

Firme di xilografi seicenteschi nelle matrici lignee della Galleria Estense di Modena

Chiara Trivisonni
(Università degli Studi di Parma, Italia)

Abstract Though ancient literary sources has usually revealed a scarce interest for woodcuts, the study of writings and signatures in the woodblocks of the Galleria Estense in Modena proves that woodcutters did not always remain at the borders of art history. This is true both for the Venetian production of the first half of the 16th century and for the woodcutters linked to the Accademia Clementina in the Bologna area. Several 17th century woodblocks produced at least in part in Emilia-Romagna and mostly created for large-scale printing, show writings and signatures that can be led back to woodcutters whose specific identity is not easy to discover. This practice was probably more due to commercial reasons than to a possible high reputation that woodcutters had of their work.

Sommario 1 La xilografia nelle fonti italiane antiche. – 2 Firme di xilografi nelle matrici cinquecentesche della Galleria Estense di Modena. – 3 Le matrici seicentesche. – 4 Conclusioni.

Keywords Woodblocks. Woodcut. Soliani.

1 La xilografia nelle fonti italiane antiche

La scarsa attenzione dedicata dalle fonti letterarie antiche alla xilografia, che trova analogo riscontro negli interessi dei primi collezionisti di opere grafiche (Bury 1985, 24), si verifica già nel primo testo specificamente dedicato all'incisione, la *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, pubblicata da Giorgio Vasari nell'edizione Giuntina delle sue *Vite* (1966-97, 5: 3-25).¹ In essa lo storico aretino dimostra un limitato interesse per le stampe da matrici lignee, pur trattando in termini

positivi degli intagli düreriani e concedendo largo spazio alle stampe a chiaroscuro di Ugo da Carpi. Un dato in linea con quanto la critica ha ben chiarito in relazione alla propensione dimostrata da Vasari a relegare l'incisione a mero strumento di diffusione dei modelli dei maestri.² Tale prerogativa è infatti più confacente alle tecniche calcografiche, adatte a restituire il valore chiaroscurale dei dipinti, in un momento di grande fortuna della stampa di traduzione (Mariani 2001, 34): in quest'ottica si comprende l'interesse di Vasari per il chiaroscuro, che ben si presta alla riproduzione dei disegni.³

1 Questo articolo è frutto delle ricerche svolte nell'ambito del progetto di catalogazione delle matrici xilografiche della Galleria Estense di Modena, promosso nel 2013 con finanziamenti ministeriali (5x1000) dalla Fondazione Memofonte di Firenze e dalla ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Modena e Reggio Emilia (si veda Mozzo 2017). Le immagini delle matrici e le relative schede inventariali sono disponibili sul sito <http://xilografiamodenesi.beniculturali.it/> e sul data base delle Gallerie Estensi <http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-nel-database-museale/>. Desidero ringraziare per l'aiuto e i preziosi consigli ricevuti durante le mie ricerche e la stesura del presente contributo Laura Aldovini, Rebecca Carnevali, Zeno Davoli, Elisabetta Fadda, Giovanni Maria Fara, Richard Field, Maria Goldoni, David Landau, Maria Ludovica Piazzi, Michele Tavola, Silvia Urbini, Alberto Viridis.

2 Sull'argomento si vedano: Landau 1983; Bury 1985; Borea 1990; Stoltz 2012. In parte lo scarso interesse delle fonti letterarie antiche nei riguardi della xilografia si può spiegare ricordando che la loro produzione ha seguito, sostanzialmente per tutta l'età moderna, percorsi separati rispetto all'incisione in rame (Landau 1983, 4-5; Griffiths 2016, 381) e che quest'ultima, adatta a tradurre i dipinti e spesso praticata anche dai pittori, interessava di conseguenza maggiormente gli estensori delle biografie degli artisti.

3 La particolare attenzione riservata dalle fonti alla stampa a chiaroscuro rimane una costante e i più valenti intagliatori si misurano con essa (Takahatake 2010). La tecnica a chiaroscuro necessita di una notevole perizia tecnica e, se Vasari non si dimostra troppo attento a questi aspetti per quanto riguarda l'incisione (Borea 1990, 28), quando nel Settecento Luigi Crespi vorrà deprecare il lavoro di Giuseppe Maria Moretti, il primo xilografo a essere ammesso all'Accademia Clementina di Bologna, ricorderà come un fallimento (e quasi come un peccato di *hybris*) le sperimentazioni di questi con la tecnica del chiaroscuro. A

Per tutto il corso del Seicento la xilografia resta soprattutto, come lo era stata fin dalle sue origini, una tecnica vincente per la produzione di stampe a larga diffusione per motivi di economicità e di resistenza a tirature elevate (Bury 2001, 40).⁴ Intagliata a rilievo, secondo lo stesso principio della stampa a caratteri mobili e quindi impressa con il testo in un unico passaggio, rimane anche la più adatta alla produzione libraria, dove si registrano operazioni talvolta di qualità elevatissima.

Nelle notizie sugli intagliatori, contenute in conclusione delle *Vite de' pittori, scultori et architetti*, pubblicate a Roma nel 1642, Giovanni Baglione dedica tre biografie a intagliatori in legno (Fara 2016).⁵ Due di esse sono riferite ad artefici (i Parasole e Giovan Giorgio Nuvoletta) che operano principalmente nell'ambito dell'illustrazione libraria. Diverso il caso di Andrea Andreani, per il quale si ricordano i chiaroscuri dai *Trionfi* di Mantegna, dal pavimento beccafumiano di Siena e dal *Ratto delle Sabine* di Giambologna.⁶ Si ha ancora dunque una particolare attenzione alla difficile tecnica a più legni e non è forse un caso che proprio nella biografia di Andreani Baglione faccia riferimento a Ugo da Carpi. E tuttavia, diversamente da quanto avviene in Vasari, la competenza di Baglione nell'ambito delle tecniche - ben dimostrata anche nel caso della xilografia, della quale puntualmente descrive il procedimento (Fara 2016, 40) - svolge probabilmente un ruolo nell'attenzione da lui rivolta alle stampe a chiaroscuro.

Baglione, a ragione, riconosce alla xilografia una maggiore difficoltà di esecuzione rispetto alle tecniche calcografiche e anche maggiori rischi, in quanto la correzione degli errori commessi su una matrice in legno è operazione estremamente complessa (Bury 2001, 40; Fara 2016, 6, 37). Una difficoltà di realizzazione che risiede soprattutto nel dover isolare le linee del disegno, lasciandole «a guisa di bassorilievo» (2016, 40) e che verrà più tardi negata da Filippo Baldinucci, il quale, nella prima vita del *Cominciamento*, dedicata ad Albrecht Dürer, afferma, a proposito delle serie xilografiche, che l'incisore

tedesco «si risolvé, come cosa men faticosa, e più breve d'applicarsi all'intagliare in legno, che gli riuscì non con minore felicità di quella che aveva provata nell'intagliare il rame» [1686] (2013, 28).

Nemmeno Malvasia riserverà particolare attenzione alla xilografia, rivolgendo critiche persino nei confronti di Coriolano e spendendo qualche parola gentile solamente per la xilografa bolognese Veronica Fontana (1678, 56, 70, 487, 543).

E tuttavia mi pare che lo studio delle fonti storico-artistiche non sia sempre sufficiente a definire lo *status* degli intagliatori nel corso del tempo: quando viene steso da Vasari il primo testo specificamente dedicato all'incisione, non solo può dirsi esaurita la grande stagione della xilografia veneziana, ma è anche ormai lontano il ricordo delle sperimentazioni operate a Roma in quella congiuntura straordinaria che, tra 1510 e 1527, riserva all'incisione un ruolo da protagonista nell'ambito delle arti figurative (Borea 2009, 1: 82-3).

2 Firme di xilografi nelle matrici cinquecentesche della Galleria Estense di Modena

Elementi ulteriori rispetto alla definizione dello *status* degli xilografi possono derivare dallo studio delle firme degli artisti e in proposito la raccolta di matrici lignee conservata presso la Galleria Estense di Modena, per consistenza e varietà mi pare possa fornire uno spaccato utile a tentare qualche considerazione.

La vicenda legata ai 2613 pezzi provenienti dal fondo Soliani-Barelli è nota: nel 1887 Adolfo Venturi acquistava dal cartolaio milanese Pietro Barelli per conto dello Stato Italiano un consistente nucleo di matrici xilografiche di varie provenienze e destinate a essere acquisite per le collezioni della Regia Galleria Estense. In buona parte si trattava di pezzi provenienti dai fondi della tipografia modenese Soliani, che fu attiva dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento e che aveva a sua volta acquisito legni provenienti da altre tipografie

suo avviso Moretti avrebbe in seguito rinunciato a misurarsi con una tecnica tanto difficile e si sarebbe a ragione limitato a intagliare legni ordinari per gli stampatori (Crespi 1769, 228).

4 Si vedano anche: Borea, Bellini (a cura di) 1987; Landau, Parshall 1994, 1-6; Borea 2001.

5 Per il rapporto tra il testo di Baglione e le *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini si veda Fara 2016, 8-9).

6 Su Andrea Andreani si veda Silver, Wyckoff (a cura di) 2008, 47-9.

del territorio, talvolta di qualità elevatissima e di produzione ferrarese o veneziana.⁷

I restanti 3391 pezzi della raccolta provengono dalla tipografia modenese Mucchi: acquisiti nel 1993, comprendono matrici metalliche, *cliché* fotomeccanici e circa un migliaio di legni, in parte antichi e in alcuni casi provenienti dalla stessa tipografia Soliani.⁸

Delle oltre 6000 matrici conservate all'Estense, 4331 sono xilografiche e in gran parte destinate a illustrare o decorare volumi a stampa: si tratta quindi di fregi, illustrazioni, iniziali, stemmi, emblemi.⁹ La raccolta conserva anche una notevole quantità di matrici pensate presumibilmente per la stampa di fogli sciolti a basso costo (per uso devozionale o secolare), ma che potevano risultare utili, a seconda delle necessità, all'illustrazione di libri a stampa.¹⁰ Volumi e stampe sciolte a basso costo erano destinati a deteriorarsi velocemente;¹¹ ne consegue che conosciamo, soprattutto per queste ultime, sostanzialmente solo tirature moderne, eseguite da matrici esauste e spesso di difficile lettura. Ciò vale in particolare per quella fatta realizzare nel secondo decennio del Novecento dall'allora soprintendente Giulio Bariola: la bassa qualità

di queste stampe, che in molti casi costituiscono l'unica attestazione 'in positivo' delle matrici Barelli, rende preferibile lo studio diretto del legno.¹²

Al contempo la raccolta comprende numerosi legni dal tessuto grafico raffinatissimo e al passo - sia considerando i disegni preparatori che la resa dell'intaglio - con il contesto culturale e artistico nel quale sono stati realizzati.¹³ Tra i pezzi più antichi e destinati alla stampa di fogli sciolti si annoverano oggetti celeberrimi come il legno, giunto a Modena tramite l'acquisizione della raccolta Barelli, firmato e datato da Hans Baldung Grien, parte di una serie di tre xilografie raffiguranti *Cavalli selvaggi nella foresta*.¹⁴

Rimandano all'ambito veneziano della prima metà del XVI secolo la *Crocifissione* recante il monogramma di Lucantonio degli Uberti¹⁵ e i cinque legni (intagliati sul recto e sul verso) firmati da Francesco De Nanto e databili al primo lustro del terzo decennio. Quattro di essi sono stati realizzati per una più ampia serie con storie della vita di Cristo, due stampe della quale recano anche la firma dell'inventore Girolamo da Treviso.¹⁶ Lo stile del segno fedele al tratto irregolare del disegno preparatorio è ben in

7 Sull'argomento si vedano: SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986; Goldoni (a cura di) 1988; Goldoni 1994.

8 Le matrici metalliche e i *clichés* fotomeccanici sono invece 1629. La storia della raccolta Mucchi - ricostruita da Maria Goldoni al momento dell'acquisto e recentemente affrontata da Cecilia Araldi in particolare per il materiale di epoca contemporanea - affonda le sue radici in quella Soliani: non tutti legni a essi appartenenti sono confluiti a Milano presso Pietro Barelli. Alcuni sono invece stati acquisiti nel 1870 da Luigi Gaddi per poi passare tre anni dopo alla Società Tipografica Modenese, costituita dai soci Adeodato Mucchi (che ha in seguito diretto la tipografia), Giovanni Ferraguti, Tommaso Cappelli e Pietro Vandelli. Alla fine dell'Ottocento la Società Tipografica modenese ha inoltre acquisito i legni di proprietà della tipografia Vincenzi di Modena, i quali, possedevano numerose matrici derivate dagli stessi modelli di molte matrici Soliani. Si vedano: Goldoni 1995; Araldi 2015-6; 2017, 162.

9 Circa 1500 legni della raccolta Soliani-Barelli sono stati approntati verosimilmente per questa funzione.

10 Su questo doppio uso delle matrici lignee in tipografia si veda Tongiorgi Tomasi 1987, 316.

11 Sull'argomento si vedano: Bury 1985; Cobianchi 2006; Areford 2009; Karr Schmidt 2011.

12 Della tiratura novecentesca la Galleria Estense di Modena conserva sei esemplari. Esistono poi due tirature realizzate dagli stessi Soliani prima della vendita delle matrici: della più accurata, datata 1828, conosciamo solo un esemplare in sette volumi, conservato presso la Biblioteca Poletti di Modena. Della tiratura Soliani del 1864 si conoscono tre esemplari, tra i quali si registrano alcune differenze di limitato rilievo (tutti sono conservati a Modena: Biblioteca Estense Universitaria, Galleria Estense, Musei Civici).

13 Per lo più sono giunti a Modena tramite l'acquisto Venturi della raccolta Barelli oppure acquisiti dai Soliani insieme a interi fondi provenienti da altre botteghe tipografiche (Montecchi 1986).

14 Modena, Galleria Estense, nr. 6425. Marrow, Shestack (a cura di) 1981, 264-7, scheda nr. 83; Landau, scheda 231 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 185; Goldoni (a cura di) 1988, 65; Rosand 1990, 74; Bartrum 1995, 68; Goldoni 2000, 61; Mariani 2001.

15 Modena, Galleria Estense, nr. 4355. Sull'autore si veda Landau 2016.

16 Quattro di essi (nr. 4314, 4315, 4486, 4487) recano otto delle tavole facenti parte della serie. *Cristo e la Samaritana* (nr. 4486 verso) e *l'Ascensione* recano la firma dell'inventore Gerolamo da Treviso. La critica fa risalire l'invenzione alla produzione giovanile di quest'ultimo; ne consegue la datazione della serie alla prima metà degli anni venti del Cinquecento. Girolamo da Treviso è verosimilmente autore di tutte le composizioni a eccezione di due disegni che vengono riferiti ad Amico Aspertini. Il quinto legno di De Nanto conservato in Galleria (nr. 4389) non fa parte della serie. Raffigura sul recto la *Sacra Famiglia con i santi Rocco e Sebastiano*, sul verso *l'Ultima Cena*. Iscrizioni: In basso a destra (recto) «.FRANCISCVS.

linea con le xilografie licenziate all'interno della bottega di Tiziano (Muraro, Rosand 1976, 53-6; Lüdemann 2016; Landau 2016) e va a supporto dell'ipotesi ripetutamente proposta dalla critica di un soggiorno veneziano dello xilografo (Zava Boccazzi 1958; Stella 1992).

Proviene dalla raccolta Barelli la matrice per il frontespizio del *Libro delle Sorti* di Francesco Marcolini, firmata da Giuseppe Porta detto il Salviati, autore dell'elegante disegno, mentre l'intaglio, condotto con tratti che ricordano l'estetica dell'incisione in rame, è forse stato realizzato all'interno della bottega di Marcolini stesso.¹⁷ Se l'attribuzione a Porta del solo disegno è corretta, ciò comporta che l'intagliatore sofisticatissimo – che verosimilmente adopera un bulino per rendere i tratti finissimi – lascia tuttavia ignota la sua autorialità, sopravanzata da quella dell'inventore della composizione, rispetto al quale si troverebbe dunque in posizione subordinata.¹⁸

Rimanda indirettamente a Giuseppe Porta una xilografia di ben minor pregio, recante in basso a destra il monogramma «PP»: si tratta di una replica di bassa qualità (e forse piuttosto tarda) della stampa con la *Crocifissione* realizzata da Salviati nel 1556.¹⁹ Vanno infine citate una matrice cinquecentesca di ottima qualità, firmata dall'ignoto «AZF» e raffigurante la *Presa di Tunisi* (quindi da collocarsi dopo il 1535),²⁰ e una delle due versioni della *Volpe travestita da pellegrino*.²¹

Si tratta quindi, per il Cinquecento, di un numero non troppo esiguo di matrici firmate. Se è vero che quelle riconducibili con un certo margine di sicurezza allo stesso periodo sono circa

centocinquanta nel fondo Soliani-Barelli (cui si aggiunge circa lo stesso numero di matrici di incerta periodizzazione e databili tra XVI e XVII secolo), va infatti considerato che in gran parte si tratta di pezzi destinati alla stampa del libro (illustrazioni ma anche ornati e capilettera), che assai di rado recano sottoscrizioni.²² All'interno della raccolta, solamente una matrice cinquecentesca destinata all'illustrazione libraria reca le iniziali dell'intagliatore, dubitativamente identificato con Vittorio Baldini.²³

Le matrici elencate sono appunto destinate alla realizzazione di stampe d'autore, e non stupisce che si collochino perlopiù nella Venezia della prima metà del Cinquecento, quando la tecnica viene largamente utilizzata anche quale strumento di sperimentazione figurativa, con il vantaggio di potersi rivolgere a un vasto pubblico per via del gran numero di copie che potevano essere tirate (Landau 2016, 134).

3 Le matrici seicentesche

Per quanto attiene al Seicento, la limitata considerazione dedicata dalle fonti alla xilografia non sembra proporzionale alla propensione di disegnatori e intagliatori a firmare i propri lavori. Le matrici databili tra Sei e Settecento (quindi corrispondenti al periodo di maggiore attività dei Soliani) sono certamente tra le più numerose del fondo. Tra quelle presumibilmente seicentesche (o databili alla prima metà del secolo successivo) e adattabili per formato sia alla stampa di fogli sciolti che all'illustrazione libraria,²⁴ si annoverano numerosi legni, di

DENANTO»; in basso a sinistra (verso) «FRANCISCVSIACOBI / DENANTO. SINDIT». Si vedano Zava Boccazzi 1958; Venturoli 1982; Stella 1992; Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 333-5; Urbini 2008.

17 Modena, Galleria Estense, nr. 6464; frontespizio Marcolini 1540. Giuseppe Porta giunge a Venezia da Roma nel 1539, accompagnando il suo maestro Francesco Salviati. Si veda Muraro, Rosand 1976, 145.

18 Sul rapporto disegnatore e intagliatore nell'ambito della xilografia si veda Landau 1983, 4-5.

19 Modena, Galleria Estense, nr. 4368. Si vedano Goldoni, scheda 47 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 104, nota 1; Nodari, scheda 28 in Giacomello (a cura di) 2000, 150-1. Per la xilografia di Salviati si veda Muraro, Rosand 1976, 146.

20 Modena, Galleria Estense, nr. 6407. Si veda Piazzi 2017, 138.

21 Modena, Galleria Estense, nr. 6499 (altra versione sul verso del nr. 4613).

22 Non vengono chiaramente qui prese in considerazione le matrici falsificate nella seconda metà del XIX secolo da Barelli, di recente sistematicamente elencate in Piazzi 2017, 146, nota 87. Sui falsi Barelli si vedano: Bertarelli 1909; Milano 1986; 2000.

23 Modena, Galleria Estense, nr. 6433 (in basso a destra «BF»). Si tratta di una delle sei matrici che illustrano l'*Aminta* di Vittorio Baldini (Tasso 1599), replica dell'edizione veneziana pubblicata da Aldo Manuzio il giovane nel 1590.

24 Il formato delle matrici le rende adatte sia alla stampa di fogli sciolti sia all'illustrazione libraria. Sebbene al momento non siano noti volumi a stampa per i quali siano state utilizzate questi legni, non si può escludere che nel corso del tempo siano stati impiegati in modo versatile a seconda delle necessità della bottega tipografica. Allo scopo di meglio chiari-



Figura 1. Monogrammista «BVA», *Santa Caterina d'Alessandria*. XVII secolo. Matrice xilografica, 200 × 136 × 24 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4957. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

qualità più o meno alta, firmati per lo più con sole iniziali o monogrammi che al momento non è possibile ricondurre ad alcun autore noto.

In questo contesto merita particolare attenzione un nucleo di legni recanti il monogramma «BVTA»: tra questi, sette figure di sante – Veronica, Cecilia, Dorotea, Caterina (fig. 1), Elena, Chiara e Lucia – che, analoghe per formato e composizione, mi pare possano appartenere a una stessa serie.²⁵ Al gruppo è pertinente anche il legno con sant’Orsola, firmato «B», affine agli altri per formato, tipo di soggetto e come sottolineato da Nodari, sotto l’aspetto stilistico-formale (scheda 50; Giacomello (a cura di) 2000, 194-5).²⁶

In particolare il disegno alla base dell’intaglio della sant’Orsola pare affine per ragioni compositive e stilistiche a quelli utilizzati per la realizzazione delle matrici con le sante Caterina, Cecilia e Lucia. Si tratta di un disegnatore di qualità alta, che pare consapevole, visto il notevole risultato conseguito, del tipo di lavoro con il quale l’intagliatore dovrà andare a misurarsi.

Non mi pare possano esservi dubbi sull’identificazione di una stessa mano anche per l’intaglio di queste quattro matrici. Esso si rivela di buona qualità nella raffinatezza della resa a chiaroscuro dei dettagli decorativi e nella presenza di sofisticazioni estetiche: la mano dell’intagliatore accompagna infatti il tratteggio al di sotto del piano di stampa, arrotondando i bordi e rendendo così più morbidi i passaggi chiaroscurali. Un accorgimento volto anche a proteggere dal pericolo di rotture l’intaglio finissimo.²⁷ In alcuni punti della matrice si nota inoltre che lo xilografo ha lavorato la superficie del legno destinata alla stampa su due piani posti ad altezze quasi impercettibilmen-

te distinte: probabilmente si tratta di un accorgimento volto al conseguimento di un migliore effetto di resa chiaroscurale. Infatti le linee poste ad altezza inferiore, imprimendo sul foglio una forza minore per effetto della pressione del torchio rispetto a quelle più sporgenti, rilasceranno una quantità minima di inchiostro, creando linee meno marcate.

I disegni preparatori alla base delle matrici con le sante Veronica, Dorotea, Chiara ed Elena non paiono invece appartenere alla stessa mano che ha fornito quelli per le tre matrici elencate in precedenza e vanno ricondotti forse ad almeno due differenti artefici, il meno raffinato dei quali pare responsabile del disegno per la sant’Elena. E, tuttavia, l’intaglio rivela anche in questi quattro casi, l’abilità e l’accuratezza di chi l’ha eseguito, che adotta gli stessi accorgimenti descritti per gli altri legni della serie recanti il monogramma «BVTA».

Poiché i disegni preparatori alla base delle matrici appartenenti alla serie vanno ricondotti ad artefici diversi per qualità e stile, mentre tutti gli intagli possono essere accomunati dallo stesso livello qualitativo e analogie tecniche, si può dedurre che il monogrammista «BVTA» vada identificato con lo xilografo e non con il disegnatore.²⁸

Lo stesso monogramma compare in un legno raffigurante *Cristo portacroce* e in un intaglio con *San Domenico*.²⁹ Quest’ultimo è stato utilizzato per la stampa di un foglio privo di data dagli Eredi di Bartolomeo Soliani, quindi la matrice apparteneva già in antico alla tipografia modenese.³⁰ A questo elenco si deve aggiungere un *San Geminiano*, patrono della città di Modena, che recava in origine lo stesso monogramma

re questi aspetti sarebbe opportuno operare un riscontro sistematico tra le matrici Soliani e i volumi pubblicati dai tipografi modenesi (Milano (a cura di) 1986).

25 Modena, Galleria Estense, nr. 4783, 4913, 4956, 4957, 4852, 4932, 4958.

26 Modena, Galleria Estense, nr. 4933.

27 Le matrici devono essere state tirate innumerevoli volte, in quanto presentano in alcune delle porzioni del legno intagliate con tratti sottilissimi, schiacciamenti dovuti alla pressione eccessiva subita.

28 I modelli dei legni con le sante Elena, Chiara e Dorotea sono utilizzati per tre ulteriori intagli più grossolani e privi di dichiarazione di responsabilità, raffiguranti le stesse Elena e Chiara e sant’Agata. La sant’Agata utilizza lo stesso disegno alla base della matrice con Dorotea, con la modifica dell’attributo iconografico nella mano destra della santa e dell’iscrizione in basso. L’intaglio, di qualità superiore a quello adottato negli altri due legni appena menzionati, utilizza, pur con qualche fraintendimento, le stesse scorciatoie adottate dal monogrammista «BVTA» per la resa del pannello, ma non rende con la stessa raffinatezza le curvature dei tratti. Modena, Galleria Estense, nr. 4852, 4851, 4935.

29 Modena, Galleria Estense, nr. 4426, 4850.

30 Il foglio, rinvenuto da Maria Goldoni nelle raccolte estensi, reca l’iscrizione «BENEDIZIONE | CON LA MISURA DELL’IMMAGINE DEL PATRIARCA | SAN DOMENICO IN SORIANO | PER GLI ARMENTI». Si vedano: Goldoni, scheda 142 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 145; Nodari, scheda 55 in Giacomello (a cura di) 2000, 204-5.

«BVTA», documentato dalla tiratura Soliani del 1828 e assente invece già in quella del 1864 (fig. 2):³¹ il disegno alla base dell'intaglio deriva dallo scomparto centrale di una stampa non firmata realizzata nel 1606 e nella quale la figura del santo è circondata da scenette raffiguranti i suoi miracoli.³²

Una datazione al XVII secolo, avanzata già da Nodari, la quale suggerisce tra l'altro un confronto tra la *Santa Veronica* e l'incisione di analogo soggetto di Agostino Carracci, mi pare risulti pertinente sia per i disegni preparatori che per gli intagli.

Alcuni dei dati fin qui emersi inducono inoltre a ritenere che il monogrammista «BVTA» fosse attivo a Modena, città nella quale la presenza di xilografi è documentata tra Cinquecento e Settecento (Montecchi 1986; Davoli 2015; Travisonni 2017): fanno propendere per tale ipotesi il discreto numero di matrici recanti la sua sottoscrizione possedute dai Soliani (e già in antico almeno il *San Domenico*) e l'originaria presenza del monogramma dello xilografo sull'intaglio con *San Geminiano*. Se l'immagine del santo poteva infatti trovare mercato anche altrove, era però più facilmente destinata a essere fruita o venerata in particolare nella città della quale il santo era patrono e mi pare quindi più immediato ritenere che sia stata realizzata nel centro emiliano.³³

In numerosi casi si registra nella raccolta la presenza di più matrici recanti la stessa composizione e il più delle volte di qualità differenti.³⁴ Un legno di provenienza Soliani, raffigurante la *Stigmatizzazione di san Francesco*, reca in calce la firma «Bütad.», ignoto ai repertori (fig. 3).³⁵ Di buona qualità

sia per l'intaglio che per il disegno, che pare databile al XVII secolo,³⁶ va accostato a due matrici che hanno alla base lo stesso modello compositivo reso in controparte. Una di esse (nr. 4902) reca in basso la sigla «BS»: l'intaglio è reso attraverso graffiature irregolari e morbide che accompagnano diversi piani di superficie rendendo dolci i passaggi chiaroscurali. La qualità è quindi di buon livello, anche se inferiore a quella del legno precedentemente descritto. La matrice nr. 4904 non reca sottoscrizioni, tuttavia in basso a destra resta traccia di un riquadro rettangolare forse destinato a questo scopo. Rispetto alle altre, presenta vasti spazi bianchi, tecnicamente sconsigliabile in xilografia, in quanto, al momento della stampa, si rischia di deformare il foglio. La bassa qualità si riconosce anche osservando la resa dei tagli che non digradano rispetto al piano di fondo, ma se ne distaccano nettamente, con maggior rischio di rotture del legno dovute alla pressione e con una peggiore resa dei passaggi chiaroscurali.

Se, come mi pare, la qualità di intaglio delle ultime due matrici risulta inferiore a quella individuabile nella matrice firmata «Bütad.», rispetto alla quale sono rese in controparte, si può forse proporre l'ipotesi che queste ultime siano derivate da una stampa del primo legno.

Un'ulteriore matrice (questa volta di provenienza Barelli) con una *Madonna addolorata* è firmata «BVT: FEC».³⁷ Zeno Davoli, che legge invece «BVTI FEC», propone di sciogliere come «Benvenuti» e suggerisce l'attribuzione allo stesso autore della *Crocifissione* firmata «BV.FE» (Davoli 1996, nr. 6063, 194).

Nonostante il ricorrere della stessa combinazione di lettere nelle firme presenti in molti le-

31 Modena, Galleria Estense, nr. 4898.

32 Per questa stampa si veda Pistoni 1983, 573-4. Sulla diffusione soprattutto a livello locale dei prodotti stampati dai Soliani si veda anche Griffiths 2016, 380.

33 Un tentativo di identificazione del monogrammista è stato operato da Adriano Annino: lo studioso ha suggerito infatti che il monogramma nella stampa con san Domenico sia stato intagliato in controparte e che vada attribuito ad Alessandro Badiale (Bologna, 1623-68), bolognese allievo di Flaminio Torri e attivo come pittore, xilografo e acquafortista (Greco, Onofrio 2006, 50-1). Tuttavia il monogramma difficilmente può essere stato intagliato in controparte, dato che, come si ha avuto modo di vedere, compare identico in numerose xilografie.

34 Difficile chiarirne la ragione: matrici sostanzialmente identiche potevano essere giunte ai Soliani tramite l'acquisto dei fondi di altre tipografie del territorio. Probabilmente venivano conservate al fine di sostituire quelle danneggiate (Montecchi 1986). Per quanto riguarda le immagini di piccole dimensioni, da usare ad esempio come santini, poteva risultare utile stampare più legni contemporaneamente in un unico foglio da ritagliare (Davoli 2015, 14).

35 Modena, Galleria Estense, nr. 4903.

36 In alto l'iscrizione «ET TVAM IPSIVS ANIMAM PERTRANSIBIT GLADIVS» (Lc 2, 35). La sottoscrizione può forse indicare la firma (quasi) per esteso di «BVTA»?

37 Modena, Galleria Estense, nr. 4659.



Figura 2. Monogrammistista «BVTÀ», *San Geminiano*. Matrice xilografica, 253 x 167 x 24 mm. Modena, Galleria Estense, r. 4898. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



Figura 3. Maestro «Bütad.», *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*. Matrice xilografica, 253 × 174 × 24 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4903. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



Figura 4. Maestro «N.Q.», *San Girolamo in meditazione*. Matrice xilografica, 400 × 277 × 21 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4925. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



Figura 5. Maestro «GB.A.», *San Girolamo in meditazione*. Matrice xilografica, 501 × 367 × 21 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4862. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

gni citati fino a questo momento (BVTA, Bütad., BVT, BV.FE), la *Madonna addolorata* – giunta a Modena tramite l'acquisto Venturi – se ne distingue per l'altissima qualità e non mi pare quindi possa essere restituita a nessuno degli xilografi fino a ora menzionati.

Oltre alla *Stigmatizzazione di san Francesco* descritta in precedenza, sono numerose le matrici del fondo Soliani che recano la sottoscrizione «BS» e che andranno distinte in due gruppi: il primo comprende la *Madonna di Lucca*, *San Carlo Borromeo*, la *Madonna del Carmine*, *San Francesco che bacia il costato di Cristo*, *San Gerolamo nel deserto*, *Sant'Antonio abate*, la *Madonna di Stuffione*, il *Crocifisso con rosario*.³⁸ I

legni elencati, pur con differenze da riferirsi a mio avviso alla diversa qualità dei disegni a disposizione dello xilografo, presentano evidenti analogie tecniche nella resa del tratteggio fitto, nell'uso di scorciatoie e convenzioni per definire i volumi delle muscolature e dei panneggi e nelle scalfitture prodotte dallo strumento incisore visibili sul piano di fondo. Anche in questo caso mi pare dunque che la sigla «BS» possa attribuirsi allo xilografo.

Andranno invece considerate a parte *La Madonna dei Sette dolori e angeli espongono la Sacra Sindone*, il suo pendant con l'*Annunciazione* e una *Madonna del Rosario*, firmata «BS.F.».³⁹ I due pendant, datati al Seicento (a mio avviso cor-

38 Modena, Galleria Estense, nr. 4602, 4888, 4572, 4427, 4963, 4908, 4669, 4453.

39 Modena, Galleria Estense, nr. 4576 (come attestano i cataloghi Soliani, la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «RITRATTO DELLA SACRA SINODE DI NS. S.G.C. GRAN TESORO DELLA CASA DI SAVOIA.»), 4743 (la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «RITRATTO DELLA MIR.a NVNZIATA DI FIOR.a COME

rettamente) da Nodari, vanno messi in relazione secondo quest'ultima con un'ulteriore raffigurazione dell'*Annunciata* fiorentina, recante la sottoscrizione «BAL. S.».⁴⁰

La qualità disomogenea e le differenze stilistiche (nel disegno e nell'intaglio) tra i legni elencati nel primo e nel secondo gruppo di matrici è già riscontrata da Nodari, la quale attribuisce a un primo artefice (sempre seicentesco) le stampe con *San Francesco che bacia il costato di Cristo* e con la *Madonna di Lucca* e a un altro xilografo l'*Annunciazione* qui elencata nel secondo gruppo di matrici e l'*Annunciata* firmata «BAL. S.» (Nodari, 35-6, 41, in Giacomello (a cura di) 2000, 164-7, 176-7).

In questo secondo nucleo, che presenta un trattamento del legno più linearistico e decorativo rispetto al primo - un dato stilistico che non mi pare possa imputarsi solamente al disegno preparatorio - va inclusa la già citata *Madonna del Rosario*, la cui firma «BS. F(ecit)» è da ritenersi indicazione di responsabilità dello xilografo, verosimilmente lo stesso che altrove si è firmato come «BAL. S.». Anche il trattamento di superficie di fondo sembra identico e in tutti i casi restano visibili le tracce dei colpi inferti dallo strumento per rimuovere le porzioni di materia, così che la superficie appare non omogenea né levigata.⁴¹

Quattro matrici recano le iniziali «NQ» e raffigurano l'*Annunciazione* (che in un'ulteriore versione priva della sottoscrizione dell'autore riporta invece quella della tipografia Soliani), la *Crocifissione con angeli che raccolgono il sangue di Cristo e le 'Sette Parole'*, la *Madonna del Carmine* e *San Girolamo* (fig. 4).⁴² Quest'ultima

deriva (con alcune vistose varianti formali e compositive) dall'incisione di analogo soggetto di Agostino Carracci (Cristofori 2005, 279-83), stampa ripresa (sempre con varianti) in un'ulteriore legno di misure maggiori, recante la sottoscrizione «GB. A.» (fig. 5).⁴³ La derivazione dal modello carraccesco e quindi ruolo limitato del disegnatore nell'invenzione del soggetto della matrice, può indurre forse a ritenere che le iniziali in calce siano da riferire agli xilografi. Così è intesa la sottoscrizione «NQ» da Nodari, che ipotizza una datazione al XVII secolo e gli riconosce una discreta abilità nell'intaglio (schede 38-9; Giacomello (a cura di) 2000, 170-3).

Lo stesso discorso mi pare possa valere in *San Carlo Borromeo* firmato «F.O.[C].», derivato da un modello guercinesco probabilmente per il tramite della xilografia di analogo soggetto di Giovanni Battista Coriolano (Nodari, scheda 76; Giacomello (a cura di) 2000, 246-7).⁴⁴ Si tratta di una delle matrici dall'intaglio più raffinato tra quelle fino a ora menzionate, per il chiaroscuro visibile ad esempio nel paramento d'altare e per la consapevole comprensione del modello figurativo e della resa prospettica, per la quale si avvale di raffinatissimi tagli incrociati.

Sono invece di qualità ben inferiore gli intagli firmati «MAZ» e «M.A.Z.», che raffigurano *San Matteo*, il *Trasporto dell'immagine di san Domenico a un monaco di Soriano* e la figura di una santa con la firma «M.A.Z.F.».⁴⁵ Nonostante le varianti nelle firme, ritengo possa trattarsi dello stesso artefice che nel terzo legno aggiunge alle iniziali del suo nome la sigla «F(ecit)», qualificandosi come intagliatore.

APPARVE IL SVO S. VOLTO L'A. 1252»; l'immagine replica quindi l'Annunciazione in controcopia nella chiesa della SS. Annunziata di Firenze), 4658.

40 Modena, Galleria Estense, nr. 4571 (come attestano i cataloghi Soliani, la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «LA SANTISSIMA NVNTIATA DI FIORENZA»). Si veda anche Goldoni, scheda 121 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 138.

41 Forse va riferita allo stesso intagliatore la matrice recante l'iscrizione «B.S.F.» e raffigurante la *Croce del Sasso*. La matrice è stata divisa in quattro parti dopo il 1864. Modena, Galleria Estense, nr. 4785, 6684, 4792, 6685.

42 Modena, Galleria Estense, nr. 4612 (ulteriore versione al nr. 4373, «IN MODONA PER LI SOLIANI»), 4363, 4643, 4925 (ulteriore versione priva di sottoscrizione dell'autore al nr. 4865).

43 Modena, Galleria Estense, nr. 4862. Forse si può riferire allo stesso autore la *Madonna dei Sette Dolori* firmata «GB» (nr. 4595).

44 Modena, Galleria Estense, nr. 4855. Dal dipinto di Guercino conservato nella Collegiata di San Biagio a Cento deriva, oltre alla citata stampa di Coriolano del 1619, un bulino di Giovan Battista Pasqualini del 1621 circa (Bagni 1988, 38-9).

45 Modena, Galleria Estense, nr. 4965 (da un'acquaforte di Antonio Tempesta), 4929 (da un dipinto di Matteo Ponzoni), 4891. Nodari, schede 42, 53 in Giacomello (a cura di) 2000, 178-9, 200-1. La santa raffigurata nell'ultima matrice è identificata dall'iscrizione posta in calce con santa Barbara, alla quale è pertinente la presenza della torre nella parte destra della matrice; tuttavia la presenza della ruota ai suoi piedi fa pensare a Caterina d'Alessandria. Mi pare plausibile che in questo caso lo xilografo abbia adattato, senza comprenderlo, un modello precedente con la raffigurazione di santa Caterina e vi abbia aggiunto la torre e l'iscrizione.

Per finire, secondo Zeno Davoli (2015, 71) la *Madonna della Ghiara* firmata «V.Z.[F].» è da darsi alla prima metà del Seicento,⁴⁶ mentre di difficile datazione risulta il piccolo legno Mucchi con *Santa Caterina da Siena* firmata «BVMF».⁴⁷

4 Conclusioni

Bisogna ora chiedersi come si collocano queste xilografie nella 'gerarchia dell'incisione' e quale sia la terminologia più opportuna per definirle. L'espressione italiana 'stampa a larga diffusione' indica prodotti venduti in grande quantità ad acquirenti interessati più al soggetto che alla qualità, mentre la categoria per certi aspetti corrispondente di 'stampe a basso costo', definisce quelle che si caratterizzano, tra le altre cose, per la bassa qualità tecnica e per essere state sottoscritte, più che dai loro artefici, dal tipografo (Griffiths 2016, 384).

La raccolta Soliani-Barelli comprende circa venti matrici recanti iscrizioni che rimandano alla stamperia per la quale sono state realizzate e che per soggetto e qualità possono essere ricomprese in entrambe le definizioni (Travisonni 2017).

Per quanto riguarda le matrici firmate che si sono fin qui citate bisogna invece riconoscere che alcune - quelle col monogramma «BVT.A», la *Madonna addolorata*, il *San Francesco* firmato «Bütad.» e il *San Carlo Borromeo* - sono caratterizzate da un livello qualitativo che le distingue dalle altre. E tuttavia non si conservano, allo stato attuale delle conoscenze, esemplari di tirature antiche da queste matrici, il che indurrebbe a ritenere che non siano state ideate per un pubblico di collezionisti. Il mancato interesse da parte delle fonti letterarie coeve nei confronti di questo tipo di produzione mi pare sia utile a confermarlo. Un disinteresse che si evince anche dal fatto che al momento risulta sostanzialmente impossibile sciogliere le sottoscrizioni apposte dagli xilografi, i cui nomi non vengono inclusi nei repertori e non sono ricordati dalle fonti.

Di qualità più o meno alta per quanto concerne gli aspetti tecnici, le matrici elencate spesso recuperano dettagli o intere composizioni da modelli precedenti o riprendono immagini devozionali che non sarebbe certo stato opportuno modificare.⁴⁸

Eppure le matrici conservate presso la Galleria Estense, databili al Seicento e recanti sottoscrizioni relative a una decina di xilografi sono in tutto trentotto. Un numero ragguardevole se si considera che un'altissima percentuale dei legni seicenteschi conservati in Estense era destinata alla decorazione e illustrazione libraria.

Come si è detto, se prendiamo il caso di Modena - dove almeno una parte di esse è stata con ogni probabilità realizzata - sappiamo che in città è attestata la presenza di xilografi dalla fine del Cinquecento fino al Settecento. Una lettera indirizzata nel 1693 dal tipografo parmigiano Paolo Monti a Bartolomeo Soliani ne è forse la più preziosa testimonianza:⁴⁹ dal testo si evince infatti che il primo aveva tempo prima commissionato alcune matrici a un religioso attivo a Modena in qualità di intagliatore. Per chiarire di chi si tratti Monti specifica che questi già in passato aveva realizzato alcuni legni per suo conto. Il tipografo parmigiano prega Soliani di fare da intermediario con lo xilografo, informandosi sullo stato di avanzamento del lavoro, e lo prega, nel caso in cui non fosse ancora stato portato a termine, di farsi restituire dall'intagliatore i disegni preparatori datigli in consegna. Dal documento mi pare si possa evincere che in città erano attivi più intagliatori (perché Monti specifica di quale si tratti) e che lo xilografo collaborava abitualmente con Bartolomeo Soliani (in quanto il tipografo di Parma si avvale della sua intermediazione).

Evidentemente tuttavia doveva collaborare anche con altri committenti (come Monti appunto) ed era quindi un artefice indipendente dalla bottega tipografica; di conseguenza aveva interesse, per ragioni di ordine commerciale, a firmare e quindi a rendere i

46 Modena, Galleria Estense, nr. 4642.

47 Modena, Galleria Estense, nr. 15214.

48 Considerazioni simili per stampe di epoche precedenti in Landau 1983, 6-8. Sull'argomento si veda anche Landau, Parshall 1994, 142-6.

49 Modena, Archivio di Stato, *Acquisti 2*, nn. 7-8.

propri lavori riconoscibili rispetto a quelli della concorrenza.⁵⁰ Non credo ad esempio possa considerarsi un caso che nessuna delle matrici Soliani-Barelli recanti sottoscrizioni relative ai tipografi riporti anche la firma dello xilografo.

Al di là di tali riflessioni, mi pare che la presenza di queste firme vada letta soprattutto in un'ottica di tipo commerciale e solo in misura limitata quale segno della considerazione nutrita dagli xilografi per il valore artistico del proprio lavoro. Questo vale soprattutto per quanto attiene alle matrici di qualità più bassa, che potevano trovare mercato solo in una logica di largo consumo.

Mi sembra vada invece impostato un discorso in parte diverso per il Settecento. Le matrici firmate databili a questo periodo nelle raccolte estensi sono poco numerose ma documentano un parziale cambiamento di prospettiva, almeno per quanto concerne l'ambiente emiliano.

A Bologna persiste infatti la pratica di tipo commerciale che vede produrre matrici a larga diffusione, quindi con soggetti devozionali che replicano con minime varianti modelli di larga fortuna e resi con tagli larghi, adatti a resistere a tirature elevate. Alcune matrici destinate all'illustrazione libraria recano la firma di tale Perotti, intagliatore dalle ottime capacità tecniche, che tuttavia non è ricordato nei repertori.⁵¹

Al contempo si assiste anche all'ammissione di Giuseppe Maria Moretti nel novero dei primi accademici clementini, una nomina incoraggiata da Luigi Ferdinando Marsili e fortemente criticata da Luigi Crespi (1769, 228). Lo stesso Crespi tuttavia spende parole di lode nei confronti del lavoro di un altro xilografo bolognese, Giovanni Battista Canossa, tenuto in gran conto dalle fonti in particolare per la sua capacità di intagliare il legno a tratti sottili, ottenendo effetti paragonabili a quelli della stampa calcografica, un paragone sempre presente nelle fonti sei e settecentesche emiliane (250). In particolare la maestria di Canossa viene rilevata in merito a una xilografia su tre matrici

conservate presso la Galleria Estense, firmata e datata 1706 (l'anno in cui è rifondata l'Accademia bolognese in Palazzo Fava).⁵²

L'intaglio raffinatissimo, che virtuosisticamente rimanda all'estetica dell'incisione in rame,⁵³ la chiara ripresa di modelli tardo-cinquecenteschi (Goldoni 2010), l'orgogliosa apposizione della firma e della data sono elementi volti a porre l'opera in una prospettiva dignificante, accademica, che decisamente ne dichiara il rango artistico. Un fatto che non mi pare possa essere rilevato nel caso delle matrici seicentesche delle quali si è finora trattato e che assume tanto più valore se si considera che solo pochi anni più tardi Moretti sarà aggregato alla Clementina e Zanotti includerà la sua biografia nella *Storia* dell'istituzione accademica bolognese (1739, 17-9).

Bibliografia

- Araldi, Cecilia (2015-6). *La Società Tipografica Modenese e la raccolta Mucchi: l'arte della stampa nella Galleria Estense di Modena* [tesi di specializzazione in Beni Storico Artistici]. Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Araldi, Cecilia (2017). «La Società Tipografica Modenese. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*, 162-99. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-03).
- Areford, David S. (2009). «Multiplying the Sacred: The Fifteenth-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation». *Studies in history of art*, 75, 119-153.
- Bagni, Prisco (1988). *Il Guercino e I suoi incisori*. Roma: Ugo Bozzi.
- Baldinucci, Filippo [1686] (2013). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stes-sa professione*. A cura di Evelina Borea. Torino: Einaudi

50 Sempre in merito a epoche precedenti si veda sull'argomento Landau, Parshall 1994, 101-2, dove si sottolinea come la presenza della firma dell'incisore possa essere intesa anche come segno dell'indipendenza dell'intagliatore dalla committenza (nel nostro caso la bottega tipografica).

51 Modena, Galleria Estense, nr. 16211, 16352, 17098. Va anche ricordata, sempre nell'ambito dell'illustrazione libraria una delle matrici lignee approntate per *l'editio minor* di Tassoni 1744, firmata da Ignazio Lucchesini (Modena, Galleria Estense, nr. 5296).

52 Modena, Galleria Estense, nr. 4369, 4370, 4371, «Gio: / Canos. / F. 1706».

53 Le fonti letterarie emiliane insistono spesso sul confronto tra incisione in rame e xilografia, dove quest'ultima è vista in termini positivi solo se l'intaglio imita gli effetti della prima (Malvasia 1678, 56, 70, 487, 543; Orlandi 1753, 234; Crespi 1769, 250). Sulla questione si veda anche Olmi, Tongiorgi Tomasi 1993, 53. Questi argomenti sono più diffusamente trattati in Trivisonni 2017.

- Bartrum, Giulia (1995). *German Renaissance Prints 1490-1550*. London: British Museum Press
- Bertarelli, Achille (1909). «Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena». *Il Libro e la Stampa*, vol. 3, 64-76.
- Borea, Evelina; Bellini, Fiora (a cura di) (1987). *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e altri luoghi = Catalogo della mostra* (Ravenna, Biblioteca Classense 1988). Ravenna: Longo Editore.
- Borea, Evelina (1990). «Vasari e le stampe». *Prospettiva*, 57-60, 18-38.
- Borea, Evelina (2009). *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Borea, Evelina (2001). «Le xilografie delle origini». Mariani, Ginevra (a cura di), *Le tecniche di incisione a rilievo: la xilografia*. Roma: De Luca, 27-32.
- Bury, Michael (1985). «The taste for prints in Italy to c. 1600». *Print Quarterly*, 2, 12-26
- Bury, Michael (2001). *The Print in Italy: 1550-1620*. London: British Museum Press.
- Cobianchi, Roberto (2006). «The Use of Woodcuts in Fifteen-century Italy». *Print Quarterly*, 23, 47-54.
- Crespi, Luigi (1769). *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo alla maestà di Carlo Emanuele 3. re di Sardegna &c. &c.* Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini.
- Cristofori, Roberta (2005). *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*. Bologna: Compositori.
- Davoli, Zeno (1996). *La raccolta di stampe "Angelo Davoli"*, vol. 2. Reggio Emilia: Diabasis.
- Davoli, Zeno (2015). «Immagini di carta e ricerca del Divino». *Bollettino storico reggiano*, 47.
- Faietti, Marzia; Scaglietti Kelescian, Daniela (1995). *Amico Aspertini*. Modena: Artioli.
- Fara, Giovanni Maria (2007). *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Fara, Giovanni Maria (2014). *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Fara, Giovanni Maria (2016). *Giovanni Baglione, Intagliatori. Edizione, introduzione e note di Giovanni Maria Fara*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Giacomello, Alessandro (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche.
- Goldoni, Maria (a cura di) (1988). *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50 anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-88) = Catalogo della mostra* (Milano, Castello Sforzesco). Milano.
- Goldoni, Maria (1994). «Dietro un acquisto. Molti inesperti nella cultura di Adolfo Venturi». Barocchi, Paola (a cura di), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi = Atti del Convegno* (Modena, 25-6 maggio 1990). Modena: Panini, 147-79.
- Goldoni, Maria (1995). «Prospettive e implicazioni del lavoro sulle collezioni xilo-tipografiche modenese dopo l'acquisizione Mucchi». *Il Patrimonio Silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-95. La raccolta Enrico Mucchi: significato e prospettive di una acquisizione. = Catalogo della mostra* (Modena, Galleria Estense, 15 dicembre 1995-5 gennaio 1996). Modena: Nuovagrafica Carpi, 3-13.
- Goldoni, Maria (1995-6). «Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della raccolta Bertarelli». *Rassegna di Studi e Notizie*, 19, 195-296.
- Goldoni, Maria (2000). *Alle origini del nucleo bertarelliano di Trieste: i legni modenese e la loro sopravvivenza*. Giacomello, Alessandro (a cura di), *Achille Bertarelli e Trieste = Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche.
- Goldoni, Maria (2010). «La "sentenza contro Gesù Cristo": qualche aspetto italiano di un'iconografia europea». *Rassegna di Studi e Notizie*, 37, 45-85.
- Greco, Maria F.; Onofrio, Katia F. (2006). *Le figure del libro. Miniature, Incisioni e Disegni dal Cinquecento all'Età Contemporanea*. Castrolibero (CS): Nuova Editoriale Bios.
- Griffiths, Antony (2016). *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550-1820*. London: The British Museum.
- Karr Schmidt, Suzanne (2011). *Altered and adorned. Using Renaissance Prints in daily life*. New Haven Conn.: Yale University Press.
- Kleinbub, Christian K. (2012). «Raphael's Quos Ego: forgotten document of the Renaissance paragone». *Word & Image*, 28, 278-300.
- Landau, David (1983). «Prints and Prejudice». *Oxford Art Journal*, 6, 3-10.
- Landau, David (2016). «L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio». Beltramini, Guido; Gasparotto, Davide; Manieri, Elia; Giulio (a cura di), *Aldo Manuzio e il rinascimento a Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 19 marzo-19 giugno 2016). Venezia: Marsilio Editori, 107-35.
- Landau, David; Parshall, Peter (1994). *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven; London: Yale University Press.
- Lüdemann, Peter (2016). *Tiziano. Le botteghe e la grafica*. Firenze: Alinari.

- Malvasia, Carlo Cesare (1678). *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...]*. Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri.
- Mancini, Giulio (1956-7). *Considerazioni sulla pittura*. Pubblicate per la prima volta da A. Marucchi; commento di L. Salerno, I, «Considerazioni sulla pittura - Viaggio per Roma - Appendici». Edizione critica e introduzione di A. Marucchi; presentazione di L. Venturi [1956], II, Commento alle opere del Mancini di L. Salerno [1957].
- Marcolini, Francesco (1540). *Le Sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri [...]*. Venezia: per Francesco Marcolini da Forlì.
- Mariani, Ginevra (2001). «La xilografia del primo Cinquecento: i grandi maestri». Mariani, Ginevra (a cura di), *Le tecniche d'incisione a rilievo: xilografia*. Roma: De Luca, 33-44.
- Marrow, James H.; Shestack, Alan (a cura di) (1981). *Hans Baldung Grien. Prints & Drawings = Exhibition catalogue* (Washington-Yale). New Haven: The Meriden Gravure Company.
- Milano, Ernesto (a cura di) (1986). *Annali della tipografia Soliani. Storia e pubblicazioni dal 1646 al 1776*. Modena: Mucchi.
- Milano, Alberto (1986). «La falsificazione dei legni». SBAS Modena e Reggio Emilia 1986, 31-3.
- Milano, Alberto (2000). «Le falsificazioni Barelli». Giacomello, Alessandro (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche, 79-93.
- Montecchi, Giorgio (1986). «L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento». SBAS Modena e Reggio Emilia 1986, 35-57.
- Mozzo, Marco (2017). «La raccolta di matrici della Galleria Estense di Modena, un progetto di riordino e valorizzazione» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*, 28-54. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-30).
- Muraro, Michelangelo; Rosand, David (a cura di) (1976). *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Olmi, Giuseppe; Tongiorgi Tomasi, Lucia (1993). *De Piscibus. La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Orlandi, Pellegrino Antonio [1704] (1753). *Abece-dario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese: contenente le notizie de professori di pittura, scultura ed architettura*. Venezia: Pasquali.
- Piazzini, Maria Ludovica (2017) «Manipolazioni e falsificazioni nelle matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi» [online]. *Studi di Memofonte*. Num. spec., 134-58. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-30).
- Pistoni, Giuseppe (1983). *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena nella vita, nel culto, nell'arte*. Modena: Banco S. Geminiano e S. Prospero.
- Rosand, David (1990). «The Soliani woodblocks». *Print Quarterly*, 7, 72-4.
- Silver, Larry; Wyckoff, Elizabeth (a cura di) (2008). *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian = Exhibition catalog* (Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 2008; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 2008; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, 2009). New Haven: Yale University Press .
- SBAS Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia (a cura di) (1986). *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*. Modena: Mucchi.
- Stella, Cristiana (1992). «Francesco de Nanto». *Grafica d'arte*, 3, 6-9.
- Stoltz, Barbara (2012). «Disegno versus Disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550-68) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni» [online]. *Journal of art historiography*, 7, 1-20. URL <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf> (2017-06-20).
- Takahatake, Naoko (2010). «Coriolano». *Print Quarterly*, 27, 103-30.
- Tasso, Torquato (1590). *Aminta fauola boscareccia del signor Torquato Tasso. Di nuouo corretta, & di bellissime', & vaghe figure adornata*. Ferrara: per Vittorio Baldini, stampator camerale.
- Tassoni, Alessandro (1744). *La secchia rapita... Colle dichiarazioni di Gaspare Salviani [...] la prefazione e le annotazioni di Giannandrea Barotti [...] e la vita del poeta composta da Ludovico Antonio Muratori [...]*. Modena: per Bartolomeo, Soliani Stamp. Duc..
- Tongiorgi Tomasi, Lucia (1987). «Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs». *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine. = Atti del convegno* (Bologna, 22-3 febbraio 1985). Imola: Istituto per la storia di Bologna, 311-156.
- Travisonni, Chiara (2017) «Tra stampa a larga diffusione e accademia: la xilografia emiliana tra Seicento e Settecento nelle raccolte di matrici lignee della Galleria Estense» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*. 90-133. URL [Travisonni. Firme di xilografi nelle matrici lignee della Galleria Estense di Modena](http://www.memofon-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- te.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html (2017-04-30).
- Urbini, Silvia (2008). «“Cocci e gioielli”: Aspertini e l’incisione». Emiliani, Andrea; Scaglietti Kelescian, Daniela (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552 = Catalogo della mostra* (Bologna 2008). Milano: Silvana Editoriale, 281-7.
- Vasari, Giorgio (1966-97). *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. 6 Voll. di testo; 3 Voll. di indici. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. Firenze: Sansoni e S.P.E.S..
- Venturoli, Paolo (1982). «Introduzione ad Amico Aspertini incisore». *Ricerche di storia dell’arte*, 17, 77-9.
- Zanotti, Giampietro (1739). *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna [...]*. Bologna: per Lelio dalla Volpe.
- Zava Boccazzi, Franca (1958). «Tracce per Gerolamo da Treviso il Giovane in alcune xilografie di Francesco de Nanto». *Arte Veneta*, 13, 70-8.