

## Taking and Denying

Challenging Canons in Arts and Philosophy

edited by Giovanni Argan, Maria Redaelli, Alexandra Timonina

# Incontri, scontri, confronti

## Appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo

Lorenzo Gigante

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Germany, France, Italy: the attribution of the first woodcut images has long been debated between several countries, to gain the technological primacy of the invention of reproductive printmaking, before Gutenberg's movable type printing. Today we know how difficult it is, if not impossible, to establish a place and a date of origin of image printing in Europe. Impossible and probably unimportant. Printing was a European phenomenon in the 15th century, and we may ask ourselves whether a northern woodcut beyond the Italian borders was intended as something different than an Italian one. The contrast between northern and southern prints, which has been claimed by art historians from Vasari until the half of the 20th century, seems to be denied by early modern Italian sources. For example, a German woodcut from the first decades of the 15th century and a Florentine painting from the end of the 14th century can coexist as models for the illumination of the same manuscript. This unpublished case study of two Florentine 15th-century illuminations shows how a European cultural horizon was more common than we think today, and how much woodcut has been a fundamental tool for this broadening of horizons, since its very beginning.

**Keywords** Print. Woodcut. Bouchot. Venturi. Miniature. 15th century.

**Sommario** 1 XIX-XX secolo: tra nazionalismi e rivalità. – 2 XX-XXI secolo: un'eredità difficile. – 3 XV secolo: i confini permeabili.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Quaderni di Venezia Arti 4

ISBN [ebook] 978-88-6969-462-2 | ISBN [print] 978-88-6969-463-9

#### Open access

Published 2020-12-22

© 2020  Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-462-2/007

133

## 1 XIX-XX secolo: tra nazionalismi e rivalità

Un secolo di studi può cambiare profondamente l'approccio ad una materia, come è avvenuto nel caso della xilografia del Quattrocento.<sup>1</sup> Ciò che inizialmente poteva trovare spazio in una moderna collezione di stampe per lo più in quanto curiosità, come testimonianza degli inizi di una tecnica ad uno stadio di arte prima dell'arte, riuscì solo progressivamente a guadagnarsi un suo status autonomo, con un riconosciuto valore artistico e collezionistico.<sup>2</sup> La stampa xilografica nacque infatti prevalentemente legata ad una funzione pratica, che fosse il fornire un'immagine di ausilio alla preghiera o realizzare carte da gioco con cui passare il tempo libero. La sua nascita, tra santi e fanti, non avvenne dunque in quelle botteghe che già rifornivano facoltosi committenti dal gusto elaborato, come invece fu per la stampa su rame che vide la luce all'interno dei laboratori di oreficeria. Così, mentre quest'ultima ebbe sempre dalla sua un rapporto stretto con i migliori artisti dell'epoca e con le committenze più prestigiose, la xilografia si diffuse trasversalmente in tutti gli strati della popolazione seppure in maniera più sottile, senza farsi troppo notare da chi si sarebbe occupato, allora o nei secoli successivi, di storia dell'arte. Ci sarebbero voluti i rivoluzionari fogli di Dürer per far sbocciare un fenomeno artistico al punto da costringere anche Giorgio Vasari, nella sua veste di primo storico dell'arte, a farci seriamente i conti.

Nelle collezioni di stampe dell'epoca dei lumi le xilografie primitive comparivano solo sporadicamente, specialmente nella penisola italiana. Per quanto riguarda in particolare l'Italia, se già i materiali a disposizione non dovevano essere molti, data la fragilità della carta di fronte all'uso frequente a cui queste stampe erano destinate, la scarsa attenzione dei collezionisti italiani fu una probabile concausa della sparizione di molte xilografie primitive.<sup>3</sup> Nel frattempo, la

**1** La bibliografia sulla xilografia quattrocentesca vanta ormai dimensioni di tutto rispetto. Per un'introduzione e un'aggiornata bibliografia, si vedano almeno i volumi Parshall, Schoch 2005a; Parshall 2009a. Per la xilografia italiana restano ancora sostanzialmente validi i lavori di Lippmann 1888 e Hind 1935, da integrarsi con il recente Aldovini, Landau, Urbini 2018.

**2** La situazione doveva però essere diversa ai primordi del collezionismo di stampe, almeno stando al primo esempio di collezione di cui si conosce oggi la consistenza. La collezione di stampe di Fernando Colombo, di cui resta oggi il catalogo, comprendeva anche molte xilografie quattrocentesche: si veda più avanti nel corso di questo testo.

**3** Si veda a riguardo Borea (1987), che pone il disinteresse dei collezionisti tra le maggiori cause della scomparsa delle xilografie italiane. Questa opinione è tuttavia criticata da Landau (1989, 71). La questione del numero ridotto di xilografie italiane superstiti è ancora lontana dal venire definitivamente risolta, è comunque plausibile che l'uso pratico cui erano sottoposte abbia avuto un ruolo importante nella loro distruzione (si veda a riguardo Gigante 2015, 10 nota 13). Sembra inoltre molto più diffuso in Germania, rispetto all'Italia, l'uso delle stampe per la decorazione dei manoscritti, impie-

voracità dei collezionisti stranieri spostava molti materiali all'estero, contribuendo ulteriormente allo scarso interesse degli studiosi italiani, già distratti da un patrimonio e da una tradizione storico-artistica decisamente ingombrante. Così, sulla scia del romanticismo, fu il mondo d'oltralpe a riscoprire la xilografia primitiva, a farne l'arte del popolo, bandiera per un'unificazione culturale nazionale, laddove l'Italia per questo poteva già contare su grandi periodi storici, quali il Rinascimento, e su figure quasi mitiche di artisti.<sup>4</sup>

Aiutata anche dalle soppressioni degli enti religiosi che riversarono sul mercato, nei musei, nelle collezioni principesche un'immensa mole di materiale, la Germania si trovò così ad essere il principale attore negli studi sulla nascita della xilografia. Fu l'inizio di un'avventura che culminò con le straordinarie imprese editoriali di Wilhelm Ludwig Schreiber, che tra il 1899 e il 1930 pubblicò le due edizioni del suo tuttora fondamentale repertorio della xilografia quattrocentesca, e di Paul Heitz, l'editore della storica collana degli *Einblattdrucke von fünfzehnten Jahrhundert*, cento fascicoli illustrati, usciti fra il 1899 ed il 1942 dedicati alle maggiori collezioni pubbliche e private d'Europa e d'oltre oceano.<sup>5</sup> La Seconda Guerra Mondiale scompaginò le carte, muovendo collezioni e collezionisti, spesso di origine ebraica, verso gli Stati Uniti. Da lì ripartirono nel dopoguerra gli studi sulla xilografia del Quattrocento, gettando nuove basi metodologiche per le generazioni future, tuttora attive sull'argomento.<sup>6</sup>

Come è facile immaginare, dove il nazionalismo si accosta alle discipline storiche il rischio di strumentalizzazione è sempre alto. Ovviamente, nel momento in cui la xilografia quattrocentesca emergeva dalle nebbie della storia come bandiera del popolo tedesco, le nazioni rivali non potevano restare a guardare. La posta in gioco non era solo una supremazia artistica, tanto più in un campo considerato minore. Essendo più o meno saldamente in mano tedesca l'inven-

---

go che ha permesso la conservazione di molti esemplari attraverso le biblioteche monastiche (si vedano i casi descritti da Weekes 2004 e Schmidt 2003).

<sup>4</sup> Un precoce esempio di apprezzamento delle incisioni primitive in Germania, apparentemente ignorato dalla critica, è in *Le affinità elettive* di Goethe, nella scena in cui l'architetto le utilizza come modello per la decorazione della chiesa, come una sorta di macchina del tempo per tornare ad un passato ideale e mitizzato (Goethe 1809, 2: 23).

<sup>5</sup> Le due edizioni del repertorio di Schreiber escono rispettivamente tra 1891 e il 1900 e tra il 1926 e il 1930 (Schreiber 1891-1900, 1926-30). A testimonianza dell'importanza dell'opera, i volumi relativi alle xilografie quattrocentesche del *The Illustrated Bartsch*, a cura di Richard Field, ricalcano la struttura del repertorio di Schreiber (Field 1987-2008). I 100 volumi di Heitz escono a Strasburgo tra 1899 e 1942, dunque in contemporanea con i volumi di Schreiber che è tra i collaboratori dell'impresa di Heitz (Heitz 1899-1942).

<sup>6</sup> Il nuovo approccio alla xilografia quattrocentesca è esemplificato nei saggi di Parshall, Schoch 2005b, Field 2005 e Schmidt 2005, contenuti nel catalogo della mostra di Washington e Norimberga del 2005 (Parshall, Schoch 2005a), nonché nei saggi contenuti negli atti del simposio del 2005 (Parshall 2009a, in particolare Parshall 2009b).

zione della stampa a caratteri mobili per mano di Gutenberg a metà Quattrocento, accaparrarsi la primazia sull'incisione da matrice in legno significava, di fatto, scippare alla Germania il primato sull'invenzione della stampa di riproduzione prima della stampa a caratteri mobili, attraverso le immagini xilografiche che furono premessa indispensabile all'idea di Gutenberg. Questa ghiotta opportunità creò così, nei primi decenni del Novecento, una guerra culturale combattuta a suon di attribuzioni e di smentite, di pubblicazioni e di saggi.

Mentre la tensione tra Francia e Germania cresceva sul piano militare lungo le sponde del Reno, una guerra assai meno cruenta si consumava nei depositi dei musei e delle biblioteche. Henri Bouchot, conservatore al gabinetto delle stampe della *Bibliothèque Nationale* di Parigi dal 1879 e direttore della stessa istituzione dal 1898, tentò di ribaltare, almeno culturalmente, le sorti della guerra franco prussiana persa dalla Francia nel 1870, guerra a cui lo stesso Bouchot aveva attivamente partecipato.<sup>7</sup> La grande esposizione da lui organizzata nel 1904 e il suo omonimo catalogo della collezione parigina *Les Deux Cent Incunables xylographiques du département des estampes*, furono il palcoscenico per esporre al mondo le sue teorie che ribaltavano completamente una storia delle stampe delle origini scritta da studiosi tedeschi, attribuendo alla Francia la primazia sull'invenzione della xilografia e la paternità degli esemplari migliori (Bouchot 1904). Nonostante Bouchot non avesse torto nel lamentare la sostanziale assenza di studi francesi sul tema, le sue attribuzioni appaiono oggi per lo più insostenibili, quando non addirittura forzate e pretestuose. Se pure in Francia le sue idee riscossero un certo successo negli anni successivi, la stroncatura da parte degli studiosi di altre nazioni fu severa (Lepape 2013, 30).

A distanza di oltre un secolo le idee di Bouchot, completamente superate, trovano un senso soltanto se calate per l'appunto nel contesto di un nazionalismo imperante in quegli anni, circostanza che lascia oggi solo qualche curioso strascico nella scomparsa dai cataloghi di qualche stampa tedesca, ultime vittime inconsapevoli di una censura culturale e politica tramontata ormai da anni (Gigante 2015, 16).

Se l'approccio nazionalista della storiografia francese di inizio Novecento è un fatto ormai acquisito, non altrettanto noto è come l'Italia, negli stessi anni, tentasse di scendere nell'agone culturale con un analogo atteggiamento. Nel 1903 Lionello Venturi rendeva note sulle pagine della rivista *L'Arte*, su segnalazione del padre Adolfo Venturi, una (allora) pressoché inedita xilografia italiana, destinata a divenire in seguito il più celebre incunabolo della grafica italiana, la *Madonna del Fuoco* di Forlì (Venturi 1903). Sopravvissuta mira-

<sup>7</sup> Su Henri Bouchot e il suo rapporto con le stampe si veda Lepape 2013, 25-32, con bibliografia precedente.

colossalmente ad un incendio e trasportata quindi nella cattedrale di Forlì dove si trova tuttora, l'immagine è legata tradizionalmente alla data dell'avvenimento prodigioso che ne garantì la sopravvivenza: il 4 febbraio 1428 che ne faceva, allora, la più antica stampa nota in Occidente.<sup>8</sup> L'approccio di Venturi alla nuova scoperta, in un'Italia di inizio secolo che non vantava una forte tradizione di studi sulla xilografia quattrocentesca, è parallelo a quanto stava avvenendo, negli stessi anni, nella confinante Francia. Certo Venturi non arrivò mai alle sperticate arrampicate sugli specchi di un Bouchot, capace di negare persino l'evidenza di filigrane tedesche su xilografie che egli pretendeva francesi (Lepape 2013, 28). Vale comunque la pena riportare l'incipit del suo articolo:

Non son molt'anni, la Germania s'appropriava la gloria d'aver diffusa l'arte xilografica in varie regioni d'Europa, e pretendeva che in Italia l'incisione in legno fosse sorta un secolo dopo che in Germania, per incitamento, anzi per opera, degli stessi Tedeschi. E però mentre lo Schreiber e lo Schmidt attribuivano al secolo XIV parecchie stampe di carattere tedesco, si riteneva dai più - fino a che il Delaborde non contraddisse - che le figure del primo libro illustrato d'Italia (le *Meditationes di Ioannes de Turcremeta* del 1467) fossero incise da Tedeschi che dimorassero a Roma. Anche ne' tempi del Passavant una stampa italiana su tessuto del 1350 circa ed un decreto del Senato veneziano datato del 1441, che parla di figure stampate, erano conosciuti. Ma ciò non bastava a distruggere le induzioni de' dotti tedeschi. [...] Anche i Francesi, secondo la scienza tedesca, non avrebbero avuto arte xilografica prima della fioritura in Germania; ma uno d'essi, il cui giudizio non andava a genio, è riuscito di recente a rivendicare al proprio paese tale fronda di gloria. (Venturi 1903, 265)

Quell'uno che tanto Venturi mostra di apprezzare è proprio Bouchot, qui eletto ad alleato ideale da Venturi nella sua crociata contro la storiografia tedesca. In questo caso il riferimento è al saggio del francese sul *bois Protat*, allora da poco scoperto, tra le più antiche matrici per stampa superstiti (Bouchot 1902).<sup>9</sup> Oltre a riportare le tesi di Bouchot, Venturi gli offrì il destro pubblicando un'ine-

<sup>8</sup> Sulla *Madonna del Fuoco* di Forlì lo studio più recente è Pon 2015, cui si rimanda per una completa bibliografia sull'immagine e sul miracolo. Va segnalata l'attuale tendenza a dubitare di una datazione precedente al 1428 dell'immagine, considerata più recente di qualche decennio (l'opinione più autorevole e recente a riguardo è di Field 2005, 31 nota 5): la situazione è in parte riassunta dalla stessa Pon (2015, 48), che non prende posizione al riguardo. Chi scrive ha in progetto una pubblicazione specifica sull'argomento.

<sup>9</sup> Per il *bois Protat* si veda Lepape (2013, 28, 91-105).

dita matrice per stoffe, allora nella collezione Sangiorgi, giudicata di origine francese. Il fine della pubblicazione di questo inedito è chiaramente palesato:

E noi portiamo con piacere questo contributo allo studio delle origini della xilografia francese, che prende ora importanza anche per le xilografie dei popoli confinanti: infatti l'ultima induzione del Bouchot, induzione ch'egli presenta ai lettori come sicura, vuol togliere alla Germania la priorità dell'arte xilografica, per darla alla Borgogna. Nella terra nativa la xilografia avrebbe trovato molti avversari, e accaniti, ne' miniatori e pittori, meno in Germania, ove, appunto per questa ragione, sarebbero rimaste a noi in maggior numero le xilografie primitive. (Venturi 1903, 266)

Venturi si rendeva conto di come Bouchot piegasse determinate evidenze alle proprie tesi e come queste ultime, se appoggiate acriticamente, rischiassero di ritorcersi contro le proprie. Aggiunge infatti subito dopo:

Naturalmente non si può fare a meno di nutrir dubbi sopra una tale induzione: la data di molte xilografie tedesche è ancora da precisare, e alcuna di esse può trovarsi precedente al 1370. In ogni modo, pure ammettendo gl'influssi borgognoni, in Germania con tutta probabilità s'incidevano contemporaneamente o quasi xilografie di carattere locale. (266)

Ma intanto quel che gli importava era stato detto: la messa in discussione della primazia tedesca nella xilografia, che spianava la strada all'ingresso dell'Italia nella tenzone:

Intanto la persuasione che la xilografia italiana sia sorta dalla tedesca - e quanto tardi! - spero sia da oggi in poi distrutta, dopo la pubblicazione della «Madonna del Fuoco», conservata nella Cattedrale di Forlì. (267)

Una tesi ribadita in chiusura di articolo:

Diversamente adunque da quanto è stato detto e ripetuto, si può stabilire fin d'ora che l'arte xilografica nella prima metà del secolo XV era diffusa in più luoghi d'Italia, e con una perfezione tecnica da pareggiare le arti maggiori. (270)

Giova rammentare che Adolfo Venturi, padre di Lionello, nelle vesti di ispettore alle gallerie di Modena, si era reso protagonista nel 1887 di un acquisto decisamente singolare per l'epoca, quello della raccolta di matrici xilografiche già della ditta modenese dei Solia-

ni, allora in mano al commerciante Barelli di Milano, una collezione di fondamentale importanza per lo studio della stampa in legno con esemplari che comprendono pezzi dal XV al XIX secolo.<sup>10</sup> Difendendo a spada tratta la xilografia italiana contro gli studiosi tedeschi, approfittando anche delle teorie non proprio ortodosse, ma comunque utili alla sua battaglia, di Bouchot, Lionello Venturi ribadiva di fatto l'importanza dell'acquisto voluto dal padre Adolfo e la necessità di studiare una materia che in Italia non godeva ancora dell'attenzione che avrebbe meritato.<sup>11</sup>

## 2 XX-XXI secolo: un'eredità difficile

Oggi, a distanza di circa un secolo, le battaglie nazionalistiche combattute da un Bouchot o da un Venturi appaiono poco più che scarumucce di poco conto, in un panorama culturale completamente mutato. Dopo la grande stagione positivista incarnata da Schreiber e dal gruppo di studiosi che gravitavano intorno a Heitz, con il loro utopistico progetto di classificare ogni xilografia quattrocentesca assegnando a ciascuna un'origine e una data il più possibile certe, l'obiettivo attraverso cui le generazioni successive hanno inquadrato la xilografia quattrocentesca ha oggi un campo decisamente più largo. Protagonista è diventato sempre più il contesto che circonda le stampe, troppe volte in passato confinate nei classificatori di biblioteche e musei e lì soltanto osservate. Gli studi più recenti cercano costantemente di ricucire con cura i legami spezzati che le stampe intrattenevano con i libri su cui erano incollate, con le persone che le tenevano in mano, con le mani che stringevano i torchi.<sup>12</sup> Analisi sempre più dettagliate su immagini diverse hanno rivelato quanto sia difficile assegnare paternità precise a stampe per cui la facilità di copia fu uno dei più importanti motori del successo (Schmidt 1998, 2003). Una stessa iconografia era in grado di attraversare l'intero continente, copia dopo copia, in uno strettissimo giro di anni.<sup>13</sup> Ciò ha reso inevitabilmente più difficile un approccio di tipo positivistico, con risultati a volte di sconcertante sincerità nell'impossibi-

**10** Sulla raccolta Soliani di matrici xilografiche si vedano *Legni incisi* 1986; *Legni incisi* 1988; Giacomello 2000 e il numero speciale del 2017 della *Rivista di Memofonte* dedicato alla collezione (<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-speciale-2017/>); sul ruolo di Adolfo Venturi nell'acquisto si vedano Goldoni 1994, 2000; Mozzo 2017.

**11** Sullo scarso interesse italiano per l'acquisto del fondo Soliani negli anni immediatamente successivi si veda Goldoni (1994, 158-9). Già lo scenario culturale in cui si collocava l'acquisto delle matrici Soliani da parte di Venturi era interessato dalla polarizzazione Francia-Germania sulla priorità dell'invenzione della xilografia (Goldoni 1994, 164-5).

**12** Si veda ad esempio Rudy 2019.

**13** Si veda ad esempio il caso descritto in Gigante 2018.

lità di attribuire un'origine precisa a immagini anche relativamente ben documentate.<sup>14</sup>

Qualcosa che di fatto resiste ancora dai tempi di Venturi e Bouchot, pur nella mutata situazione, è quella sorta di divisione, oggi puramente di comodo, tra Nord e Sud Europa. Prendendo in esame i cataloghi di alcune delle esposizioni più significative sulla xilografia del Quattrocento realizzate negli ultimi anni, questa partizione è evidente. Nel 2005 la National Gallery of Art di Washington e il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga organizzano insieme una mostra fondamentale che, in sostanza, riassume il volto nuovo della ricerca sulle stampe antiche dal dopoguerra in avanti (Parshall, Schoch 2005a). Curatori e protagonisti del simposio organizzato a Washington in occasione dell'esposizione sono i maggiori esponenti di una generazione di storici dell'arte che, memori della lezione di Richard S. Field, fanno dei contesti di produzione, uso e consumo delle stampe il fulcro della loro ricerca (Parshall 2009a). *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and their Public* espone poco più di un centinaio di pezzi tra xilografie, incisioni, libri illustrati, matrici e affini. Come emerge dal titolo, la prospettiva è europea, ma a dominare in realtà sono i manufatti tedeschi o generalmente nordici. In catalogo non mancano pezzi italiani, alcuni di straordinaria rilevanza, ma il loro numero è esiguo. Si va dal *Sion Textile*, uno dei più antichi tessuti impressi risalente alla fine del XIV secolo, a una coppia di xilografie raffiguranti santi domenicani, lavori veneziani del penultimo ventennio del XV secolo.<sup>15</sup> È plausibile che le motivazioni dietro ad una presenza così ridotta siano in primo luogo di ordine pratico, dettate dallo scarso numero di esemplari italiani esistenti, anche negli stessi fondi dei due musei organizzatori.<sup>16</sup> L'esposizione riflette così, di fatto, il problematico rapporto

<sup>14</sup> Come ad esempio accaduto per la già citata *Madonna del Fuoco* di Forlì (Pon 2015, 48).

<sup>15</sup> Per il *Sion Textile* si veda la scheda di T. Nevins in Parshall, Schoch 2005a, 62-8 e Nevins 2009; per i due santi domenicani la scheda è di P. Parshall e P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 315-17. Va ricordata anche la provenienza italiana (di cui è plausibile, ma non dimostrabile, la presenza *ab antiquo* nel territorio italiano) della straordinaria *Crocifissione fiamminga* oggi a Washington (vedi la scheda di P. North e P. Parshall in Parshall, Schoch 2005a, 226-9, e Field 1965, 136).

<sup>16</sup> La National Gallery di Washington custodisce poche xilografie quattrocentesche italiane oltre a quanto esposto in mostra, due tirature tarde di un *San Bernardino* e di un *San Francesco*, una *Santa* (Field 1965, 207, 227 e 252) e un *San Nicola* (Inv. 1979.63.1). Il museo di Norimberga custodisce un'importantissima testimonianza della xilografia italiana delle origini, nonché di una delle tipologie di impiego più sorprendenti, un trittico destinato ad un altare realizzato con due cicli di xilografie, uno raffigurante la Passione di Cristo, di origine italiana e attribuito a Cristoforo Cortese, e uno tedesco. Un frammento del trittico compare nel catalogo della mostra del 2005, ma comprende solo xilografie tedesche (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 168-9). All'intero complesso è però dedicato un approfondimento da parte di Richard S. Field in una comunicazione durante il simposio organizzato in occasione della mostra a Washington (Field 2009).

numerico tra le immagini nordiche sopravvissute e quelle italiane, con un'enorme predominanza a sfavore di queste ultime.<sup>17</sup> Il titolo e la sua aspirazione europea sono dunque di fatto giustificati, nonostante la predominanza nordica.

Il Musée du Louvre organizza, nel 2013, un'esposizione dal titolo *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470* (Lepape 2013). L'impostazione della mostra è del tutto diversa rispetto al precedente progetto americano-tedesco. Innanzitutto, già dal titolo si dichiara come il focus sia spostato sull'Europa del Nord. I materiali esibiti provengono quasi tutti dal museo stesso, in particolare dalla Collection Edmond de Rothschild. La stessa collezione possiede anche diversi esemplari italiani, ma la scelta in questo caso è stata di un'esclusione totale di ciò che non fosse nordico. La prospettiva non cerca più di essere europea, probabilmente per valorizzare al meglio le stampe di maggior qualità della collezione del Louvre.

Esistono anche delle vie alternative nell'organizzazione di esposizioni sul tema,<sup>18</sup> ma di fatto queste mostre problematizzano in maniera differente una questione tuttora aperta e irrisolta: la scarsissima sopravvivenza della xilografia italiana rispetto alla sua controparte nordica, e di conseguenza la difficoltà di valutarne il ruolo e di ragionare pacificamente sul rapporto tra Nord e Sud Europa. Si finisce così o ad accennare appena alla questione o, come nel caso parigino, a operare nei fatti una divisione netta tra il Nord e il Sud dell'Europa, divisione che sicuramente, culturalmente come stilisticamente, dovette esistere, ma che fu senza dubbio più permeabile e sfumata di quanto non appaia nei recenti cataloghi.

Varrebbe forse allora la pena di porsi una domanda, partendo dal pensiero di Bouchot e Venturi e arrivando alle impostazioni differenti delle mostre odierne: esisteva, allora, una reale distinzione tra un'Europa del Nord e un'Europa del Sud nella produzione di xilografie? L'uomo del Quattrocento, tenendo una stampa in mano, si poneva il problema, o meglio, aveva una percezione della provenienza della sua immagine?

Va da sé che una risposta precisa a tale domanda è probabilmente impossibile. Fattori quali la cultura personale o il gusto influen-

<sup>17</sup> Nel repertorio di Schreiber 1926-30, a fronte di oltre 4000 immagini censite, poco più di una cinquantina sono classificate come italiane. Nell'ultimo secolo molto materiale è riemerso da biblioteche e archivi, ma rimane enorme la differenza numerica tra xilografie nordiche e italiane. Il progetto dell'*Atlante della Xilografia Italiana del Rinascimento*, coordinato da Laura Aldovini, David Landau e Silvia Urbini, che si sta occupando di raccogliere le stampe da legno superstiti, potrà apportare nuovi dati sulle xilografie primitive italiane superstiti e forse nuove informazioni sulla loro scarsa sopravvivenza (sul progetto si vedano Aldovini, Landau, Urbini 2016 e Aldovini, Landau, Urbini 2018).

<sup>18</sup> Ad esempio, la recente mostra di Monaco di Baviera del 2019 (Riether 2019) che espone esclusivamente la collezione di xilografie quattrocentesche del museo, con un titolo neutro rispetto all'origine delle stesse.

zano in maniera significativa l'apprezzamento delle qualità stilistiche di un manufatto. Questi fattori variano enormemente nel vasto pubblico che la xilografia doveva raggiungere allora, pubblico che conosciamo solo in parte.<sup>19</sup> Parziale è anche la nostra conoscenza dei rapporti tra le stampe del Nord e quelle italiane, al punto che ancora non esiste una spiegazione certa per l'enorme divario di sopravvivenza tra le immagini tedesche e quelle italiane.

Esistono però una serie di casi documentati in cui stampe tedesche e italiane hanno convissuto in maniera più o meno pacifica, o momenti in cui artefici italiani si sono confrontati con la xilografia d'oltralpe. Laddove il contesto originario di questi intrecci si è mantenuto, esso è ancora in grado di suggerire qualcosa sullo sguardo di un osservatore quattrocentesco.

### 3 XV secolo: i confini permeabili

I numeri significativi che interessarono la xilografia in Italia sin dai suoi primi anni sono testimoniati oggi più per via documentaria che per l'effettiva sopravvivenza di materiali, decimati con ogni probabilità da un uso intenso di quelle stesse immagini che compaiono documentate in migliaia di esemplari. In questi stessi contesti documentari Italia e Germania sembrano convivere, non sempre pacificamente, fianco a fianco. In particolare, due documenti tra i più significativi relativi alla storia delle immagini xilografiche in Italia sono noti da anni agli studiosi. In uno di essi due mercanti si accordano sulla vendita dall'uno all'altro di una partita di merce costituita da qualche migliaio di immagini stampate, con un atto rogato a Padova nel 1440.<sup>20</sup> Delle immagini è specificata la dimensione, il soggetto, il prezzo ma non l'origine. Tuttavia, il fatto che i due contraenti si chiamino *Jacobus teotonicus*, tintore di pelli e *magistro Cornelio de Flandria* lascia aperto qualche sospetto sulla provenienza della mercanzia. Sospetti però non dimostrabili, tantopiù che le nazioni d'Oltralpe sapranno dimostrarsi attivissime sul suolo italiano, qualche decennio dopo, nell'ambito della produzione libraria.

Il secondo documento, risalente all'anno successivo, è tanto più significativo accanto al contratto padovano del 1440. Si tratta infatti della limitazione alla vendita a Venezia di stampe provenienti dall'e-

<sup>19</sup> Il pubblico originario della xilografia quattrocentesca è oggi argomento di studio, abbandonando il pregiudizio di un'arte strettamente popolare e rivolta esclusivamente al popolo. Vedi a riguardo Schmidt (2005, 41-5). Anche i primi possessori di stampe noti sono personaggi appartenenti ad una fascia sociale non necessariamente bassa, come testimoniano i casi di Hartmann Schedel (Hernad 1990), Jacopo Rubieri (Schizzerotto 1971, 37-91; Areford 2010, 105-63); o Fernando Colombo (McDonald 2000, 2004, 2005).

<sup>20</sup> Il documento è riportato in Bellini, Borea 1987, 144, con bibliografia precedente.

stero, vendita che sta mettendo la produzione locale 'a total deffaction' portando alla rovina gli artigiani cittadini.<sup>21</sup> Se da un lato può essere suggestivo immaginare Jacobus e Cornelio tra coloro che contribuivano a tale situazione, il documento in ogni caso testimonia la grande presenza di materiale straniero in Italia, e una convivenza tra le produzioni locale e straniera non sempre pacifica.

Senza per forza mostrare una situazione così tragica per la produzione locale, l'Italia, in particolar modo Venezia, e i paesi d'Oltralpe convivono con le loro produzioni a stampa nei manoscritti di Jacopo Rubieri, divisi oggi tra la Biblioteca Classense di Ravenna e la Biblioteca Oliveriana di Pesaro. A Ravenna si conserva oggi la maggior parte delle stampe che Rubieri, un oscuro notaio di provincia, raccolse nel corso della sua vita ed usò come decorazione dei propri manoscritti contenenti per lo più materiali legati al suo lavoro di notaio o avvocato (Schizzerotto 1971; Bellini, Borea 1987; Areford 2010, 105-63; Areford 2017).

Non conosciamo con certezza in quali occasioni Rubieri si procurò le sue immagini, ma considerati luoghi e periodi della sua attività, nonché i soggetti delle stampe, si può ipotizzare con un certo margine di sicurezza che buona parte della sua raccolta provenga per lo più dal territorio veneto, acquisita negli anni durante fiere, mercati, festività religiose, pellegrinaggi. Rubieri compie il suo lavoro di confezionamento e decorazione dei propri manoscritti negli anni Settanta-Ottanta del Quattrocento, dunque in un momento decisamente più tardo rispetto ai documenti sopra citati. Tuttavia, molte delle sue xilografie mostrano modelli riconducibili a diversi decenni prima, segno di un mercato piuttosto conservatore.<sup>22</sup> Seppure databile ad un momento in cui la stampa, di immagini ma non solo, è ormai un fenomeno diffusissimo e comune, la raccolta Rubieri ha comunque un'importanza eccezionale, essendo ad oggi la più antica raccolta di immagini a stampa conservata in buona parte della sua primitiva consistenza.<sup>23</sup> Jacopo Rubieri diventa dunque un testimone interessante da interrogare riguardo al rapporto tra la stampa nordica e italiana, per come questo si configura all'interno della sua raccolta. Su un totale di una

**21** Come il precedente, anche questo documento è riportato in Bellini, Borea 1987, 144, con bibliografia.

**22** Una datazione molto alta di parecchie delle stampe del Rubieri è stata proposta da Fiora Bellini in Bellini, Borea 1987, ma criticata da Landau (1989).

**23** Si è spesso accennato a Rubieri come collezionista di stampe (si veda ad esempio Karet 2014, 178-82), ma l'uso eminentemente pratico che il notaio fa della sua raccolta nei manoscritti, ben evidenziato da Areford (2010, 105-63), ma anche in Landau, Parshall (1994, 91), porterebbe a considerarlo più come un raccoglitore interessato che non un vero e proprio collezionista, come invece sarà, qualche decennio più tardi, il già citato Fernando Colombo. Il materiale di Rubieri doveva inoltre essere più vasto rispetto a quanto oggi pervenuto, essendosi disperse nel tempo diverse immagini (Schizzerotto 1971, 100-1).

cinquantina di incisioni, la produzione italiana, per lo più veneziana, costituisce la maggioranza. Nonostante dubbi attributivi tuttora irrisolti, Rubieri sembra aver acquistato relativamente poche immagini nordiche: un'incisione fiamminga attribuita alla cerchia del Maestro delle Bandeuole, un *San Rocco* eseguito a interassile, probabilmente originario di Colonia, un' *Ultima Cena* tedesca in xilografia dal forte espressionismo, un *San Martino* forse francese o tedesco (Bellini, Borea 1987, 64-7, 134-7). Più complessa la situazione relativa ad un altro insieme di immagini che ricalcano modelli tedeschi. La presenza di un intaglio più morbido ha fatto avanzare l'ipotesi che possa trattarsi di copie italiane da modelli tedeschi, ipotesi che però non sembra aver avuto seguito (Bellini, Borea 1987, 58-63). Per quanto interessa questo studio, a prescindere da dove siano state eseguite e da chi, anche queste immagini testimoniano comunque del successo dei modelli d'oltralpe. Per quanto non sia semplice dare una risposta, la domanda che ci si pone è se e quanto Rubieri fosse conscio degli aspetti stilistici delle sue immagini. Il suo interesse è, in realtà, soprattutto pratico. I recenti studi di David Areford hanno evidenziato come nella decorazione del manoscritto ogni immagine obbedisca ad una logica precisa, non legata soltanto all'aspetto estetico ma strettamente connessa con il contenuto del testo (Areford 2010, 105-63; Areford 2017). Una logica stringente che lo porta a intervenire e modificare le immagini, cambiandone anche in modo significativo il messaggio, per forzare l'immagine a rispondere alle necessità di Rubieri. È questo il caso di un *Giudizio finale* appartenente a quel gruppo di immagini dibattute tra Italia e Germania, in cui i mediatori celesti, Maria e san Giovanni, vengono oscurati per amplificare il messaggio di un uomo solo con i suoi peccati davanti al giudizio di Dio (Areford 2010, 142; Areford 2017, 50-3). Alterare l'immagine in questo modo sembra mettere in secondo piano l'aspetto estetico dell'immagine stessa, benché questo trattamento di oscuramento degli sfondi, applicato su tutte le immagini, serva anche a dare omogeneità visiva ai manoscritti.<sup>24</sup> D'altra parte, Rubieri non esitava nemmeno a coprire immagini con nuove stampe, qualora fossero maggiormente rispondenti alle sue necessità (Schizzerotto 1971, 92-7; Bellini, Borea 1987, 29-30).

In alcuni casi tuttavia Rubieri sembra avere maggiore considerazione per qualche immagine in particolare. Il *San Rocco a criblé* [fig. 1], ad esempio, occupa una posizione di rilievo nel suo volume, incollata nel contropiatto anteriore (Schizzerotto 1971, tav. LII; Bellini, Borea 1987, 136-7; Areford 2010, 117-18; Areford 2017, 11-14). Difficile dire se fu il suo aspetto diverso, frutto di una tecnica particolare, a garan-

<sup>24</sup> Si vedano a riguardo le due immagini oggi a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ancora conservate nel volume originario (Schizzerotto 1971, Tavv. III e IX; Bellini, Borea 1987, 84-7; Areford 2010, 113).



Figura 1 San Rocco, Colonia. 1460-70. Interassile, immagine 185 × 125 mm, foglio 281 × 208 mm. Ravenna, Biblioteca Classense

tirle questa posizione di favore (pure, abbiamo testimonianza di come questo genere di stampe circolasse nella città lagunare, anche grazie alla presenza del Fondaco dei Tedeschi),<sup>25</sup> o se non fosse sufficiente il suo soggetto, oggetto di speciale devozione a Venezia, ad assicurargli un trattamento di favore (Areford 2017, 14; Areford 2010, 118).<sup>26</sup>

In ogni caso, la raccolta di Jacopo Rubieri testimonia della convivenza pacifica di materiali dal Nord e dal Sud delle Alpi nel medesimo contesto, pur mostrando in filigrana le tracce di una certa rivalità commerciale nella presenza di possibili copie italiane da originali tedeschi. Nelle mani di Rubieri, tuttavia, pare che ciò poco importasse: è il soggetto che determina l'impiego della stampa, piegato alla logica che sottintende la redazione di tutti i suoi manoscritti. Con tutte le cautele del caso, non avendo grandi dati a disposizione sull'offerta di stampe sciolte del tempo, nei piani di Rubieri ogni immagine può partecipare al suo progetto, che sia un'incisione, una xilografia, un prodotto tedesco o italiano, gotico o già pienamente rinascimentale.

Se il punto di vista da cui si sta osservando questo scambio di materiali è posto in Italia, non si deve però pensare che il flusso di stampe non procedesse in entrambe le direzioni, dal Nord verso il Sud ma anche dall'Italia alla Germania. Già dai primi decenni dall'introduzione della stampa su legno capita infatti di incontrare, anche nei territori d'Oltralpe, contesti in cui immagini tedesche convivono con immagini di origine italiana, senza apparenti contrasti. Avviene ad esempio in un curioso manufatto assemblato verso la metà del Quattrocento per il convento domenicano di Santa Caterina a Norimberga, un trittico d'altare realizzato con 89 xilografie, in parte di produzione locale, in parte di importazione veneziana (Field 2009, con bibliografia precedente). In particolare, il centro del trittico era occupato da un ciclo di 25 xilografie relativo alla Passione di Cristo, realizzato dal pittore e miniatore Cristoforo Cortese, tra i pochi artisti noti associabili alla produzione di immagini xilografiche (Field 2009, 219-25). A contorno ed integrazione della Passione si aggiunsero nove scene appositamente realizzate per imitare lo stile di Cortese, e altre xilografie di stile piuttosto diverso, legate alla produzione coeva di manoscritti decorati all'interno degli ambienti domenicani di No-

**25** Dal fontego veneziano proviene ad esempio la *Santa Margherita* discussa in Schmidt 2009, 247-8, e nella scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 307-9. Per il successo dei *criblé* in Italia, va ricordato anche come il primo libro illustrato a stampa in italiano noto sia illustrato con questa tecnica (Needham 2009, 68-71, con bibliografia precedente).

**26** Rubieri inserisce nei suoi volumi almeno tre raffigurazioni di San Rocco: una xilografia con il santo singolo, già nascosta sotto un disegno (Bellini, Borea 1987, 104-5; Schizzerotto 1971, tav. XXI); una xilografia con quattro santi, tra cui San Rocco (Bellini Borea 1987, 114-15; Schizzerotto 1971, tav. XXXII) e il già citato *criblé* (Areford 2010, 118 e 2017; Bellini, Borea 1987, 136-7; Schizzerotto 1971, tav. LIII).

rimberga (Field 2009, 213-19). In questo caso, al prodotto di importazione viene riservato il posto più significativo, al centro del trittico, non sappiamo tuttavia se in virtù del soggetto (una coerente raffigurazione della Passione) o per un riconoscimento dei suoi valori formali o qualitativi, o ancora per un valore aggiunto legato alla diversa provenienza. Comunque sia, nel prodotto finito Germania e Italia si trovavano a convivere fianco a fianco, unificati da una serie di accorgimenti pratici, quali l'uso di cornici o la colorazione ormai svanita, cui spettava il compito di rendere visivamente unitario l'insieme.

La stampa svolse sempre anche una differente funzione, attestata fin dagli albori della storia dell'arte. Già Vasari parla infatti dell'uso delle stampe come modelli per gli artisti, lodandola come pratica seppur avvertendo dei rischi che certi eccessi possono comportare, rischi legati soprattutto all'adeguarsi alla maniera oltremontana.<sup>27</sup> Quando Vasari scrive, il concetto di stampa a cui fa riferimento è già un prodotto con una fortissima connotazione artistica, figlio della rivoluzione operata dalla generazione di Dürer in Germania e Marcantonio Raimondi in Italia, i due campioni, per l'aretino, delle due differenti maniere, nordica e italiana.<sup>28</sup> Un secolo prima la xilografia incarnava già una simile funzione. Come reagivano allora gli artisti, di fronte a modelli provenienti da una differente cultura? Di nuovo, è difficile poter dare una risposta generale e valida, vuoi per la scarsità di testimonianze in merito, vuoi per la difficoltà di interpretare le scelte stilistiche di un artista. Il caso inedito che qui si presenta permette di osservare una possibile reazione.

Nel corso del 2017, in un'esposizione organizzata presso il Museo Fortuny di Venezia dai Musei Civici Veneziani in collaborazione con Axel Vervoordt (Ferretti, Vervoordt 2017), la Fondazione Ligabue prestava una miniatura quattrocentesca raffigurante *L'Annunciazione* [fig. 2] (Marcon 2009, 88-91). L'altisonante attribuzione al Beato Angelico, suggerita da una scritta verosimilmente ottocentesca a penna sul recto della pergamena, trova una sua parziale giustificazione in una certa grazia che effettivamente pervade le figurine protagoniste della scena. Ma quando si guardi l'architettura, una simile visione fantastica, seppur intuitivamente credibile, non trova casa nella Firenze di

<sup>27</sup> Vasari accenna all'uso delle stampe come modelli per i pittori, tra gli altri, nella vita del Pontormo, deplorando il ricorso alla 'maniera tedesca' per gli affreschi della Certosa, pur lodando l'uso dei modelli dureriani (Vasari 1568, 3: 484-6). Nella vita di Marcantonio e altri intagliatori (Vasari 1568, 3: 294-312), vero e proprio contenitore di vite di stampatori, la pratica di copia delle stampe viene evidenziata attraverso l'asserzione che la serie dei *Dodici Apostoli* e altre stampe di piccole dimensioni con santi fossero state concepite appositamente per fare da modello ai pittori di «non molto disegno» (Vasari 1568, 3: 302).

<sup>28</sup> Per il dibattito storico sui primordi dell'incisione, da Vasari in avanti, si veda Fara 2019, 17-37.

primo Quattrocento, dove gli esperimenti prospettici della generaziona protorinascimentale di artisti (Angelico compreso) non lasciavano spazio ad un fondale così poco geometricamente costruito. La soluzione ad un simile contrasto si rivela facilmente una volta ritrovato il modello che sta dietro alla composizione, mutuata da un'invenzione tedesca, nota oggi in almeno quattro differenti esemplari conservati in diverse istituzioni americane ed europee.<sup>29</sup> Il rapporto tra le varie versioni ha messo a dura prova la critica, tesa a ricostruire una credibile successione dei diversi esemplari. Un quesito probabilmente irrisolvibile allo stato attuale, consci di quanto si sia perso della produzione quattrocentesca di immagini a stampa e della facilità con cui i modelli erano in grado di circolare per tutto il territorio europeo.

Per molto tempo la xilografia oggi a Manchester, Rylands Library [fig. 3], è stata considerata l'originale da cui derivarono gli altri tre esemplari rispettivamente alla Library of Congress di Washington DC [fig. 4], al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga e alla National Gallery of Art, ancora a Washington (Schreiber 1926-30, 1: 13) [fig. 5].<sup>30</sup> Recenti comparazioni hanno dimostrato una situazione decisamente più complessa e più eloquente nel mostrare i percorsi di diffusione di un'immagine. I dettagli delle singole versioni, le scorrettezze figurative rispetto alla norma dell'epoca o al significato della raffigurazione si propagano da un esemplare all'altro alla stregua di quanto accade, ad esempio, nei coevi testi manoscritti (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 112-15). Così, emerge come l'*Annunciazione* Rylands non sia l'originale, ma a sua volta debba dipendere da un modello precedente. Le altre versioni a loro volta derivano da un perduto originale, ma per vie distinte: una linea indipendente è quella che porta verso la xilografia della Library of Congress, mentre ad un'altra linea parallela appartengono le due immagini rispettivamente a Norimberga e alla National Gallery prodotte con uno scarto di una decina d'anni, in questo caso con una derivazione diretta in cui l'esemplare americano è copiato dal modello tedesco (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 113-14).<sup>31</sup> I tempi in cui si dispiega questo processo di diffusione sono piuttosto lunghi. Schreiber datava il presunto prototipo di Manchester agli anni 1440-50 e le altre versioni come circa 1450 (Washington, Libra-

<sup>29</sup> Le quattro xilografie sono schedate in Schreiber 1926-30, 1: 13, nrr. 26, 27, 27a, 28; e illustrate in Field 1987-2008, CLXI, 47-9 e 51. Si veda inoltre la scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 112-15.

<sup>30</sup> Va segnalata l'opinione, riportata da Schreiber (1891-1900, 1: 11) ma subito contestata, di Weigel che, sulla base di un'ulteriore xilografia sconosciuta, vedeva nell'esemplare oggi alla Library of Congress il capostipite della serie.

<sup>31</sup> Già Field (1965, 6) leggeva la xilografia della National Gallery come direttamente derivata dall'esemplare di Norimberga, pur considerando quest'ultimo come il possibile anello mancante tra l'*Annunciazione* Rylands e quella della National Gallery.

ry of Congress), 1450-60 (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum) e circa 1460 (Washington, National Gallery of Art) (Schreiber 1926-30, 1: 13, nrr. 26, 27, 27a, 28). Con poche varianti, queste date sono ritenute tuttora valide dagli studiosi, estendendo la datazione della xilografia conservata alla National Gallery al decennio 1460-70. Ferma restando la difficoltà di lavorare su copie e copie di copie, per le ultime due xilografie la localizzazione è aiutata dal tipo di coloritura, caratteristico della bassa Germania, Svevia in particolare. Ad atelier della bassa Germania si tendono ad attribuire anche le altre due immagini (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 114). Se le quattro xilografie sopravvissute fino ad oggi si dispiegano dunque nell'arco di un trentennio, le origini della loro iconografia guardano invece più indietro nel tempo. La costruzione dello spazio, le pose dei personaggi, le architetture rimandano infatti alle miniature franco fiamminghe dell'inizio del secolo, mentre la versione in xilografia sarebbe stata creata attorno a Ulm negli anni Trenta del Quattrocento (Molsdorf 1911, 35-60; scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 114). In generale, il confronto con gli altri esemplari superstiti della xilografia contemporanea non è semplice: l'*Annunciazione* Rylands si configura, per qualità, come un pezzo eccezionale. Non facilita la situazione la sua provenienza, comune al celebre *San Cristoforo* che porta incisa la data 1423, prodotto nella stessa bottega dell'*Annunciazione* (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 153-6). Se la data impressa ha talvolta orientato la critica a leggere l'immagine, così come l'*Annunciazione* sua compagna, come prodotta in quell'anno (Körner 1979, 84), anche questa xilografia rappresenta con ogni probabilità una versione di un prototipo precedente, anch'esso con radici agli inizi del secolo (scheda di P. Schmidt in Parshall, Schoch 2005a, 153-6).

L'*Annunciazione* Ligabue non è altro, dunque, che una parafrasi della composizione, più libera nei personaggi, dove il medium sembra imporre cambiamenti di stile, più fedele nelle architetture che ripropongono quasi alla lettera i due vani con cortile in cui la Vergine è sorpresa durante la lettura. Una generale insicurezza nel trattamento delle architetture, evidente ad esempio nella soluzione della base del pilastro a destra, tanto meno credibile rispetto agli omologhi incisi, sgombra il campo dalla possibilità che la miniatura possa essere più vicina al perduto originale, da cui deriva in parte o in toto la sequenza incisa. Ricondata al suo status di copia fra le copie, rimane da precisarne il contesto di produzione.

Il suo anonimo possessore ottocentesco la poneva a Firenze, come '*Beato Angelico - epoca 1400 -*', affermazione che andrà presa come indicazione di secolo e certamente non *ad annum*. Impossibile dire se si debba a lui lo smembramento del contesto di provenienza, ma senz'altro possedette almeno un'altra miniatura proveniente dallo stesso manoscritto, su cui appose la medesima indicazione. Quasi completamen-



**Figura 2** Miniatore fiorentino, *Annunciazione*. ca 1430. Miniatura su pergamena, ca. 260 × 160 mm. Venezia, Collezione Ligabue



**Figura 3** *Annunciazione*, Sud Germania, ca. 1450. Xilografia colorata a mano, immagine 288 × 207 mm, foglio 298 × 208 mm. Manchester, John Rylands Library



**Figura 4** *Annunciazione*, Svevia. 1450-60.  
Xilografia colorata a mano, immagine 276 × 196 mm. Washington, Library of Congress



**Figura 5** Annunciazione, Svevia. 1460-70.  
Xilografia colorata a mano, immagine 271 × 193 mm, foglio 315 × 227 mm.  
Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection

te abrasa la scritta, se ne vedono però ancora chiaramente le tracce su una *Crocifissione con Maria Maddalena* [fig. 6] conservata presso il museo Amedeo Lia della Spezia (scheda di E. Neri Lusanna in Todini 1996, 245-7), che già le ragioni di stile legano indiscutibilmente all'*Annunciazione*. Nella seconda miniatura, la temperie culturale si sposta decisamente verso Firenze. Ad un miniatore anonimo, fiorentino, è assegnata infatti dalla Neri Lusanna (in Todini 1996, 245-7), che vi legge il portato di più voci del tardogotico locale, dallo stesso Angelico a Lorenzo Monaco, alla tradizione più spiccatamente cortese del Maestro del Giudizio di Paride. Grazie alla *Annunciazione* compagna, è ora più facile precisare i grafismi presenti in relazione alla xilografia oltremontana e aggiungere proprio quest'ultimo aspetto alle influenze internazionali che già la Neri Lusanna cita a proposito della *Crocifissione* Lia, influssi che vanno dallo scultore Pietro di Giovanni Tedesco allo Starnina, tornato dalla Spagna nel 1404.

Non senza incertezze esecutive (anche se sulla *Crocifissione* Lia grava il sospetto di qualche restauro, vista l'improbabile base della croce cui la Maddalena si attacca sospesa come una banderuola, che ci si aspetterebbe più simile alle rocce scheggiate di tanto tardogotico fiorentino rispetto al mucchietto di terra attualmente visibile), il miniatore scioglie il dramma in un interminabile gioco di linee flessuose, le figure inclinate come avori francesi, dal Cristo quasi senza peso alle infinite cadenze in cui si piegano le vesti dei protagonisti, come richiede la moda del tempo in tutta Europa: una simile, entusiastica adesione al gusto del Gotico transalpino, riscontrabile anche nell'*Annunciazione*, apre il legittimo dubbio se, come per quest'ultima, anche dietro alla *Crocifissione* possa celarsi un prototipo grafico.

L'originale *Annunciazione* xilografica nacque probabilmente come elemento di una serie, come lasciano immaginare i *pendant* che accompagnano almeno due delle versioni superstiti. La *Natività*, e l'*Adorazione dei Magi* in collezione privata, e la *Natività* di Vienna rispettivamente compagne delle annunciazioni di Manchester e Washington, Biblioteca del Congresso, testimoniano dell'originaria serie, di cui però non sappiamo se proseguisse fino agli eventi della Passione di Cristo (Molsdorf 1911, 35-60). Non è da escludere a priori che un miniatore senza troppa competenza nel costruire *ex novo* una scena, tanto da dover ricorrere ad un esempio tedesco tanto distante dal rigore architettonico delle annunciazioni del primo Quattrocento fiorentino, necessitasse di un modello anche nell'ideare la scena della *Crocifissione*. Tuttavia, nonostante l'espressività così oltremontana del gesto di san Giovanni, con le mani portate al viso per la disperazione, non è sopravvissuto ad oggi un prototipo grafico analogo.

È però possibile che il modello di riferimento non fosse grafico e non fosse nordico, bensì fiorentino, come sembrerebbe indicare la corrispondenza iconografica con una tavola attribuita oggi al Ma-

estro del Crocifisso Corsi, già nella collezione Barilla e successivamente in quella dell'antiquario Moretti [fig. 7].<sup>32</sup> La Madonna anche qui distoglie lo sguardo dal crocifisso, san Giovanni porta le mani al volto e la Maddalena si abbandona nell'abbraccio alla croce, con uno schema compositivo e coloristico analogo alla miniatura spezzina. Se è improbabile la conoscenza diretta della tavola da parte del miniatore, essendo questa probabilmente *ab origine* destinata alla devozione privata, non è da escludere un prototipo comune alle due immagini: una scelta, quella di rifarsi ad un modello ben più antico, che giustificherebbe quei caratteri trecenteschi che la Neri Lusanna già notava nella Maddalena della miniatura spezzina (scheda di E. Neri Lusanna in Todini 1996, 245-7).

Questo rifarsi a modelli diversi trattiene a maggior ragione dal cercare un nome all'anonimo autore delle due miniature, probabilmente una figura minore nel panorama fiorentino, forse addetto a decorazioni marginali e non a suo agio nell'immaginare due figurazioni a piena pagina, magari destinate ad un messale portativo di dimensioni contenute: un complesso da immaginarsi non dissimile, benché più sobrio, dal *Messale Gerli* oggi alla Braidense di Milano decorato da un giovane Beato Angelico e dal suo *entourage*.<sup>33</sup> Forse agli stessi modelli della Scuola degli Angeli mirava l'anonimo estensore delle due miniature che, sebbene artisticamente modeste, rivestono tuttavia grande interesse per più ragioni. Innanzitutto, la datazione del perduto modello dell'*Annunciazione* si rivela leggermente più precoce rispetto a quanto già suggerito dalla critica. Se l'*Annunciazione* miniata, come già visto, è di difficile datazione, viene in aiuto la *Crocifissione* compagna, più indipendente a livello stilistico, da porsi secondo la Neri Lusanna nel secondo decennio del Quattrocento: datazione forse da posticipare di oltre un decennio, ma comunque entro un panorama tardogotico che sembra ignorare le primizie rinascimentali che di lì a poco avrebbero lasciato un segno, probabilmente, anche in un artista minore come il miniatore in oggetto.<sup>34</sup> In secondo luogo, la diffusione del modello inciso risulta immediata ma anche, e soprattutto, geograficamente vasta, fino a raggiungere, in un

**32** *Selected Renaissance and Mannerist Works of Art assembled by Fabrizio Moretti*, Sotheby's New York, 29 January 2015, lot 111. L'attribuzione al Maestro del Crocifisso Corsi, ca. 1315-1320, si deve ad Andrea De Marchi. Il dipinto era già stato sul mercato una prima volta sempre presso Sotheby's, Anonymous Sale, London, 16 March 1966, lotto 9, con un'attribuzione a Pacino di Buonaguida dovuta a Roberto Longhi, e ancora, per la stessa casa d'aste, in occasione della vendita della collezione Barilla: *The Collection of Giovanni and Gabriella Barilla*, Sotheby's, London, 14 March 2012, lot 36, con un'attribuzione a 'Florentine School, 15th Century'.

**33** Sul *Messale Gerli* si veda la scheda di M. Scudieri in Scudieri, Rosario 2003, 84-5.

**34** Per questi motivi, la datazione al terzo quarto del Quattrocento proposta da Marcon (2009, 88-91) sembra da ritenersi troppo avanzata.



**Figura 6** Miniature fiorentino, *Crocifissione con Maria Maddalena*. ca. 1430. Miniatura su pergamena, 260 × 163 mm. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia



**Figura 7** Maestro del Crocifisso Corsi, *Crocifissione con Maria Maddalena*. 1315-20.  
Tempera e oro su tavola, 31,7 × 18,9 cm. New York, mercato antiquario

lasso di tempo assai breve, la penisola italiana e Firenze in particolare. Se in quest'ultima piazza era da aspettarsi che simili bizzarrie architettoniche non avrebbero avuto ulteriore successo, non fu così altrove. Le copie xilografiche attestano la sua fortuna ancora negli anni Sessanta del secolo, mentre gli echi di un'ulteriore fortuna italiana sono stati individuati in una placchetta bronzea, di probabile ideazione tedesca ma ripresa in territorio milanese nell'ultimo quarto del secolo. Sebbene la composizione corrisponda solo a grandi linee alla xilografia di partenza, il dettaglio evidenziato da Riddick (s.d., 5) nell'angelo che regge il cartiglio sembra effettivamente collegare la placchetta alla stampa o ad una sua derivazione oggi perduta. La cornice che circonda l'esemplare reso noto dallo studioso riporta all'ambiente milanese, più di mezzo secolo dopo l'invenzione originaria testimoniata dalle diverse xilografie (Riddick s.d., 5-6).

In ultimo luogo, tornando al tema principale di questo intervento, l'*Annunciazione* Ligabue mostra come per un modesto miniatore alle prese con due differenti immagini la scelta di un modello tedesco e di un modello locale fosse, a quanto sembra, sostanzialmente equivalente. Di nuovo, seppur in maniera più sfumata, Germania e Italia potevano convivere pacificamente nello stesso manufatto.

Con buona pace di chi lavorò costruendo frontiere, giustificato dalle contemporanee situazioni sociopolitiche, la situazione quattrocentesca sembra invece dimostrare una sostanziale permeabilità dei confini, uno scambio costante di fogli attraverso le Alpi, un reciproco apprezzamento dell'altrui produzione sin dai primi decenni della produzione xilografica. Si tratta senza dubbio di dati parziali, segnati dalla 'strage silenziosa' che interessò, al pari di altri, questo tipo di materiali (Rozzo 2008). Ne è derivata quasi una necessità, oggi, di adoperare una partizione tra Nord e Sud per semplificare il lavoro dello storico, un modello evidente nei recenti approcci espositivi sull'argomento. Se ciò è ampiamente giustificabile (né d'altra parte mancano specificità nella produzione e negli usi delle stampe in Italia come in Germania)<sup>35</sup> non si può sottovalutare come l'invenzione della xilografia fu, per l'Europa del Quattrocento, un fenomeno di portata continentale. Che fossero le Alpi o il Reno, nessun confine era invalicabile per un semplice pezzo di carta.

---

**35** Come il già notato maggior impiego in Germania di stampe per l'illustrazione di manoscritti, per cui si vedano Weekes 2004 e Schmidt 2003.

## Bibliografia

- Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2016). «Le matrici lignee della collezione Maspina e l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento». *Studi di Memofonte*, 17, 3-24. <http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/>.
- Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2018). «Rinascimento di carta e di legno. Artisti, forme e funzioni della xilografia italiana fra Quattrocento e Cinquecento». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 40, 2016, 7-27.
- Areford, D.S. (2010). *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*. Farnham: Ashgate.
- Areford, D.S. (2017). *La Nave e lo Scheletro. Le stampe di Jacopo Rubieri alla Biblioteca Classense di Ravenna*. Bologna: Bononia University Press.
- Bellini, F.; Borea, E. (1987). *Xilografie italiane da Ravenna e da altri luoghi = Catalogo della mostra* (Roma, 9 dicembre 1987-7 febbraio 1988). Ravenna: Longo.
- Borea, E. (1987). «Appunto sulla fortuna delle xilografie antiche». Bellini, Borea 1987, 17-22.
- Bouchot, H. (1902). *Un ancêtre de la gravure sur bois. Étude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*. Paris: Lévy.
- Bouchot, H. (1904). *Les Deux Cent Incunables xylographiques du Département des estampes, origines de la gravure sur bois, les précurseurs, les papiers, les indulgences, les "grand pièces" des cabinets d'Europe, catalogue raisonné des estampes sur bois et sur métal du cabinet de Paris*. Paris: Lévy.
- Fara, G.M. (2019). *Intorno a Dürer: 1470-1550. Gli antichi maestri tedeschi nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*. Firenze: Giunti.
- Ferretti, D.; Vervoordt, A. (a cura di) (2017). *Intuition = Catalogo della mostra* (Venezia, 13 maggio-24 novembre 2017). Gent: AsaMER.
- Field, R.S. (1965). *Fifteenth Century Woodcuts & Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington D.C. = Exhibition catalogue* (Washington, 1965). Washington: Publication Department of the National Gallery of Art.
- Field, R.S. (ed.) (1987-2008). *The Illustrated Bartsch, Supplement: German Single Leaf Woodcuts before 1500*. Vols. 161-6 di *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris.
- Field R.S. (2009). «A Fifteenth-Century Picture Panel from the Dominican Monastery of Saint Catherine in Nuremberg». Parshall 2009a, 204-37.
- Giacomello, A. (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*. Trieste: Stella.
- Gigante, L. (2015). *Cinque xilografie della Passione da Altomünster alla Biblioteca Classense di Ravenna*. Ravenna: Longo.
- Gigante, L. (2018). «The Madonna del Sangue. A Miraculous Print in Bagno di Romagna». *Print Quarterly*, 35(4), 379-91.
- Goethe, J.W. von (1809). *Die Wahlverwandtschaften*. 2 Bände. Tübingen: Cotta. Trad. it.: *Le affinità elettive*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Goldoni, M. (1994). «Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi». *Gli anni modenese di Adolfo Venturi = Atti del convegno* (Modena, 25-26 maggio 1990). Modena: Franco Cosimo Panini, 147-79.
- Goldoni, M. (2000). «Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: I legni modenese e la loro sopravvivenza». Giacomello 2000, 45-78.
- Heitz, P. (Hrsg.) (1899-1942). *Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts*. 100 voll. Straßburg: Heitz.

- Hernad, B. (1990). *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel = Exhibition catalogue* (München, 20 June-15 September 1990). München: Prestel.
- Hind, A.M. (1935). *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the fifteenth Century*. 2 vols. London: Constable & Co.
- Karet, E. (2014). *The Antonio II Badile Album of Drawings: The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*. Turnhout: Ashgate.
- Körner, H. (1979). *Der Früheste Deutsche Einblattholzschnitt*. Mittenwald: Mäander.
- Landau, D. (1989). «Fifteenth-Century Italian Woodcuts». Recensione di Bellini, Borea 1987. *Print Quarterly*, 6(1), 71-3.
- Landau, D.; Parshall, P. (1994). *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven; London: Yale University Press.
- Legni incisi* (1986). *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale = Catalogo della mostra* (Modena, 30 maggio-29 ottobre 1986). A cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Modena: Mucchi.
- Legni incisi* (1988). *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988) = Catalogo della mostra* (Milano, 1988). A cura del Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia. Milano: Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo.
- Lepape, S. (2013). *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470 = Catalogue de l'exposition* (Paris, 17 octobre 2013-13 janvier 2014). Paris: Le Passage.
- Lippmann, F. (1888). *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Bernard Quaritch.
- Marcon, S. (2009). *Frammenti d'arte. Miniature dalla Collezione Ligabue*. Trebaseleghe (PD): Il Punto.
- McDonald, M.P. (2000). «The Print Collection of Ferdinand Columbus». *Print Quarterly*, 17(1), 43-6.
- McDonald, M.P. (2004). *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): A Renaissance Collector in Seville*. 2 vols. London: The British Museum Press.
- McDonald, M.P. (ed.) (2005). *Ferdinand Columbus: Renaissance Collector (1488-1539) = Exhibition catalogue* (London, 9 February-5 June 2005). London: British Museum Press.
- Molsdorf, W. (1911). *Gruppierungsversuche im Bereiche des Ältesten Holzschnittes*. Straßbourg: Heitz.
- Mozzo, M. (2017). «Luci e ombre di una collezione: Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan». *Studi di Memofonte*, numero speciale 2017, 222-57. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-speciale-2017/>.
- Needham, P. (2009). «Prints in Early Printing Shops». Parshall 2009a, 39-91.
- Nevins, T.K. (2009). «Picturing Oedipus in the Sion Textile». Parshall 2009a, 17-37.
- Parshall, P. (ed.) (2009a). *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe = Proceedings of the International Symposium* (Washington, 18-19 November 2005). Washington DC: National Gallery of Art. Studies in the History of Art 75.
- Parshall, P. (2009b). «Introduction: The Modern Historiography of Early Print-making». Parshall 2009a, 9-15.

- Parshall, P.; Schoch, R. (eds) (2005a). *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public = Exhibition catalogue* (Washington DC, 4 September-27 November 2005; Nuremberg, 14 December 2005-19 March 2006). With D.S. Areford, R.S. Field and P. Schmidt. Washington DC: National Gallery of Art.
- Parshall, P.; Schoch, R. (2005b). «Early Woodcuts and the Reception of the Primitive». Parshall, Schoch 2005a, 1-17.
- Pon, L. (2015). *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna of the Fire*. New York: Cambridge University Press. <http://doi.org/10.1017/cbo9781316162293>.
- Riddick, M. (s.d.). *Gothic German Influences on Two Lombard Paxes*. [https://www.academia.edu/30319864/Gothic\\_German\\_Influences\\_on\\_Two\\_Lombard\\_Paxes\\_ca\\_1500](https://www.academia.edu/30319864/Gothic_German_Influences_on_Two_Lombard_Paxes_ca_1500).
- Riether, A. (2019). *Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München = Exhibition catalogue* (München, 27 June-22 September 2019). Berlin; München: Deutscher Kunstverlag GMBH.
- Rozzo, U. (2008). *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*. Udine: Forum.
- Rudy, K.M. (2019). *Image, Knife and Gluepot. Early Assemblage in Manuscript and Print*. Cambridge, UK: Open Book Publishers. <http://doi.org/10.11647/obp.0145>.
- Schizzerotto, G. (1971). *Le incisioni quattrocentesche della Classense*. Ravenna: Zaccarini.
- Schmidt, P. (1998). «Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XV<sup>e</sup> siècle». *Revue de l'Art*, 120, 68-88. <http://doi.org/10.3406/rvart.1998.348388>.
- Schmidt, P. (2003). *Gedruckte Bildern in handeschribenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.
- Schmidt, P. (2005). «The Multiple Image: The Beginning of Printmaking, between Old Theories and New Approaches». Parshall, Schoch 2005a, 37-56.
- Schmidt (2009). «The Early Print and the Origins of the Picture Postcard». Parshall 2009a, 239-57.
- Schreiber, W.L. (1891-1900). *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle*. 5 voll. Berlin: Cohn; Leipzig: Harrassowitz.
- Schreiber, W.L. (1926-30). *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, von W.L. Schreiber, stark vermehrte und bis zu neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des «Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle»*. 8 voll. Leipzig: Hiesermann.
- Scudieri, M.; Rosario, G. (a cura di) (2003). *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico = Catalogo della mostra* (Firenze, 1 aprile-30 giugno 2003). Firenze: Giunti.
- Todini, F. (a cura di) (1996). *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*. Milano: Amilcare Pizzi.
- Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*. 2 voll. Firenze: Giunti.
- Venturi, L. (1903). «Sulle origini della xilografia». *L'Arte*, 6(33), 265-70.
- Weekes, U. (2004). *Early Engravers and Their Public: The Master of the Berlin Passion and Manuscripts from Convents in the Rhine-Maas Region, Ca. 1450-1500*. Turnhout: Harvey Miller.

