

## Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,  
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

# Il sonno della Storia produce miti Il Seicento e le origini della xilografia

Lorenzo Gigante

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The scarce space that Giorgio Vasari dedicates in his *Vite* to the woodcut technique meant a long exclusion of wood engraving from Italian artistic historiography, a silence that survived its author for at least two centuries. Only from the second half of the 18th century did a debate on the origins of woodcut begin to develop in Italy. However, the void of historiography was partly filled between the 16th and 17th centuries by significant episodes of interest in 15th-century woodcut, linked not so much to their artistic aspect, but rather to their devotional one. The analysis of a series of cases highlights a certain need at the time to deal with the origins of woodcut. Despite the silence of the official treatises, responses offered often surprising results.

**Keywords** Woodcut. Historiography. Giorgio Vasari. Giovanni Baglione. Jacopo Ligozzi. Madonna del Fuoco. Miraculous images.

**Sommario** 1 Introduzione: Vasari e il silenzio sulla xilografia. – 2 Una pala di Ligozzi: l'esistenza di una questione? – 3 La *Madonna del Fuoco* di Forlì: il mito sacro. – 4 Giovanni Baglione e l'origine della xilografia: il mito pagano. – 5 Dall'inesistenza di un problema alle sue soluzioni.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

#### Open access

Submitted 2021-11-25 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/014

## 1 Introduzione: Vasari e il silenzio sulla xilografia

Se per la stampa come fatto artistico le origini sono a tutt'oggi piuttosto oscure e nebulose, disperse tra lontanissime ascendenze asiatiche e l'arrivo in Europa in un indefinibile momento attorno al XIV secolo, ciò che invece sembra avere una data sicura e precisa è il suo ingresso, o meglio la sua affermazione, nella storiografia artistica. Nel 1568, quando Vasari pubblica a Firenze, per i tipi dei Giunta, la seconda edizione delle sue *Vite*, introduce tra le tante novità una biografia – o meglio un curioso ibrido tra più vite e cataloghi di artisti – dedicata alla *Vita di Marcantonio bolognese e di altri intagliatori*.<sup>1</sup>

Non che le *Vite*, già nella prima edizione del 1550, non contenessero accenni alla produzione incisoria di qualche artista, o ad alcuni momenti salienti della storia della stampa d'arte. Solo nel 1568, tuttavia, questi elementi assunsero un disegno coerente con il resto dell'opera, improntati dunque a quegli stessi principi cui soggiacciono le *Vite* stesse: una visione di sviluppo – di storia, da cui nascerà appunto la storia dell'arte – che vede l'incisione progredire dalle sue origini fino all'enorme diffusione che raggiunse alla metà del XVI secolo.

Pur essendo il primo testo dedicato al tema della stampa come fatto artistico, lo sguardo di Vasari a riguardo non fu però privo di censure e pregiudizi. La sua storia dell'incisione infatti si rivela essere, nonostante qualche significativa eccezione, essenzialmente una storia dell'incisione su rame. Chi ne fece le spese fu principalmente la xilografia, che si ritrovò relegata a un ruolo marginale fra le pagine delle *Vite*, paradossalmente proprio nello stesso momento in cui le stesse *Vite* divenivano un volume illustrato grazie ai ritratti degli artisti incisi in legno.<sup>2</sup>

Diversi fattori, teorici come pratici, si opponevano all'introduzione della xilografia nell'impianto delle *Vite*: in parte già individuati e discussi dalla critica, basterà qui accennarne brevemente, rimandando ad altra sede per un ulteriore approfondimento.<sup>3</sup> Le origini oscure della xilografia avrebbero impedito a Vasari di stabilire un punto di partenza da cui far iniziare uno sviluppo in termini di storia, come avveniva per il resto delle *Vite*; tanto più di fronte al problema della lunga durata che caratterizza l'uso delle medesime matrici, o delle stesse iconografie, per decenni quando non addirittura secoli. Senza contare poi il fattore qualitativo che, agli occhi di Vasari, poteva sva-

<sup>1</sup> Per una bibliografia relativa alla *Vita di Marcantonio* si vedano almeno Landau 1983; Borea 1989-90; Getscher 2003; Gregory 2012; ma soprattutto i saggi contenuti in Fara 2021.

<sup>2</sup> Si vedano a riguardo almeno Prinz 1966; Collobi Ragghianti 1971; Kliemann 1981; Gregory 2012, 83-114.

<sup>3</sup> L'argomento, già in parte sviluppato da Evelina Borea (1987), sarà oggetto di uno specifico approfondimento da parte di chi scrive in Gigante 2021.

lutare i primi esperimenti xilografici. Ancora, un enorme problema era dato dal coinvolgimento di una seconda persona oltre all'artista creatore: un artigiano che, nel tradurre il disegno sulla matrice, poteva facilmente tradirlo; a maggior ragione non essendo l'intagliatore tra le figure annoverate da Vasari negli artisti degni di considerazione per le sue *Vite* (Gigante 2021, 5-6, 15-16, 28-32).

A conferma di ciò, basti considerare l'unica vera eccezione all'interno delle *Vite*, ovvero il giudizio positivo che Vasari riserva al chiaroscuro. Anche se dipendente dalla tecnica della xilografia, di cui costituisce un'evoluzione, il chiaroscuro ha, secondo Vasari, un inventore preciso, Ugo da Carpi, e dunque un preciso punto di inizio da cui far partire una sua propria storia. Per l'aretino, inoltre, il chiaroscuro richiede l'intervento diretto dell'artista nel «dare i lumi» (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 170-1) alla seconda matrice, limitando in qualche modo l'azione di intermediazione dell'artigiano che intaglia il legno e salvaguardando, così, il valore artistico del risultato (Gigante 2021, 3-6).

Al di là delle cause, la scelta di Vasari di dedicare la sua *Vita di Marcantonio* agli incisori su rame non rimase priva di conseguenze. Vasari aveva lasciato un modello e sancito una sorta di canone, prontamente ricevuto in Italia. Nello stesso 1568 in cui usciva la seconda edizione delle *Vite*, Benvenuto Cellini nel suo trattato accennava all'incisione su rame a partire dalla figura di Maso Finiguerra, inventore per Vasari del niello (Cellini 1568, 1-2): una scelta naturale considerata la formazione di Cellini come orafo. Nel Seicento poi, con qualche significativa eccezione di cui si parlerà, la trattatistica italiana si dedicherà essenzialmente alla stampa su rame. È del Baldinucci (1686) il testo più significativo a riguardo. Sin dal titolo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* del 1686, il trattato è esplicito nel dichiarare che il soggetto sarà l'incisione in rame, e nell'annunciare una fedeltà all'ideale vasariano, tanto nel delineare un progresso - dunque una storia - quanto nell'adesione alla struttura divisa in vite biografiche.

Le biografie degli *Intagliatori* del Baglione, di parecchi anni precedenti, mostrano come potessero esistere anche visioni differenti. Si tratta di un capitolo a parte, come lo definì Schlosser (1967, 461), delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti* uscite nel 1642, che mantengono una struttura biografica di stampo vasariano, benché suddivisa secondo giornate dedicate agli artisti attivi a Roma nei pontificati succedutisi tra Gregorio XIII e Urbano VIII.<sup>4</sup> Alcune vite, sorprendentemente, riguardano artisti attivi nel campo della xilografia, scelta tutt'altro che scontata, includendo anche artefici non sempre di pri-

<sup>4</sup> Le biografie degli *Intagliatori* sono disponibili ora in edizione critica, a cura di G.M. Fara: Baglione [1642] 2016.

missimo piano (Baglione [1642] 2016, 7). In questo caso, però, si tratta di personaggi contemporanei, o appena precedenti rispetto all'autore del testo. È dunque una storia della stampa contemporanea, che interessa il periodo dal 1572 al 1642: non priva di accenni e informazioni su quanto avvenuto in passato, non è però - né intende essere - una storia generale della stampa d'arte, a differenza di quanto farà (almeno per l'incisione in rame) il Baldinucci una quarantina di anni dopo.

Manca quasi del tutto, insomma, una riflessione generale, nell'Italia tra Cinque e Seicento, sulla xilografia, ma ancor più risulta assente in maniera pressoché totale una storia della xilografia, in particolare dalle sue origini, a partire da ciò che Baldinucci avrebbe definito il *Cominciamento*; probabilmente per le stesse ragioni che causarono il silenzio di Vasari: l'anonimato degli autori, le origini oscure della xilografia, l'aspetto primitivo delle prime immagini superstiti.<sup>5</sup>

Paradossalmente - ma forse non a caso - il recupero del dibattito sulla xilografia delle origini, due secoli dopo la pubblicazione delle *Vite*, avvenne proprio nel segno di Vasari, contestando l'assunto dell'origine fiorentina della stampa artistica. È questo, infatti, il presupposto da cui muove la lettera di Tommaso Temanza a Francesco Algarotti del 1760 su un documento veneziano del 1441, che mostrava come la produzione di xilografie risalisse almeno ai primi decenni del Quattrocento, ben prima dunque della presunta invenzione del niello da parte di Finiguerra secondo la vulgata vasariana (Temanza 1761, 18). Una ripresa di interesse scaturita non già per tramite di un'immagine, ma curiosamente attraverso un documento, quasi a ribadire una persistente diffidenza verso le prime immagini xilografiche. Quella lettera, ripubblicata nel 1764 da Bottari, divenne il punto di avvio per un nuovo interesse intorno alle origini della xilografia, in Italia e non solo (Borea 1987, 19). Ironia della storia: esclusa da Vasari, la xilografia primitiva torna alla ribalta proprio per confutare quel primato fiorentino tanto caro a Vasari. Riempire il silenzio vasariano sull'argomento doveva infatti servire a battere Vasari sul suo stesso campo, più campanilistico che nazionalista, consegnando a Venezia il primato sulla stampa. Questa prospettiva - allo stesso tempo nuova e vecchia di secoli - sotto cui guardare alla xilografia delle origini ebbe un'incredibile fortuna nei secoli successivi, di pari passo con la nascita dei nazionalismi.

Le rivendicazioni sul primato della stampa divennero così un fenomeno europeo che vide contrapposte Germania, Francia e Italia. Ancora nel 1903, la confutazione del preteso primato tedesco fu la cor-

---

<sup>5</sup> È curioso constatare come Papillon, in Francia nella seconda metà del XVIII secolo, scrivendo una delle prime trattazioni sull'origine della xilografia (Papillon 1766), si riagganci a una sorta di mito di un primo inventore di questa tecnica, identificandolo nei gemelli Cunio (Parshall, Schoch 2005b, 4-5).

nice che vide la pubblicazione da parte di Leonello Venturi dell'allora sostanzialmente inedita *Madonna del Fuoco*, probabilmente sfruttata anche come pretesto per un tentativo di risvegliare l'attenzione in Italia sulla xilografia delle origini (Venturi 1903; si veda a riguardo anche Gigante 2020, 134-9), un campo dove anni prima suo padre, Adolfo Venturi, aveva investito soldi ed energie (nonostante un clima di scarso interesse) per acquisire allo stato la raccolta di legni già Soliani, tutt'ora alla Galleria Estense di Modena (Goldoni 1994, 158-9).

Ma nei due secoli di silenzio che trascorsero tra Vasari e la ripresa - o meglio la confutazione - di Vasari, cosa ne fu della xilografia delle origini? Nessuna voce riempì il silenzio lasciato dall'aretino?

Nel frattempo, quelle stesse immagini continuavano a esistere, ad esempio nella produzione corrente di botteghe che mantenevano nel loro repertorio matrici vecchie di oltre un secolo, come i Soliani a Modena o gli Scolari a Verona.<sup>6</sup> Queste immagini tuttavia rimanevano, per quotidianità e continuità di pratica, un qualcosa di sostanzialmente contemporaneo per i loro fruitori, non potendo così innescare domande o dibattiti sulla stampa delle origini. Differente è il caso di immagini che invece portavano con sé la loro storia, o meglio dovevano a essa fama e sopravvivenza, come le immagini miracolose. Non diversamente da moltissime altre tipologie di immagini, innumerevoli xilografie erano destinate alla devozione privata nelle case come in luoghi pubblici, tabernacoli o crocicchi, appese nei campi come ai lati delle strade, secondo prassi diffuse ancora ai nostri giorni. Poteva accadere, e accadde, che qualcuna di queste immagini, grazie al coinvolgimento in eventi prodigiosi o miracolosi, varcasse i confini di una devozione popolare e privata approdando a luoghi più istituzionali, quali gli altari delle chiese. La conseguente venerazione e il trasporto sugli altari permisero così ad alcune xilografie quattrocentesche di conservarsi attraverso i secoli.<sup>7</sup> Queste immagini erano strettamente legate al passato e a una data - quella del miracolo che le coinvolse - che tanto più era antica e tanto più aumentava l'interesse verso la stampa stessa: ciò comprendeva in sé almeno la possibilità, raramente divenuta effettiva realtà, di innescare i prodromi di un dibattito sulla natura della stampa quattrocentesca. Non ne nacque mai - va sottolineato - un dibattito trasversale, quanto casomai momenti episodici, non necessariamente collegati tra di loro, ma comunque significativi da un lato dell'esistenza - o meglio della persistenza - di quelle immagini; e dall'altro di un'esigenza di confrontarsi con esse, in un modo o nell'altro.

<sup>6</sup> Per i Soliani di Modena si rimanda a *Legni incisi* 1986 e *Legni incisi* 1988, nonché al numero monografico della rivista *Studi di Memofonte* dedicato all'argomento nel 2017; per la produzione di Scolari a Verona si veda Brugnoli, Fagagnini 1985.

<sup>7</sup> Si vedano a riguardo Vecchi 1968 per un'introduzione generale; Gigante 2018; Clavarino 2019.

In qualche modo, così, in maniera non sistematica, il silenzio vasariano sulla xilografia poteva essere rotto da qualche prima, timida traccia di una problematizzazione: non necessariamente nei trattati dedicati all'argomento, ma tra le righe della letteratura devozionale, o nei dettagli di un dipinto.

## 2 Una pala di Ligozzi: l'esistenza di una questione?

In questi che potremmo definire i secoli silenziosi della xilografia delle origini, un primo curioso caso di attenzione al tema non viene infatti né da un documento né da una stampa, ma da un dipinto su tela.

Quando, nel 1593, Jacopo Ligozzi dipingeva la pala con *San Girolamo* per la chiesa di San Giovanni Evangelista, o San Giovannino degli Scolopi [fig. 1], Giorgio Vasari era morto da quasi vent'anni.<sup>8</sup> Nel frattempo, la situazione sociale e artistica era cambiata non poco, e nel dibattito intorno alle arti il problema si era spostato principalmente sul decoro e sulla funzione delle opere, in rispondenza ai dettami della Controriforma. La xilografia e le sue origini, intanto, rimanevano confinate nel loro cono d'ombra.

Non è noto, al momento attuale, da dove Ligozzi possa aver tratto un particolare della sua pala, estremamente significativo quanto, a oggi, poco considerato. A lato del santo sorretto da un angelo, in un brano di natura morta indagata dal pittore con lo stesso scrupolo descrittivo che lo impegna nei disegni naturalistici per la corte medicea, si nota infatti un quadretto che altro non è se non una xilografia quattrocentesca. Il livello di dettaglio è tale da trascrivere con precisione e rendere leggibili minuzie quali la ceralacca che la incolla alla tavoletta lignea che funge da cornice, con la scritta «FAMMI CHE PUOI DELLA TUA GRAZIA DEGNO» [fig. 2].<sup>9</sup> Altrettanto comprensibile è l'immagine stessa, una *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, già nota per una versione simile conservata ad Amburgo [fig. 3].<sup>10</sup> Ligozzi è così preciso da permettere un confronto tra la sua versione dipinta e la xilografia tedesca: una in controparte rispetto all'altra, diffe-

---

<sup>8</sup> Per la pala si vedano la scheda di M.M. Simari in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 240-1 e la scheda di M. Bacci in *Seicento fiorentino* 1986, 93-5.

<sup>9</sup> Questo tipo di montaggio su tavole (quando non direttamente sui muri) è frequente per le xilografie quattrocentesche: si veda oltre il caso della *Madonna del Fuoco*, descritta come *Carta imbrocata* (Gigante 2018, 383).

<sup>10</sup> Lippmann 1888, 34; Hind 1935, 2: 447-50. L'opera è censita nell'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento, a cura di Laura Aldovini, David Landau e Silvia Urbini (<https://archivi.cini.it/storiaarte/archive/IT-SDA-GUI001-000038/atlan-te-xilografie-italiane-del-rinascimento.html>), di qui in avanti citato come ALU: si vedano a riguardo Aldovini, Landau, Urbini 2016 e Aldovini, Landau, Urbini 2018), scheda ALU.0354.



**Figura 1** Jacopo Ligozzi, *San Girolamo sostenuto da un angelo*. 1593. Olio su tela, 321,5 × 207 cm.  
Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi



**Figura 2** Jacopo Ligozzi, *San Girolamo sostenuto da un angelo*, dettaglio. 1593. Olio su tela, 321,5 × 207 cm.  
Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi





**Figura 3** Anonimo italiano, *Madonna con il bambino e san Giovannino*. 1490-1500. Xilografia, 375 × 257 mm. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Foto: Oliver Schweers. Hamburg, Hamburger Kunsthalle. © 2021. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

renti in dettagli come lo sfondo e le aureole, ma anche, stilisticamente, per le ombreggiature presenti nella copia dipinta e assenti nella stampa. Ancora, l'accostamento delle due immagini permette di comprendere come dovesse essere il modello di partenza per entrambe le versioni, evidenziando nette differenze stilistiche tra la parte inferiore e quella superiore nella xilografia tedesca. Gli angioletti reggicorona e gli elementi paesaggistici della stampa tedesca sono infatti di qualità e resa formale di gran lunga inferiori rispetto alle figure principali, che dovevano costituire la comune traccia originaria delle due immagini: un modello già individuato nei modi di Raffaellino del Garbo, come conferma ulteriormente un tondo passato di recente sul mercato antiquario milanese [fig. 4]. Che la xilografia amburghese non possa essere l'originale, ma una derivazione da un precedente modello, è ulteriormente confermato dal fatto che il bambino stia benedicendo il cugino con la mano sinistra, evidente errore tipico della trasposizione sulla matrice di un disegno da un prototipo nel verso corretto.<sup>11</sup>

Non è nota, purtroppo, la provenienza del modello xilografico che Ligozzi dovette avere senza dubbio di fronte agli occhi mentre dipingeva la pala, né se, dunque, questo sia stato richiesto e/o fornito dagli stessi Gesuiti, committenti dell'opera destinata a uno degli altari della loro chiesa di San Giovannino. Mancano, al momento, segnali o documentazione che leghino in qualche modo i Gesuiti o il preesistente oratorio di San Giovanni Evangelista alla xilografia raffigurata nel dipinto.<sup>12</sup> Pure, intorno alla tela qualcosa non dovette andare esattamente secondo i piani originari, dal momento che essa venne sostituita da un'altra pala dipinta dallo stesso Ligozzi appena un anno dopo, e spostata all'interno del convento (Conigliello 1990).<sup>13</sup> Dif-

**11** Non pare condivisibile, a questo punto, l'idea espressa dai redattori della scheda ALU.0354 (Silvia Urbini e Andrea Meggiato) che la xilografia provenga dalla stessa bottega fiorentina del *San Giovanni* (ALU.0353) che però non presenta gli stessi scarti qualitativi della xilografia di Amburgo. Nonostante i dubbi di Hind (1935, 2: 450), la derivazione da modelli della cerchia di Raffaellino del Garbo sembra da confermarsi: si veda a confronto il tondo venduto da Sotheby's Milano, 9-10/06/2009, *Old Master Paintings, XIX Century Paintings, Furniture, Ceramics And Works Of Art And Books*, lot 9: Cerchia di Raffaello de' Carli o Capponi, detto Raffaellino del Garbo, *Madonna con Bambino, san Giovannino e Angeli*, olio su tavola, un tondo, diametro 82,5 cm. Quanto il modello fosse diffuso a Firenze è testimoniato ancora dal tondo in asta presso Christie's London, 07/12/2021, *Old Master Evening Sale*, lot 24: Florentine School, circa 1500, *Madonna and Child with the Infant Saint John and two Angels*, olio su tavola, tondo, diametro 95,9 cm; in cui la figura della Vergine corrisponde pienamente alla xilografia, mentre il bambino risulta in controparte, benedicendo correttamente con la mano destra.

**12** Le principali fonti antiche sulla chiesa di San Giovannino sono Del Migliore 1684, 187-97 e Richa 1754-62, 5: 108-62, entrambe silenziose riguardo a ogni possibile collegamento con una xilografia antica.

**13** Manca nella storiografia antica, nonostante la segnalazione dello spostamento (Del Migliore 1684, 194-5; Richa 1754-62, 5: 146, 148) alcuna spiegazione a questa repentina sostituzione.



**Figura 4** Raffaellino del Garbo, *Madonna con il bambino e san Giovanni*. Fine XV-inizi XVI secolo. Olio su tavola, diametro 82,5 cm. Già Milano, mercato antiquario

ficile, dunque, credere che la stampa raffigurata nella pala avesse un particolare valore pubblico, tale da doverne salvaguardare la memoria attraverso la riproduzione in una pala d'altare, se quello stesso dipinto veniva rimosso e sostituito quasi immediatamente. Possibile, allora, che l'inserimento del dettaglio fosse dovuto a una scelta dello stesso Ligozzi, per ragioni al momento ignote.

Eppure, la scelta del pittore dà comunque informazioni preziose e non scontate. Intanto Ligozzi, se pure non fosse stato pienamente conscio della storia e degli sviluppi della xilografia quattrocentesca, risultava quantomeno al corrente dell'esistenza di questa stampa devozionale. Non solo, ma ne aveva una conoscenza approfondita al punto tale da poterla riprodurre con assoluta precisione, non soltanto nei suoi valori formali ed iconografici, ma anche nelle sue funzioni d'uso, ossia riproducendo anche il montaggio sulla tavoletta di legno e le parole della litania che il fedele recitava davanti all'imma-

gine stessa, visualizzandone in un certo senso anche la pratica devozionale. Una pratica che all'epoca doveva risultare attuale, come forse anche l'immagine, che poteva essere ancora stampata, copiata e disponibile nelle botteghe dei cartolai locali.

Tuttavia, nell'economia della pala d'altare l'inserimento di una xilografia quattrocentesca non può essere casuale. Né Ligozzi era nuovo a scelte iconografiche simili, con il recupero di dettagli e iconografie medievali inseriti nei dipinti quasi a evocare un passato lontano, talvolta caratterizzato, altre volte meno.<sup>14</sup> A maggior ragione un inserto così evidente - e così evidentemente rivolto allo spettatore - non può mancare di significato: il dettaglio infatti è palesemente volto all'esterno, completamente al di fuori dello spazio narrativo della pala. In mancanza di ogni dato che possa collegare la committenza a questo dettaglio, rimane aperta la possibilità che sia il pittore stesso ad attribuire un significato all'inserto: cosa poteva voler dire una xilografia quattrocentesca alle soglie del XVII secolo? In mancanza di confronti palmari,<sup>15</sup> si può tentativamente mettere in relazione il dettaglio con il soggetto della pala. In questo modo, la xilografia quattrocentesca può diventare un dispositivo atto a connotare il dipinto nel tempo o nello spazio. Nel tempo, rimandando a un'epoca più antica: non già il IV secolo di san Girolamo, ma una non meglio precisata idea di passato, una vaga definizione di tempi bui, caratterizzati da un'arte a suo modo rozza? Considerata la prossimità che il pittore dovette avere con la xilografia raffigurata, e la lunga durata che caratterizza questa tipologia di immagini, è improbabile che il dettaglio rimandasse esclusivamente a un indeterminato passato. Più plausibile allora che la xilografia, attaccata a una tavoletta di legno, potesse evocare scenari differenti, significando magari il concetto di selvatico del luogo, isolato e selvaggio, in cui avviene il ritiro spirituale di Girolamo ma soprattutto l'adeguamento a modelli di *pauperitas* anche nei materiali della sua devozione: insomma, la sua distanza dai lussuosi modelli che caratterizzavano la città contemporanea, e l'avvicinamento alle pratiche devote domestiche del popolo comune, in un reciproco rapporto di imitazione tra il santo e i fedeli di fronte all'altare.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Si veda ad esempio l'inserimento del dipinto con una Madonna con il Bambino e la sua cornice di stile goticeggiante sullo sfondo del *San Diego risana gli infermi* nella chiesa fiorentina di San Salvatore d'Ognissanti, datata 1595 (scheda di A. Bisceglia in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 244-5).

<sup>15</sup> Un'immagine mariana si intravede nello sfondo del *San Girolamo* di Ligozzi conservato a casa Vasari, ma l'immagine non è altrettanto caratterizzata come nella pala di san Giovannino, né l'immagine è volta verso lo spettatore, ma nascosta nell'ombra della spelunca del santo (scheda di A. Bisceglia in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 164-5).

<sup>16</sup> Considerata l'insistenza con cui Richa sottolinea la povertà materiale per cui si caratterizzano i primi gesuiti arrivati a Firenze, come nel caso di Iacopo Lainez (Richa

Si tratta di ipotesi non dimostrabili, ma resta in ogni caso l'idea che la xilografia quattrocentesca, nel contesto della pala di san Giovannino, abbia una funzione che – quale che sia – identifichi qualcosa di 'altro', differente nel tempo o nello spazio dal dipinto di Ligozzi. È una testimonianza incompleta, ma segnala da un lato la ricezione dell'esistenza della xilografia quattrocentesca, mentre dall'altro è sintomo di una sua problematizzazione: analizzata e descritta scientificamente come un disegno naturalistico (M.M. Simari in Cecchi, Conigliello, Faietti 2014, 240), dunque studiata e compresa nelle sue caratteristiche fisiche, si inizia a porre il problema della sua collocazione: nel presente, come nella storia, come in una pala d'altare.

### 3 La Madonna del Fuoco di Forlì: il mito sacro

Se la pala di san Giovannino, nel 1593, è un caso precoce di interesse verso la xilografia quattrocentesca, un altro caso, quello della *Madonna del Fuoco* di Forlì, mostra un rapporto con il problema della stampa dell'origine più complesso e maturo. La storia dell'immagine [fig. 5], tra le più antiche stampe in legno italiane ed europee, è ben nota: nella notte del 4 febbraio 1428, in un edificio di Forlì adibito a scuola, un incendio distrugge ogni cosa tranne una xilografia raffigurante la *Madonna e santi* che, ritenuta miracolosa, venne portata nella cattedrale cittadina dove è tutt'ora oggetto di venerazione.<sup>17</sup> La popolazione forlivese, dunque, si trovava quotidianamente a interagire con un incunabolo della stampa figurativa. Nei primi resoconti della vicenda, contemporanei o di poco successivi all'incendio del 1428, lo status dell'immagine riceveva attenzione per lo più in relazione alla sua materialità, come oggetto cartaceo in grado di sopravvivere miracolosamente alle fiamme. Giovanni di Mastro Pedrino, cronista e testimone dei fatti, la cita infatti come «una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo», mentre la didascalia che accompagna la figurazione del miracolo in una lunetta dipinta conservata nella stessa cattedrale, attribuita allo stesso Giovanni, descrive l'immagine come «FI[GU]RA IN UNA CARTA IMBROCADADA IN UN ASSE» [fig. 6].<sup>18</sup> Pochi decenni più tardi, un panegirico all'immagine dell'umanista Girolamo da Pansecco, noto oggi solo in una trascrizione settecentesca, indicava come l'immagine «Maiestas virgi-

---

1754-62, 5: 123-7), non è improbabile un rimando in questo senso. Manca invece documentazione, al momento, che possa trattarsi della documentazione di una sorta di reliquia legata a questi padri fondatori.

<sup>17</sup> ALU.0055; cf. Venturi 1903; Pasini 1936; Hyatt Mayor 1950-51; Fabbri 2003; Pon 2015a (cui si rimanda per una più completa bibliografia); Gigante 2018, 383-6.

<sup>18</sup> Gigante 2018, 383-4. Per il dipinto nella cattedrale forlivese si vedano Pon 2015a, 83-5; Viroli 1998, 34-5; Tambini 1982, 173-5.



**Figura 5** Anonimo, *Madonna con il bambino, Crocifissione, Annunciazione e Santi (Madonna del Fuoco)*.  
Ante 1428. Xilografia colorata a mano, 496 × 396-39 mm. Forlì, cattedrale di Santa Croce



Figura 6 Giovanni di Mastro Pedrino, *Miracolo della Madonna del Fuoco*. 1450-60 ca. Tempera su tavola, 68 × 134 cm. Forlì, cattedrale di Santa Croce

nea circumtexta figuris impressa esset».<sup>19</sup> Dunque, della *Madonna del Fuoco*, nel corso del Quattrocento, si conosceva bene la natura xilografica: pure, questa non doveva suscitare grandi interrogativi o problemi, in un momento in cui la xilografia andava diffondendosi sempre più, di anno in anno. Ciò che era più rilevante era piuttosto la sua natura cartacea, la cui resistenza alle fiamme aveva autorizzato a gridare al miracolo e portare l'immagine agli onori di un altare.

A distanza di oltre un secolo, gli eventi costrinsero a ripensare la *Madonna del Fuoco*. Il rifacimento dell'altare e della cappella dedicati alla *Madonna del Fuoco* nella cattedrale di Forlì fu infatti l'occasione per trasformare la traslazione in una solenne festa barocca, con una processione di carri allegorici che attraversò tutta la città nel 1637 (Pon 2015a, 121-93; 2015b). Ne fu testimone Giuliano Bezzi, segretario della comunità, che scrisse per l'occasione *Il Fuoco Trionfante*, volume che illustra le celebrazioni per la traslazione, i carri allegorici, ma anche la storia dell'immagine, eternando così i fasti effimeri del momento (Bezzi 1637). La storia della *Madonna del Fuoco* raccontata da Bezzi, che inizia dal miracolo del 1428, non può evitare di confrontarsi con l'immagine stessa, descritta come:

una Imagine di nostra Signora rozzamente stampata in legno sopra un foglio non più grande d'un piede. Era *ancor nuovo allhora*

<sup>19</sup> Il panegirico di Giovanni Pansecco è trascritto in Fabbri 2003, 55-8. Vanno segnalati tuttavia errori nella traduzione italiana, ripresa da quella pubblicata nel periodico *La Madonna del Fuoco*, 2(1), 1916, 12-14 e riutilizzata da Pasini (1936, 27-9), quali la traduzione, estremamente significativa in questo contesto, di «impressa» con «disegnata».

*quell'artificio*, e chi sà, che fusse la prima stampa, che uscisse dal suo primo artefice, come la Vergine fu la prima ad uscire dalle mani del Facitore del tutto? (Bezzi 1637, 7; corsivo aggiunto)

Al di là delle iperboli, necessarie a ribadire il carattere sacro dell'immagine quasi iscritto nel suo DNA, questo brevissimo accenno costituisce il primo documento che sembra interrogarsi, coscientemente benché pretestuosamente, sul rapporto tra xilografia e origini della stampa. L'antichità non era tra le caratteristiche strettamente necessarie, ma senz'altro tra le più caratterizzanti per un'icona definita miracolosa, soprattutto a partire dall'epoca controriformata, mentre il dibattito sulle immagini contrapponeva cattolicesimo e riformisti.<sup>20</sup> Nelle poche righe che descrivono la stampa le informazioni fornite si concatenano l'una all'altra, giustificandosi in chiave pratica quanto teologica. L'immagine è, certo, «rozzamente stampata», ma questo si spiega con la novità del procedimento, che a sua volta stimola l'idea che la *Madonna del Fuoco* possa essere il prototipo stesso della stampa xilografica, giustificando così il parallelo con la creazione divina. L'ingenua descrizione della *Madonna del Fuoco* come «prima stampa» tradisce tuttavia la consapevolezza che nel 1428 la xilografia fosse un artificio «ancor nuovo», un'informazione che, leggendo la coeva trattatistica - o meglio l'assenza di trattatistica -, appare tutt'altro che scontata.

Si tratta a questo punto di stabilire se l'idea della *Madonna del Fuoco* come stampa delle origini derivi a posteriori dal suo status miracoloso, o se invece non sia l'antichità dell'immagine ad autorizzare il paragone con la creazione. È vero che, in questo caso, vi è la data documentata del 1428. Tuttavia, qui l'informazione svolge un ruolo relativo: ancora oggi la critica è divisa sulla datazione della *Madonna del Fuoco*, che oscilla di decenni più a causa della mancanza di esemplari con cui confrontare una xilografia italiana di inizio Quattrocento che per un fatto di fiducia o meno nella data attestata dai documenti.<sup>21</sup> Se nel 1637 l'attestazione della data del miracolo

**20** Quanto l'età di un'immagine potesse costituire un problema nella presentazione di un'immagine miracolosa è evidente nel caso di un'altra immagine xilografica, la *Madonna del Sangue* di Bagno di Romagna, nel cui primo resoconto del miracolo (1498), presentato al generale camaldolese Pietro Dolfin, doveva avere maggior peso la descrizione del muro su cui l'immagine era appesa che non l'immagine stessa: muro di cui si sottolineava l'antichità, caratteristica che l'immagine non poteva vantare (Gigante 2018, 384).

**21** Possibilista ma con qualche dubbio si dichiarava Hind (1935, 2: 162) seguito da Servolini (1962, 433-8) e Rosenthal (1963, 359). Per l'opzione più antica si esprimeva anche Hyatt Mayor (1971, n.n. [20]). Dubbi più consistenti sono espressi da Körner (1979, 85), ma negati da Bellini (Bellini, Borea 1987, 28-30) e Tambini (1982, 173), quest'ultima ripresa da Viroli (1998, 161-2). Fabbri sostiene l'ipotesi ante 1428 (2003, 40-50). L'opinione più autorevole relativa a una datazione più recente è quella di Field (2005, 32 nota 5). Né Areford (2010, 10-12) né Pon (2015a, 48, che riassume in parte il dibat-



era essa stessa un atto di fede nel miracolo, manca del tutto qualsiasi informazione su cosa, all'epoca, si pensasse sull'origine della stampa xilografica.<sup>22</sup> Così, l'opinione assolutamente di parte di Bezzi va presa con le dovute cautele. Più che come una testimonianza di informazioni allora note sull'origine delle stampe, essa va piuttosto inquadrata nell'ambito di una prima, possibile, apertura del problema della stampa delle origini: una questione che né la documentazione contemporanea al miracolo né chi successivamente ne aveva scritto pare si fossero mai realmente posti. Nel momento in cui, con la solenne traslazione verso la nuova cappella, la *Madonna del Fuoco* si riafferma come patrona e protettrice della città, una generica attestazione di antichità, più o meno necessaria, può trasformarsi in un nuovo motivo di gloria: da «carta imbrocada» a «prima stampa».

#### 4 Giovanni Baglione e l'origine della xilografia: il mito pagano

Negli stessi anni, una singolare attenzione verso la xilografia si riscontra in tutt'altro contesto, nelle citate biografie che Giovanni Baglione dedica agli *Intagliatori*. Alcune delle vite sono dedicate specificatamente a xilografi: ad esempio quelle di Andrea Andreani, o quelle di personaggi poco conosciuti come i membri della famiglia Parasole, o ancora Giovan Giorgio Nuvolstella. Pur trattando dell'arte del suo tempo, dal terzo quarto del Cinquecento in avanti – e dunque non scrivendo nel contesto di una generale storia dell'arte, incisoria o meno –, Baglione si sente in dovere di accennare alla tecnica xilografica con qualche riga che descriva il procedimento tecnico dell'intaglio della matrice. Si tratta, ancora una volta, della lunga eredità del canone vasariano: una suddivisione biografica, e accenni agli aspetti tecnici della materia come nelle sue *Teoriche*. La sua descrizione della tecnica xilografica è piuttosto semplice ed elementare:

Cava è la parte, che non serve; e l'altra, che serve, restandovi a guisa di basso rilievo, mostra l'imagini e rappresenta l'histoire; e lo stromento a ciò fare è un ferro, che dall'Artefice maneggiato co'l taglio opera, e mentre sminuisce la materia, cresce la forma, e dal mancamento delle parti riceve la perfezione il tutto. (Baglione [1642] 2016, 40)

---

tito), prendono invece apertamente posizione, quest'ultima dichiarando di fatto irrisolvibile il problema.

**22** Si confronti qui di seguito quanto espresso da Giovanni Baglione nel 1642.

Il confronto con Vasari, più o meno consapevole, emerge chiaramente da queste poche righe: la descrizione dello strumento di lavoro ricorda non poco l'analogo atteggiamento dell'aretino nei confronti del bulino, nella XXXIII *Teorica*, quella relativa al niello e alla stampa in rame (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 165). Una certa polemica con Vasari potrebbe leggersi nella scelta del termine «Artefice» per l'intagliatore, voce che Vasari mai avrebbe accostato alla xilografia, per lui essenzialmente lontana dal mondo dell'Arte descritto nelle sue *Vite* (Gigante 2021, 28-32). D'altronde, che l'obiettivo di Baglione fosse, almeno in parte, quello di riscattare la xilografia e i suoi artefici, emergeva già qualche pagina prima, nella vita dedicata a Lionardo, Isabella e Bernardino Parasoli:

alla memoria mi si rappresenta Lionardo Parasole Norcino, il quale in legno le sue opere formava et acquistonne lode, per essere in ragione di taglio più difficile e più pericoloso quello del legno, che del rame. (Baglione [1642] 2016, 37)

Per quanto – di fatto – le biografie del Baglione riguardino in parte solo minoritaria gli intagliatori in legno, l'affermazione è significativa, proponendo una prima rivalutazione della xilografia in virtù di una sua presunta maggior complessità dal punto di vista tecnico. Ma ancor più interessante, in funzione di una inedita considerazione dell'intaglio su legno, è il modo in cui Baglione sente la necessità di aprire la sua parentesi tecnica sopra citata, con una sorprendente introduzione:

E veramente questa invenzione è degna di lode. L'antichità per gran tempo ne' legni formò le sue imagini, onde leggesi d'essere stata scolpita Diana in cedro, Giunone in cipresso, Ercole in faggio, Venere in mirto, Marte in tiglia, Giove in vite selvaggia. Et hora l'età nostra mirasi ne' legni figurar gl'intagli delle sue opere. (Baglione [1642] 2016, 40)

Di nuovo, il modello sembra essere Vasari. Di fatto, la struttura con cui Baglione spiega la xilografia ricalca quella di Vasari alle prese con il niello e la stampa in rame:

Il niello, il quale non è altro che un disegno tratteggiato e dipinto su lo argento, come si dipigne e tratteggia sottilmente con la penna, fu trovato da gli orefici fino al tempo degli antichi, essendosi veduti cavi co' ferri ripieni di mistura negli ori et argenti loro. Questo si disegna con lo stile su lo argento, che sia piano, e si intaglia col bulino, ch'è un ferro quadro tagliato a unghia da l'uno degli angoli a l'altro per isbieco, che così calando verso uno de' canti, lo fa più acuto e tagliente da due lati e la punta di esso scor-

re e sottilissimamente intaglia. Con questo si fanno tutte le cose, che sono intagliate ne' metalli, per riempierle o per lasciarle vuote, secondo la volontà dello artefice. [...] Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra fiorentino, il quale fu raro in questa professione, come ne fanno fede alcune paci di niello in San Giovanni di Fiorenza, che sono tenute mirabili. (Vasari [1550-68] 1966-87, 1: 165-6)

Antichità del metodo, spiegazione tecnica, focus sullo strumento e sul suo funzionamento, rapporto tra pieni e vuoti nel risultato finale. Di fatto, però, Vasari ha una carta in più da giocare: Maso Finiguerra, grande artefice di nielli. Se nella prima edizione delle *Vite* la sua figura ha per lo più una funzione di cerniera tra la tecnica del niello e quella della stampa in rame, Finiguerra assurgerà invece nella successiva edizione giuntina al ruolo di inventore della stessa stampa in rame, fornendo a Vasari un dato significativo per esaltare ulteriormente l'incisione in rame: un punto di partenza, l'inizio di una storia, tanto più significativo perché situato a Firenze. Tutte cose che la xilografia, come accennato, mai avrebbe potuto vantare.

Tuttavia, anche se lo scopo principale di Baglione è nobilitare l'arte dell'intaglio nobilitandone la materia prima, l'effetto assai curioso risulta quello di ricondurre, di fatto, l'origine della xilografia a una dimensione antica, oscura e mitologica. Non la mitologia cristiana della creazione, come poteva essere per la *Madonna del Fuoco* di Forlì, ma quella classica e pagana della Grecia antica. L'impressione che ne risulta è che Baglione si trovasse davanti allo stesso problema di Vasari, quello di una xilografia senza un'origine certa né un padre nobile, e lo risolveva a modo suo. Il risultato, pur nel contesto completamente diverso, diviene in qualche modo affine a quello di Bezzi: dove non arriva la storia, può provvedere il mito.

## 5 **Dall'inesistenza di un problema alle sue soluzioni**

Questi momenti di ricezione della xilografia quattrocentesca tra XVI e XVII secolo sono da considerarsi, allo stato attuale delle conoscenze sulla ricezione della grafica delle origini, come casi episodici. Per la *Madonna del Fuoco* di Forlì, ad esempio, l'attenzione all'antichità e la sua interpretazione come reliquia non soltanto devozionale, ma significativa anche per una storia della stampa delle origini non troverà infatti seguito. Mezzo secolo più tardi, la narrazione della storia e dei prodigi della xilografia forlivese saranno riprese in un volumetto da Bartolomeo Ricceputi, *l'Istoria dell'Immagine miracolosa di Maria Vergine detta Madonna del Fuoco della città di Forlì*, stampato nel 1686. Ricceputi descrive correttamente la *Madonna del Fuoco* come:

una piccola Immagine di circa due palmi, stampata in lieve Foglio di carta a Stampa roza di legno. (Ricceputi 1686, 15)

Non raccoglie, tuttavia, gli spunti di Bezzi circa l'antichità della stampa, né trattando della sua storia, né nell'ultima parte del volume, dedicata a una serie di meditazioni devote intorno all'immagine e alle sue vicende, spazio in cui il parallelismo tra stampa e creazione avrebbe potuto trovare fertili sviluppi. Eppure, Ricceputi è al corrente del potenziale riproduttivo insito nella stampa, che descrive infatti attraverso una copia, probabilmente dipinta:

Hà ella il capo tra i due pianeti maggiori il Sole, e la Luna: e in un fregio, che la circonda, stanno ripartite molte Imaginette di Santi, le quali hora all'occhio non appariscono, per essere restate coperte sotto il ricchissimo soprafregio d'argento, e pietre preziose, che vi s'è fatto; le quali immaginette (se l'occhio non m'ha ingannato) dalla copia, che ne fù fatta a quel tempo, quando cominciò a far miracoli, congetturo che siano de' SS. Apostoli, e del Misterio dell'Incarnazione del Verbo. (Ricceputi 1686, 15-16)

Ancora, cita tra le immagini miracolose in città la copia della *Madonna del Fuoco* già appesa a un albero nel sobborgo di Villa Rovere (Ricceputi 1686, 41),<sup>23</sup> ma soprattutto menziona le *migliara, e migliara delle sue Imagini* che si stampano ogni anno (76-7; Pon 2015a, 197-9). L'antichità della stampa viene però citata soltanto in funzione del prodigio della sua conservazione, e non lascia spazio a considerazioni, se non generiche, sulle sue origini:

Ma un miracolo niente forse inferiore a tanti, che si son detti, pare a me che possa stimarsi la conservazione di questa Carta dai denti voraci del tempo. Sono duecento cinquanta e sette anni, ch'ella si preservò dall'incendio, e Dio sa quanti ancora n'eran trascorsi, da che era uscita dal torchio: e pure in tanto secoli un semplice foglio di carta senza una menoma offesa tuttavia si conserva; ancorche più volte parlata la tavola istessa di legno, cui stà attaccata, sia stato necessario mutarla. (Ricceputi 1686, 29-30)

Dall'«ancor nuovo [...] artificio» di Bezzi si passa qui a un assai più generico «Dio sa quanti ancora n'eran trascorsi, da che era uscita dal torchio». Va sottolineato, tuttavia, come questo calcare la mano sugli aspetti devozionali sia strettamente legato allo sguardo interessato di Ricceputi, cappellano maggiore e maestro di cerimonie della Cattedrale forlivese; a differenza del Bezzi, segretario della comuni-

---

**23** Su questa immagine si vedano Pon 2015a, 210-17; 2015b, 87-93.

tà forlivese: l'uno più orientato alla religione, l'altro all'orgoglio civico. Anche il pensiero di Bezzi, naturalmente, rimane figlio del suo tempo, e le sue iperboli vanno comunque lette nell'alveo della contemporanea letteratura barocca (Maschietto 1967).

Quel che però mostrano questi casi, così diversi e, al momento attuale, troppo isolati per poterne trarre conclusioni definitive, è come il silenzio lasciato da Vasari attorno alla xilografia quattrocentesca potesse venire riempito dalla devozione, popolare o meno. Difficile dire se ciò fu diretta conseguenza dell'atteggiamento vasariano che, escludendo di fatto la xilografia dalla storia dell'arte, la consegnava ad altre pratiche, con cui pure il medium xilografico aveva già grande dimestichezza. O se piuttosto non fosse il contrario, ovvero se l'aspetto devozionale che caratterizzò buona parte della prima produzione xilografica non abbia contribuito al silenzio di Vasari, che pure non trascurava la produzione di molti pittori di immagini devote.

Di fatto, la xilografia che non poteva, agli occhi di Vasari, contribuire a una narrazione sull'origine delle stampe costituì, in qualche caso, un problema da affrontare a riguardo. Non già con gli strumenti di una nascente storiografia dell'arte, quanto con le armi della fede controriformata, cui la devozione per ogni immagine faceva gioco contro la riforma protestante e le sue tesi iconoclaste. Il punto che Vasari cercava di nascondere, cioè lo straordinario successo della xilografia tra Quattro e Cinquecento, era stato ed era ancora tale per cui il problema delle sue origini, prima o poi, non poteva che emergere comunque. Il paradigma vasariano di una storia della stampa artistica fondata sull'incisione in rame resse ancora fino al pieno Settecento, e andò in crisi, paradossalmente, proprio nel nome di Vasari stesso. Come già visto, il Temanza, infatti, nella sua lettera all'Algarotti muoveva i passi proprio dalla confutazione del primato fiorentino dell'incisione, tra i capisaldi del pensiero vasariano sul tema (Temanza 1761; Borea 1987, 19). Non solo: questa prima critica al campanilismo vasariano fu il primo di una serie di interventi la cui portata divenne velocemente europea. Ogni nazione, ora, cercava di portare a sé il primato dell'invenzione sulla stampa d'arte, non già sulla base della prestigiosa stampa in rame, ma attraverso una ricerca serrata degli incunaboli dell'incisione in legno. L'apice si toccò tra Otto e Novecento, con uno scontro aperto tra Francia e Germania, Bouchot da un lato e Schreiber dall'altro, e con un tentativo di intervento a gamba tesa da parte italiana con Lionello Venturi nel 1903 (Gigante 2020, 134-9). Il pretesto, da parte dello studioso italiano, fu proprio la riscoperta di una pressoché inedita immagine xilografica legata a una data precedente rispetto a ogni altra immagine xilografica nota: ed era proprio la *Madonna del Fuoco* di Forlì. Così, anche in Italia, nella terra di Vasari, la xilografia quattrocentesca trovava finalmente un suo posto nella storia dell'arte, da cui Vasari, secoli prima, l'aveva esiliata:

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. (Venturi 1903, 267)

tuonava Venturi. Il campanilismo fiorentino di Vasari diventava il nazionalismo italiano di Venturi, e la xilografia occupava il primato che, secoli prima, era stato dell'incisione: ironia della storia, anche di quella dell'arte.

## Bibliografia

- Aldovini, L.; Landau, D.; Urbini, S. (2016). «Le matrici lignee della collezione Maslaspina 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. <https://doi.org/10.4324/9781315084961>.
- Baglione, G. [1642] (2016). *Intagliatori*. Ed. critica a cura di G.M. Fara. Pisa: Edizioni della Normale.
- Baldinucci, F. (1686). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*. Firenze: Pietro Matini.
- 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.
- Bezzi, G. (1637). *Il Fuoco trionfante racconto della traslatione della miracolosa imagine detta la Madonna del Fuoco protettrice della città di Forlì solennizzata da essa città sotto il 20. di ottobre 1636*. Forlì: Cimatti.
- Borea, E. (1987). «Appunto sulla fortuna delle xilografie antiche». Bellini, Borea 1987, 17-22.
- Borea, E. (1989-90). «Vasari e le stampe», in «Scritti in ricordo di Giovanni Previtali», num. monogr., *Prospettiva*, 57/60, 18-38.
- Brugnoli, P.P.; Fagagnini, G. (1985). *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*. Villafranca di Verona: Comune di Villafranca di Verona.
- Cellini, B. (1568). *Due trattati uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria, l'altro in materia dell'arte della scultura [...]*. Firenze: per Valente Panizzi & Marco Peri.
- Cecchi, A.; Conigliello, L.; Faietti, M. (2014). *Jacopo Ligozzi 'pittore universalissimo' = Catalogo della mostra* (Firenze, 27 maggio-28 settembre 2014). Firenze: Sillabe.
- Collobi Ragghianti, L. (1971). «Il "Libro de' disegni" ed i ritratti per le "Vite" del Vasari». *Critica d'arte*, n.s., 18(117), 37-64.
- Conigliello, L. (1990). «Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594». *Paragone*, 41(485), 21-42.

- Clavarino, M. (2019). «Stampe miracolose nell'Emilia-Romagna del 1400-1600. La "Madonna del Sangue"». *Grafica d'arte*, 30(119), 8-14.
- Del Migliore, F.L. (1684). *Firenze Città Nobilissima illustrata*. Firenze: Stella.
- Fabbri, S. (2003). *La Madonna del Fuoco di Forlì fra storia, arte e devozione*. Cesena: Stilgraf.
- Fara, G.M. (a cura di) (2021). *Giorgio Vasari e la Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe. Edizioni e fortuna critica: 1568-1760*. Firenze: Olschki.
- Field, R.S. (2005). «Early Woodcuts: The Known and the Unknown». Parshall, Schoch 2005a, 19-35.
- Getscher, R.H. (2003). *An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Gigante, L. (2018). «The Madonna del Sangue. A Miraculous Print in Bagno di Romagna». *Print Quarterly*, 35(4), 379-91.
- Gigante, L. (2020). «Incontri, scontri, confronti: appunti sulla ricezione della xilografia nordica in Italia tra XV e XX secolo». Argan, G.; Redaelli, M.; Timonina, A. (eds), *Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 133-62. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-462-2/007>.
- Gigante, L. (2021). «Vasari e la xilografia: un silenzio eloquente». *Fara* 2021, 1-32.
- 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.
- Gregory, S. (2012). *Vasari and the Renaissance Print*. Farnham: Ashgate.
- 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.
- Hyatt Mayor, A. (1950-51). «The First Famous Print». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9(3), 73-6. <https://doi.org/10.2307/3257509>.
- Hyatt Mayor, A. (1971). *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Kliemann, J. (1981). «Le xilografie delle "Vite" del Vasari». Corti, L.; Daly Davis, M.; Davis, C. (a cura di). *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554 = Catalogo della mostra* (Arezzo, 26 settembre - 29 novembre 1981). Firenze: Edam, 237-63.
- Körner, H. (1979). *Der Früheste Deutsche Einblattholzchnitt*. Mittenwald: Mäander.
- Landau, D. (1983). «Vasari, Prints and Prejudice». *The Oxford Art Journal*, 6(1), 3-10. <https://doi.org/10.1093/oxartj/6.1.3>.
- 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.
- Lippmann, F. (1888). *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Bernard Quaritch.
- Maschietto, M.L. (1967). s.v. «Bezzi, Giuliano». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9.

- Papillon, J.-M. (1766). *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 2 vols. Paris: Pierre Guillaume Simon.
- 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.D. 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.
- Pasini, A. (1936). *Storia della Madonna del Fuoco di Forlì*. Forlì: Abbazia di San Mercuriale.
- Pon, L. (2015a). *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna of the Fire*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781316162293>.
- Pon, L. (2015b). «Il tabernacolo e la processione: la Madonna del Fuoco di Forlì come sito funzionale». Balzani, R. (a cura di), *I territori del patrimonio. Dinamiche della patrimonializzazione e culture locali (secoli XVII-XX)*. Bologna: il Mulino, 63-93.
- Prinz, W. (1966). «Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen: Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1-158.
- Richa, G. (1754-62). *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*. 10 voll. Firenze: Gaetano Viviani.
- Ricceputi, B. (1686). *Storia dell'Immagine miracolosa di Maria Vergine detta Madonna del Fuoco della città di Forlì*. Forlì: Selva.
- Rosenthal, E. (1963). «Two Unrecorded Single Woodcuts and the Origin of Wood Engraving in Italy (with an Appendix by Augusto Campana)». *Italia Medievale e Umanistica*, 5, 353-70.
- Schlosser, J. (1967). *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Seicento Fiorentino* (1986). *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III = Catalogo della mostra* (Firenze, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987). Firenze: Cantini.
- Servolini, L. (1962). «Antichi cimeli della xilografia italiana». *Gutenberg Jahrbuch*, 1962, 433-8.
- Tambini, A. (1982). *Pittura dall'Alto Medioevo al Tardogotico nel territorio di Faenza e Forlì*. Faenza: Comune di Faenza.
- Temanza, T. (1761). «Lettera di Tommaso Temanza al Sig. conte Francesco Algarotti a Bologna». *Nuove memorie per servire all'istoria letteraria in Venezia, tomo quinto*. Venezia: Fossati, 18-22.
- Vasari, G. [1550-68] (1966-87). *Le Vite de' più eccellentissimi pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. Firenze: Studio per le Edizioni Scelte.
- Viroli, G. (1998). *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*. Milano, Nuova Alfa.
- Vecchi, A. (1968). *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*. Firenze: Olschki.
- Venturi, L. (1903). «Sulle origini della xilografia». *L'Arte*, 6(33), 265-70.