

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

17/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://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](mailto: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

## LE MATRICI LIGNEE DELLA COLLEZIONE MALASPINA E L'ATLANTE DELLE XILOGRAFIE ITALIANE DEL RINASCIMENTO

I Musei Civici di Pavia custodiscono un fondo di circa ventimila stampe, oltre un quarto delle quali risale al nucleo fondante dello stesso istituto museale: la collezione del marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (Milano, 1754-1835)<sup>1</sup>. Il nobile lombardo fu una figura di collezionista peculiare nel panorama nord-italiano proprio per l'attenzione che riservò alle opere grafiche: la raccolta, nella sua consistenza e nel suo allestimento, è una viva testimonianza delle concezioni e delle esperienze del proprio creatore. Fondamentali dovettero essere infatti le suggestioni derivate dalla conoscenza delle più celebri raccolte europee, *in primis* quelle viennesi, oltre che il contatto con altri collezionisti ed eruditi italiani del calibro di Pietro Zani, Mauro Boni, Leopoldo Cicognara, e con mercanti quali Giuseppe Storck e Carlino Del Maino, Innocente Gobbi, i fratelli Artaria, Samuel Woodburn, ecc. La particolarità della collezione Malaspina è costituita anche dalla possibilità di avere a disposizione fonti di prima mano relativamente alla sua organizzazione, alla sistemazione delle opere, alla loro conservazione<sup>2</sup>. Preziose informazioni sul pensiero dello stesso marchese si desumono dal suo *Catalogo*, pubblicato nel 1824, dagli inventari delle varie sezioni della collezione (pubblicati o ancora manoscritti), dal testamento del 1833, e, non ultimo, dal carteggio recentemente pubblicato<sup>3</sup>. Queste fonti contribuiscono a delineare la figura di un collezionista attento alle soluzioni più moderne e che riservò alle stampe un ruolo primario nell'ambito delle proprie raccolte: consentono inoltre di apprezzare le modalità e gli obiettivi di una pratica collezionistica che si pose fin dal principio come obiettivo un «progetto museografico» ben preciso, quello di trasformarsi da collezione privata a museo pubblico<sup>4</sup>.

---

Questo intervento è anche l'occasione per presentare il progetto *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, da noi curato e promosso dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ringraziamo il Direttore, Luca Massimo Barbero, il coordinatore dell'Istituto di Storia dell'Arte, Simone Guerriero, le referenti della Fototeca, Monica Bassanello e Ilaria Turetta, per il sostegno e l'attiva collaborazione. Un sentito ringraziamento anche al Direttore dei Musei Civici di Pavia, Susanna Zatti, a Davide Tolomelli, e a tutti i curatori che, presso i diversi istituti contattati, hanno contribuito con grande disponibilità a fornire informazioni: Heinrich Schulze Altcapenberg e Dagmar Korbacher, Kupferstichkabinett, Berlino; Christoph Grunenberg, Christien Melzer e Stella Ditschkowski, Kunsthalle, Brema; William M. Griswold, Haether Lemonedes, James Wehn e Moyna Stanton, Cleveland Museum of Art; Elizabeth Rudy, Fogg Art Museum, Harvard; Sarah Vowles, British Museum, London; Dorotea Licari, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano; Thomas Rasseur e Rachel McGarry, Minneapolis Institute of Art; Maria Ludovica Piazzi e Chiara Trivisonni del progetto di catalogazione del fondo Soliani della Galleria Estense di Modena; Nadine Orenstein e Mark McDonald, Metropolitan Museum of Art, New York; Maria Paola Invernizzi, Biblioteca Universitaria, Pavia; Chiara Panizzi e Zeno Davoli, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia; Alberto Craievich e Rossella Granziero, Museo Correr, Venezia; Orsola Braides ed Elisabetta Sciarra per la verifica presso la Libreria Marciana di Venezia; Jonathan Bober, National Gallery of Art, Washington. Desideriamo inoltre esprimere la nostra gratitudine nei confronti del professor Richard S. Field, che ha in corso un importante studio sulle matrici lignee italiane, che si auspica veda presto la luce. La sua competenza e la sua generosità sono un punto di riferimento imprescindibile per le nostre ricerche. Infine ringraziamo l'amica e collega Corinna T. Gallori.

<sup>1</sup> Sulle origini dei Musei Civici di Pavia, si vedano almeno VICINI 1981, pp. 7-22, e ZATTI 2012. Per un profilo biografico e bibliografico del marchese Malaspina si rimanda agli interventi nel volume *LUIGI MALASPINA DI SANNAZZARO* 2000, in cui si affrontano i diversi aspetti della sua poliedrica personalità. Per le sue collezioni si rimanda a *I CATALOGHI MANOSCRITTI* 1999. Si veda da ultimo anche il *CARTEGGIO* 2014.

<sup>2</sup> Si veda in particolare LOMARTIRE 2000 e ALDOVINI 2016.

<sup>3</sup> Si vedano rispettivamente: MALASPINA 1824; *I CATALOGHI MANOSCRITTI* 1999, *CARTEGGIO* 2014, pp. 312-319; TOLOMELLI 2012, p. 55 e p. 60 nota 1; *CARTEGGIO* 2014, e in particolare ALDOVINI 2014.

<sup>4</sup> ALBERTARIO 1999 e ALBERTARIO 2000.

Grazie soprattutto alla corrispondenza epistolare, in particolare con l'abate Pietro Zani<sup>5</sup>, è possibile individuare sia l'avvio dell'esperienza collezionistica del marchese – tra il 1805 e il 1808, durante l'esilio volontario per motivi politici – sia stabilire quali fossero, fin dall'inizio, i principi ordinatori che stavano alla base della raccolta: l'intento del marchese era la ricostruzione di una storia dell'incisione attraverso i suoi capolavori a stampa, con il sussidio di quelli che egli definiva 'accessori', vale a dire disegni preparatori, dipinti, libri illustrati, nielli, oggetti d'arte applicata in qualche relazione con le stampe e le matrici, sia calcografiche che xilografiche, utili a «viemmeglio illustrare la storia dell'incisione»<sup>6</sup>. Da quanto si legge nelle varie lettere, ad esempio nel caso di proposte di acquisto di incunaboli illustrati, si comprende come le decisioni del marchese fossero del tutto coerenti con le sue intenzioni collezionistiche: egli ribadisce più volte come il suo obiettivo non fosse quello di costituire una biblioteca di edizioni rare, né una raccolta xilografica, ma di fornire un «opportuno corredo e supplemento alla raccolta di stampe»<sup>7</sup>. Per questo motivo, l'acquisto di quella o quell'altra matrice dovette essere dettato – oltre che dalle occasioni avute sul mercato – dalla necessità di documentare il procedimento xilografico che, nel percorso storico che il marchese cercava di tracciare anche 'visivamente' con la sua raccolta, costituiva i primordi dell'arte incisoria<sup>8</sup>.

Le quattro matrici lignee possedute dal marchese Malaspina sono oggi conservate, insieme ad altre due di diversa provenienza, presso i Musei Civici di Pavia<sup>9</sup>. È un nucleo ristretto se paragonato a quello di altri istituti museali, ma si tratta comunque di una particolarità rispetto alle collezioni contemporanee al marchese: non risulta infatti che personaggi interessati alla grafica come Sigismondo Ala Ponzzone o Paolo Tosio, per fare alcuni nomi di *amateurs* lombardi, o, tra gli eruditi, Carlo Bianconi, Mauro Boni e Pietro Zani, pure in contatto col Malaspina, avessero mai perseguito l'intento di raccogliere matrici lignee, diversamente da quel che accadde per le lastre di rame.

Nella pur ricca documentazione pervenuta, sia quella predisposta appositamente dallo stesso marchese, sia quella ricostruita sulla base di fonti diverse, come la corrispondenza epistolare cui si è già accennato, le informazioni relative alle matrici lignee sono però praticamente nulle: nessuna indicazione è presente sulla loro provenienza né sulla data di ingresso nella collezione<sup>10</sup>. Risultano comunque menzionate nell'inventario manoscritto della *Raccolta enciclopedica delle arti del disegno*, redatto dallo stesso Malaspina tra il 1820 (dato che vi compare la lastra di rame della *Strage degli innocenti*, il cui acquisto è documentato in quell'anno)<sup>11</sup> e il 1821 (poiché in una carta aggiunta in un secondo momento rispetto alla lista principale, si trova il riferimento ad una *Croficiissione* in cuoio acquistata dagli eredi di Zani che morì nel 1821)<sup>12</sup>. I legni vengono comunque descritti dal marchese più compiutamente nel quarto volume del suo *Catalogo delle stampe* pubblicato nel 1824, all'interno della terza sezione degli *Accessori*: dopo i «Primi libri zilografici e calcografici, e giuochi di carte», e i «Nielli in

---

<sup>5</sup> CARTEGGIO 2014, e in particolare ALDOVINI 2014.

<sup>6</sup> MALASPINA 1824, IV, p. 277. Sugli accessori si veda ALDOVINI 2016.

<sup>7</sup> Nel carteggio ricorrono già dal 1808 accenni a ricerche, offerte e acquisti di incunaboli: talvolta si tratta di lunghe trattative (come tra il 1813 e il 1817, per il *Monte Santo di Dio*, di Antonio Bettini da Siena, edito a Firenze nel 1477), in altri casi Malaspina rifiuta le proposte di acquisto di Boni. Si veda nel CARTEGGIO 2014, p. 24.

<sup>8</sup> MALASPINA 1824, I, pp. XXI-XXIV; IV, p. 334.

<sup>9</sup> Si tratta delle opere inv. St. Mal. 5431 (intagliata al recto e al verso), 5432, 5433, 5434 (ma si veda oltre nel testo per le specifiche).

<sup>10</sup> A differenza di quanto invece è possibile documentare relativamente alla celebre matrice in rame della *Strage degli innocenti (con felcetta)* di Marcantonio Raimondi da Raffaello (BARTSCH 1803-1821, XIV [1813], pp. 19-21, n. 18), citata qui di seguito.

<sup>11</sup> CARTEGGIO 2014, lettera 127 e nota 1 a p. 228.

<sup>12</sup> ALBERTARIO 1999, p. 15.

piastre metalliche», si trovano le «Tavole [in legno] o piastre, disegni e pitture, che hanno relazione colla raccolta»<sup>13</sup>.

Il Malaspina descrive le quattro matrici secondo lo stesso schema usato per le stampe: una parte di descrizione iconografica, un tentativo di attribuzione e collocazione cronologica e in ultimo le misure (in pollici)<sup>14</sup>. Per due di esse, corrispondenti all'inv. St. Mal. 5433 e al 5434, di dimensioni ridotte rispetto alle altre, si limita ad enunciare il soggetto, rispettivamente la *Veronica che tiene il sudario*<sup>15</sup> e una *Madonna che allatta il Bambino su una falce di luna*<sup>16</sup>, quest'ultima con un monogramma «AD» simile a quello di Albrecht Dürer. Entrambe vengono genericamente ascritte al XVI secolo dall'inventario museale. Un'altra matrice, l'inv. St. Mal. 5432 (Fig. 1)<sup>17</sup>, raffigura una *Crocifissione* e porta, in basso a destra, un monogramma che pare però intagliato su un tassello ed è quindi probabilmente un'interpolazione: dallo stesso Malaspina il monogramma era riconosciuto come corrispondente a quello di Mauro Oddi, pittore e acquafortista parmense del XVII secolo, che il marchese ipotizzava fosse l'inventore o disegnatore della composizione<sup>18</sup>. In effetti Oddi fu disegnatore per alcune iniziative editoriali, e questa *Crocifissione* potrebbe essere, secondo le parole di Zanotti, uno dei «moltissimi legni per uno stampatore di Parma [...] mandati già disegnati da Mauro Oddi» all'intagliatore Giuseppe Maria Moretti, di cui però non si hanno ulteriori e più precise indicazioni<sup>19</sup>. Si conoscono almeno cinque impressioni su carta dalla matrice con la *Crocifissione*, probabilmente tutte settecentesche: una appartiene alla collezione Malaspina (Fig. 2)<sup>20</sup>, un'altra è conservata a Berlino<sup>21</sup>, una a Milano<sup>22</sup> e altre due sono a Venezia<sup>23</sup>.

<sup>13</sup> MALASPINA 1824, IV, pp. 334-337. Dopo le quattro matrici, il marchese descrive anche una «gran tavola di legno» raffigurante la *Crocifissione* ed *Episodi della Passione di Cristo*, che, pur «trovandosi disegnate a penna pressoché duecento figure, e in cui soltanto trovansi scavato il fondo, e le figure contornate e non ancora intagliate», egli considera «destinata ad uso di stampe, nella quale però il lavoro dell'intaglio è bensì intrapreso ma non ultimato». Si tratta in realtà di una tavola lignea (inv. St. Mal. 5435) che presenta il fondo a intaglio ribassato e in parte pirografato, sul genere di quelle utilizzate ad esempio negli arredi prodotti in Veneto tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Si segnalano due esempi di cassette lignee con coperchi che si presentano molto simili, entrambe conservate a Milano: al Museo d'arti applicate del Castello Sforzesco (inv. 52; E. Colle in *MUSEO D'ARTI APPLICATE* 1996, p. 161, n. 225 e fig. a p. 164) e al Bagatti Valsecchi (inv. 605; S. Chiarugi in *MUSEO BAGATTI VALSECCHI* 2003, p. 112, n. 51, fig. a p. 113). Simile è anche l'inv. 1980.519 del Metropolitan Museum of Art.

<sup>14</sup> MALASPINA 1824, IV, pp. 334-337.

<sup>15</sup> 185x108x25 mm. Iscrizione intagliata nel margine inferiore: «SANTA VERONICHA» [in controparte]. MALASPINA 1824, IV, p. 336.

<sup>16</sup> 187x129x13 mm. MALASPINA 1824, IV, p. 336.

<sup>17</sup> 402x287x24 mm. MALASPINA 1824, II, p. 108, e IV, pp. 335-336; BRUILLOT 1832-1834, I (1832), p. 382, n. 2907; NAGLER 1858-1879, IV (1871), p. 645, n. 2032; MEDDE 2013, p. 115.

<sup>18</sup> MALASPINA 1824, II, pp. 107-108 e IV, p. 336; NAGLER 1858-1879, IV (1871), p. 645, n. 2032, ma si veda anche il n. 2033; CHIRICO 1981, p. 32, n. 6; MEDDE 2013, p. 115. Il monogramma «M+O» è molto simile ad uno di quelli utilizzati dal milanese Pietro Barelli per falsificare alcune matrici passate in suo possesso tra il 1864 e il 1887: si veda ad esempio il caso della matrice Soliani che porta un monogramma analogo (Modena, Galleria Estense, inv. 5008; cfr. F. Nodari in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, pp. 240-241, n. 73, ma anche A. Milano, *ibidem*, soprattutto pp. 89-91), gentilmente segnalatoci da Maria Ludovica Piazzi e Chiara Trivisonni. Nel caso in oggetto, comunque, non si può attribuire al Barelli questa inserzione dato che la matrice è attestata con tale monogramma all'altezza del 1824.

<sup>19</sup> La citazione è tratta da ZANOTTI 1739, II, 3, p. 17, riportata da MEDDE 2013, p. 115.

<sup>20</sup> Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 1996. Al verso, timbro dello Stabilimento Malaspina (LUGT 1779a).

<sup>21</sup> Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 412-63.

<sup>22</sup> Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. PS m. 3-71. Porta in basso a destra il timbro dei Musei Civici di Pavia («Museo Civico di Storia Patria», non in Lugt), a sinistra quello Bertarelli (LUGT 73), e al verso un'annotazione manoscritta a penna e inchiostro bruno, «Esemplare N° 4» e la firma di Renato Sòriga, il conservatore dei Musei Civici di Pavia dal 1910 al 1939. Non avendo i timbri della collezione Malaspina, i fogli non appartenevano quindi al marchese, e potrebbero essere il risultato di una tiratura successiva.

<sup>23</sup> Museo Correr, Gabinetto Disegni e Stampe, volume stampe A 15, p. 68, n. 78 e p. 69, n. 79. Il foglio n. 78 presenta una filigrana con tre falci di luna con volto di profilo nella curva interna, analoga a quella rilevata in

Particolarmente interessante – sia dal punto di vista storico artistico, sia come *exemplum* metodologico per quello che è l'obiettivo del progetto che, contestualmente, presentiamo in questo saggio – è il legno inv. St. Mal. 5431, intagliato su entrambe le facce: una raffigura *San Francesco riceve le stimmate* (inv. St. Mal. 5431 a; Fig. 3)<sup>24</sup>, l'altra un *Giudizio Universale* (inv. St. Mal. 5431 b; Fig. 4)<sup>25</sup>. Ad una prima osservazione i due lati appaiono disomogenei, innanzitutto per il modo diverso di intagliare il legno: nel *San Francesco* prevalgono i tratteggi fitti, talvolta sottili, che riempiono alcune campiture per arricchire le ombreggiature; nel *Giudizio* invece l'intaglio è praticamente 'a soli contorni', e l'equilibrio e la precisione dei tratti rialzati del legno denunciano la maestria dell'esecutore. Le composizioni sono inoltre inserite entro due cornici diverse. Quella del *San Francesco* è doppia: la cornice interna presenta una sorta di inquadramento reso prospetticamente dall'ombra tratteggiata, in alto e a sinistra, mentre la cornice più esterna è omogenea su tutti e quattro i lati e raffigura una sorta di corda tesa con nodi regolarmente disposti, su sfondo nero. La cornice del *Giudizio Universale* è più elaborata essendo decorata con elementi fitomorfi (palmette?) nei margini superiore e inferiore, in un *pattern* decorativo praticamente identico a quello che corre lungo la fascia che delimita il cerchio al centro della composizione; motivi diversi corrono invece lungo i bordi laterali, e i quattro angoli della cornice presentano riquadri differenti tra loro (solo i due in basso sembrano simili, per quanto è possibile percepire dato lo stato di conservazione non ottimale dei bordi).

Del *San Francesco* conosciamo l'impressione su carta pubblicata da Schreiber e Heitz<sup>26</sup>, che dovrebbe corrispondere all'esemplare conservato ai Musei Civici di Pavia, dove però non è attualmente reperibile e dove nemmeno risulta menzionata nell'inventario museale; un'altra impressione è conservata a Milano (Fig. 5)<sup>27</sup>. La composizione, pur presentando figure più allungate rispetto a quello del *Giudizio Universale*, ne condivide alcuni motivi, come ad esempio il modo di rendere le pietre, o la posa di alcuni personaggi: si noti ad esempio, nel *San*

---

alcuni impressioni della stampa dal legno col *Giudizio Universale*, accompagnato nell'altra metà del foglio dalle lettere AFG in caratteri lapidari romani (si veda *infra*). Sul foglio dell'album su cui è montata la stampa, lungo il margine inferiore si legge un'annotazione manoscritta dell'allora curatore Vincenzo Lazari: «Acquisto 1860. Dicesi la marca di M. Osinger, ma avverto ch'è aggiunta dappoi. C'è a S. Marco con queste sigle appostevi a penna 1541 / HT [sovrapposte] VB». Non è stato per ora possibile reperire l'esemplare citato presso la Biblioteca Marciana di Venezia. L'altra impressione si trova nel medesimo volume del Correr, p. 69, n. 79: il foglio presenta una filigrana con la lettera M capitale. Al posto del M+O, sulla tavoletta si legge la data 1568 e le lettere MC [sovrapposte] in prospettiva, e sembrano stampate e ripassate a penna e inchiostro bruno. Sul foglio dell'album su cui è montata la stampa, la solita annotazione di Lazari a penna e inchiostro bruno: «Prov. Correr. La marca di Cristoforo Maurer è aggiunta a penna. Trovasi la simile stampata sulle fatiche d'Ercole del Vavassore che sono a San Marco. È identica al pezzo precedente ma forse a due legni». Un monogramma simile è effettivamente riferito da Nagler a Christof Maurer (NAGLER 1858-1879, IV [1871], pp. 527-528, n. 1699). Rispetto agli altri esemplari, questo sembra ottenuto con un'inchiostrazione più intensa, tanto che alcuni tratteggi risultano unificati in macchie scure, ma forse è a causa del ripasso acquerellato in grigio/nero in corrispondenza dei tratteggi, marroncino nelle zone lasciate bianche.

<sup>24</sup> 423x291x21 mm (composizione escluso il bordo: mm 384x252). MALASPINA 1824, II, p. 108, e IV, pp. 334-335; HEITZ 1934, n. 54 (SCHR.IX, n. 1432y).

<sup>25</sup> Composizione escluso il bordo: 387x260 mm. MALASPINA 1824, II, p. 108 e IV, p. 334-335; MONTI 1838, p. 30 n. 116; BRUILLOT 1832-1834, I (1832), pp. 6-7 n. 39; NAGLER 1858-1879, IV (1871), p. 556 n. 1780; PASSAVANT 1860-1864, VI (1864), p. 236, n. 66b; SCHREIBER 1891-1911, I (1891), n. 598; KRISTELLER 1892, p. 52; SCHREIBER 1926-1930, I (1926), n. 598; HEITZ 1933, n. 25; HEITZ 1934, n. 53; R.S. Field in *FIFTEENTH-CENTURY WOODCUTS* 1977, n. 7; HIND 1935, II, p. 432; FIELD 1989, p. 195, n. 16201.598; ALBERTARIO 1999, p. 275.

<sup>26</sup> HEITZ 1934, n. 54 (SCHR.IX, n. 1432y), che illustra un foglio conservato a Pavia, che non è stato finora rinvenuto (si veda *infra*).

<sup>27</sup> Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. ART. m. 58-25. Porta in basso a destra il timbro dei Musei Civici di Pavia («Museo Civico di Storia Patria», non in Lugt), a destra quello Bertarelli (LUGT 73), e al verso un'annotazione manoscritta a penna e inchiostro bruno, «Esemplare N° 3» e la firma di Renato Sòriga, come nell'esemplare della *Croffissione* di cui sopra, cfr. nota 23.

*Francesco*, il diavolo che spinge un frate in una grotta (nell'impressione a stampa, a sinistra) e, nella stampa del *Giudizio* (si veda *infra*), un diavolo simile che spinge un'anima dannata e il nudo spinto dall'angelo che appare a destra di San Michele.

La composizione col *Giudizio Universale* presenta Gesù Cristo seduto sul globo incoronato da due angeli, affiancato da san Giovanni Battista e dalla Madonna, capofila rispettivamente di una serie di santi e sante. Le figure sono inserite entro un cerchio diviso in due parti dallo Zodiaco: nel semicerchio inferiore si trova l'arcangelo Michele che soppesa le anime dei buoni e dei cattivi, affiancato dagli angeli con le rispettive animule. Nella zona sottostante, sono raffigurati gli uomini e le donne destinati al Paradiso e i dannati, separati da una veduta di città al centro. In alto ai due angoli, i quattro evangelisti inseriti a due a due in cornici circolari: Luca e Giovanni da una parte, Marco e Matteo dall'altra. Entro la composizione compare, in basso a sinistra, l'inserzione di un tassello con il monogramma «MAF», dovuto forse ad un'interpolazione posteriore all'intaglio della matrice – ma di cui non è possibile stabilire l'epoca –, dato che esiste un primo stato anteriore alla sua apposizione (si veda *infra*, l'esemplare di Cleveland). Ma vediamo di recuperare le informazioni sulle impressioni a stampa di questa matrice, così da determinare stati e tirature.

Del *Giudizio Universale* si conoscono almeno dodici impressioni. Quella conservata a Cleveland (Fig. 6)<sup>28</sup> è ad oggi l'unica nota di primo stato e potrebbe forse corrispondere a quella menzionata dai repertori di fine Otto e inizio Novecento come conservata a Reggio Emilia, nella collezione di Giovanni Battista Venturi (1746-1822)<sup>29</sup>. Si presenta senza il monogramma: la composizione è ritagliata lungo il margine, così da non mostrare la cornice che invece è parte della matrice.

Gli altri esemplari noti finora portano il monogramma, e sono a nostro parere da considerarsi tutti di secondo stato: si differenziano però tra loro per una diversa tiratura, in cui cioè le varianti sono accidentali e dipendono da un progressiva usura della matrice. Possiamo così individuare tre diversi gruppi corrispondenti a momenti cronologici man mano successivi. Sei esemplari su carta, si presentano, come nel caso di Cleveland, con la cornice ritagliata, portano l'aggiunta del monogramma (nei repertori vengono definiti di secondo stato): sono conservati a Londra<sup>30</sup>, Minneapolis (Fig. 8)<sup>31</sup>, Venezia<sup>32</sup>, New York<sup>33</sup>, Brema<sup>34</sup> e Harvard<sup>35</sup>. Rispetto all'impressione di Cleveland vi si rileva un aumento della larghezza di certe lacune.

<sup>28</sup> The Cleveland Museum of Art, inv. 1925.1000, Gift of The Print Club of Cleveland. <http://www.clevelandart.org/art/1925.1000> <20 settembre 2016>. Come ci informano gentilmente James Wehn e Moyna Stanton, inviandoci una betaradiografia (Fig. 7), il foglio presenta una filigrana composta dalle lettere capitali «M A C / R», non repertoriata. Al verso è visibile un'annotazione manoscritta a penna e inchiostro bruno, «VS : P», non in Lugt.

<sup>29</sup> SCHREIBER 1891-1911, I (1891), n. 598; KRISTELLER 1892, p. 52; SCHREIBER 1926-1930, I (1926), n. 598; FIELD 1989, p. 195 n. 16201.598. Schreiber nel 1891 segnala il foglio in collezione privata a Reggio Emilia; Kristeller nel 1892 specifica trattarsi di quella di Giovanni Battista Venturi. Nel 1926 Schreiber riprende la segnalazione, quando però la raccolta Venturi doveva ormai essere passata alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (dono dalla contessa Leocadia Palazzi Trivelli Venturi nel 1921) sebbene privata di alcuni pezzi: ad oggi infatti, come ci comunica gentilmente Chiara Panizzi, il *Giudizio Universale* non figura nella collezione, e nemmeno negli inventari antichi. Il foglio di Cleveland – l'unico noto in primo stato – entrato al museo nel 1925, potrebbe esservi giunto a seguito di passaggi collezionistici non ancora definiti da ricondurre alla collezione Venturi.

<sup>30</sup> British Museum, inv. 1874,0711.1844 [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1347397&partId=1&searchText=last+judgement+woodcut+italian&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1347397&partId=1&searchText=last+judgement+woodcut+italian&page=1) <20 settembre 2016>.

Sarah Vowles ci informa che il foglio fu acquistato all'asta Gutekunst dell'11 luglio 1874, insieme ad altre 800 'rare early prints'.

<sup>31</sup> Minneapolis Institute of Art, inv. P.68.102, Bequest of Herschel V. Jones <http://collections.artsia.org/art/8233/the-last-judgement-italy> <20 settembre 2016>. Come ci informa Rachel McGarry, che ringraziamo anche per la fotografia (Fig. 9), il foglio presenta una filigrana con tre lune crescenti con volti di profilo e con le lettere AFG: non è segnalata nei repertori, ma potrebbe comunque risalire al XVIII secolo. Si tratta della stessa filigrana rilevata in altri esemplari del *Giudizio Universale* (cfr. Minneapolis, Harvard,

Cinque esemplari presentano anche la cornice: quelli di Berlino<sup>36</sup>, Washington<sup>37</sup> e Pavia (Fig.10)<sup>38</sup>, che secondo Schreiber, seguito da Field, costituirebbero il terzo stato, sono connotati da più ampie tracce di usura della matrice; i restanti due esemplari sono conservati a Milano<sup>39</sup> e a Pavia<sup>40</sup>, e sono caratterizzati da lacune più vistose della matrice (si veda ad esempio il bordo più esterno della cornice, a destra nella stampa completamente venuto meno), che corrispondono allo stato di conservazione attuale del legno: si deve trattare infatti presumibilmente di una tiratura più tarda.

Resta da stabilire l'epoca delle prime tirature, verifica cui stiamo attendendo con la preziosa collaborazione dei curatori delle collezioni che conservano le xilografie. Pare che si tratti – per la maggior parte – di impressioni non antiche: i fogli di Harvard, Minneapolis, New York, Venezia e Brema sono contrassegnati dalla medesima filigrana sette/ottocentesca, quelli

---

New York, Brema) e nel foglio con la *Crocifissione* di Venezia, Museo Correr, menzionato sopra (nota 23, e si veda anche la nota seguente), che ci porta a ritenere che le due matrici abbiano avuto una tiratura contestuale, in un momento presumibilmente prossimo al passaggio nella collezione Malaspina. Grazie a Rachel McGarry anche per le informazioni sulla provenienza, che riportiamo: Josef Wunsch (1843-1916; non in Lugt), Vienna (fino al 1927); vendita all'asta C.G. Boerner, Leipzig, 4-6 maggio 1927, n° 44 [Knoedler &co.]; Herschel V. Jones, Minneapolis (fino al 1928); sua moglie Lydia Willcox Jones (1861-1941) e figlia, Tessie Jones, New York (fino al 1968); donazione al Minneapolis Institute of Art.

<sup>32</sup> Museo Correr, Gabinetto Disegni e Stampe, volume stampe A 15, p. 15, n. 14. Esemplare segnalato da SCHREIBER 1926. Il foglio presenta la filigrana con le tre lune crescenti con volti di profilo che compaiono anche in quella dei fogli di Minneapolis, New York, Brema, Harvard e anche nel foglio con la *Crocifissione* di cui sopra, cfr. nota 23. L'esemplare del Correr porta, sul montaggio, un'annotazione a penna e inchiostro scuro: «Anonimo veneziano, sec. XVI. Una buona prova ce n'ha nella libreria di S. Marco. Il monogramma è improntato con un tipo staccato. Acq. 1860». Si tratta di un'annotazione del già citato Vincenzo Lazari che quindi indica un altro esemplare presso la Marciana, che però non è stato finora rinvenuto.

Al verso si leggono altre due annotazioni, in diverse grafie: una a penna e inchiostro marrone, piuttosto sbiadito, «Mantegna» (che si riferisce probabilmente all'ipotesi di attribuzione), una a matita, «Pierre Kints che fioriva verso 1610-a 1620 - / Bryan Biographical and Critical Dictionary» (che non sembra essere un'informazione pertinente).

<sup>33</sup> Metropolitan Museum, inv. 33.58.1, Harris Brisbane Dick Fund,

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/632898?sortBy=Relevance&what=Prints&ft=Last+judgment&offset=0&rpp=20&pos=20> <20 settembre 2016>. Il foglio presenta un bordo in penna e inchiostro bruno. In basso al centro è inoltre visibile un marchio di collezione, non in Lugt, forse riconducibile ad un possessore antecedente all'ultimo, Alessandro Castagnari. R.S. Field in *FIFTEENTH-CENTURY WOODCUTS* 1977, n. 7, che rileva la presenza della filigrana con lune crescenti (ringraziamo Richard Field per la fotografia), che possiamo riconoscere essere la medesima già rilevata in altri casi, ma senza le tre lettere (si veda *supra*; ringraziamo Mark McDonald per la verifica).

<sup>34</sup> Kunsthalle, inv. 32199 Esemplare illustrato in HEITZ 1933, n. 25 e FIELD 1989, p. 195, n. 16201.598; citato in HEUSINGER 1967, p. 95. Proveniente dalla collezione di Melchior Hermann Segelken (1814-1885). Come ci comunica gentilmente Christien Melzer, il foglio presenta la filigrana con le tre lune crescenti e le lettere AFG, già rilevata in altri fogli (si veda *supra*).

<sup>35</sup> Fogg Art Museum, inv. M21294, <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/260250?position=27> <27 ottobre 2016>. Grazie a Rachel McGarry per avercelo segnalato. Si tratta dell'esemplare proveniente dalla collezione di Charles Norton (Cambridge, MA, donato da Susan Norton), segnalata da Schreiber 1926. Grazie a Elizabeth Rudy per le informazioni e la betaradiografia della filigrana, che risulta essere la medesima dei fogli di Venezia, Minneapolis, New York, Brema (si veda *supra*).

<sup>36</sup> Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

<sup>37</sup> National Gallery of Art, inv. 1975.7.1, Gift of Mr. Robert M. Light,

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.55126.html>

<sup>38</sup> Musei Civici, inv. St. Mal. 1997. Annotazione in basso a destra, a matita, «Mantegna». Al verso, timbro dello Stabilimento Malaspina (LUGT 1779a).

<sup>39</sup> Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. PS m. 49-79. Al verso si scorgono tracce di impressione in controprova dalla metà superiore del *San Francesco*, derivante – si può ipotizzare – dall'aver sovrapposto questo foglio ad una stampa 'fresca' dal *San Francesco*. Si trova anche il timbro dei Musei Civici di Pavia (LUGT 2014i, in inchiostro violetto), mentre al recto si trova quello di Bertarelli (LUGT 73).

<sup>40</sup> Non rinvenuto presso i Musei Civici di Pavia, ma illustrato da HEITZ 1934, n. 53, come conservato a Pavia.

di Pavia, Berlino, Washington, sono connotati da una carta presumibilmente non cinquecentesca forse anch'essa sette/ottocentesca.

Il monogramma, che il marchese Malaspina descrive come ignoto, riferito probabilmente all'inventore e «da taluno interpretata significare 'Andrea Mantegna fece'», pare un'enigma<sup>41</sup>. Schreiber attribuiva l'opera a scuola veneziana della fine del XV secolo, seppur con alcuni dubbi relativamente alle forme allungate delle figure, che lo indussero ad ipotizzare uno slittamento cronologico al XVI secolo. A parte Nagler, che riteneva il *Giudizio* un prodotto tedesco, il parere di chi si è occupato dell'opera non si è allontanato da un'attribuzione ad un artista dell'Italia settentrionale, oscillando tra un ambito milanese e uno veneziano<sup>42</sup>.

A questo proposito, pur non essendo questa la sede per un approfondimento di questi aspetti, ci limitiamo a segnalare altri spunti di riflessione. Dedicare nuova attenzione a questo tipo di materiali significa anche recuperare le ipotesi critiche – spesso assai datate – riguardo all'attribuzione e alla cronologia, riconsiderandole alla luce di studi recenti. Nello specifico, per il *Giudizio Universale*, consideriamo l'opinione di Melchior Hermann Segelken (1814-1885), il collezionista di xilografie che donò alla Kunsthalle di Brema ben seimila fogli, fra i quali anche un'esemplare dell'opera di cui stiamo scrivendo<sup>43</sup>. Egli riferisce l'invenzione dell'opera all'orafo modenese Giovanni Battista del Porto e l'incisione a Girolamo Mocetto<sup>44</sup>. Questi nomi non possono essere condivisi, ma l'evocazione emiliana è intrigante, se considerata dal punto di vista stilistico. Si confrontino ad esempio i volti e le capigliature con i riccioli 'a cavaturacciolo' di Cristo e di San Giovanni Battista con i disegni di Francesco Francia e del giovane Marcantonio Raimondi<sup>45</sup>, le svelte figurine degli angeli che affiancano San Michele dalle vesti svolazzanti che ricordano un po' il Perugino, molto amato a Bologna, e la stessa impaginazione del soggetto, che evoca un po' i trionfi di Lorenzo Costa nella Cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore. Abbiamo poi intrecciato queste considerazioni ad altre riflessioni. Come si è detto la matrice presenta da un lato il *Giudizio Universale* e dall'altro *San Francesco che riceve le stigmate*. Queste due immagini erano sempre presenti in una pubblicazione molto fortunata del primo Rinascimento alla quale furono dedicate edizioni riccamente illustrate: il *Leggendario dei santi* di Jacopo da Varagine. Fra queste, ad esempio, una delle più celebri è quella pubblicata a Venezia nel 1505 da Nicolo e Domenico dal Jesus (o Del Gesù) alla quale lavorarono, secondo Essling<sup>46</sup>, almeno due illustratori: uno dallo stile mantegnesco a puro contorno tipico della bottega di Benedetto Bordon, l'altro caratterizzato da un tratto ombreggiato. Sebbene il *Giudizio Universale* e il *San Francesco* presenti in questa pubblicazione differiscano dalla matrice che stiamo considerando, ci sembra interessante aggiungere ai dati di questa ricerca alcune notizie che riguardano il Del Gesù che ci fanno supporre che la nostra matrice derivi da disegni emiliani, ma sia stata intagliata a Venezia nel loro ambito. I due fratelli furono gli editori veneziani di Marcantonio Raimondi che si trasferì a Venezia nel 1508<sup>47</sup>. Con loro pubblicò la serie di bulini che riproduce la *Vita della Vergine* dalle xilografie di Albrecht Dürer e più tardi l'*Incredulità di San Tommaso*. L'artista bolognese dovette realizzare

<sup>41</sup> NAGLER 1858-1879, IV (1871), p. 556, n. 1780, ma si veda anche p. 557, n. 1783.

<sup>42</sup> Si veda da ultimo R.S. Field in *FIFTEENTH-CENTURY WOODCUTS* 1977, n. 7.

<sup>43</sup> Si veda la nota 34.

<sup>44</sup> Nell'inventario di Segelken, come ci informa Christien Melzer, è riportata l'opinione del collezionista, riferita anche da Schreiber. Con il nome dell'orafo modenese Giovanni Battista del Porto veniva identificato nell'Ottocento l'ignoto «Maestro IB con l'uccello» (così denominato da Pierre-Jean Mariette), incisore su rame e disegnatore per xilografie, sulla scorta di Pietro Zani (ZANI 1802, p. 55 e p. 134, nota 56). Nell'inventario di Segelken, come ci informa gentilmente Christian Melzer.

<sup>45</sup> Ad esempio nel *Battesimo di Cristo* di Marcantonio Raimondi, da Francesco Francia, BARTSCH 1803-1821, XIV (1813), p. 28 n. 22; M Faietti in *BOLOGNA E L'UMANESIMO* 1988, pp. 106-108, n. 9.

<sup>46</sup> ESSLING 1908, pp. 140-157, n. 683; PON 2004, pp. 53-55.

<sup>47</sup> Si veda da ultimo LANDAU 2016, p. 129.

quest'ultima a ridosso o al momento del suo arrivo a Venezia: venne poi utilizzata nel 1522 *ad instantia* dei Del Gesù nelle libro *Epistole & evangelij volgari hystoriade. L'Incredulità di San Tommaso* è l'unica xilografia accettata nel corpus di Marcantonio – come disegnatore, dato che l'intaglio è attribuito a Ugo da Carpi – e porta il monogramma «MAF» che lo identifica: fu probabilmente concepita come foglio sciolto e poi utilizzata come illustrazione di un libro<sup>48</sup>. Questa ipotesi viene confermata dalle notizie documentarie sull'attività dei Del Gesù. Come è emerso grazie alle ricerche di Lisa Pon<sup>49</sup>, i Del Gesù erano principalmente stampatori di incisioni su fogli sciolti a carattere devozionale, di 'santini' insomma, e solo occasionalmente, in caso di commissioni finanziate, si imbarcavano in imprese editoriali. Infatti Pietro, il discendente di Nicolo e Domenico, dovendo giustificare davanti al Sant'Uffizio la presenza di libri proibiti nel proprio magazzino, ci tiene a precisare che la natura della società Del Gesù era quella di illustratori e non di editori di libri: «[...] ne la professione nostra è de libri, ma da depenzar santi de carta per le schuole»<sup>50</sup>. Inoltre, i libri dei conti delle confraternite veneziane della Scuola di Santa Maria Maggiore e della Scuola di Sant'Orsola, tra il 1508 e il 1545, registrano pagamenti a Nicolo e Domenico Del Gesù per «santi e madone instampe»<sup>51</sup>. Senza voler avanzare attribuzioni, ma mettendo in fila gli elementi raccolti, possiamo cautamente proporre che un disegno con un Giudizio Universale sia stato eseguito da un artista emiliano a Venezia nel primo decennio del Cinquecento e sia stato intagliato per Nicolo e Domenico Del Gesù che hanno poi provveduto a inserire il monogramma «MAF», che quasi ricalca quello presente nella xilografia con l'*Incredulità di San Tommaso* di Marcantonio Raimondi da loro posseduta e stampata. Anche il *Giudizio Universale* e il *San Francesco* potevano essere venduti come fogli sciolti<sup>52</sup> o inseriti, se il formato lo consentiva, in pubblicazioni, ad esempio in una eventuale nuova edizione del *Legionario dei Santi* di Jacopo da Varagine.

Le matrici Malaspina non fanno parte del percorso espositivo dei Musei Civici pavesi, ma sono conservate nei depositi. Saranno incluse – insieme ad altre due acquisite nel 1934 (inv. 2724/1934 e 2725/1934)<sup>53</sup> –, nella campagna di catalogazione avviata per l'intera collezione museale, realizzata con il Sistema Regionale per i Beni Culturali (SiRBeC) della Lombardia, che si basa sul modello ICCD. Questa catalogazione, condotta offline, è consultabile presso l'Istituto museale e viene regolarmente riversata in LombardiaBeniCulturali<sup>54</sup>, progetto pionieristico che resta però per forza di cose in un certo senso chiuso in se stesso, potendo solo accennare – perlopiù in forma discorsiva nel campo relativo alle 'notizie storico critiche' – alle connessioni che queste matrici hanno con opere correlate appartenenti ad altri enti museali.

Il progetto dell'*Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ideato e curato dagli scriventi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, intende valorizzare questo tipo di opere e le

---

<sup>48</sup> M. Faietti in *BOLOGNA E L'UMANESIMO* 1988, pp. 154-156, n. 32; URBINI 1999.

<sup>49</sup> PON 1998.

<sup>50</sup> Archivio di Stato di Venezia, Santo Ufficio busta 156, fol. 22, pubblicato in PON 1998, p. 460.

<sup>51</sup> PON 1998, p. 461 e note 31 e 32.

<sup>52</sup> Ad esempio, il 6 maggio 1516 l'editore Bernardino Benalio, in esecuzione di un privilegio precedentemente concessogli, fece stampare «[...] in due fogli reali el Final Judicio cum li chori angelici et ordeni de beati et infinito numero de dannati et demoni [...]» (FULIN 1882, n. 208). Come segnalato da Mark McDonald, la xilografia, per ora non rintracciata, andò effettivamente in stampa e fu intagliata da Ugo da Carpi: compare infatti accuratamente descritta nell'inventario cinquecentesco delle stampe possedute da Ferdinando Colombo (MCDONALD 2004, n. 2590).

<sup>53</sup> Rispettivamente:

- Inv. 2724/1934: *"Dio ti vede"* (171x223x19 mm). Rinvenuta presso il Municipio di Pavia e trasferita presso i Musei Civici nel 1934.

- Inv. 2725/1934: *San Francesco riceve le stimmate* (261x157x21 mm; monogramma «B»). Acquistata nel 1934.

<sup>54</sup> [www.lombardiabeniculturali.it/stampe/](http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/) <20 settembre 2016>.

loro connessioni. Avviato nel novembre 2015<sup>55</sup>, ha come obiettivo la costruzione di un database che, liberamente consultabile on line, possa fornire agli studiosi e alle istituzioni che conservano le xilografie l'opportunità di rendere evidenti le relazioni tra le matrici, i fogli sciolti, gli esemplari diversi di una stessa xilografia, le copie, insomma con tutti i materiali relativi ad una stessa opera dispersi in tutto il mondo. Si verranno così a collegare i dati e le opere di confronto necessari allo studio di una specifica xilografia, ovviando alla dispersione delle informazioni: si auspica che questo database diventi uno strumento utile per la valorizzazione e un luogo virtuale di scambio per gli studiosi e le istituzioni. L'importanza di includere anche le matrici lignee in questo censimento risponde alla necessità di considerare complessivamente la 'vita' di un'incisione. Come ha puntualizzato Maria Goldoni, essa comprende sia il prodotto finale della stampa e la sua commercializzazione, sia la fase produttiva, ovvero il momento dell'incisione del legno presso la bottega dell'intagliatore e quello – contestuale o distinto anche cronologicamente – di vera e propria stampa, presso lo stampatore/tipografo<sup>56</sup>.

Per poter rispondere sia alla peculiarità dell'oggetto della ricerca – fogli sciolti e matrici lignee conservate in istituzioni di varia tipologia e localizzazione geografica –, sia alle esigenze degli utenti di questo database, abbiamo introdotto alcuni adattamenti al tracciato standard ICCD. Grazie alla disponibilità dell'istituzione che ospita il progetto e dei fornitori del software SICAPWEB, il database, pur rispettando le indicazioni dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (scheda S-MI), ha arricchito il tracciato già esistente con alcuni campi e specifiche, dando luogo ad una nuova scheda attualmente denominata XI.

Tra le modifiche apportate alla scheda ministeriale segnaliamo in particolare: l'aggiunta del campo per lo SPESSORE DELLA MATRICE; di un campo per la MATERIA DEL SUPPORTO, al fine di distinguere tra carta, pergamena, tessuto, etc. e, nel caso di scheda MI, tra tipologie di legni, quando possibile; un campo destinato alle modalità conservative dal punto di vista collezionistico, per segnalare eventuali montaggi o condizioni particolari. Inoltre sono stati attivati campi per l'inserimento dei link che rimandano alla localizzazione dell'opera (sito web del museo che conserva la matrice o la stampa), alla scheda vera e propria del museo relativa all'opera in oggetto, quando esistente, alla eventuale filigrana, ai marchi di collezione<sup>57</sup>, alla bibliografia. Per quest'ultima, si è pensato di differenziare i Repertori dalla Bibliografia specifica (che tratta cioè dell'esemplare oggetto della scheda) e la Bibliografia di confronto (sull'opera come invenzione, su altri esemplari o su opere correlate). La possibilità di ricerca tramite il numero di repertorio (come il TIB, Schreiber, ecc.) faciliterà il reperimento di pezzi altrimenti difficilmente individuabili.

Questo progetto si differenzia dalle campagne di catalogazione dei singoli musei, cui non può e non intende sostituirsi, e si propone anzi come un mezzo di valorizzazione di quegli stessi strumenti. Per questo motivo stiamo avviando collaborazioni e confronti anche sui temi della catalogazione con le istituzioni che conservano i materiali oggetto del nostro studio.

La differenza più evidente dell'*Atlante* rispetto ai progetti di catalogazione interni ai singoli enti è l'opportunità di riunire materiali che, pur essendo conservati in differenti luoghi e istituzioni – non solo musei, biblioteche o archivi, ma anche collezioni private, case d'asta, chiese, monasteri, edifici storici, pubblici o privati, ecc. hanno una storia collezionistica, stilistica, materiale in comune. Sopravvivono casi – rari ma interessantissimi – di opere conservate ancora nel luogo che storicamente le ospita *ab antiquo*, talvolta sfuggiti ai repertori e agli studi dedicati alla grafica. Il progetto ci permette di riportare alla luce il sommerso anche

---

<sup>55</sup> [www.cini.it/fototeca/atlanti/atlante-delle-xilografie-italiane-del-rinascimento](http://www.cini.it/fototeca/atlanti/atlante-delle-xilografie-italiane-del-rinascimento) <20 settembre 2016>.

<sup>56</sup> GOLDONI 1995, p. 236.

<sup>57</sup> Per questi ultimi i link sono inseriti nella scheda della lista corrispondente.

grazie alla collaborazione con altri studiosi che stanno lavorando su questi materiali, e di riportare quindi all'attenzione di un più ampio pubblico xilografie note e meno note.

Tutte le opere – matrici e fogli – reperiti e schedati, vengono inserite nel database e codificate con l'assegnazione di un codice che costituirà il numero identificativo nel censimento (il numero sarà preceduto dal prefisso ALU, acronimo di Aldovini-Landau-Urbini). Si è creato una sorta di riferimento alla stregua dei numeri di repertori ben più celebri per questo genere di materiali (Bartsch, Schreiber, Field, ecc.): il numero *tout court* contrassegna la composizione, che può essere nota attraverso la matrice incisa – per la quale il numero sarà seguito da M – o in una stampa, di cui ci potrebbero essere molteplici esemplari – per cui il numero sarà seguito da '1, '2, '3, ecc. (si veda *infra* per un esempio).

La possibilità di consultare e visualizzare, attraverso gallerie di immagini, l'insieme di opere in relazione tra loro, permetterà di mettere in evidenza raggruppamenti in corpus xilografici legati stilisticamente e, in conseguenza, ipotizzare/individuare ambiti e cronologie di produzione. Le relazioni che si possono instaurare tra le schede sono di due tipologie: le matrici e le relative impressioni a stampa sono collegate grazie ad una Relazione diretta (campo RSE), mentre gli altri esemplari, le eventuali tirature moderne, le copie o le repliche, sono riunite da una Relazione orizzontale (ROZ).

Nelle notizie storico-critiche ci sarà spazio anche per attivare collegamenti fra i fogli sciolti e l'illustrazione libraria, settore imprescindibile per uno studio a trecentosessanta gradi della produzione xilografica, e altri ambiti artistici (pittura, miniatura, ebanisteria ecc.). Sarà utile collegarsi a progetti come il 15cBooktrade Project<sup>58</sup>, che ha avviato un censimento e catalogazione delle illustrazioni degli incunaboli, così come ad altri progetti di digitalizzazione di libri antichi.

In tal senso, il *Giudizio Universale* della collezione Malaspina si rivela quindi un'opera emblematica per il nostro progetto vista la complessità materiale e di relazioni che la caratterizzano, tutti aspetti dei quali la schedatura renderà conto. La matrice (contrassegnata dal numero ALU.0008-M), collegata al suo verso (il *San Francesco*, ALU.0009-M e la relativa impressione su carta, ALU.0009.1) – sarà affiancata nella schedatura dagli esemplari a stampa sopravvissuti (ALU.0008.1 quello di Cleveland, ALU.0008.2 quello di Londra, ecc.) e dalle rispettive immagini, delle eventuali filigrane, e da ipotesi riguardo alla cronologia, l'ambito di produzione, le tirature.

La possibilità di consultare, in un solo luogo – seppur virtuale –, l'insieme di queste opere, le relative immagini con le rispettive storie, costringe quindi lo studioso a un serrato confronto che a nostro parere rappresenta il valore aggiunto di questo progetto che ambisce a creare occasioni di avanzamento della ricerca in questo settore.

---

<sup>58</sup> <http://15cbooktrade.ox.ac.uk/> <20 settembre 2016>.



Fig. 1: Anonimo intagliatore (Giuseppe Maria Moretti da Mauro Oddi?), *Crocifissione*, matrice lignea, Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 5432



Fig. 2: Anonimo intagliatore (Giuseppe Maria Moretti da Mauro Oddi?), *Crocifissione*, xilografia, Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 1996



Fig. 3: Anonimo intagliatore, *San Francesco*, matrice lignea, Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 5431a



Fig. 4: Anonimo veneto-emiliano, *Giudizio Universale*, matrice lignea, Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 5431b



Fig. 5: Anonimo intagliatore, *San Francesco*, xilografia, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. ART m 58-25

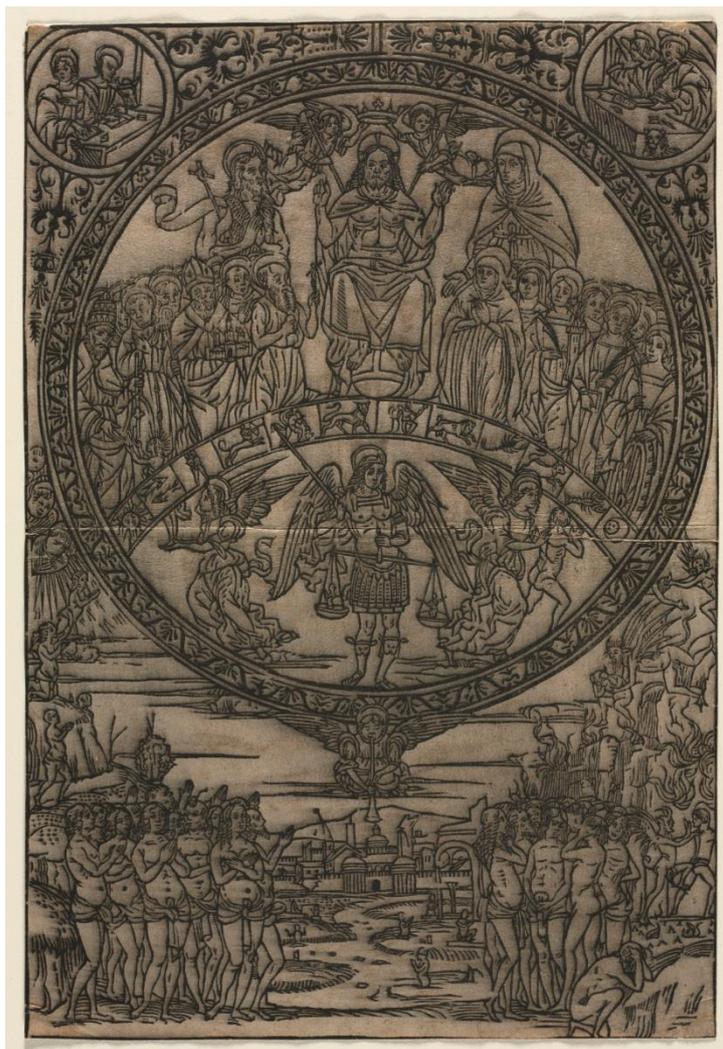


Fig. 6: Anonimo veneto-emiliano, *Giudizio Universale*, xilografia, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1925.1000, Gift of The Print Club of Cleveland

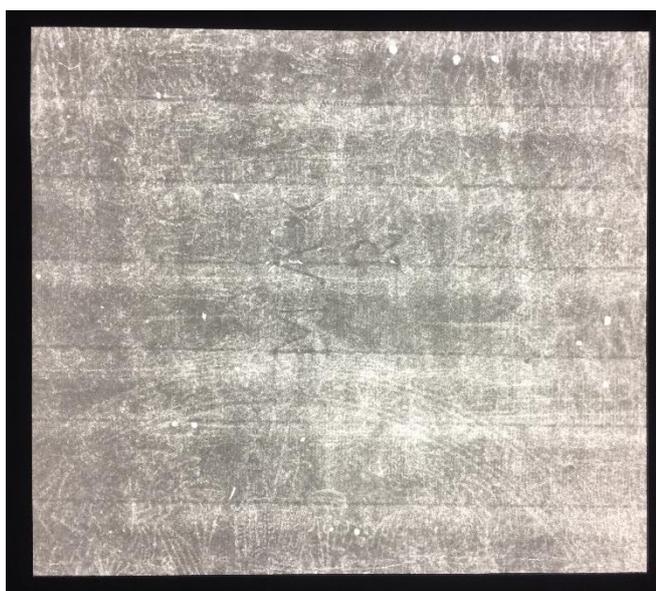


Fig. 7: Betaradiografia della filigrana del foglio fig. 6



Fig. 8: Anonimo veneto-emiliano, *Giudizio Universale*, xilografia, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. P.68.102, Bequest of Herschel V. Jones



Fig. 9: Filigrana del foglio fig. 8



Fig. 10: Anonimo veneto-emiliano, *Giudizio Universale*, xilografia, Pavia, Musei Civici, inv. St. Mal. 1997

## BIBLIOGRAFIA

ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE 2000

*Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste 2000.

ALBERTARIO 1999

M. ALBERTARIO, *Il progetto di una collezione*, in *I CATALOGHI MANOSCRITTI* 1999, pp. 13-24.

ALBERTARIO 2000

M. ALBERTARIO, *Il progetto e il metodo. La collezione di quadri*, in *LUIGI MALASPINA* 2000, pp. 477-538.

ALDO MANUZIO 2016

*Aldo Manuzio. Il Rinascimento a Venezia*, Catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini e D. Gasparotto, Venezia 2016.

ALDOVINI 2014

L. ALDOVINI, "Un carteggio sull'erudizione incisoria". *Malaspina e il collezionismo di stampe tra Mauro Boni, Pietro Zani e Carlo Bianconi*, in *CARTEGGIO* 2014, pp. 17-28.

ALDOVINI 2016

L. ALDOVINI, *Luigi Malaspina di Sannazzaro and the 'Accessories' for a print collection*, in *Collecting prints and drawings*, Atti del convegno (Irsee, 12-14 giugno 2014), a cura di A. Gáldy, Newcastle 2016 (in corso di stampa).

ARTE LOMBARDA 2015

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della mostra a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015.

BARTSCH 1803-1821

A. VON BARTSCH, *Le peintre graveur*, I-XXI, Vienna 1803-1821.

BOLOGNA E L'UMANESIMO 1988

*Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, Catalogo della mostra a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988.

BRUILLOT 1832-1834

F. BRUILLOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc. avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, I-III, Monaco 1832-1834.

CARTEGGIO 2014

*Luigi Malaspina di Sannazzaro. 1754-1835. Carteggio*, a cura di M. Albertario, L. Aldovini, D. Tolomelli, Pavia 2014.

CHIRICO 1981

M.T. CHIRICO, *Mauro Oddi, un parmense dimenticato*, «Parma nell'arte», XIII, fasc. 2, 1981, pp. 27-42.

ESSLING 1908

PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> Siècle et du Commencement du XVI<sup>e</sup>, première partie, tome II, Ouvrages imprimés de 1491 à 1500 et leurs éditions successives jusqu'à 1525*, Firenze-Parigi 1908.

FIELD 1989

R.S. FIELD, *German single leaf woodcuts before 1500: Anonymous artists (.401-.735)*, in *The Illustrated Bartsch, Supplement, vol. 162*, New York 1989.

FIFTEENTH-CENTURY WOODCUTS 1977

*Fifteenth-Century Woodcuts and the other relief prints in the collection of The Metropolitan Museum of Art*, Catalogo della mostra (, a cura di R. S. Field, [New York] 1977.

FULIN 1882

*Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana raccolti dal prof. R. Fulin*, «Archivio veneto», vol. 23, 1882, pp. 90-212.

GOLDONI 1995

M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della Raccolta Bertarelli*, «Rassegna di studie di notizie», XIX, 1995, pp. 195-259.

HEITZ 1933

P. HEITZ, *Italienische Einblättdrucke in den Sammlungen Bremen, Düsseldorf, Hamburg, London, Modena*, in *Einblättdrucke des XV. Jahrhunderts*, a cura di P. Heitz, vol. 80, Strasburgo 1933.

HEITZ 1934

P. HEITZ, *Italienische Einblättdrucke in den Sammlungen Modena, Oxford, Paris, Pavia, Prag, Prato*, in *Einblättdrucke des XV. Jahrhunderts*, a cura di P. Heitz, vol. 81, Strasburgo 1934.

HEUSINGER 1967

C. VON HEUSINGER, *Die Segelken-Sammlung altitalienischer Holzschnitte in der Kunstballe Bremen*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*, a cura di M. Lisner e R. Becksmann, Monaco-Berlino 1967, pp. 93-100.

HIND 1935

A.M. HIND, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth Century*, I-II, London 1935.

I CATALOGHI MANOSCRITTI 1999

*I cataloghi manoscritti delle raccolte di Luigi Malaspina di Sannazaro (1754-1835), Materiali per la storia del collezionismo*, a cura di M. Albertario, Milano 1999.

KRISTELLER 1892

P. KRISTELLER, *Recensione a W.L. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle, tome Ier*, «Archivio storico dell'arte», V, fasc.1, 1892, pp. 51-52.

LANDAU 2016

D. LANDAU, *L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio*, in ALDO MANUZIO 2016, pp. 107-135.

LOMARTIRE 2000

S. LOMARTIRE, *La collezione di stampe*, in LUIGI MALASPINA 2000, pp. 363-385.

LUGT

F. LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes [...]*, Amsterdam 1921; *Supplément*, The Hague 1956.

LUIGI MALASPINA 2000

*Luigi Malaspina di Sannazaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Atti del convegno (Pavia, 22-23 aprile 1999), Pavia 2000.

MALASPINA 1824

L. MALASPINA, *Catalogo di una raccolta di stampe antiche*, I-V, Milano 1824.

MCDONALD 2004

M. MCDONALD, *The Print Collection of Ferdinand Columbus 1488-1539. A Renaissance Collector in Seville*, I-II, London 2004.

MEDDE 2013

S. MEDDE, *Oddi Mauro*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, pp. 113-116

[http://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-oddi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mauro-oddi_(Dizionario-Biografico)/) <12 settembre 2016>.

MONTI 1838

G. MONTI, *Breve guida pel forestiero nella visita delle sale formanti il Gabinetto di Belle Arti che ad utilità de' giovani artisti eresse il M.L. Malaspina di Sannazaro di sempre chiara memoria*, Pavia 1838.

MUSEI NELL'OTTOCENTO 2012

*Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, Atti del convegno (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012.

MUSEO BAGATTI VALSECCHI 2003

*Museo Bagatti Valsecchi*, t. I, a cura di R. Pavoni, Milano 2003.

MUSEO D'ARTI APPLICATE 1996

*Museo d'arti applicate. Mobili e intagli lignei*, a cura di E. Colle con la collaborazione di S. Zanuso, Milano 1996.

NAGLER 1858-1879

G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen und unbekanntenen Künstler aller Schulen, Bezeichnung ihrer Werke eines figurlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben &c.*, I-VI, Monaco 1858-1879.

PASSAVANT

J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur contenant l'Histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI siècle; l'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'Essai sur les nielles de Duchesne ainé et un Catalogue supplémentaire aux estampes du XV et XVI siècle du Peintre-graveur de Adam Bartsch*, I-VI, Lipsia 1860-1864.

PON 1998

L. PON, 'Alla Insegna del Giesù': *Publishing Books and Images in Renaissance Venice*, «The Papers of the Bibliographic Society of America», 92, 1998, pp. 443-464.

PON 2004

L. PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven - Londra 2004.

SCHREIBER 1891-1911

W.L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle*, I-IV, Berlino-Lipsia 1891-1911.

SCHREIBER 1926-1930

W.L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle*, I-VIII, Lipsia 1926-1930.

STAMPE POPOLARI 1942

*Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, Catalogo della mostra a cura di L. Sorrento, Milano, 1942.

TOLOMELLI 2012

D. TOLOMELLI, "Chi li raccolse ebbe per scopo più l'istruzione che il diletto". *Lo Stabilimento di belle arti de marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro a Pavia*, in *MUSEI NELL'OTTOCENTO* 2012, pp. 55-61.

URBINI 1999

S. URBINI, *Marcantonio as Book Illustrator*, «Print Quarterly», XVI, 1, 1999, pp. 50-56.

VICINI 1981

D. VICINI, *Appunti sulla genesi della pinacoteca pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835) collezionista e mecenate*, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Milano 1981, pp. 7-22.

ZANI 1802

P. ZANI, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno e sposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel gabinetto nazionale di Parigi*, Parma 1802.

ZANOTTI 1739

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739.

ZATTI 2012

S. ZATTI, "Chi li raccolse ebbe per scopo più l'istruzione che il diletto". *Le collezioni di Luigi Malaspina di Sannazzaro alle origini del Museo Pavese*, in *MUSEI NELL'OTTOCENTO* 2012, pp. 47-53.

## ABSTRACT

Il saggio esamina l'esperienza collezionistica del marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (Milano 1754-1835) che viene indagata per quanto concerne il nucleo delle matrici lignee, confluite, come tutta la sua collezione, nei Musei Civici di Pavia. I materiali considerati rientrano fra le opere censite nell'*Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ideato e curato dagli scriventi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Fulcro di interesse del marchese Malaspina era la ricostruzione di una storia dell'incisione attraverso i suoi capolavori a stampa con il sussidio di quelli che egli definiva materiali 'accessori', tra cui anche le matrici. Tra i legni della sua raccolta abbiamo scelto un caso di studio che a nostro parere esemplifica la pluralità di temi, strumenti e metodologie da mettere in campo per lo studio delle xilografie. Tentiamo quindi di ricomporre la storia materiale, quella stilistica e la fortuna di un legno databile all'inizio del XVI secolo che presenta da un lato il *Giudizio Universale* e dall'altro *San Francesco che riceve le stimmate*.

This essay considers the collecting practice of Marquis Luigi Malaspina di Sannazzaro (Milan 1754-1835) in relation to woodblocks now preserved, as the rest of his collection, in the Musei Civici of Pavia. The woodblocks are among the works included in the *Census of Italian Renaissance Woodcuts*, a project created by the authors and based at the Giorgio Cini Foundation in Venice.

Malaspina focused on the reconstruction of the history of printmaking through its masterpieces, and through what he called accessory materials, such as woodblocks. Among those in his collection, we chose a case study that we believe exemplifies the variety of issues, tools and methodologies necessary in studying woodcuts. We have thus tried here to consider the material history, the style and the fortune of a specific woodblock dating from the early sixteenth century, cut on one side with *The Last Judgment* and on the other with *St Francis Receiving Stigmata*.