi è colui, ch' à l'ombra d'un bel lauro / Visse cantando le sue amate fronde / Et se, ben poca terra hoggi l'asconde, / Chiaro intorno se va da l'jndo al Mauro.*; in angolo, a destra: *Luca Bertelli for.*

Sono qui ritratti il celebre poeta Francesco Petrarca e Laura de Noves, la nobildonna francese identificata da molti come la "Laura" amata dal poeta.

I ritratti erano molto diffusi nel mercato delle stampe, soprattutto quelli dei "sommi", come Dante, Petrarca appunto, e altri personaggi importanti per l'arte e la letteratura. Questo ritratto, insieme a quello di Ippolita Gonzaga, dimostra, ancora una volta, la vastità del catalogo di opere che Luca Bertelli offriva alla propria clientela, pronto a soddisfare ogni richiesta, soprattutto per poter aumentare le possibilità di guadagno, soluzione scelta anche dagli altri editori non solo di Venezia, ma anche degli altri importanti centri di smercio di stampe.

L'incisione fu realizzata da Giacomo Franco, figlio naturale dell'incisore Battista Franco, che, prima di aprire una propria bottega ed occuparsi della pubblicazione di stampe e libri nel 1595, svolgeva il ruolo di incisore per molti editori ed è noto il sodalizio con i membri della famiglia Bertelli, per cui realizzò diverse incisioni e da cui comprò molte lastre, rieditandole col proprio nome.

### 3.32 Venere e Adone [B. 108 (163)]

Di Martino Rota da Tiziano

Bulino, mm 242 x 174

In centro, sotto il piede di Venere: *Martinus Rota formis*; nel margine in basso: *Ecco la bella Dea madre d'Amore / Dice* [tagliato]

È qui raffigurata la dea Venere mentre cerca di trattenere Adone, che sta andando a caccia.

Martino Rota, l'incisore della stampa, riprende la celebre opera di Tiziano, riprodotta poi in più versioni, eseguita tra il 1553 e il 1554 per il principe Filippo II. Molto probabilmente, Rota si rifà alla versione che ora si trova alla National Gallery di Londra, dato che rimase a Roma a Palazzo Colonna fino all'epoca napoleonica ed è più probabile che il Rota l'abbia vista dal vero durante il suo soggiorno romano. L'altra versione, realizzata negli stessi anni, invece, venne spedita subito nel 1554 a Filippo II e si trova oggi al Museo del Prado<sup>176</sup>.

Il Bartsch descrive lo stato senza l'indirizzo del Bertelli, che non è però quello qui descritto. Infatti, in questa stampa l'iscrizione *Lucae Bertellis formis* è stata tagliata via insieme a parte delle frasi, poste nel margine, che iniziano con "Ecco la bella Dea...".

---

<sup>176</sup> D'AMICO, 1980, p. 53.

### 3.33 Algeri

Di Paolo Forlani

Bulino, mm 410 x 285, 1565.

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

È qui rappresentata la città di Algeri, importante centro dell'Impero ottomano e del Mediterraneo, con una prospettiva a volo d'uccello. Viene rappresentata non solo la città, ma anche il lungomare, inserendo in basso sia l'Italia con Sardegna e Corsica che la Spagna.

Stampe con città straniere come questa erano richiestissime nel mercato cartografico di Venezia, centro d'unione tra Occidente e Oriente, in cui i compratori avevano sete di conoscenza e si impegnavano a collezionare mappe di città lontane, stampe popolari e ritratti di importanti personalità.

La stampa fu realizzata da Paolo Forlani, incisore noto a Venezia soprattutto per la sua produzione cartografica.

Luca Bertelli con questa stampa – ma probabilmente anche con molte altre rimaste ignote – si inserisce nel mercato cartografico in cui la sua famiglia si era sempre distinta, lasciando così il nome Bertelli sempre associato ad una prolifica produzione di mappe.

### 3.34 Typus Ecclesiae catholicae

Di Anonimo

Bulino, mm 533 x 384, 1574

A sinistra: *Venetijs apud Lucam Bertellum / 1574*

Questo tipo di stampa si ben inserisce in quell'epoca di tensioni e dibattiti religiosi causati dai contrasti tra Controriforma e Riforma luterana. È ben noto come in quegli anni circolassero stampe, più facili da distribuire e trasportare, che difendessero la Chiesa Cattolica, diffondendo i dettami della Controriforma, o che, al contrario, accusassero la Chiesa di Roma, sostenendo la Riforma. È anche vero che allo stesso tempo circolavano stampe satiriche, che si riferivano alla situazione religiosa – e politica – del tempo. Questo tipo di stampe era molto diffuso tra gli editori, soprattutto nella vendita sottobanco. Quando Luca Bertelli, invece, pubblica una stampa come questa, si mostra «quello più ligio ai principi e ai dettami della Chiesa Cattolica»<sup>177</sup>.

Infatti, questa stampa mostra come il paradiso sia gerarchicamente organizzato, in cui ognuno può trovare il proprio posto: questa idea si scontra con quella di un paradiso difficile da raggiungere, proposta nelle stampe luterane. Inoltre, la salvezza si ottiene seguendo i dettami della Chiesa e attraverso i sacramenti, non con la «lotta contro il peccato e le tentazioni»<sup>178</sup>, come viene invece sostenuto in altre situazioni.

Con la diffusione di questo tipo di rappresentazione, molto complessa a livello iconografico, e con il successo che ebbe, la Chiesa Cattolica si difende dalle accuse di immoralità della Riforma protestante, comunicando come i veri eretici ed “immorali” siano proprio i luterani.

---

<sup>177</sup> Cfr. nota 75.

<sup>178</sup> OMODEO, 1965, p. 32.

### 3.35 Typus veri religiosi

Di Anonimo

Bulino, mm 405 x 245, 1576

In basso a sinistra: *Luca Bertelj formis*; a destra: 1576.

Questa stampa si inserisce sulla stessa scia del *Typus Ecclesiae Catholicae*. Anche questa si pone contro la Riforma di Lutero e illustra, attraverso la figura del buon religioso, i principi dottrinari scritti nei versi che circondano l'uomo.

Ad esempio, l'uomo ha gli occhi bendati così li custodisce: «questo motivo si oppone ed espone all'argomento così caro ai riformati: colui che cammina cieco sulla via e non conosce le vie del Signore è il folle peccatore»<sup>179</sup>.

La lingua incatenata simboleggia l'obbedienza, mentre la frusta la mortificazione. La candela in mano, invece, rappresenta l'amore di Dio e la veste semplice la povertà. L'uomo si staglia sulla rappresentazione della morte e dei dannati, ovvero un globo con le fiamme infernali e lo scheletro del peccatore, seguendo un'iconografia tipicamente nordica.

---

<sup>179</sup> Cfr. nota 178.

### 3.36 Allegoria della lussuria

Acquafornte, mm 344 x 459, 1588

In basso a sinistra: *Luca bertelli for. 88.*

La stampa qui presente è un'allegoria del peccato capitale della lussuria, in cui si possono vedere figure torturate su un tavolo e altre torturate da Venere, Bacco e Cerere. Alla dea Cerere segue una donna che tiene in mano una falce ramificata ed ogni ramo rappresenta un aspetto della lussuria. La donna tiene legati a sé le quattro figure che la seguono con una lunga coda mostruosa, probabilmente per condurle al luogo di tortura delle divinità.

Questo tipo di stampa si inserisce nella serie delle *moralité*, che illustrano i vizi della società, generalmente mostrando le punizioni in cui incomberanno queste persone.

L'idea di punizione si inserisce sempre nel clima di dibattito religioso che si viveva in quel periodo e che dava vita a diversi spunti di riflessione e critica, raffigurati nelle stampe, rispecchiando o l'idea riformata o quella cattolica.

### 3.37 Albero della Fede

Di Anonimo

Bulino, mm 517 x 372

In basso a sinistra, all'interno del bordo dell'ovale: *Luca Bertelli for.*

Questa stampa è la risposta cattolica alle critiche mosse dalla Riforma riguardo l'interpretazione della vita del Messia. È qui rappresentato l'albero con il Cristo morto in croce, con scritte che invitano a vedere la Passione come «un semplice suggerimento di ben fare, sulla scorta di alcuni passi delle Sacre Scritture»<sup>180</sup>.

Questa stampa dal significato positivo e pacato si pone in contrasto alle stampe nordiche d'impatto più violento, che rappresentavano le persecuzioni che Cristo dovette patire per colpa di eretici e farisei. È chiaro che nelle figure dei persecutori presenti in queste stampe di matrice luterana sono rappresentati personaggi della Chiesa Cattolica, sostenendo ancora una volta la forte e profonda critica al Papato di Roma.

---

<sup>180</sup> OMODEO, 1965, p. 33.

### 3.38 I Rosari della Gioia, del Dolore e della Gloria [B. 27 (260)]

Di Martino Rota

Bulino, mm 345 x 458

In basso, vicino al pozzo: *Martinus Rota*

Il Rosario gaudioso, il Rosario doloroso e il Rosario glorioso sono allegoricamente rappresentati da tre alberi ed ognuno di questi tiene tra i propri rami sei tavole tonde raffiguranti diversi momenti della vita della Beata Vergine.

L'albero a sinistra è una palma e alla base si trova Mosè che fa annegare il Faraone nel Mar Rosso. L'albero centrale ha delle spine al posto delle foglie e alla sua base si trovano i figli di Giacobbe mentre lasciano il fratello Giuseppe in un pozzo. L'albero a destra, infine, è un roseto e alla base si trovano la Vergine e Gesù Bambino mentre raccolgono fiori.

Il Bartsch riporta la scritta posta in alto alla stampa, qui evidentemente tagliata dato che rimangono solo le tre parole finali, che presenta il soggetto dell'incisione: «Devota Rosarii Beatae Mariae Virginis contemplatio triplex, gaudiosa, dolorosa, gloriosa»<sup>181</sup>. Infine, sotto le frasi nel margine, a destra, è stata tagliata via la firma dell'editore: *Lucae Bertelli Formis*.

---

<sup>181</sup> BARTSCH, 1803, XVI, p. 260.

### 3.39 Moralité

Di Anonimo

Bulino, mm 411 x 514

Anche questa stampa si inserisce nel genere delle moralité, dove vengono ripresi alcuni comportamenti tipici della società umana. Qui, in particolare, vengono raffigurate diverse scenette accompagnate da una breve didascalia in rima ed ogni scena rappresenta una critica contro «le donne, contro la stoltezza degli astrologi, contro i medici, contro le cortigiane, i bari, gli oziosi»<sup>182</sup>.

Come nelle altre stampe popolari, l'incisore è anonimo ed è presente solo la firma dell'editore, che qui si trovava in basso a sinistra, ma è stata tagliata.

---

<sup>182</sup> OMODEO, 1965, p. 22.

**3.40 GABRIELIS / FALLOPPII MUTINENSIS / PHYSISCI, ET CHIRURGICI  
NO / STRORUM TEMPORUM EXIMII / DE MORBO GALLICO / LIBER  
ABSOLUTISSIMUS / A' Pietro Angelo Agatho Materate, (eo legente)/  
scriptus, iam in gratiam hominum editus, / & scholiis marginalibus  
illustratus. / A quo etiam addite sun exercitationes quaedam /  
nobiles passim infertae, passim hac nota / à reliquo orationis  
contrxtu secretae, / Additus etiam est in calce de Morbo Gallico  
tractatus, / Antonii Fracanciani Bononiae in loco eminentis /  
scientiae Faelicites legentis.**

1563

In basso al frontespizio: *PATAVII, Apud Lucam Bertellum et socios / MDLXIII*; più in alto:  
*EDITIO PRIMA / Non sine Privilegijs.*

Nella seconda edizione, pubblicata nel 1564, dello stesso libro l'iscrizione *Apud Lucam Bertellum et socios* è sostituita da *Apud Christophorum Gryphium*. Cristoforo Grifo era un editore patavino e non sembra impossibile che abbia collaborato con Luca Bertelli a Padova. Quell'iscrizione *et socios* indica la presenza di una partnership, soluzione molto usata all'epoca per sostenere i costi di una produzione impegnativa come quella libraria. È molto probabile che Bertelli avesse anche una bottega a Padova e fosse in contatto con altri editori della città: la partnership potrebbe essere stata creata nel 1563 insieme ai fratelli Grifo, Cristoforo e Giovanni, rispettivamente editore e stampatore. Questi ultimi avrebbero poi inserito il nome di Cristoforo, l'editore, nell'edizione successiva, magari con il consenso dello stesso Bertelli, in base ad un qualche tipo di accordo preso in occasione della partnership.

**3.41 GABRIELIS / FALLOPPI MUTINENSIS / MEDICI EXCELLENTISSIMI  
/ OPUSCULA / Quorum numerum, atque ordinem versa pagina  
indicabit. / Accedit Gulielmi Rondeletii tractatus / De Fucis. / Item  
Arcanorum liber primus / Omnia hac Petri Angeli Agathi opera,  
atque, diligentia edita. / A quo passim inferta sunt adnotationes  
quaedam hac nota / à reliquo orationis contextu secreta / Cum Indice  
Capitum omnium loculpletissimo.**

1566

In basso al frontespizio: *CUM PRIVILEGIO. / PATAVII, / Apud Lucam Bertellum, / MDLXVI*

Questo trattato in verità è una riedizione del *De morbo gallico*, con la semplice aggiunta di alcune pagine iniziali, ovvero il trattato *De Fucis* di Guglielmo Rondelet, professore di medicina.

**3.42 IN / HIPPOCRATIS / LIBRUM DE VULNERIBUS / CAPITIS, /  
GABRIELIS FALLOPPI / MEDICI CLARISSIMI / EXPOSITIO. /In qua nihil  
desiderari potest, quod ad perfectam, atque integram / capitis  
vulnerum carationem pertinet. / Hippocratis litera hoc signo à  
reliquo orationis / contextu secreta est. / PETRI ANGELI AGATHI /  
opera, atq; diligentia edita, à quo vulnerum communem /  
tractationem, atque caeterorum particu-/larium determinatam / (si  
isthaec non displicuerit) propediem / habebitis.**

1566

In basso al frontespizio: *VENETIIS, / Apud Lucam Bertellum M.D. LXVI.*

Tutti e tre i libri trattano le lezioni del celebre professore di medicina e chirurgia Gabriele Falloppio tenute all'Università di Padova, dando prova «della sua conoscenza di botanica e di farmacologia, oltre che di argomenti specialistici quali, ad esempio, la sifilografia e l'idrologia»<sup>183</sup>.

Dopo la morte di Falloppio, Alfonso d'Este, estimatore del medico, cercò di procurarsi tutte le sue lezioni per poterle inserire nella Biblioteca ducale. Questi scritti però non giunsero, ma gli editori patavini decisero comunque di raccogliere le sue lezioni grazie agli appunti presi dai suoi studenti, come Pietro Angelo Agato, Andrea Marcolini, Francesco Michino e altri che avevano partecipato ai suoi corsi.

---

<sup>183</sup> BELLONI SPECIALE, 1994.



## Bibliografia

- 1568 GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze: Giunti, 1568 [edizione PAOLA BAROCCHI, ROSANNA BETTARINI (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze: Sansoni, 1966-1997].
- 1678 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, 1678 [edizione GIAMPIETRO ZANOTTI (a cura di), *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841].
- 1771 GIOVANNI GORI GANDELLINI (1703-1769), *Notizie Istoriche degli intagliatori*, Siena: Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1771.
- 1800 MICHIEL HUBER, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux Graveurs, et un Catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la Graveure jusques à nos jours: Les Artistes rangés par ordre chronologique, et divisés par Ecole*, vol. III, Zurigo, 1800.
- 1803 ADAM BARTSCH, *Le Peintre Graveurs*, vol. XV, XVI, XVIII, Vienna, 1803-1821 [edizione ADAM BARTSCH, *Le Peintre Graveurs*, vol. XV, XVI, XVIII, Verlagsdruckerei Würzburg G. m. b. H. à Wurzburg, 1920].
- 1809 LUIGI DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori, con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini dal Padre Maestro Luigi de Angelis*, vol. VI, Siena: Torchj d'O. Porri, 1809.
- 1820 PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, Parma, 1820.
- 1824 LUIGI MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore Marchese Malaspina di Sannazaro*, vol. II, Milano: dai tipi di Gio. Bernardoni dirimpetto alla chiesa di S. Tomaso, 1824.
- 1854 CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. I, Parigi, 1854-1888.
- 1864 JOHANN DAVID PASSAVANT, *Le peintre graveur*, vol. VI, Leipsic, 1864.
- 1865 ALEXANDER PIERRE FRANÇOIS ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonnée des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école français ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*, vol. IX, Paris, 1865.

- 1874 SCIENCE AND ART DEPARTMENT OF THE COMMITTEE OF COUNCIL ON EDUCATION, SOUTH KENSINGTON MUSEUM [a cura di] *Dyce collection. A catalogue of the paintings, miniatures, drawings, engravings, rings and miscellaneous objects bequeathed by the Reverend Alexander Dyce*, London, 1874.
- 1875 LUIGI PASSERINI ORSINI DE' RILLI, *La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*, Firenze, 1875.
- 1894 FERDINANDO ONGANIA, *L'arte della stampa nel Rinascimento italiano: Venezia*, Venezia, 1894.
- 1891 HORATIO F. BROWN, *The Venetian printing press*, London, 1891.
- 1923 ARTHUR M. HIND, *A history of engraving and etching from the 15. Century to the year 1914: being the third and fully revised edition of "A short history of engraving and etching"*, London: Constable and Company, 1923 [edizione italiana ARTHUR. M. HIND, *Storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino: Umberto Allemandi &C., 1998].
- 1924 GIANNANTONIO MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia: memoria*, Venezia: Zanetti Editore, 1924.
- 1924 ESTER PASTORELLO, *Tipografi, editori, librai a Venezia nel secolo XVI*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1924.
- 1932 LINZELER ANDRÉ, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVI siècle*, I, Paris : Bibliothèque national du France – Département des estampes, 1932.
- 1938 ANTONY DE WITT, *La collezione delle stampe, R. Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, Roma: La Libreria dello Stato, 1938.
- 1942 RODOLFO PALUCCHINI, *Per la storia dell'incisione veneziana del Cinquecento*, in «Ateneo Veneto», vol. 129, 1942, pp. 1-3.
- 1943 FABIO MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Padova: Le Tre Venezie, 1943.
- 1948 JOHAN CATHERINUS JUSTUS BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravée de Cornelis Cort graveur hollandais 1533-1578*, La Haye : M. Nijhoff, 1948.
- 1952 BIANCA SARACENI FANTINI, *Prime indagini sulla stampa padovana del Cinquecento*, in «Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari», 1952, pp. 415-485.
- 1953 FERNANDA ASCARELLI, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze: Sansoni Antiquariato, 1953.

- 1965 ANNA OMODEO, *Mostra di stampe popolari venete nel '500*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1965.
- 1967 FABIA BORRONI, *Bertelli, Luca; Bertelli, Donato; Bertelli, Pietro*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. IX, Roma, 1967.
- 1968 MARIO EMILIO COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Printers and of Foreign Printers in Italy from the introduction of the art of printing into Italy to 1800*, Boston: G. K. Hall & co., 1968.
- 1970 CORRADO MARCIANI, *Un filosofo del Rinascimento editore-libraio: Francesco Patrizio e l'incisore Giovanni Franco di Cherso*, in «La Bibliofilia», disp. 2, 1970, pp. 177-198.
- 1971 GIOCONDO CASSINI, *Piante e Vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*, Venezia, 1971.
- 1972 GIAN VITTORIO DILLON, *Bertelli, Cristofano; Bertelli, Donato; Bertelli, Ferdinando o Ferrando; Bertelli, Francesco; Bertelli, Luca; Bertelli Pietro*, in «Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall' XI secolo al XX secolo», vol. II, Torino: Giulio Bolaffi Editore, 1972.
- 1975 PAOLO BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*, in «Quaderni del conoscitore di stampe», n.26, 1975, pp.19-35.
- 1976 *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND (Isola di San Giorgio, Venezia, Fondazione Cini, 1976), Vicenza: Neri Pozza Editore, 1976.
- 1976 FELICIANO BENVENUTI, *Tiziano incisore e i suoi tempi*, in MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND [a cura di], *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Isola di San Giorgio, Venezia, Fondazione Cini, 1976), Vicenza: Neri Pozza Editore, 1976.
- 1976 MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, in MICHELANGELO MURARO, DAVID ROSAND [a cura di], *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Isola di San Giorgio, Venezia, Fondazione Cini, 1976), Vicenza: Neri Pozza Editore, 1976.
- 1979 DIANE DEGRAZIA BOHLIN, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue Raisonné*, Washington: National Gallery of Art, 1979.
- 1979 HENRI ZERNER [a cura di], *32: Italian Masters of the Sixteenth century. Picture atlas: Parmigianino, Master F. P., Meldolla, Schiavone, Titian, Marconi, Tintoretto, Bresciano, Franco, P. Farinati, H. Farinati, del Moro, Fontana, Valentinis*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1979.

- 1979 HENRI ZERNER [a cura di], *33: Italian Masters of the Sixteenth century – school of Fontainebleau. Picture atlas: Rota, Palma, School of Fontainebleau*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Akashic Books, 1979.
- 1980 ROSA D'AMICO [schede di], *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, vol. 5, in GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE DELLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA, *Catalogo Generale della Raccolta di Stampe Antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna: Associazione per le arti di Francesco Francia, 1980.
- 1980 FABIA BORRONI SALVADORI, *Carte, Piante e Stampe storiche delle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1980.
- 1982 SUZANNE BOORSH [a cura di], *29: Italian Masters of the sixteenth century. Picture atlas: Bonasone, Master of the Die, Beatrizet*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1982.
- 1982 MARIA AGNESE CHIARI [a cura di], *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, 1982.
- 1982 DENNIS E. RHODES, *Studies in Early Italian Printing*, London: The Pindar Press, 1982
- 1982 PAOLO TICOZZI [a cura di], *Immagini dal Tintoretto: stampe dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Villa Farnesina, Roma, 23 marzo – 30 maggio 1982, Roma: De Luca Editore, 1982.
- 1984 DIANE DEGRAZIA, *Le Stampe dei Carracci. Con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna: Edizioni Alfa, 1984.
- 1984 ANGELO COLLA, GIANVITTORIO DILLON, GIOVAN BATTISTA GASPARINI, GIUSEPPE MAZZARIOL, NERI POZZA, *La stampa degli incunaboli nel Veneto*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1984.
- 1985 MICHAEL BURY, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, in «Print Quarterly», vol. 2, n.1, 1985, pp.12-6.
- 1985 JOHN T. SPIKE, *30: Italian Masters of the Sixteenth Century. Picture atlas: Enea Vico*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1985.
- 1987 IOLANDA OLIVIERI, ANGELA VICINI MASTRANGELI [a cura di], *In presepio: immagini della Natività nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra nella Biblioteca Casanatense, Roma, 16 dicembre 1987 – 16 gennaio 1988, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1987.

- 1989 *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 20 ottobre – 16 dicembre 1989, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.
- 1989 PATRIZIA COSTABILE, *Forme di collaborazione: ri-edizioni, coedizioni, società*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 20 ottobre – 16 dicembre 1989, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989.
- 1989 PAOLO VENEZIANI, *Introduzione*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, catalogo della mostra alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 20 ottobre – 16 dicembre 1989, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.
- 1989 EVELINA BOREA, *Vasari e le stampe*, in «Prospettiva», vol. II, n. 57/60, aprile 1989 – ottobre 1990 pp. 18-38.
- 1992 GUIDO STRAZZA, *Grafica d'arte*, in «Enciclopedia Italiana», vol. V, Appendice, Treccani, 1992.
- 1993 CHIARA STEFANI, *Giacomo Franco*, in «Print Quarterly», vol. 10, n. 3, 1993, pp. 269-273.
- 1994 GABRIELLA BELLONI SPECIALE, *Gabriele Falloppia*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLIV, Roma, 1994.
- 1995 BABETTE BOHN, *39: Italian Masters of the Sixteenth Century. Commentary 1: Agostino Carracci*, in «The Illustrated Bartsch», New York: Abaris Books, 1995.
- 1996 DAVID LANDAU, PETER PARSHALL, *The Renaissance Print: 1470-1550*, Yale University Press, 1996.
- 1997 HARULA ECONOMOPOULOS, *Giovanni Battista Fontana*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLVIII, Roma, 1997.
- 1998 ARTHUR M. HIND, *Storia dell'incisione dal XV secolo al 1914*, Torino: Umberto Allemandi & C., 1998.
- 1998 MILAN PELC [a cura di], *Prints after Giulio Clovio*, catalogo della mostra a Zagabria del 1998, Zagabria: Print and drawings department of the Croatian Academy of arts and sciences, 1998.
- 1998 CHIARA STEFANI, *Giacomo Franco*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. L, Roma, 1998.
- 2000 MANFRED SELLINK, *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort*, I, II, III, Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2000.

- 2000 GERT JAN VAN DER SMAN, *Print publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, in «Print Quarterly», vol. 17, n. 3, 2000, pp. 235-247.
- 2001 MICHAEL BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, London: The British Museum Press, 2001.
- 2002 ROSELLA LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in LINDA BOREAN, STEFANIA MASON [a cura di], *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine: Forum Editrice, 2002, pp. 46-71.
- 2004 CHRISTOPHER L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston: Brill, 2004.
- 2005 ROBERTA CRISTOFORI, *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna: Editrice Compositori, 2005.
- 2007 MARIA AGNESE CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in LIONELLO PUPPI [a cura di], *Tiziano: l'ultimo atto*, catalogo della mostra a Palazzo Crepadona a Belluno e a Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore a Pieve di Cadore, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Padova: Skira, 2007.
- 2008 MICHEL HOCHMAN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON [a cura di], *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venezia: Fondazione Venezia-Marsilio, 2008.
- 2009 EVELINA BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, vol. I, Pisa: Scuola Normale Superiore, 2009.
- 2015 GEORGE TOLIAS, *Le arti della cartografia nella Candia veneziana*, in LIONELLO PUPPI [a cura di], *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio. Saggi*, Treviso, Casa dei Carraresi, 24 ottobre 2015 – 01 maggio 2016, Padova: Skira, 2015.
- 2016 PETER LÜDEMANN, *Tiziano: le botteghe e la grafica*, Firenze: Alinari, 2016.