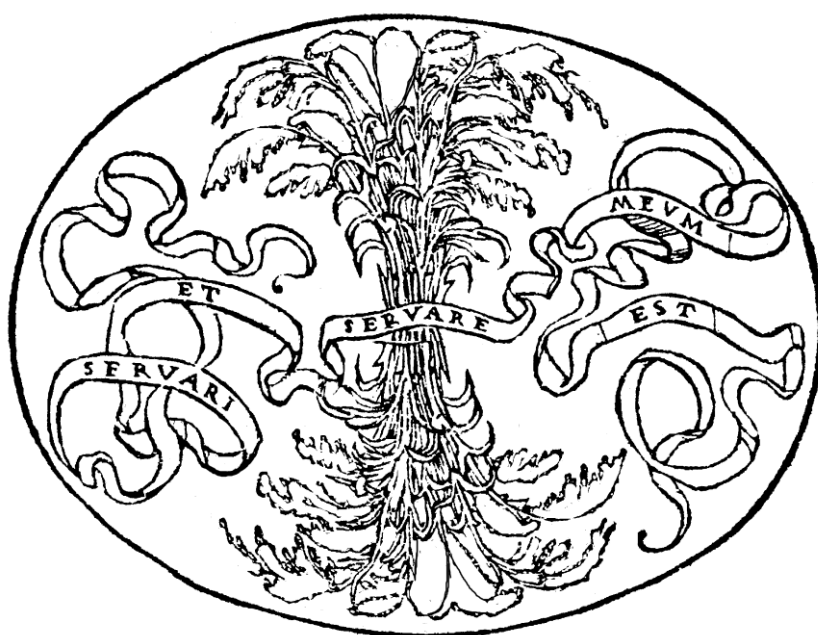


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

17/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Maria Goldoni, Marco Mozzo

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

M. GOLDONI, M. MOZZO, <i>Editoriale</i>	p. 1
L. ALDOVINI, D. LANDAU, S. URBINI, <i>Le matrici lignee della collezione Malaspina e l'Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento</i>	p. 3
I. ANDREOLI, <i>Il fondo di matrici lignee del Museo Correr: una presentazione</i>	p. 25
E. PAULIN, <i>Il nucleo di matrici xilografiche a soggetto religioso appartenenti ai legni della collezione Correr: analisi e prime attribuzioni</i>	p. 58
L. CANAL, <i>Il progetto di riordino e catalogazione del fondo di matrici lignee del Museo Correr: primi risultati</i>	p. 81
D. TON, <i>Le matrici xilografiche del Museo Civico di Belluno</i>	p. 86
C. CHIESURA, R. DALLE NOGARE, <i>I Remondini: matrici xilografiche a Bassano del Grappa</i>	p. 96
C. POZZATI, <i>Studio e conservazione di matrici xilografiche. Il caso di un gruppo di matrici della Scuola del Libro di Urbino</i>	p. 111
F. SIMONI, <i>La natura incisa nel legno. La collezione di matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'Università di Bologna</i>	p. 129
S. MANIELLO, A.M. MARCONI, <i>Le matrici lignee alla Raccolta Bertarelli</i>	p. 145
R. CARNEVALI, <i>La stampa popolare tra larga diffusione ed interessi eruditi: il caso dei materiali profetici nella collezione della Galleria Estense di Modena</i>	p. 164
R. SCHOCH, <i>Die Holzstocksammlung des Germanischen Nationalmuseums. Wie sie war und wie sie ist</i>	p. 177

- S. WARTENA, *Druckstöcke im Bayerischen Nationalmuseum* p. 196
- C. MELZER, *A rare early 16th century woodcut from a private collection in the Kunsthalle Bremen* p. 212
- A. BERAN, D. HOFFMANN, *Pfennigdrucke - Über eine Sammlung von Holzstöcken populärer Grafik des 19. Jahrhunderts aus dem Kreismuseum Jerichower Land in Genthin* p. 227

**LA NATURA INCISA NEL LEGNO.
LA COLLEZIONE DELLE MATRICI XILOGRAFICHE DI ULISSE ALDROVANDI
CONSERVATA ALL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

Il fondo delle matrici xilografiche originali usate per la stampa dei tredici volumi della *Historia naturalis* di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) è rimasto a lungo, ed è tuttora, misconosciuto e non studiato, nonostante sia parte cospicua e relativamente integra del lascito del naturalista bolognese.

La quantità degli esemplari e la relativa completezza della raccolta, oltre che la maestria con la quale vennero disegnate e intagliate le matrici, fanno di questa collezione, una testimonianza pressoché unica dell'illustrazione scientifica e dell'editoria della prima età moderna.

Proprio per la loro natura tecnicamente e storiograficamente ambigua – né strumento di una tecnologia, né opera d'arte finita, né reperto scientifico in sé, ma documento insieme e inseparabilmente scientifico, tecnologico, artistico – restano la parte meno indagata dell'*opus aldrovandianum*. Difficili da studiare, costrette come sono a richiedere l'intervento simultaneo di un'équipe di specialisti diversi (iconologi, storici dell'arte, storici del libro e delle tecniche di stampa, storici della scienza e del collezionismo, botanici, naturalisti, esperti di incisioni), ma tanto più interessanti in quanto sono testimonianza efficacissima, nel loro insieme, di quell'intreccio di saperi, di competenze, di linguaggi e di prospettive, che fu parte essenziale di una tradizione. Documento importante e incontrovertibile della tradizione enciclopedica tardorinascimentale e, più precisamente, di un umanesimo delle *artes*, universitario più che cortese e civile, quale fu quello che si affermò entro e attorno allo *Studium* bolognese nel Cinquecento¹.

Pur avendo floride radici nell'Antichità classica e nel Medioevo latino e perfino un'omonimia con la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, la 'storia naturale' è stata invenzione tardo-rinascimentale. Fu solo a partire dalla metà del XVI secolo che i naturalisti iniziarono a pensarsi come cultori di una disciplina sì collegata alla medicina e alla filosofia naturale, ma distinta da entrambe e caratterizzata da un metodo, da un linguaggio e da una prospettiva diacronica del tutto peculiari. Un'istituzione relativamente rapida, dovuta a poche generazioni di studiosi che si succedettero tra l'ultimo decennio del XV secolo fino alla fine di quello successivo, e che ebbe per protagonisti naturalisti come Leonhart Fuchs, Konrad Gessner, Pierre Belon, Guillaume Rondelet, Carolus Clusius, Pietro Andrea Mattioli e lo stesso Aldrovandi².

È precisamente in questo contesto che si colloca anche il programma scientifico, museologico ed editoriale di Aldrovandi: una straordinaria impresa di catalogazione della realtà naturale – di quella vista «co' propri occhi»³ e di quella immaginata –, che il naturalista bolognese affidava ai volumi della sua *Storia naturale*, ma, prima ancora, a un «teatro» o «microcosmo di natura» che gli permetteva di riunire, nello spazio chiuso di un museo allestito entro le mura della propria casa, la raccolta ordinata e la raffigurazione completa degli esseri che popolano i tre regni della natura. *Théatron*, dal greco luogo di visione e di rappresentazione, perché il museo aveva il compito di sottoporre alla visione diretta dello specialista o del curioso ogni realtà naturale, difficilmente osservabile *in situ*. Una missione del tutto diversa da quella delle *Wunderkammern* e di molte raccolte seicentesche di *mirabilia*⁴. Una missione che riguardava l'emendazione, grazie alla visione diretta, della descrizione naturalistica degli antichi e al tempo

¹ GARIN 1989, pp. 205-228; BOLZONI 2012, pp. 134-139.

² OGILVIE 2006, pp.1-63.

³ OLMI 1992, p. 240.

⁴ LUGLI 2005, pp. 73-79.

stesso l'avanzamento di una disciplina ancora giovane nella sua declinazione osservativa, quale era la storia naturale.

Quest'opera di ri-catalogazione del mondo naturale richiedeva una serie di fasi e di contesti preliminari. La scelta metodologica dell'osservazione e della descrizione minuziosa delle parti imponeva la visione diretta dell'oggetto da descrivere e da confrontare con le descrizioni degli autori antichi. Ma il mondo naturale che si spalancava al naturalista tardo-cinquecentesco aveva dimensioni e strutture estremamente più ampie di quello raccontato dai classici: un mondo enormemente ampliato e dilatato dalle scoperte geografiche, dalle continue notizie di nuovi animali e nuove piante esistenti in terre e luoghi lontani, un mondo di cui gli antichi scrittori e filosofi non conoscevano l'esistenza. D'altro canto Aldrovandi non era un viaggiatore. Non «potendo andare in tutti i luoghi» del grande cosmo ritenne di dovere trasferire i 'campioni' delle realtà naturali vicine e lontane entro le mura della propria abitazione bolognese facendo di quelle il perimetro di quel «microcosmo di natura» che fu la sua collezione. Anche i reperti strani, mostruosi o stravaganti venivano repertati: una scelta che trovava spiegazione nella cultura rinascimentale e nel presupposto, che anche Aldrovandi condivise, per il quale era più facile studiare la natura e cogliere i misteriosi procedimenti della sua potenza creatrice nelle forme o prodotti estremi, nei casi più rari e insoliti⁵.

Per valutare il significato che Aldrovandi attribuiva alla propria collezione, e quindi per stimare la collocazione della raccolta aldrovandiana nella storia del collezionismo moderno, occorre comprendere non solo la quantità e la qualità dei pezzi che la compongono, ma anche e soprattutto la relazione che si stabilisce tra le sue parti costitutive – la raccolta delle 'cose di natura', le immagini, le matrici xilografiche, i volumi a stampa della *Storia naturale*, la 'biblioteca naturalistica' – parti, tra loro eterogenee, ma organicamente legate tra loro⁶.

Per la generazione di studiosi che precedette di qualche decennio Aldrovandi e per quella a lui contemporanea, le immagini ebbero un ruolo centrale, non meno importante del testo scritto. Secondo Elizabeth L. Eisenstein, volumi quali il *De Historia Stirpium commentarii insignes* (Basilea, 1542) di Leonhart Fuchs o il *De humani corporis fabrica libri septem* (Basilea, 1543) di Vesalio, o ancora il *De re metallica libri XII* (Basilea, 1556) di Gregorio Agricola avevano stabilito un canone. Costituivano cioè modelli consolidati di come dovesse essere ideato, realizzato e pubblicato un testo scientifico attraverso un elaborato sistema di rimandi tra immagini e parole e un uso innovativo di tecniche di illustrazione in grado di riprodurre i risultati dell'osservazione diretta in immagini grafiche chiare grazie alle incisioni su legno. Se la copiatura delle immagini iterata dagli amanuensi aveva finito per alterare le illustrazioni inserite nei codici, il nuovo *medium*, la stampa, fece sì che copie uguali della medesima opera, con figure sempre più precise e dettagliate, fossero messe a disposizione di studiosi e di curiosi sparsi in tutta l'Europa. Proprio in questo passaggio dalla tradizione manoscritta alla cultura della stampa e in virtù del potere di conservazione, di diffusione e di standardizzazione del prodotto editoriale che il procedimento tipografico a caratteri mobili garantiva, è da fissare un elemento propulsivo dell'affermazione e dello sviluppo di una scienza per così dire, 'moderna'⁷. Pittori, disegnatori e incisori, responsabili della produzione delle immagini concepite allo scopo di replicare fedelmente l'osservazione diretta dei naturalisti, divennero il supporto essenziale e indispensabile nell'opera di descrizione e di classificazione della realtà naturale. Sugli artisti arruolati a questo fine, gli studiosi esercitarono un'attenta vigilanza affinché l'esatta raffigurazione del dato naturale non venisse sopraffatta da decori, abbellimenti o segni grafici divaganti, o da capricci artistici meramente esornativi. Le *picturae* adatte al testo scientifico – scriveva Leonhard Fuchs nella *Epistola*

⁵ FINDLEN 1994, pp. 48-70.

⁶ Cfr. le seguenti opere collettanee: *IL TEATRO DELLA NATURA DI ULISSE ALDROVANDI* 2001; *NATURA PICTA* 2007.

⁷ EISENSTEIN 1995, pp. 247-320; IVINS 1953, p. 15; ONG 1986, pp. 180-181; inoltre: *PRINTS AND THE PURSUIT OF KNOWLEDGE* 2011, pp. 125-161.

nuncupatoria della sua *Historia stirpium* – sono quelle capaci di descrivere le cose di natura in modo più chiaro ed eloquente di quanto non facciano le parole⁸. Non a caso, verso i tre artisti responsabili dell'apparato iconografico della propria opera, Fuchs fu largo di tributi, tanto da pubblicare, in una xilografia posta a chiusura dell'edizione del 1542, i loro ritratti⁹: il pittore (*pictor*) che ritrae dal vivo una pianta, quindi il disegnatore (*delineator*) che trasferisce l'immagine su una tavoletta di legno con penna e inchiostro, da ultimo l'incisore (lo *sculptor*) che intaglia le tavolette seguendo il disegno preordinato e realizza così le matrici per la stampa delle immagini.

La stessa sequenza seguita da Aldrovandi – e prima di lui da altri – nel suo ambizioso progetto di riproduzione per immagini del mondo naturale. Nelle opere del naturalista bolognese non compare un'immagine analoga a quella presente nel *De historia stirpium*, ma se esistesse ci si troverebbe senza dubbio di fronte a una scena più affollata, una scena in cui molteplici attori sarebbero stati raffigurati nell'atto di dipingere e altri nell'atto di disegnare. Non altrettanto affollata, però, l'ultima scena della sequenza: quella dello *sculptor*, l'incisore, che ebbe, anche per Aldrovandi, un unico protagonista, o quasi.

Le ricerche condotte negli ultimi decenni hanno consentito di stabilire con un buon grado di precisione da chi fosse composto il gruppo di artisti che parteciparono a vario titolo, in momenti diversi, e per periodi più o meno lunghi e talora solo occasionalmente, al progetto aldrovandiano. Come ha documentato Giuseppe Olmi i disegni a tempera e all'acquerello furono realizzati da Giovanni Neri, il più produttivo, da Lorenzo Benini, da Jacopo Ligozzi, che comunque non fu mai alle dipendenze dirette di Aldrovandi, dal cugino di Jacopo, Francesco di Mercurio Ligozzi, da Passerotto Passerotti e da altri ancora. A questo gruppo di artisti Aldrovandi fornì i soggetti dai quali ricavare le immagini, all'acquerello o a tempera, alla base del proprio progetto iconografico. Piante, rocce, fossili e animali, quando possibile furono ritratti dal vivo, oppure dai reperti fossili; nel caso degli animali, ricorse anche agli esemplari impagliati conservati nel proprio museo. Aldrovandi non pensava all'illustrazione come a un linguaggio più semplice o più universale dalla parola, né come a un arricchimento estetico e decorativo della collezione: le figure servivano a mostrare le 'cose di natura' che non possono essere messe in *theatro*, e a mostrarle in quell'interesse e in quella condizione ottimale che la conservazione e le diverse contingenze avrebbero reso impossibile. Messe direttamente in relazione con gli esemplari nel museo, davano completezza ai reperti, inevitabilmente esposti nella condizione di frammento, investendoli del valore di veri esemplari delle specie rappresentate e restituendo loro 'artificialmente' una piena validità scientifica e dimostrativa che, paradossalmente, il «frammento di natura» non aveva. Da questa funzione derivava al disegnatore incaricato da Aldrovandi, l'obbligo di attenersi a un alto grado di precisione. Laddove la figura poteva riprodurre dal vivo l'oggetto, il pittore aveva l'obbligo di rappresentarlo con fedeltà fin nel dettaglio. Seguendo la lezione del disegno anatomico di Leonardo, doveva limitare l'artificio alla cancellazione di quegli aspetti del tutto accidentali o casuali (macchie, imperfezioni, lacerazioni, ombre, ecc.) che limitavano l'oggetto alla sua particolare individualità per avvicinarlo quanto più possibile alla norma o, se si vuole, alla generalità della specie rappresentata. L'illustrazione veniva in tal modo a superare la contingenza del particolare e l'individualità del singolo esemplare, in modo da illustrare la generalità dei casi e consegnare all'immagine, più ancora che all'oggetto osservato, un'oggettività scientifica. Anche le piante, agglutinate dallo stesso naturalista bolognese – *Phortus siccus*, l'erbario – costituirono una fonte importante. Furono poi ampiamente utilizzate le illustrazioni contenute nelle opere di altri naturalisti – Gessner, Rondelet e Belon soprattutto.

Nell'*atelier* aldrovandiano, le *picturae* a tempera e gli acquerelli venivano poi tradotti in disegni a penna e inchiostro su tavole di legno. Lorenzo Benini, nel biennio 1885-1887, e, più a lungo, il francofortese Cornelius Schwindt, alle dipendenze dirette di Aldrovandi dal 1590 al

⁸ OLM I 1992, p. 123.

⁹ FUCHS 1542, p. 897; ROSSI 1988, pp. 115-116; LUGLI 1986, p. 69; BOLZONI 1992, pp. 326-330.

1597, furono incaricati di questa fase del lavoro illustrativo. A questi due disegnatori, soprattutto a Schwindt, si deve la gran parte dei disegni tracciati sulle tavolette, successivamente incise e usate per la stampa, e anche delle figure tratteggiate a penna e inchiostro su legno, ma poi rimaste inutilizzate. Proprio su queste ultime, in particolare quelle a soggetto botanico, è possibile ravvisare l'alta qualità del lavoro svolto.

La responsabilità dell'intaglio delle tavolette fu affidata invece al tedesco Cristopher Lederlein, originario di Norimberga, latinizzato in Cristoforo Coriolano (da *leder*, in tedesco cuoio), salvo che per una breve parentesi, nel 1585, che vide all'opera un incisore meno noto, Augusto Veneto¹⁰.

La gigantesca opera che Aldrovandi aveva in mente di compiere, quella di fare incidere alcune migliaia di matrici xilografiche per la stampa della sua *Storia naturale*, richiedeva la presenza e il lavoro costante di un incisore impegnato a tempo pieno. A partire dal 1586 e fino al 1603, anno di morte del naturalista bolognese, Lederlein fu al servizio pressoché esclusivo di Aldrovandi. Per l'intera durata della sua collaborazione egli venne pagato direttamente dal suo committente e soggiornò a Bologna in un appartamento di proprietà del naturalista bolognese, attiguo alla propria abitazione. Nel ricordare l'immane lavoro realizzato «a Christophoro norimbergense» alle proprie dipendenze, Aldrovandi riconosceva l'abilità dell'incisore tedesco, in grado di realizzare incisioni talmente raffinate da sembrare essere scolpite «non nel legno ma nel rame»¹¹.

Assai ricercati, gli incisori godevano allora di grande stima. Il loro lavoro era ritenuto fondamentale per ottenere stampe di alto valore, in grado di conferire alle opere rigore rappresentativo, ma anche raffinata eleganza. Agli incisori, in ultima istanza, era affidata parte cospicua della qualità e quindi della ricercatezza e del successo commerciale di un libro. La loro opera, lungi dall'essere una semplice e meccanica riproduzione della figura disegnata sulla tavoletta di legno, implicava – come ha suggerito William Ivins – un'interpretazione e una rielaborazione della medesima immagine, una sua traduzione in termini incisorii. L'intagliatore doveva cioè comprendere il disegno e poi selezionare i dettagli da trasferire sulla tavola xilografica attraverso linee, curve e segni in rilievo destinati a essere inchiostrati a scapito delle parti scavate che, nella stampa finale, risultano bianche¹². L'alta considerazione che accompagnava un buon incisore è del resto testimoniata anche dalla retribuzione loro corrisposta. È stato infatti calcolato che, nel corso del Cinquecento, un bravo incisore venisse pagato in media da 1 volta e mezzo a cinque volte di più di un disegnatore o di un pittore¹³. Nel proprio testamento, Aldrovandi raccomandava al Senato bolognese, cui aveva scelto di destinare tutte le sue raccolte, il suo fondo archivistico e la sua biblioteca, di ricorrere, inoltre, a Cristoforo Coriolano, «rarissimo in questa professione», per la prosecuzione del lavoro, non ancora terminato, di incisione delle matrici xilografiche¹⁴.

Oltre che ideatore, Aldrovandi fu anche impresario del suo lavoro di classificazione e di raffigurazione del mondo naturale; oltre a stipendiare amanuensi, pittori, disegnatori, incisori, dovette procurare carta, inchiostro, colori e anche il legno da incidere. Il 27 marzo 1591, in una nota manoscritta, egli stesso riporta, di aver pagato quattro lire a certo «Giovanni Maria Brancha, maestro di legname della Nosadella et ciò per tant'asse di pero havute da lui»¹⁵. È plausibile

¹⁰ Giuseppe Olmi ha documentato come l'incisore tedesco avesse operato alle dipendenze dirette di Aldrovandi, pur con brevi pause, dalla fine del 1586 al 1603, cfr. OLMI 1992, pp. 74-81.

¹¹ «tandem Sculptorem habui, & adhuc habeo insignem Christophorum Coriolanum Norimbergentem, atq; eius Nepotem, qui eas adeo venuste, adeo eleganter exculpserunt, ut non in ligno, sed in aere factae videantur», ALDROVANDI 1599, senza indicazione del numero di pagina; cfr. inoltre OLMI 1992, p. 61.

¹² IVINS 1953, pp. 44-46.

¹³ VOET 1969-1972, vol. 2, p. 224, cit. in KUSUKAWA 2012, p. 45.

¹⁴ FANTUZZI 1774, p.79.

¹⁵ Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. Aldrovandi 136, vol. XVII, c. 71r. Ringrazio Rita De Tata per la segnalazione.

immaginare che le assi cui si riferiva Aldrovandi fossero ricavate dal tronco di più alberi di pero e tagliate con le venature in senso longitudinale. Il legno così fornito doveva poi essere predisposto per l'incisione – operazione della quale, con tutta probabilità, doveva incaricarsi Cristoforo Coriolano, il suo *sculptor*. Le assi dovevano venire tagliate per ottenere singole tavolette di grandezza funzionale alla dimensione dell'immagine. Andavano quindi squadrate e rese uniformi e dovevano avere una superficie levigata e omogenea che favorisse la finezza del dettaglio. Eventuali nodi e altre imperfezioni del legno potevano essere affrontati da un abile intagliatore seguendo l'andamento delle fibre e adattando a quelli l'intaglio. Una volta disegnate le figure con penna e inchiostro, la superficie delle tavole in legno di pero, essenza particolarmente adatta per le sue qualità di compattezza e di durezza, era sottoposta al processo cosiddetto di 'apprettatura', che consisteva nell'applicare colle animali, utili a rendere il legno impermeabile e a consolidarne le fibre¹⁶.

La scelta di ricorrere alla xilografia, da parte di Aldrovandi, fu determinata da diversi fattori. In primo luogo, si trattava di un'opzione ormai sedimentata nella produzione di testi scientifici: le incisioni su legno erano già state utilizzate nell'illustrazione scientifica cinquecentesca, e non solo da parte dei naturalisti. Basti pensare alle grandi opere degli studiosi di anatomia, da Vesalio in poi, e, prima ancora di lui, da una gloria dello *Studium* bolognese, il chirurgo e anatomico Jacopo Berengario da Carpi nella sua opera *Isagogae breves*, edita a Bologna nel 1519. Il procedimento xilografico, inoltre, era meno complesso, e dunque più economico della calcografia. Infine, come suggerisce Lucia Tongiorgi Tomasi, la tecnica xilografica meglio si prestava all'intervento di coloritura successivo alla stampa, passaggio fondamentale, questo, dell'immagine scientifica-naturalistica cinquecentesca¹⁷. A questo passaggio della lavorazione Ulisse Aldrovandi fu particolarmente attento, poiché riteneva il colore un mezzo fondamentale per la conoscenza della realtà naturale. Si preoccupò quindi di conoscere la scala cromatica e fece partecipi delle nozioni apprese i pittori e i disegnatori che collaborarono alla sua impresa¹⁸. Volle inoltre che alcune copie delle opere a stampa, quelle pubblicate mentre era in vita, venissero colorate all'acquerello per essere destinate alla propria biblioteca personale o per essere donate a personaggi eminenti. La Biblioteca Universitaria di Bologna, depositaria del fondo archivistico e librario di Aldrovandi, conserva alcune splendide copie colorate all'acquerello di questi preziosissimi volumi¹⁹.

Diversamente da altri naturalisti, Ulisse Aldrovandi iniziò a pubblicare tardi i risultati dei propri studi. La ricerca di reperti per il suo museo, l'attività di studio e di insegnamento, l'attento controllo esercitato su pittori e disegnatori assorbirono le fatiche e le disponibilità finanziarie di Aldrovandi per molto tempo. E solo ormai settantaduenne, nel 1594, concentrò le energie nella pubblicazione dei risultati della propria ricerca, anche temendo che gli studi condotti nell'arco di una vita potessero essere vanificati, perduti e dimenticati per sempre. La mole di appunti e di immagini raccolte e in via di accumulazione, in un continuo *work in progress* che non si sarebbe quasi mai arrestato, venne in qualche modo sistematizzata nonostante i problemi di salute che ormai lo affliggevano e i rapporti non felici con l'editore veneziano del volume inaugurale dell'opera²⁰. Lui vivente vennero pubblicati l'*Ornithologiae, hoc est de avibus historiae*, in tre volumi, stampati rispettivamente negli anni 1599, 1600, 1603 e il *De animalibus insectis*, pubblicato nel 1602. Pochi mesi dopo la sua morte, nel 1605, uscì il *De reliquis animalibus exanguibus [...] nempe de mollibus, crustaceis, testaceis, et zoophytis*, in cui l'allievo prediletto del naturalista bolognese e suo successore nell'insegnamento di Storia naturale presso lo Studio di Bologna, l'olandese Johann Cornelius Uterwer (Giovanni Cornelio Uterverio) ricoprì un ruolo non marginale. Ancora a

¹⁶ LE TECNICHE DI INCISIONE 2001, pp. 9-25.

¹⁷ TONGIORGI TOMASI 1993, pp. 32-63, in part. pp. 52-53.

¹⁸ OLMI 1992., pp. 34-36.

¹⁹ ANTONINO 2004, pp. 7-23.

²⁰ MARABINI-DONATI ET ALII 2003, pp. 113-125.

Uterverio si deve la cura di altre opere aldrovandiane postume: *De piscibus [...] et de Cetis* (1612), *De Quadrupedibus solidipedibus* (1616), *Quadrupedum omnium bisulcorum historia* (1621), cui collaborò anche Thomas Dempster. A Uterverio succedette Bartolomeo Ambrosini, custode della collezione di Aldrovandi in Palazzo Pubblico, il quale curò la pubblicazione del *De quadrupedibus digitatis viviparis [...] et [...] oviparis* (1639), delle *Serpentum et draconum historiae* (1639), della *Monstrorum historia, cum Paralipomena historiae omnium animalium* (1642) e del *Musaeum metallicum* (1648). Toccò infine a Ovidio Mantalbanì, successore di Ambrosini, mettere a punto la pubblicazione di *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae* nel 1667²¹.

L'*Historia naturalis* di Ulisse Aldrovandi si compone dunque di tredici volumi *in folio*, per un totale di circa 10020 pagine complessive, comprensive di indici tematici. Più di 2500 sono i fogli illustrati con immagini il più delle volte a pagina intera, ma spesso anche di medio o piccolo formato, inserite all'interno del testo. Un'opera monumentale, riccamente illustrata, che rappresenta una *summa* delle conoscenze naturalistiche all'epoca disponibili.

I volumi godettero di una relativa diffusione, prova ne è la loro presenza negli scaffali delle principali biblioteche storiche italiane e internazionali. Enorme fortuna ebbe la sua iconografia del mondo naturale, che riprodotta in opere ed enciclopedie pubblicate successivamente, diede in qualche modo luogo a una «fossilizzazione» dell'immagine botanica, zoologica, mineralogica, destinata a durare nel tempo²². Nel complesso, dopo la pubblicazione delle *editiones principes*, i tredici volumi della *Historia naturalis* aldrovandiana in Italia furono ristampati trentadue volte: l'ultima ristampa fu realizzata nel 1681. A partire dal 1610 iniziò la loro pubblicazione anche a Francoforte, dove vennero stampati e ristampati varie volte nove dei tredici volumi della *Storia naturale* fino al 1690²³. Si trattava di edizioni più povere, contenenti xilografie assai più piccole rispetto a quelle presenti nelle opere originali. Nelle edizioni francofortesi, inoltre, le illustrazioni sono concentrate nella medesima pagina, il che determina una minore efficacia del continuo rimando tra testo e immagini, su cui Aldrovandi aveva spesso insistito. Cionondimeno, esse furono un efficace veicolo di diffusione dell'opera enciclopedica del naturalista bolognese e dell'iconografia in essa contenuta presso un pubblico ancor più ampio di studiosi e di curiosi.

Dei tredici volumi a stampa dell'*Historia naturalis* uno solo è dedicato integralmente alla botanica, la *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae*, stampata nel 1567, a più di sessant'anni quindi dalla morte di Aldrovandi e ritenuta un'opera solo in parte attribuibile al naturalista bolognese. Al mondo vegetale, in particolare alle piante 'mostrifiche', è inoltre dedicata una parte della *Monstrorum historia*, pubblicata nel 1642. La relativa marginalità della botanica all'interno dell'opera a stampa contrasta con l'ampio lascito di materiali raccolti e inventariati da Aldrovandi stesso nel corso della sua attività di studio. Del suo lungo e ininterrotto lavoro di ricerca sul mondo vegetale sono testimonianza i quindici volumi dell'erbario (*l'hortus siccus*), conservati all'Orto Botanico dell'Università di Bologna; gli appunti, le note, gli oltre 1700 disegni a tempera e ad acquerello di piante, erbe, fiori e frutti consultabili alla Biblioteca Universitaria di Bologna e, infine, le matrici xilografiche, conservate parte in quest'ultima e parte nell'attiguo Museo di Palazzo Poggi.

Che nelle intenzioni del naturalista bolognese la botanica dovesse avere ampio spazio all'interno della sua *Historia naturalis* – uno spazio ben più ampio di quello che in effetti ebbe – è dimostrato dalla grande quantità di matrici xilografiche che Aldrovandi commissionò. Oltre a quelle usate per la pubblicazione della *Dendrologia* e del capitolo botanico inserito nella *Monstrorum historia*, molte altre, sempre a carattere botanico, già incise e pronte per la stampa, non vennero mai usate. Assai consistente è inoltre il numero di tavolette in legno disegnate a penna e inchiostro da Schwindt (le *tabulae delineatae*), riproducenti fiori, frutti e piante, in attesa

²¹ INTORNO ALLA VITA E ALLE OPERE DI ULISSE ALDROVANDI 1907, pp. 87-160; ANTONINO 2003, p. 254.

²² TONGIORGI TOMASI 1993, p. 57. Sulla fortuna dell'opera di Aldrovandi: TAVONI 1991.

²³ DUROSELLE-MELISH 2016, pp. 43-51; ANTONINO 2003, p. 254; ANTONINO 2004, pp. 13-22.

evidentemente di essere incise e poi trasferite al torchio del tipografo. Nel proprio testamento, redatto nel 1603, oltre a raccomandare al Senato bolognese di affidarsi a Coriolano, intagliatore esperto e «rarissimo», supplicava il potere pubblico della città, erede della sua opera, di accollarsi l'onere di concludere il disegno e l'intaglio su legno di molte piante, «atteso che dalla stampa di coteste Opere si ricaverà grand'utile, col quale potranno mantenere Intagliatori per incamminare al fine dell'altre Opere»²⁴.

Quando Ulisse Aldrovandi morì, nel 1605, a circa 83 anni, la città e il suo Studio ricevevano in eredità una consolidata tradizione di ricerca naturalistica, un insegnamento di filosofia naturale, un museo naturalistico, un orto botanico e una biblioteca scientifica di grande ampiezza²⁵. Aldrovandi lasciò l'intero patrimonio (le raccolte del suo museo, la raccolta di libri a stampa e le opere manoscritte) al potere pubblico, con l'impegno che esso venisse conservato integralmente in un luogo idoneo e che fosse continuata la pubblicazione della *Storia naturale*.

Alla morte di Aldrovandi, dunque, l'intera collezione veniva affidata al Senato della città affinché venisse ricostituito nel Palazzo Pubblico, Palazzo d'Accursio, l'attuale municipio, il museo che Aldrovandi stesso aveva costituito nella propria abitazione. Trascorsero dodici anni prima che iniziasse il trasferimento, e un po' di tempo ancora perché il museo venisse allestito entro sei stanze del suddetto edificio. Da un inventario seicentesco risulta che le matrici, delle quali non è menzionata la quantità, fossero conservate nella stessa stanza in cui si trovavano i manoscritti, riposte in «quattro armari con ramate per uso delle stampe di legno già stampate e da stamparsi»²⁶.

Poche notizie si hanno, anche nei documenti successivi, riguardo al numero e alla conservazione delle matrici xilografiche. I curatori delle opere postume di Aldrovandi, nell'ordine Uterverio, Ambrosini e Montalbani, soprattutto gli ultimi due, dovettero in qualche caso ricorrere all'opera di un incisore (o di più incisori)²⁷ per aggiungere nuove illustrazioni; la gran parte delle matrici usate per i volumi postumi rimase però essenzialmente quella realizzata da Coriolano, Aldrovandi vivente.

Gli ampi armadi in cui venivano conservate le matrici xilografiche, all'interno delle sale del Palazzo Pubblico, dovettero essere aperti e chiusi varie volte se si considera che la pubblicazione dei volumi di Aldrovandi, ristampe comprese, proseguì, come si è visto, fino al 1681.

Il contratto con Francesco de Franceschi, editore del primo volume dell'*Ornithologia*, pubblicato a Bologna nel 1599, prevedeva che le matrici, di proprietà di Aldrovandi, venissero restituite al proprietario, dopo il loro utilizzo per la stampa, pulite e senza tracce di inchiostro. E così pure nei contratti stilati dal Senato bolognese con gli editori incaricati della stampa delle opere postume, veniva ripetuta la stessa clausola: non più Aldrovandi, ma il potere pubblico cittadino doveva ricevere la restituzione delle matrici xilografiche²⁸.

Nel 1742 tutta la collezione Aldrovandi venne trasferita dal Palazzo Pubblico a Palazzo Poggi, ove nel 1711, Luigi Ferdinando Marsili aveva fondato l'Istituto delle Scienze. In tale occasione fu stilato un inventario sufficientemente analitico di tutti i beni – libri, manoscritti, animali impagliati, piante agglutinate, rocce, minerali, fossili –. Venivano naturalmente citati

²⁴ FANTUZZI 1774, p. 82. Cfr. inoltre sugli studi botanici di Aldrovandi, manoscritti e a stampa, sull'erbario, nonché sulla relativa iconografia e sulle xilografie di piante e di fiori: MATTIROLO 1897, *HORTUS PICTUS* 1993, *L'ERBARIO DI ULISSE ALDROVANDI* 2003 e SOLDANO 2000-2005.

²⁵ BACCHI 2005.

²⁶ FANTUZZI 1774, p. 43. Sulle vicende delle collezioni aldrovandiane dopo la morte del naturalista cfr. *LO STUDIO ALDROVANDI* 1993.

²⁷ DUROSELLE-MELISH 2015. Ringrazio l'Autrice per avermi reso disponibile il testo della sua relazione.

²⁸ *LO STUDIO ALDROVANDI* 1993, pp. 95-98.

anche i legni, vale a dire le matrici xilografiche, ma non ne veniva indicato il numero, né tanto meno ne era fornita una descrizione, seppure sommaria²⁹.

L'acquisizione del materiale aldrovandiano da parte dell'Istituto settecentesco produsse la prima, significativa, disaggregazione della collezione cinquecentesca. Sul metodo aldrovandiano, nel quale parte essenziale era concessa al criterio dell'analogia, si impose il metodo analitico-genetico della scienza osservativa e sperimentale degli illuministi³⁰. Ubbidendo ai nuovi criteri di classificazione e di interpretazione della natura, le matrici xilografiche, incluse tra gli *artificialia* e interpretate non nelle valenze scientifiche e dimostrative che Aldrovandi aveva loro ascritto, ma come strumenti della tecnologia di stampa, vennero separate dai reperti naturalistici e trasferite prima nella stamperia dell'Istituto, dei Dalla Volpe, e poi vennero riposte, perché giudicate obsolete per una tecnica editoriale evoluta rispetto agli esordi cinquecenteschi.

L'obsolescenza riconosciuta alle matrici xilografiche da scienziati e tipografi settecenteschi si rivelò, nel lungo periodo, una *felix culpa*: le sottrasse, almeno per un secolo, alla disaggregazione e alla dispersione subita dai reperti aldrovandiani giudicati riutilizzabili a fini scientifici. Riposta e dimenticata, la collezione riuscì a conservare una relativa integrità, anche se fornì abbondante cibo per innumerevoli generazioni di tarli che proliferarono indisturbatamente nel corso dei secoli.

Verso la metà del XIX secolo, le matrici furono trasferite da Palazzo Poggi all'attiguo Palazzo Malvezzi e lì – ma si tratta di una circostanza poco credibile – parte della collezione si disse che fosse stata sacrificata per alimentare una stufa a legna durante le rigide giornate invernali³¹. In epoca postunitaria le matrici furono quindi ripartite e suddivise tra i nascenti istituti di Botanica, di Geologia e di Zoologia della nuova Regia Università, ove rimasero per qualche decennio.

Pur con due anni di ritardo – Aldrovandi era morto nel 1605 – furono organizzate le celebrazioni per il terzo centenario della scomparsa del naturalista bolognese. Nel 1907, venne realizzato il progetto di riaggregare la collezione di Ulisse Aldrovandi, o per lo meno quanto di essa era sopravvissuto a guerre, razzie napoleoniche, incuria e dispersioni, ed esibirla nella grande sala di Palazzo Poggi dominata da un mosaico di papa Benedetto XIV benedice³². L'assetto attuale della sala, comprese le vetrine e le teche espositive, ora parte integrante del Museo di Palazzo Poggi, inaugurato nell'anno 2000, non è sostanzialmente cambiato rispetto all'allestimento del 1907.

Anni prima, alla fine dell'Ottocento, un eminente scienziato italiano, Oreste Mattiolo, professore di botanica nella Regia Università di Bologna, diede inizio a uno studio sistematico delle collezioni botaniche, che descriveva analiticamente nelle diverse parti costitutive: i manoscritti, l'erbario, le tavole acquerellate e la raccolta delle matrici. Diversamente dai naturalisti del Settecento, riconobbe nelle tavole xilografiche un «materiale sommamente

²⁹ *Ivi*, p. 83 sgg.

³⁰ Una nota del naturalista dell'Istituto delle Scienze, Giuseppe Monti, responsabile delle camere della storia naturale dell'Istituto delle Scienze di Palazzo Poggi e, a partire dal 1743, conservatore della collezione di Aldrovandi, descrive bene l'imbarazzo, per uno scienziato della natura del maturo Settecento, di fronte a una collezione improntata a criteri giudicati anacronistici, e perciò in palese contrasto con l'esigenza primaria del 'naturalista metodico' di separare i naturalia (i prodotti 'spontanei' della natura, vale a dire i reperti essiccati, impagliati, le pietre, le terre) dagli artificialia (gli esemplari prodotti o semplicemente alterati dalla mano e dalla volontà umana), i primi soltanto utili a implementare le raccolte botaniche, mineralogiche, zoologiche dell'Istituto marsiliano, gli altri destinati semmai a collezioni artistiche o archeologiche, in quanto esemplari «più tosto sognati [...] che corrispondenti alla verità» naturale. Cfr. ANGELINI 1993, pp. 120-122. Sul settecentesco Istituto delle Scienze di Palazzo Poggi e sulla sua Accademia si veda inoltre: TEGA 1985 e TEGA 1987.

³¹ *ONORANZE A ULISSE ALDROVANDI* 1908, pp. 44-47.

³² Per una ricostruzione della commemorazione: OLMI 2015, pp. 165-187.

interessante per la storia della scienza», una collezione che da sola sarebbe stata sufficiente a dar lustro a qualsiasi museo³³.

Passarono alcuni decenni prima che, tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta del Novecento, Maria Cristina Tagliaferri iniziasse un lavoro di schedatura presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, ove nel frattempo erano state riaggregate le parti superstiti. Di circa 800 matrici, «accatastate alla rinfusa in diversi armadi», venne realizzata una sommaria descrizione, accompagnata da fotografie in bianco e nero³⁴.

Alla fine del 2000 antichi strumenti scientifici, reperti e preparati anatomici sono stati trasferiti nel Museo di Palazzo Poggi, proprio negli stessi spazi in cui, prima della dispersione ottocentesca nei diversi istituti universitari, assolvevano alla funzione di strumenti osservativi, misurativi, sperimentali e didattici dei laboratori del settecentesco Istituto delle Scienze. Anche il Museo Aldrovandiano, nell'assetto che aveva acquisito nel 1907, è stato integrato nel nuovo percorso espositivo e parte delle matrici xilografiche ha trovato posto nelle vertine che corrono lungo le pareti del salone, ai lati delle teche centrali destinate ai reperti animali, ai fossili e ai vegetali. Sia pure per accenni ed *exempla*, le parti superstiti della collezione cinquecentesca si sono ricomposte entro la fitta trama dei rimandi, delle implicazioni reciproche, delle primitive interferenze; prive dell'originario valore d'uso, ma testimonianza efficace di quel sistema di analogie e corrispondenze che caratterizzò l'universo del sapere tardorinascimentale.

La celebrazione di un altro centenario, nel 2005, il quarto dalla morte di Aldrovandi, con l'ampio programma storico-scientifico cui ha dato luogo, si è rivelata quanto mai proficua per il censimento, la schedatura e la catalogazione delle matrici.

La prima tappa è stata la campagna di ripresa fotografica sistematica di tutte le matrici, quelle custodite alla Biblioteca Universitaria di Bologna e quelle conservate al Museo di Palazzo Poggi, all'interno della sala aldrovandiana. Ogni pezzo è stato ripreso in *recto* e in *verso* con luci artificiali posizionate in modo tale da mettere in risalto la tecnica incisoria, le parti scavate e quelle in rilievo. Ogni singola matrice è stata schedata, segnalando il volume della *Storia naturale* e la numerazione della pagina in cui compare la relativa xilografia e, quando esistente, è stata riportata la didascalia che figura nei volumi a stampa. È stata inoltre inserita la trascrizione dei cartellini che, nel corso del tempo, sono stati applicati sul *verso* e, quando leggibili, anche gli appunti a penna e inchiostro annotati. Le annotazioni sul *verso*, spesso di difficile decifrazione, in molti casi si sono rivelate utili per la determinazione del soggetto. Si è cercato poi di stabilire i collegamenti tra le immagini a stampa, le matrici corrispondenti e le tavole acquerellate e a tempera raccolte da Aldrovandi nei volumi conservati alla Biblioteca Universitaria. Sono state infine inserite le misure di altezza, di base e di spessore, e la descrizione dell'attuale stato conservativo di ogni pezzo³⁵.

Considerando il lungo arco di tempo – ben quattro secoli – trascorso dalla loro realizzazione, l'uso intensivo che ne è stato fatto per stampare e ristampare più volte i volumi aldrovandiani e gli innumerevoli cambiamenti di ambiente cui è stata sottoposta, la collezione delle matrici aldrovandiane può considerarsi in uno stato di salute relativamente soddisfacente. In pochi casi il legno è stato attaccato da muffe; l'umidità ha cusato qualche fenditura che, col tempo, ha determinato la rottura in uno o più punti di alcune matrici; qualche esemplare ha subito imbarcamenti della superficie. Ma più di tutto sono stati gli insetti xilofagi, tarli

³³ MATTIROLO 1897, p. 80. Su Oreste Mattiolo cfr. *Dizionario biografico Treccani*, ad vocem: [http://www.treccani.it/enciclopedia/oreste-mattiolo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/oreste-mattiolo_(Dizionario-Biografico)/) <ottobre 2016>.

³⁴ BALDINI-TAGLIAFERRI, 1990.

³⁵ Il progetto, coordinato da Fulvio Simoni, allora curatore delle collezioni di Palazzo Poggi, fu inserito nel quadro delle attività del Comitato per le commemorazioni di Aldrovandi, presieduto da Walter Tega, all'epoca anche direttore del Museo. Nello stesso ambito, Alessandro Ceregato realizzò un censimento e una corposa schedatura di tutte le matrici. Le schede vennero impostate tenendo conto di una successiva catalogazione e seguendo un criterio funzionale.

soprattutto, a giocare un ruolo primario nel processo di relativo deperimento subito dalla collezione.

A partire dalla riaggregazione del 1907, entro la Biblioteca Universitaria, le matrici sono state sottoposte a diversi restauri. Agli inizi degli anni Settanta del Novecento venne constatata l'erosione di alcune di esse da parte di insetti xilofagi. L'intera collezione venne quindi sottoposta a disinfestazione in celle sottovuoto a base di bromuro di metile, e in buona parte venne restaurata e consolidata. Un successivo intervento di restauro fu effettuato nel 1983 su 1473 esemplari. Il restauro consistette in un lavaggio delle superfici intagliate con risanamento e protezione mediante cera Antiquax. Nel 2002 è stato effettuato l'ultimo intervento, che ha interessato le oltre 2100 matrici conservate alla Biblioteca Universitaria, tutte disinfestate con il sistema Veloxyl: i legni sono stati trattati sotto vuoto con azoto e lasciati poi per circa un mese in condizioni di anossia³⁶. Un esame attento, eseguito negli anni 2015 e 2016, effettuato sia sulla parte di collezione conservata al Museo di Palazzo Poggi sia su quella custodita alla Biblioteca Universitaria, ha escluso attacchi di insetti xilofagi o processi degenerativi in atto.

Il censimento delle matrici realizzato negli anni 2005-2007, cui si è aggiunto un nuovo capillare lavoro di revisione e di integrazione dei dati precedentemente raccolti, realizzato a partire dal 2014 e terminato nella prima metà del 2016³⁷, ha definito la consistenza numerica della collezione. Le matrici xilografiche riferibili a Ulisse Aldrovandi ammontano in totale a 3955, 1822 delle quali conservate al Museo di Palazzo Poggi e un po' di più, 2133, alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Fanno parte di questo conteggio anche 883 tavolette in legno, quasi esclusivamente a carattere botanico, solo disegnate a penna e inchiostro e senza tracce di incisione, 209 delle quali custodite al Museo e 674 alla Biblioteca. Alla collezione aldrovandiana vanno poi aggiunte altre 141 matrici xilografiche, 57 conservate al Museo e 84 alla Biblioteca, riferibili in parte a un volume di Lorenzo Legati, pubblicato nel 1677, sulla raccolta del marchese Ferdinando Cospi e in parte a opere di Luigi Ferdinando Marsili³⁸. Complessivamente, quindi, la raccolta di matrici xilografiche che fa capo all'Università di Bologna ammonta a 4096 unità, tutte realizzate in un arco di tempo che va dalla fine del XVI secolo alla prima metà del XVIII secolo.

Per la catalogazione delle matrici si è adottato il modello proposto dall'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, ovvero la scheda «MI» (Matrice Incisa), contenente una molteplicità di campi. Nel corso del 2015 si è iniziato a immettere ogni scheda all'interno del catalogo on line del Patrimonio dei beni culturali dell'Emilia Romagna, messo a disposizione dall'Istituto per i beni culturali, ambientali e naturali della Regione Emilia-Romagna; e lo stesso è stato fatto nel corso dei primi sei mesi del 2016³⁹.

Il catalogo delle matrici aldrovandiane è ora disponibile sul web. Ogni matrice è identificata da più immagini: dalle fotografie della matrice medesima ripresa in *recto* e in *verso*, dalla riproduzione della stampa che compare in quel dato volume con la specificazione del

³⁶ Devo a Rita De Tata, Biblioteca Universitaria di Bologna, la visione delle relazioni di restauro citate nel testo.

³⁷ Anche in questa fase il coordinamento del lavoro di schedatura e ricognizione è stato di Fulvio Simoni.

³⁸ LEGATI 1677. Sulla collezione Cospi cfr. OLMI 1992, p. 285 sgg. Per quanto riguarda le matrici attribuibili alle opere di Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730), alcune a carattere archeologico o naturalistico, altre ancora a tema militare sono in corso i riscontri con le opere a stampa. Vale la pena precisare che 25 di queste matrici sono poste in una vetrina del Museo Marsiliano, all'interno della Biblioteca Universitaria, costituito nel 1930 in occasione del bicentenario della morte del medesimo Marsili.

³⁹ In queste occasioni, per due anni consecutivi, il Rotary Club International – Gruppo Felsineo ha sostenuto finanziariamente l'affidamento di due contratti, rispettivamente a Elisa Mengoli nel 2015 e a Simona Parisini nel 2016, entrambe catalogatrici di beni museali. Contestualmente, negli anni accademici 2014-2015 e 2015-2016, il Museo ha attivato un tirocinio curricolare rivolto agli studenti della Scuola di Lettere e Beni culturali finalizzato all'apprendimento delle tecniche di catalogazione dei beni museali.

numero di pagina e dalla fonte iconografica da cui è stata tratta la matrice. Sono presenti le indicazioni autoriali, cronologiche, storiche, bibliografiche e di collocazione, nonché le misure⁴⁰.

Il lavoro effettuato in questi anni ha messo anzitutto in evidenza la relativa completezza della collezione delle matrici in rapporto alle xilografie che illustrano i tredici volumi a stampa della *Historia naturalis*. Se si considerano, ad esempio, le oltre 168 illustrazioni che compaiono in 163 pagine delle 892 complessive del primo volume dell'*Ornithologia*, si riscontra che il 94% delle matrici che le ha prodotte (in totale 158) è tuttora esistente. Tale percentuale cala sensibilmente per altre opere, ma nel complesso il rapporto tra matrici e xilografie si attesta su una media dell'80%. È questa relativa completezza e organicità che fa della collezione aldrovandiana un *unicum* a livello mondiale⁴¹.

Esaurita l'opera catalogafica, occorrerà dar corso a un lavoro scientifico e interpretativo, destinato a essere svolto da storici dell'arte, storici della scienza, iconografi, esperti di incisioni xilografiche. Si rende necessario un lavoro di analisi e di ricostruzione che per un verso segnali le relazioni tra le singole sezioni del *corpus aldrovandianum* conservate nel complesso di Palazzo Poggi, tra la Biblioteca e il Museo – epistolario, tavole, prove di stampa, storia naturale, manoscritti, *hortus siccus* – per l'altro tratteggi le relazioni tra Aldrovandi e la sua 'bottega artistica'⁴² e i centri dell'editoria e dell'illustrazione scientifica tra Cinque e Seicento, oltre che, naturalmente, tra il naturalista bolognese e i colleghi italiani e transalpini.

L'azione conservativa e lo studio analitico, già in parte avviato, è auspicabile che possa essere accompagnato da un progetto museografico teso alla valorizzazione del patrimonio. Come è avvenuto al Museo di Palazzo Poggi nei primi anni del Duemila, ove le matrici xilografiche sono state esposte, quando possibile, a fianco dei reperti originali aldrovandiani che erano chiamate a riprodurre, così alla Biblioteca Universitaria potrebbero essere esposte, insieme, le splendide tavole acquerellate ispiratrici delle matrici xilografiche, le matrici stesse e le stampe cui queste ultime diedero luogo. Ecco allora che il laboratorio, la 'bottega artistica' aldrovandiana, ricostruita nei suoi pregevolissimi elementi costitutivi e originari, potrebbe rappresentare un'occasione davvero unica per la valorizzazione di un tesoro finalmente reso disponibile non solo agli studiosi ma a un pubblico più vasto.

⁴⁰ <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/servizi-online/catalogo-del-patrimonio-culturale> <ottobre 2016>.

⁴¹ TONGIORGI TOMASI 1992, p. 53.

⁴² Così Giuseppe Olmi definisce il gruppo di disegnatori, pittori e incisori che lavorarono alle sue dipendenze. Una 'bottega' "altamente specializzata e rispetto ai soggetti trattati e rispetto alle mansioni da ciascun artista svolte; sempre, comunque, alle sue dirette dipendenze e sotto il suo puntuale e continuo controllo scientifico": OLMI 1992, p. 59.

BIBLIOGRAFIA

ALDROVANDI 1599

U. ALDROVANDI, *Praefatio ad lectorem*, in Idem, *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, Bologna 1599.

ANGELINI 1993

A. ANGELINI, *Anatomie accademiche*, Vol. III. *L'Istituto delle Scienze e l'Accademia*, a cura di Eadem, Bologna 1993.

ANTONINO 2003

B. ANTONINO, *Opere a stampa di Ulisse Aldrovandi*, in *L'erbario di Ulisse Aldrovandi. Natura, arte e scienza in un tesoro del Rinascimento*, a cura di Eadem, Milano 2003, p. 254.

ANTONINO 2004

B. ANTONINO, *Presentazione*, in *Animali e creature mostruose in Aldrovandi*, a cura di Eadem, Milano 2004, pp. 7-23.

BACCHI 2005

M.C. BACCHI, *Ulisse Aldrovandi e i suoi libri*, «L'Archiginnasio», 100, 2005, pp. 255-366.

BALDINI-TAGLIAFERRI 1990

E. BALDINI, M.C. TAGLIAFERRI, *Matrici inedite dell'iconologia dendrologica di Ulisse Aldrovandi*, «Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di scienze fisiche», Memoria presentata il 22 maggio 1990, Bologna 1990.

BOLZONI 1992

L. BOLZONI, *Parole e immagini per il ritratto di un nuovo Ulisse. L'invenzione dell'Aldrovandi per la sua villa di campagna*, in *Documentary culture: Florence and Rome from grand-duke Ferdinand I to pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper, G. Perini *et alii*, Bologna 1992.

BOLZONI 2012

L. BOLZONI, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli 2012.

DUROSELLE-MELISH 2015

C. DUROSELLE-MELISH, *From Print Surfaces to Museum Artifacts: Aldrovandi's engagement in the production of woodblocks*, Relazione presentata al convegno promosso dal Museo di Palazzo Poggi dell'Università di Bologna, con l'organizzazione scientifica di G. Olmi e F. Simoni, intitolato *Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, Bologna 17 e 18 settembre 2015, non pubblicato.

DUROSELLE-MELISH 2016

C. DUROSELLE-MELISH, *Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Booktrade of the 1600s*, in *International Exchange in the Early Modern Book World*, a cura di M. McLean and S. Barker, Leiden-Boston 2016, pp. 31-58.

EISENSTEIN 1995

E.L. EISENSTEIN, *La rivoluzione del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna 1995 (edizione originale *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1983).

FANTUZZI 1774

G. FANTUZZI, *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1774.

FINDLEN 1994

P. FINDLEN, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-Londra 1994.

FUCHS 1542

L. FUCHS, *De historia stirpium commentarii insignes*, Basilea 1542.

GARIN 1989

E. GARIN, *Aristotelismo veneto e scienza moderna*, in Idem, *Umanisti Artisti Scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Roma 1989, pp. 205-228.

HORTUS PICTUS 1993

Hortus Pictus. Dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi, a cura di E. Crea, Roma 1993.

IL TEATRO DELLA NATURA DI ULISSE ALDROVANDI 2001

Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi, a cura di R. Simili, Bologna 2001.

INTORNO ALLA VITA E ALLE OPERE DI ULISSE ALDROVANDI 1907

Per il Terzo Centenario dalla morte di Ulisse Aldrovandi. Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi, Bologna 1907.

IVINS 1953

W.M. IVINS, *Prints and Visual Communication*, Cambridge (MA) 1953.

KUSUKAWA 2012

S. KUSUKAWA, *Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago-Londra 2012.

LE TECNICHE DI INCISIONE 2001

Le tecniche di incisione a rilievo. La xilografia, a cura di G. Mariani, Roma 2001.

LEGATI 1677

L. LEGATI, *Museo cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall'Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna 1677.

L'ERBARIO DI ULISSE ALDROVANDI 2003

L'erbario di Ulisse Aldrovandi. Natura, arte e scienza in un tesoro del Rinascimento, a cura di B. Antonino, Milano 2003.

LUGLI 2005

A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia*, Milano 2005.

LUGLI 1986

A. LUGLI, *Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome*, «RES. Anthropology and Aesthetics», 12, 1986, pp. 109-124.

MARABINI–DONATI *ET ALII* 2003

S. MARABINI, L. DONATI *et alii*, *Contratto di stampa fra Aldrovandi e il Senese (1594)*, in *Four Centuries of the World Geology. Ulisse Aldrovandi 1603 in Bologna*, a cura di G.B. Vai, W. Cavazza, Bologna 2003, pp. 113-125.

MATTIROLO 1897

O. MATTIROLO, *L'opera botanica di Ulisse Aldrovandi (1549-1605)*, Bologna 1897.

NATURA PICTA 2007

Natura picta. Ulisse Aldrovandi, a cura di A. Alessandrini, A. Ceregato, Bologna 2007.

OGILVIE 2006

B.W. OGILVIE, *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago-Londra 2006.

OLMI 1992

G. OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.

OLMI 2015

G. OLMI, *Le onoranze a Ulisse Aldrovandi nel III centenario della sua morte (1905-1907)*, in *Una scienza bolognese? Figure e percorsi nella storiografia della scienza*, a cura di A. Angelini, M. Beretta *et alii*, Bologna 2015.

ONG 1986

W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986
(edizione originale *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Londra-New York 1982).

ONORANZE A ULISSE ALDROVANDI 1908

Onoranze a Ulisse Aldrovandi nel terzo centenario della sua morte celebrate in Bologna nei giorni XI, XII, XIII Giugno MIMVII, Imola 1908.

PRINTS AND THE PURSUIT OF KNOWLEDGE 2011

Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe, a cura di S. Dackerman, New Haven-Londra 2011.

ROSSI 1988

P. ROSSI, *Cose prima mai viste*, in *Storia della scienza moderna e contemporanea*, diretta da Idem, I, t. I, Torino 1988, pp. 107-128.

LO STUDIO ALDROVANDI 1993

C. SCAPPINI, M.P. TORRICELLI, *Lo studio Aldrovandi in Palazzo Pubblico (1617-1742)*, a cura di S. Tugnoli Pattaro, Bologna 1993.

SIMONI 2013

F. SIMONI, *Le «Théâtre de la Nature» d'Ulisse Aldrovandi*, in *La licorne et le bézoard. Une Historire des cabinets de curiosités*, Montreuil 2013, pp 179-185.

SOLDANO 2000-2005

A. SOLDANO, *L'erbario di Ulisse Aldrovandi*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, I-VI, Venezia 2000-2005.

TAVONI 1991

M.G. TAVONI, *Stampa e fortuna delle opere di Ulisse Aldrovandi*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le province di Romagna», XLII, 1991, pp. 207-224.

TEGA 1985

W. TEGA, *Introduzione*, in *Anatomie accademiche*, Vol. I, *I Commentarii dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di Idem, Bologna 1985, pp. 9-43.

TEGA 1987

W. TEGA, *Introduzione*, in *Anatomie accademiche*, Vol. II, *L'enciclopedia scientifica dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, a cura di Idem, Bologna 1987, pp. 9-35.

TONGIORGI TOMASI 1992

L. TONGIORGI TOMASI, *Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, in *De Piscibus. La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, a cura di E. Crea, Roma 1992, pp. 32-63.

VOET 1969-1972

L. VOET, *The Golden Compasses: A history and Evolution of the Printing and Publishing Activity of the Officina Plantiniana at Antwerp*, Amsterdam-Londra 1969-1972, II, p. 224.

ABSTRACT

Il fondo delle matrici xilografiche originali usate per la stampa dei tredici volumi della *Historia naturalis* di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) è rimasto a lungo, ed è tuttora, misconosciuto e non studiato, nonostante sia parte cospicua del lascito del naturalista bolognese. La quantità degli esemplari e la relativa completezza della raccolta, oltre che la maestria con la quale vennero disegnate e intagliate le matrici, fanno di questa collezione, una testimonianza pressoché unica dell'illustrazione scientifica e dell'editoria della prima età moderna. Esse furono infatti realizzate per illustrare i 13 volumi della sua *Historia Naturalis*, pubblicati tra il 1599 e il 1668 e ristampati in varie edizioni, a Bologna e a Francoforte sul Meno, lungo tutto il corso del XVII secolo. Dopo una pluriennale fase di studio e di schedatura iniziata nel 2005, sta giungendo ora a una sistemazione catalografica. La valorizzazione della collezione deve scaturire dal convergere di due fattori: 1) un interesse interdisciplinare di studiosi, italiani e non, di storia della stampa e dell'editoria, di storici dell'arte, di storici della scienza; 2) uno sforzo museografico che, tenendo conto dell'aspetto conservativo, miri a rendere l'esposizione del materiale quanto più attraente per un vasto pubblico.

For a long time the collection of the original woodblocks which were used for printing the thirteen volumes of the Natural History by Ulisse Aldrovandi (1522-1605) has been, and still is, mostly unknown and underrated. Given its number, its completeness and its quality, Aldrovandi's woodblock collection can be seen as an almost unique evidence in the field of scientific illustration and in the history of printing in Early Modern Europe. Housed at the Biblioteca Universitaria and at the Museo di Palazzo Poggi of the Università di Bologna, in the last ten years the whole collection has been catalogued. This catalogue, now available on the web, will allow historians of art, of science and of printing to study the collection. At the same time a new museographic project will put on display the whole series of woodblocks.