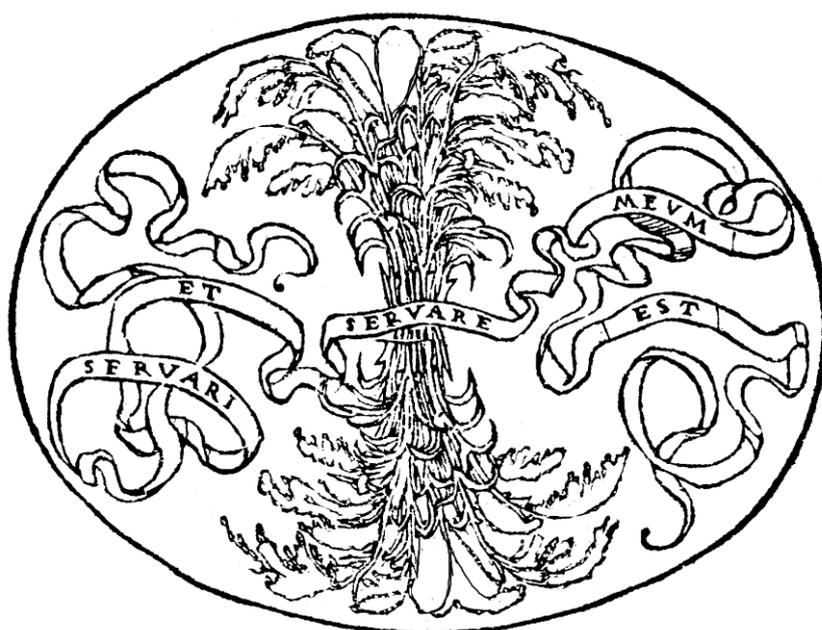


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*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

## EDITORIALE

I contributi qui raccolti sono il risultato di un *call for papers* che la Fondazione Memofonte ha pubblicato nel novembre 2015 dedicato alle matrici lignee conservate presso le istituzioni museali pubbliche e private. Il tema *Collezionismo e modalità espositive di matrici lignee* si articolava seguendo tre linee di indirizzo che spaziavano dalle ‘strategie di sopravvivenza’ o di trasmissione che avevano reso possibile la conservazione delle matrici lignee, alle indagini più mirate sulla provenienza e il collezionismo storico, ai progetti di conservazione, catalogazione e digitalizzazione.

L’indagine si ricollegava a un progetto più ampio promosso nel 2013 dalla Fondazione Memofonte, insieme alle Gallerie Estensi, giunto adesso a conclusione e incentrato sul recupero e sulla valorizzazione del ricchissimo fondo di matrici lignee antiche e *clichés* fotomeccanici delle Gallerie Estensi, appartenenti principalmente alla produzione di due importanti tipografie modenesi attive tra il XVII e i primi decenni del XX secolo.

Grazie al contributo finanziario concesso alla Fondazione Memofonte dal Ministero per i Beni, le Attività culturali e il Turismo nell’ambito del riparto dei finanziamenti 5x1000, è stato possibile intraprendere diverse azioni portate avanti da un gruppo di ricerca coordinato da Maria Goldoni, Donata Levi e Marco Mozzo, responsabili del progetto, affiancati da un Comitato scientifico e da un Comitato organizzativo.

Il *call for papers* rappresenta la prima tappa di questo lungo percorso a cui seguiranno a breve altri importanti risultati: la pubblicazione di un volume speciale di «Studi di Memofonte» dedicato al progetto, un sito internet e una banca dati che permetterà a chi è interessato di accedere in modo agevole ai dati catalografici di questo ricco patrimonio, finora di difficile consultazione nella sua ampiezza ed eterogeneità nonostante l’importanza storica e scientifica che la collezione modenese, così rara e specifica, riveste per la storia della stampa.

Per la varietà e la qualità delle tematiche affrontate, i contributi che si presentano in questo volume non solo costituiscono un’apertura su alcune fra le più recenti esperienze di ricerca intraprese a livello nazionale, ancora poco note, ma ci sembra che possano utilmente inserirsi nel più ampio dibattito scientifico internazionale intorno ai temi della riproduzione a stampa, delle tecniche incisorie, della circolazione delle immagini e del loro riutilizzo su cui anche di recente non sono venute meno le occasioni di confronto<sup>1</sup>.

Scopo della raccolta di saggi che si presenta era soprattutto verificare se le collezioni di Modena potessero far parte per così dire di una famiglia, se avessero parentele, e quali, con analoghe raccolte, possibilmente non solo italiane; se la loro conservazione fosse un caso sporadico, oppure ricollegabile ad un tessuto in qualche modo consistente nonostante le lacune e la rarefazione della trama; in quale misura il tramando di matrici avesse una corrispondenza nella conservazione delle relative impressioni. Il quadro che si ottiene è lungi dall’essere esauriente; d’altra parte, l’impresa convoglia per la prima volta una pluralità di forze verso l’esplorazione di materiali il cui valore documentario ed estetico è rimasto finora in ombra.

Aprono la strada verso un auspicabile censimento delle matrici italiane, e nello stesso tempo consentono di istituire confronti interessanti con il caso modenese, i contributi giunti

---

<sup>1</sup> Si pensi ad esempio alla recente conferenza promossa dal Courtauld Institute of Art *Placing Prints: new developments in the study of print 1400-1800* (Londra, 12 - 13 febbraio 2016); oppure al convegno organizzato dall’Università degli studi di Bologna per quanto riguarda la collezione di matrici di Ulisse Aldrovandi: *Ulisse Aldrovandi: libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna* (Bologna, 17-18 settembre 2015); o ancora alla prossima conferenza che si terrà il 4 marzo 2017 presso l’Università di Warwick, *More than meets the page: Printing Text and Images in Italy, 1570s-1700s*.

da diversi musei italiani: da Milano, Maniello e Marconi integrano, con una presentazione analitica del fondo Bertarelli, le indagini già svolte in passato sulla composizione e l'origine del complesso, bergamasco con qualche presenza veneziana; da Bassano del Grappa, una descrizione articolata della raccolta remondiniana, ricca soprattutto di matrici destinate alla stampa di carte decorate, è stata dedicata da Chiesura e Dalle Nogare ad Alberto Milano, che in ripetuti interventi ha definito il genere delle carte silografate italiane; da Belluno, Denis Ton ha brevemente delineato il contesto storico-artistico e culturale entro cui vanno ripensati e approfonditi i precedenti contributi di Virginio Andrea Doglioni riguardanti il fondo appartenuto alla tipografia bellunese Tissi; da Bologna, Fulvio Simoni ha trattato della raccolta di Palazzo Poggi, parte del grande complesso aldrovandiano di cui da tempo cerca, in modo esemplare, di dar risalto al patrimonio di matrici; tre interventi giungono infine da Venezia, una capitale dell'editoria, dell'illustrazione, della silografia in generale, la cui grandezza si rispecchia in un ingentissimo patrimonio cartaceo, mentre quasi tutto quello ligneo, quello delle tavole e tavolette silografiche prodotte in massa dalle sue botteghe, è andato perduto: tanto più interessanti quindi appaiono le ricerche di Andreoli, Paulin e Canal su quanto è rimasto presso il Museo Correr. Inoltre, partendo dallo studio scientifico delle matrici conservate presso la collezione di Luigi Malaspina nei Musei civici di Pavia, il saggio di Aldovini, Landau e Urbini si propone di illustrare i presupposti e le finalità che sottendono al progetto informatico *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, promosso dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ritorna invece sulla raccolta della Galleria Estense un contributo di taglio diverso: partendo da un nucleo di legni di cui da tempo sono stati riconosciute la provenienza ferrarese e la destinazione all'illustrazione profetica, Carnevali approfondisce il tema specifico ed indaga i caratteri della produzione di Vittorio Baldini.

Nonostante poi i tempi ristretti abbiano consentito un numero limitato di adesioni straniere al *call for papers*, gli interventi di Schoch, Melzer, Wartena, Beran e Hoffman hanno gettato luce su diverse dimensioni delle problematiche sopra illustrate. In primo luogo, in relazione alle vicende di trasmissione dei materiali, l'entità delle perdite è rilevantissima: il caso dei nobili legni antichi di Norimberga, conservati, singolarmente o in gruppi più o meno consistenti, in varie raccolte, ma andati distrutti proprio nel loro luogo d'origine, è stato oggetto di accertamenti e precisazioni da parte di Rainer Schoch, che ha arricchito la sua analisi di sapienti osservazioni sul valore e sulle caratteristiche dei pezzi conservati. La contemporanea sopravvivenza di matrici antiche e tirature ad esse contemporanee, eventualità ben rara nel caso di opere di scarso prestigio, è tema sondato da Christien Melzer attraverso la valutazione di un caso puntuale: una silografia approdata a Brema da un legno presumibilmente veneziano rimasto a Modena. Alle famose botteghe di Norimberga, il cui patrimonio è stato in gran parte dissipato – come quello veneziano, del resto –, fanno riscontro i magazzini di modeste stamperie locali (di particolare interesse se rapportati a quelli modenese) o i depositi di istituzioni fiscali, i cui materiali sono poi stati riversati nei musei: sulla prima situazione hanno riferito scrupolosamente, nonostante la dispersione dei dati, Antonia Beran e Dirk Hoffmann da Genthin, dove una cinquantina di matrici dell'officina Colbatzky (Halle a. d. Saale, Burg) integra un nucleo di oltre trecentocinquanta legni ospitato a Lüneburg. Sulla seconda, tipica dei legni per carte da gioco, si è soffermato Sybe Wartena. La sua dettagliata descrizione della variegata raccolta del Bayerisches Nationalmuseum mostra quale ventaglio di tipologie possa presentarsi al ricercatore al di là del pur ricco repertorio modenese, del quale, proprio per il suo caratteristico legame con le tipografie di una piccola capitale padana, non fanno parte le grandi tavole topografiche conservate a Monaco, né, quasi, le carte da gioco, soggette a regimi di monopolio e di controlli statali.

## 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 trovasi 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.arts.mia.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 Wünsch (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 *Legendario 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

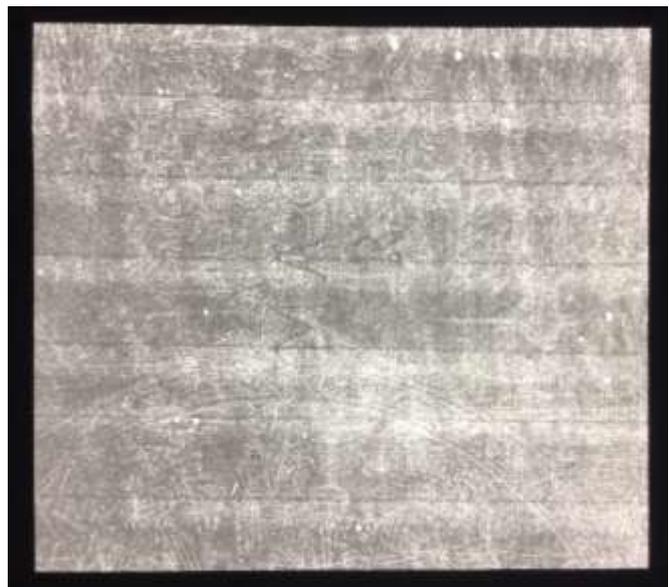


Fig. 7: Betaradiografia della filigrana del foglio fig. 6



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 Kunsthalle 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*.

## IL FONDO DI MATRICI LIGNEE DEL MUSEO CORRER: UNA PRESENTAZIONE

Il Museo Civico Correr di Venezia conserva un interessante fondo di matrici lignee di cui s'intende fornire qui una prima presentazione d'insieme, resa possibile da una recentissima prima fase di riordino avvenuta dopo anni di relativo oblio. Esso consta di un totale di circa 875 legni, singoli o raggruppabili in piccoli gruppi o serie più o meno omogenee, con svariate provenienze tra lasciti, legati e acquisizioni, di diverse datazioni, collocabili tra il XV e il XIX secolo, e ineguali stati di conservazione<sup>1</sup>.

Le principali fonti d'informazione sulle provenienze e la composizione del fondo sono rappresentate da due inventari ottocenteschi conservati nell'archivio storico del museo: l'*Inventario H*, facente parte dei fascicoli giudiziari stilati nel 1831 in seguito al decesso, avvenuto nel febbraio dell'anno precedente, di Teodoro Correr, le cui collezioni costituiscono il nucleo principale delle raccolte del museo omonimo, e l'*Inventario dei Tipi e Piastre da Stampa in metallo e legno*, classe XXXIII – sezione dell'Inventario storico – iniziato tra la fine del sesto e gli inizi dell'ottavo decennio dell'Ottocento e progressivamente arricchito da aggiunte manoscritte in base alle successive acquisizioni fino agli anni Cinquanta nel Novecento<sup>2</sup>.

Discendente da un'antica e nobile famiglia, Teodoro Correr era nato a Venezia nel 1750. Dopo aver pronunciato gli ordini minori e rivestito l'abito di abate, si era consacrato alla sua unica, grande passione, il collezionismo, cui si dedicò senza interruzione e con costanza sino alla morte, che lo colse il 20 febbraio del 1830<sup>3</sup>. Allora, nelle «tre sale e circa venti camere» della sua palazzina sul Canal Grande, a San Giovanni Decollato, vicino al Fondaco dei Turchi, si trovavano «sparsi e in parte distribuiti manoscritti, stampe, quadri, libri, rami, legni, argenti, avori, sigilli, con, armi, antichità, oggetti di storia naturale e di numismatica», come dichiarano le parole stesse del testamento. Correr viveva la sua vorace passione in un momento particolarissimo: gli ultimi anni della Repubblica di Venezia e quelli successivi delle dominazioni, austriaca prima e napoleonica poi, furono straordinariamente fecondi e facili per il commercio antiquario, data la straordinaria e colossale disponibilità e mobilità di oggetti, opere d'arte, biblioteche, archivi. Comprando dallo smembramento e vendita di collezioni antiche, dalle aste pubbliche e ufficiali come dalle vendite spicciole in occasione delle soppressioni di corporazioni religiose, conventi, monasteri e nella riduzione delle parrocchie e demolizioni di chiese, Correr riuscì così ad accumulare un'incredibile quantità

<sup>1</sup> Una prima ricognizione, analisi, descrizione e risistemazione del materiale attualmente conservato nei depositi del museo è stata effettuata da chi scrive con la collaborazione entusiasta, efficiente e infaticabile di Luca Canal durante il periodo da lui trascorso al Museo Correr in qualità di volontario del Servizio Civile Nazionale, insieme a Elisa Paulin che ha riaperto il cantiere già avviato per la redazione della sua laurea magistrale dedicata ad un nucleo di matrici a soggetto religioso, e ai cui due contributi in questa stessa sede dunque si rimanda. Secondo il calcolo più recente, che dovrebbe comunque essere sottoposto a un'ulteriore verifica, il totale di matrici lignee per la stampa su carta (dunque legni tipografici o destinati all'impressione di fogli sciolti) ammonta a 844 pezzi, mentre le matrici per stoffa sarebbero 31 (24 identificate precisamente come tali più una erroneamente classificata come «lavoro in legno»). Cfr. *Infra*, nota 47.

<sup>2</sup> Entrambi gli inventari sono conservati nell'archivio del Museo Correr (d'ora in poi MCVe). Mi preme ringraziare sentitamente il suo direttore, il Dr. Andrea Bellieni, e la Dr.ssa Valeria Cafà per la loro accoglienza, disponibilità e piena collaborazione alle ricerche finalizzate a questa prima presentazione. Sono ugualmente grata alla Dott.ssa Monica Viero, direttrice delle Biblioteche della Fondazione Musei Civici Veneziani e dunque di quella del Correr (d'ora in poi BCVe), al Dr. Alberto Craievich, direttore di Ca' Rezzonico-Museo del Settecento Veneziano e a Rossella Granziero, responsabile del Gabinetto disegni e stampe, per il suo prezioso aiuto nella reperibilità dei materiali. Ho avuto modo di conoscere e rendermi conto dell'interesse del fondo già una decina di anni fa, grazie all'allora direttore Dr. Camillo Tonini, che qui ringrazio.

<sup>3</sup> Per Teodoro Correr e la sua raccolta, si veda: LAZARI 1859a e 1859b; ROMANELLI 1983, 1988 e 2006 con bibliografia.

d'anticaglie d'ogni fatta [...] quadri libri a stampa, e manoscritti, intagli in rame, bassorilievi, rilievi in marmo, in bronzo, in avorio, in legno; cammei, pietre preziose, sigilli, conii, armi, oggetti di storia naturale, di numismatica ecc. ecc. che sembrano il risultamento delle indagini di molti uomini, e di più lustri, ed invece sono di uno solo [...]»<sup>4</sup>

Lo fece utilizzando tutti i mezzi, qualche volta con pochi scrupoli (ad esempio prestando a usura in cambio di oggetti impossibili da riscattare), talvolta con scarsa attenzione critica e una certa propensione alla quantità più che alla qualità, con affastellamenti di generi, epoche, provenienze e significati documentari, debolezze verso vere – e più spesso false – notizie familiari, di frequente con mano felice, naso fine e scaltro intuito, indubbiamente con originalità, data anche, come già segnalava Haskell, l'«indifferenza da lui ostentata nei riguardi delle idee più ortodosse del tempo» in materia di collezionismo<sup>5</sup>. Spinto dalla passione personale, e perciò lontano da una visione museologica moderna o razionalmente meditata, Teodoro comunque viveva già come un museo le raccolte che riempivano le sale del palazzo di famiglia, consentendone l'accesso agli studiosi e infine destinandole, con gesto esemplare, alla città, proprio con funzioni di museo, aperto al pubblico, organizzato e finanziato.

Non di tutti gli oggetti raccolti da Correr è possibile ricostruire la provenienza e le vicende, anzi. Vincenzo Lazari, terzo direttore della raccolta Correr, – che del museo fu il vero ordinatore, responsabile della suddivisione dei materiali secondo criteri logici e museografici, della loro catalogazione, dell'immissione di nuove donazioni e lasciti di cittadini e appassionati, dell'acquisto di altre opere e di numerosi interventi di restauro e conservazione – nella sua *Notizia* del 1859, il primo catalogo dedicato alle collezioni, fornisce alcune segnalazioni interessanti ma piuttosto approssimative. Molte delle carte di Teodoro, infatti, andarono purtroppo volontariamente distrutte dalla solerzia rispettosa e dalle preoccupazioni di Lazari di salvaguardare l'immagine della peraltro particolare e sfuggente personalità di Correr e difenderne la sua memoria come collezionista e generoso benefattore cittadino.

Non sappiamo se la perdita di questi documenti ci impedisca oggi di conoscere almeno in parte le provenienze delle matrici presenti nella casa di S. Giacomo dall'Orio e descritte nell'inventario *post mortem* del 1831: si può ipotizzare l'acquisto di fondi di bottega di uno o più tipografi o di curiosità scovate cercando o trovando altri oggetti, motivazioni ben più probabili di quello *en bloc* di una collezione già formata nell'intento di preservare questo genere di manufatti, all'epoca non particolarmente appetibili agli occhi dei collezionisti<sup>6</sup>.

Torniamo dunque ai documenti giunti fino a noi. L'*Inventario H – Stampe, Disegni, Piastre, Legni incisi e Coni*, stilato dai periti d'ufficio Teodoro Viero e Giacomo Aliprandi tra il 5 maggio e il 22 giugno del 1831 registra i «Legni incisi» sotto i numeri 159-168 alle carte 33-34, redatte rispettivamente in data 11 giugno 1831, secondo la seguente ripartizione e stima:

- 159) Trecento cinquanta rap. Soggetti sacri antico e nuovo Testamenti ed imagini, L. 70
- 160) Cento settantadue rap. iniziali di varie dimensioni, L. 20

---

<sup>4</sup> «La Gazzetta di Venezia», 26 febbraio 1830. L'autore del necrologio, apparso anonimo, è molto probabilmente Emmanuele Cicogna che aggiungeva poche righe più sotto: «Non cerchiamo se fosse de' più giudiziosi e intelligenti raccoglitori, se sia tutto oro il raccolto, e se nella sua collezione si serbi il tanto prescritto ordine. Spetterà ai posteri lo sceverare il vero dal falso, gli originali dalle copie, il buono dal mediocre, e dal cattivo, e darvi quella distribuzione che la varietà degli oggetti richiede».

<sup>5</sup> HASKELL 2003<sup>3</sup>, pp. 380-381.

<sup>6</sup> Sono note la frequentazione e le relazioni di Correr con Leone e Angelo Bonvecchiato, eredi di un'attivissima famiglia di stampatori veneziani: i loro nomi compaiono negli *Inventari Giudiziali – Testamento di Teodoro Correr e atto di aggiudicazione*, dove si apprende che avevano lasciato come pegno di tre debiti contratti con Teodoro – e che furono estinti solo dopo la sua morte, tra il 1835 e il 1841 – un gran numero di piastre di rame incise. Si può forse ipotizzare che Correr si sia procurato i sei grandi legni della *Veduta* prospettica di Venezia di De Barbari proprio tramite loro, che furono anche coinvolti nel progetto di ristampa delle matrici in occasione della visita di Ferdinando I d'Austria a Venezia nel 1838. Cfr. TONINI 1999, p. 89.

- 161) Ottantotto rap. Iscrizioni, Medaglie e Sigilli di varie dimensioni, L. 12  
 162) Ottantacinque fregi diversi di varia forma, L. 18  
 163) Trentadue rap. Operazioni chirurgiche, L. 8  
 164) Una rap. Crocefisso da una parte e la B. V. dall'altra, carolato [tarlato, n.d.r] L. 3  
 165) Tre rap. Una Machina idraulica, L. 3  
 166) Tre rap. Immagini sacre, L. 4  
 167) Quattro rap. Soggetti vari, alcuni tarlati, L. 2  
 168) Tre rap. Il Paradiso, il Giudizio Universale ed altro soggetto Sacro antichi, L. 20.

Seguono, a c. 35, registrati il 22 giugno 1831, i numeri 170 e 171, relativi ai «Conî» e 172-175, alle stampe, che terminano al numero

- 176) Sei grandi pezzi incisi in legno, rappresentanti la Pianta di Venezia tratta dai legni incisi da Alberto Durerò esistenti in questa Raccolta – montata in Tella con bastoni, L. 50<sup>7</sup>.

L'*Inventario H* ci restituisce dunque un totale di 746 legni per un valore di 90 Lire, mentre la stima della sola tiratura della *Veduta* di Venezia ammontava a 50 Lire.

Una volta istituito il civico museo, che aveva aperto i battenti il 3 settembre 1836, si decise di riorganizzare l'inventariazione e di assegnare a tutti gli oggetti, suddivisi in classi tipologiche, un numero identificativo progressivo. Sotto la direzione di Nicolò Barozzi – che fu conservatore del Correr dal 1866 al 1882 – furono dunque compilati, e via via aggiornati, quindici volumi, uno per ogni classe, in cui si riportavano anche informazioni riguardo alle misure, all'attribuzione e datazione (spesso, purtroppo, del tutto inaffidabili), alla provenienza e all'ubicazione: il numero 11, corrispondente alla classe XXXIII, *Tipi e piastre da stampa in metallo e in legno*, registra 1569 entrate, la cui ultima è datata 1933. Quelle relative alle matrici xilografiche (siano esse tipografiche o destinate a fogli sciolti) – compresi una settantina di cliché ottocenteschi in legno di testa e 35 legni per l'impressione su stoffa – corrispondono ad un totale di 932 unità. Al nucleo principale, valutato ora in 732 legni provenienti dal lascito Correr, se ne aggiungeva ora uno più esiguo, di 86 matrici, derivante dal lascito di Emmanuele Antonio Cicogna<sup>8</sup>, quattro legni di provenienza Martinengo, l'insieme di settanta cliché ottocenteschi giunti dal Municipio e alcune sparute unità frutto di acquisti o doni, per un totale di 890 entrate<sup>9</sup>.

Le due fonti documentarie disponibili, ci forniscono dunque dei dati troppo spesso vaghi non solo per una corretta identificazione dei diversi gruppi di matrici e della loro iconografia ma

<sup>7</sup> Secondo le indicazioni e il disegno di Vincenzo Lazari (LAZARI 1859a, fol. 26), i legni e l'esemplare cartaceo della grande *Veduta* prospettica di Venezia si trovavano insieme nella camera terza del primo piano della casa Correr. Cfr. la riproduzione del disegno in TONINI 1999, p. 84, fig. 1, e in ROMANELLI 2006, p. 351, fig. 5.

<sup>8</sup> Assistendo al declino della Serenissima, il bibliofilo e «cultore di patrie memorie», Emmanuele Cicogna aveva formato nel corso di circa sessant'anni, un'incomparabile biblioteca e raccolto – non solo ricercando e comprando ma anche ricopiando quanto non poteva possedere – ogni testimonianza utile a documentare la storia veneziana nei suoi aspetti sia pubblici che privati, un patrimonio d'informazioni che confluirà nelle sue ancora oggi fondamentali *Iscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate* (Venezia, 1824-64) e nel *Saggio di bibliografia veneziana* (Venezia, 1847), successivamente riveduto e completato da Girolamo Soranzo. A Venezia le sue capacità di ricerca si erano ulteriormente affinate in virtù della frequentazione assidua e sistematica di librai, quali Adolfo Cesare e il Bonvecchiato, nelle cui botteghe confluivano numerosi e ricchi patrimoni bibliografici di privati cittadini costretti a metterli in vendita dalle avversità e dalle circostanze. Nel 1865, a tre anni dalla morte, il Cicogna lasciò la sua biblioteca alla città in cambio di una pensione vitalizia in favore delle sue due sorelle. Cfr. PRETO 1981; DORIGATO 2006 e ora COLLAVIZZA 2012-2013.

<sup>9</sup> La prima voce relativa alle matrici xilografiche, la n. 389, registra i sei grandi legni della *Veduta* del De Barbari sotto una sola unità. Le voci corrispondenti ai pezzi Correr sono le nn. 389-1102; 1180-1181 e 1184-1186; quelle dei pezzi Cicogna le nn. 1103-1179. A essi si aggiungono quelli registrati ai nn. 1182-1183 (provenienza Domenico Urbani); nn. 1375-1378 (Martinengo); n. 1403 (Municipio); nn. 1409-1479 (cliché ottocenteschi provenienti dal Municipio); n. 1480; n. 1504; nn. 1511-1516 (acquisto); n. 1517 (Dono Manerbi); nn. 1519-1526 (acquisto); n. 1533 (acquisto); n. 1535 (che registra erroneamente una seconda volta i legni della *Veduta*, sempre sotto una sola unità) e n. 1552 (acquisto).

anche per emettere una precisa valutazione della loro esatta quantità, che appare fluttuare con notevoli differenze da una registrazione all'altra - fino alla nostra definitiva - anche perché basata sull'indicazione numerica d'insiemi che, nella maggior parte dei casi, sembrano essere stati formati arbitrariamente per favorirne il conteggio<sup>10</sup>. Inoltre, solo una piccola quantità di matrici presenta un'etichetta, apposta al momento dell'inventariazione, con un numero d'inventario corrispondente, che ne permette d'identificare anche la provenienza; per quelle di cui ne sono prive, è dunque impossibile stabilire, almeno su una precisa base documentaria, l'appartenenza a un determinato gruppo e quindi la modalità di entrata nelle collezioni. Infine, fatto salvo il caso degli stampi per stoffe, la destinazione d'uso delle matrici lignee vi è raramente specificata, senza una distinzione precisa tra legni tipografici o destinati alla stampa di fogli sciolti, che in alcuni casi rimane dubbia.

Si tenta qui di offrire una presentazione d'insieme del fondo che segua, per quanto più possibile, la base dei documenti comprovanti le provenienze, soffermandosi su alcuni dei casi più significativi.

Al lascito di Teodoro Correr si deve la presenza di alcuni dei legni più antichi, databili al XVI secolo. Prime in ordine di antichità e d'importanza, sono naturalmente le sei grandi matrici che compongono la grande *Veduta* datata «Venetie MD». La sua tradizionale attribuzione ad Albrecht Dürer, – già attestata dall'inventario dei beni del cardinale Francesco Maria del Monte del 1627 – sopravvisse fino alla metà dell'Ottocento quando fu ricondotta a Jacopo de' Barbari su basi stilistiche e grazie alla ricostruzione dei rapporti di quest'ultimo con Anton Kolb, estensore nell'ottobre 1500 a Venezia della supplica per ottenere l'esenzione del pagamento del dazio di esportazione degli esemplari della stampa e l'esclusiva di pubblicazione per i successivi quattro anni, nonché mentore dell'inserimento dell'artista nella corte di Massimiliano I. Tale paternità è stata da allora quasi concordemente accettata nonostante l'assenza di prove documentarie che la confortino<sup>11</sup>. Probabilmente realizzate nel corso dei tre anni precedenti, le matrici hanno subito alcune rielaborazioni posteriori: della *Veduta* si conoscono infatti tre stati (di cui il secondo con due varianti) contraddistinti dalla copertura di San Marco (ricostruita nell'ancora attuale forma cuspidale nel 1513-1514) e dall'assenza della data «MD» (secondo stato), e dall'inserimento di alcuni tasselli più recenti – anche in legno di testa – uno dei quali recante l'intaglio della data in capitali (terzo stato). Oggetto di una mostra e di approfonditi studi nel 1999, in occasione del loro restauro e di quello dei fogli che compongono un esemplare del primo stato della stampa, le matrici fanno oggi parte, insieme alla *Veduta*, dell'attuale percorso espositivo del museo, nella sala XI del primo piano.

---

<sup>10</sup> Dai 746 dell'*Inventario H*, i pezzi di provenienza Correr sono già diventati 732 in quello della classe XXXIII. Altri esempi di casi di 'evaporazione' evidente sono quelli dei «trentasette legni da internare in un trattato enciclopedico» (nn. 395-431, non si identifica infatti alcun gruppo omogeneo riconducibile a tale descrizione iconografica, al massimo quattro o cinque matrici di meccanismi idraulici) e quella di 69 (sui 71) cliché ottocenteschi realizzati al momento della compilazione del numero unico nel 1848 (nn. 1409-1479). Come già avveniva nell'*Inventario H*, molte entrate dell'*Inventario* della classe XXXIII sono molto generiche, del tipo «54 legni intagliati di diverse rappresentazioni» (nn. 432-485), «60 pezzi con figure bibliche» (nn. 651-686; nn. 687-722 e nn. 723-758) ecc.

<sup>11</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 389 (erroneamente reinventariate all'entrata n. 1535). Composte da vari masselli di legno di pero reciso e intagliato di filo, incollati fra loro e legati da giunture a farfalla, esse misurano, unite, 1400x2870 mm; ognuna di esse è costituita a sua volta da due settori: il piatto, ovvero la superficie intagliata e incisa, e il blocco, quella liscia sul verso. Le sei matrici sono disposte a scacchiera, in tre file di coppie verticali, delle quali la seconda è maggiore in larghezza rispetto alle altre e, identificate singolarmente dalla lettera A alla F dalla prima in alto a sinistra fino all'ultima in basso a destra, i piatti e i blocchi misurano rispettivamente, in mm: A: 683x909x14; 683x930x15; B: 683x995x17; 698x1013x15; C: 685x913x17; 696x928x14; D: 683x912x15; 698x928x14; E: 684x995x17; 699x1012x22; F: 682x908x14; 695x925x15. Cfr. PIGNATTI 1964; *A VOLO D'UCCELLO* 1999, in particolare BERTI–GAMBETTA *ET ALII* 1999, e la scheda di Ettore Merkel, n. 9, pp. 138-141; FERRARI 2006, scheda 3, pp. 150-154 e ora CALLEGARI 2016.

Da una nota dei *Commemoriali* di Pietro Gradenigo sappiamo che, prima di fare bella mostra di sé nella «camera terza» del primo piano del «Museo Cornario», come registrato dagli inventari e ‘fotografato’ dal disegno del Lazari, nel 1720 i «pregevoli Intagli di legno, disegnati altre volte dal celebre Pittore Alberto Duro, co’ quali s’impresse a stampa la gran Città di Venezia» erano in casa del Barone Leopoldo Tassis, direttore delle Poste di Fiandra a Venezia, e, benché «tarmati» vi dimoravano ancora nel 1758<sup>12</sup>. Sempre nella stessa nota si segnalava anche che un esemplare della *Veduta* «stava nella Galleria di Sagredo da S. Sofia, un’altra nella Stanza di Do. Pasqualigo a S. Maria Zobenigo». Non sappiamo poi per quali canali i legni siano giunti nelle mani di Teodoro Correr, della cui collezione dovevano rappresentare uno dei pezzi più simbolici se non preziosi, come testimonia la loro descrizione nell’inventario manoscritto relativo alla statuaria e a varie altre tipologie di opere – dipinti esclusi – in cui le matrici erano confluite, ritenute dunque del valore di vere e proprie sculture più che di «piastre da stampa»:

Sei tavole di pero incise da Alberto Dürero rappresentanti Venezia e alcune sue isole vista a punta d’uccello. Queste tavole hanno servito e possono servire alla produzione di molte stampe con processo tipografico, una delle quali si conserva appiedi delle stesse Tavole. Considerato il prodotto da queste Tavole potrebbero dare, considerata la felice esecuzione di esse, e la fama dell’autore vi si è attribuita il prezzo di 8000.00 L. In questo presso non è compreso il valore della stampa<sup>13</sup>.

Nell’inventario ottocentesco del museo a esse segue una «Tavola intagliata su ambe le facce sull’una il purgatorio sull’altra il Crocefisso», facilmente identificabile in una matrice per una stampa devozionale su foglio sciolto che presenta, su un lato, la *Madonna del Monte Carmelo* incoronata da due angeli, che porge la mano ad una delle anime avvolte dalle fiamme del Purgatorio raffigurate nella parte inferiore della composizione, anch’essa in una cornice decorativa e accompagnata dalla legenda «SUFFRAGI DE FEDELI CHE PORTANO L’HABITO DELLA MADONA DEL CARMINO» e su quello opposto la *Crocifissione*, cui assistono dei fedeli inginocchiati in preghiera, attorniate sui tre lati dai simboli della Passione all’interno di caselle rettangolari e in basso da un’iscrizione votiva in un cartiglio ovale, il tutto inserito in una cornice decorativa;<sup>14</sup> (Figg. 1 A-B). L’estrema diffusione e fortuna dell’iconografia e la semplicità del segno incisivo non permettono di avanzare ipotesi precise circa la datazione che può collocarsi tra la fine del XVI e il XVIII secolo.

Seguono le «tre tavole che rappresentano il paradiso, il giudizio universale, e Cristo in gloria», parte dell’insieme di legni tardo-cinquecenteschi destinati a illustrare edizioni liturgiche<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> BCVe, *Commemoriale*, Mss Garadenigo-Dolfin, n. 200, tomo XXVI c. 25, in cui si riporta quasi per esteso la lettera di Francesco Algarotti a Bonomo Algarotti datata 10 febbraio 1758 (pubblicata nelle *Opere* del Conte Algarotti, Livorno, 1765, tomo VI, p. 176), dove veniva sostenuta l’attribuzione a Andrea Mantegna piuttosto che a Dürer, e *Ibidem*, tomo XI, c. 2. Cfr. TONINI 1999, p. 91, nota 60.

<sup>13</sup> L’inventario, parte - come quello H - dei fascicoli giudiziari compilati dopo il decesso di Correr, fu stilato dai periti F. Cantoni, A. Roda e Zandomenighi ed è datato 17 giugno 1830.

<sup>14</sup> MCVe, Inv. H, c. 33, n. 164; In. Cl. XXXIII, n. 390, 380x270 mm. Un’impressione ottenuta da entrambe i lati della matrice è conservata sotto i numeri 715 e 716 nel volume «Intagli minori in legno – Stampe D 39», conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo, una raccolta miscellanea d’incisioni disparate e ritagli d’illustrazioni da libri a stampa, anch’esse per la maggior parte di provenienza Correr, fatte rilegare dal Lazari, tra cui compaiono le tirature di alcuni legni da lui realizzate. (Figg. 1 C-D) In calce ai due legni una nota manoscritta del Lazari precisa infatti, per il n. 715, che «Il legno è ne’ depositi della Raccolta Correr. Prova tirata a mano da me nel 1857» e per il seguente che «L’intaglio è al rovescio di quello del num. 715. Tirato da me 1857».

<sup>15</sup> MCVe, Inv. H, c. 33, n. 168; In. Cl. XXXIII, n. 391 (*Ognissanti*, 184x117 mm, matrice composita, formata da un legno centrale con il soggetto in un tondo e decorazioni ai quattro angoli, una cornice rettangolare con due angeli, cherubini e cartigli decorativi e alcuni piccoli legni laterali che assicurano l’aderenza tra quello centrale e la cornice, cfr. la scheda di Maria Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 58, p. 107 per le caratteristiche iconografiche), n. 392 (*Giudizio Universale*, 183x122 mm) e n. 393 (*Trionfo di Cristo*, 205x142 mm), quest’ultimo comparabile con la matrice giuntina con lo stesso soggetto, impiegata nel *Missale Romanum* del 1577, cfr. DUC DE RIVOLI 1896, p. 47. Anche di

L'elaborato stile manierista tosco-romano delle figure, la notevole qualità del loro intaglio e la finezza dei dettagli sono più facilmente apprezzabili grazie alle dimensioni che le destinano a una piena o mezza pagina di edizioni in ottavo o in quarto (Figg. 2 A e 3 A).

La «tavola a tre comparti con miracoli» raffigura le «grazie ricevute dalla Vergine di San Marco», ovvero la famosa ancona lignea bizantina della Maria Nicopeia (IX-X secolo) «il primo di che l'ano esposta» con un memento, in basso a quello che doveva essere un ex-voto popolare sei-settecentesco, di come «[...] cristiani podemo morir all'improvviso»<sup>16</sup>.

I successivi «trentasette legni da internare in un trattato enciclopedico» non sono identificabili in un gruppo omogeneo giunto sino a noi, a meno che non si debba riconoscervi un conteggio per eccesso, magari con l'annessione di qualche altra matrice, del nucleo già descritto nell'*Inventario H* al numero 163 come «trentadue rappresentazioni di operazioni chirurgiche», descrizione che non si ritrova nell'inventario posteriore. In questo caso, sarei tentata d'identificare, quali superstiti, un gruppo di sette matrici impiegate per l'illustrazione della traduzione e commento dell'*Opera omnia* di Galeno ad opera del medico fiorentino Guido Guidi nell'edizione stampata a Venezia da Vincenzo Valgrisi nel 1562<sup>17</sup> (Figg. 4 A-B). Le raffigurazioni di fasciature, trazioni e manipolazioni di arti operate sul paziente sdraiato tramite minacciosi macchinari, potrebbero, in effetti, essere state facilmente scambiate, durante la rapida analisi condotta dai periti, per operazioni chirurgiche, prima, e per tavole enciclopediche dopo<sup>18</sup>.

Purtroppo molto più vaghe, come si è già osservato, e impossibili da ricondurre a specifici legni risultano le indicazioni successive. Tra le «diverse rappresentazioni», «santi vari» e «figure bibliche» in cui è suddiviso gran parte del nucleo di matrici studiate da Elisa Paulin si possono isolare solamente i «Diecinove pezzi con santi vari e contorni» tardo-cinquecenteschi raffiguranti anche soggetti sacri, tra cui i *Sette sacramenti*, inseriti in fini cornici decorative e destinati anch'essi ad una pubblicazione devozionale<sup>19</sup>; ho ricondotto altri due legni di soggetto biblico – *l'Incontro tra Ruth e Booz* e la *Lapidazione del profeta Zaccaria* – di fattura particolarmente pregevole – testimone del rinnovamento dello stile xilografico veneziano su modelli manieristi, veicolati spesso da fonti transalpine – al corredo illustrativo delle edizioni della Bibbia in latino pubblicate dagli eredi di Nicolò Bevilacqua e soci, mentre altri due, raffiguranti la *Creazione* e la *Madonna dell'Apocalisse*, ugualmente raffinati e databili alla fine del Cinquecento, ma che presentano misure

---

queste ultime due matrici si ha la tiratura fatta eseguire da Lazari nel già citato volume, ai nn. 564 (con la nota «Il tipo è frà nostri legni...Stile veneto, Sec. 16°. Stampa fatta nel 1852») e 565 («Stile veneto, Sec. 16°. Il legno lo abbiamo noi. Impressione del 1852») (Figg. 2 B e 3 B). È interessante notare come l'impressione seguente (n. 566) sia quella della matrice per una bella cornice adatta a edizioni in ottavo a soggetto religioso, con figure allegoriche e angeli, un medaglione con San Lorenzo e tre con ritratti di papi e la dicitura «VENETIIS APVD IVNTAS», accompagnato dalla nota: «La tavola era a Venezia nel 1852 e fu stampata per me».

<sup>16</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 394, 251x167 mm.

<sup>17</sup> *Galeni in libros Hippocratis & alior. Commentarii*, Venetiis, Apud Vincentium Valgrisium, 1562-1563, *EDIT16*, CNCE 20195. Le matrici corrispondono ora alla numerazione «s.n.» (senza numero) e fornivano le illustrazioni localizzate nel tomo IV, *Galenus de fasciis*, p. 131v (s.n. 227, 73x120 mm), *Oribasius ex Heliodoro de machinamentis*, p. 148r (s.n. 223, 120x67 mm); e V, *In Hippocratem de fracturis*, p. 248r (s.n. 226, 123x72 mm), p. 249r (s.n. 222, 120x72 mm), p. 263v (s.n. 225, 120x72 mm), *In Hippocratem de articulis*, p. 282r (s.n. 221, 117x60 mm), p. 297v (s.n. 224, 120x60 mm). Sulle illustrazioni dell'edizione Valgrisi mi permetto di rinviare ad ANDREOLI 2006, pp. 394-396; sono ritornata più approfonditamente sull'argomento in un articolo di prossima pubblicazione.

<sup>18</sup> Altri tre legni del fondo, ancora privi di numerazione, possono essere stati erroneamente associati a questi per via delle dimensioni: due rappresentano dei meccanismi e ingranaggi, un terzo la posizione del sole rispetto alla luna e ad altri pianeti. Un frammento di carta che fasciava il gruppo di matrici identificato come tale porta ancora la dicitura manoscritta «Legni da intercalare in un trattato di enciclopedia stante la molteplicità delle rappresentanze n. 36» con sovrascritto a matita «37».

<sup>19</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, nn. 546-564 (i nn. 548, 559, 562 e 563 presentano un'etichetta). Essi misurano tutti circa 77x57 mm.

e stile diverso, richiedono uno studio più approfondito ed ulteriori ricerche per identificarne la localizzazione d'impiego<sup>20</sup>.

Prima di doversi rassegnare davanti alle laconiche registrazioni di decine di fregi tipografici, maiuscole ornate, iniziali e leoni marciati (che ritroviamo numerosi, «andanti» come in «moleca», ovvero frontale e accovacciato), tutti per la maggior parte settecenteschi, possiamo ancora segnalare un interessante gruppo di quelli che l'inventario registra come «29 pezzi con emblemi», ma che sembrano piuttosto essere marche tipografiche, tra cui spicca per qualità quella della *Pazienza* – intesa in senso evangelico, di fiducia in Dio, raffigurata come una donna in atteggiamento meditativo, il cui braccio destro è appoggiato ad un'incudine su cui giace un martello, e il sinistro regge un libro aperto e la cui caviglia destra è incatenata alla pietra su cui siede, con davanti a lei un agnello e alla sua destra un crocefisso, accompagnata dal motto in cartiglio «OMNIA VINCO» e inserita in cornice a volute e mascheroni – impiegata dallo stampatore veneziano Bartolomeo Carampello<sup>21</sup> (Figg. 5 A-B).

Non siamo in grado di ritrovare «Sessantasei legni per un'opera di antichità»: sebbene alcune matrici raffigurino dettagli architettonici, oggetti di culto, lastre tombali, monete e medaglie, esse sono troppo diverse nello stile e nelle dimensioni da permettere di assemblarle in un insieme omogeneo<sup>22</sup>; mentre facilmente identificabili risultano la settecentesca «tavola con 10 eguali rovesci per carte da giuoco con stemmi Cornaro e Mocenigo» in due ovali riuniti sotto una corona e un corno dogale<sup>23</sup>; lo «stemma pontificio e sul rovescio le sole iniziali e ghirlanda», ossia una matrice tonda sul cui verso compare un leone, il sole, le iniziali «RR» e un monogramma<sup>24</sup>; i «tre trionfi» (ma non la seguente «rappresentazione sacra» che le accompagna), ovvero le tre (di un corredo di sei) piccole matrici – piuttosto correnti, e probabili copie, vista l'inversione della direzione abituale del procedere dei carri, da sinistra verso destra – raffiguranti il *Trionfo d'Amore, della Morte e della Fama* (Figg. 6 A-B), inseriti in cornice a cartiglio, evidentemente riconducibili ad un'edizione petrarchesca, che si è potuta identificare in quella in dodicesimo stampata da Domenico Imberti nel 1600<sup>25</sup>; l'«Allegoria di Provincia di Palestina MCXXXVI», un bel legno di stile nordico – non si sa se destinato ad una serie di fogli sciolti o a illustrare un libro – raffigurante, seduto all'interno di quella che sembra essere una prigione in rovina, un personaggio barbuto, con toga, calzari, un curioso copricapo e una spada a tracolla in un fodero orientaleggiante, che regge con la sinistra una cornucopia poggiata a terra e con la

<sup>20</sup> S.n. 191 e 192, entrambe 55x8 mm. Al verso dei due blocchi si trova incisa l'indicazione del passo biblico corrispondente («RVT.2» e «PAR[ALIPOMENI].2»). La prima edizione biblica dei Bevilacqua a impiegare questa serie di legni è quella in quarto del 1574, cui seguirono i volumi in folio del 1576 (di cui la BCVe possiede un esemplare, D0564, *Edit16*, CNCE 5797), 1578 e 1583. Anche su queste due matrici e sul corredo cui appartengono, sto preparando un articolo che ne ricostruisca l'articolata vicenda stilistica e iconografica. Gli altri due legni – Dio che crea Eva circondato da piante, animali e dagli astri nel cielo (s.n. 213) – e la Madonna coronata da dodici stelle con la Luna ai suoi piedi davanti alla Bestia a sette teste e dodici corna secondo la visione di San Giovanni a Patmos (s. n. 208) – misurano rispettivamente 70x45 e 73x53 mm.

<sup>21</sup> MCVe, Museo Correr, In. Cl. XXXIII, n. 841, 60x55 mm. La marca corrisponde all'identificativo CNCM 1121 del repertorio *Edit16* e fu impiegata dal Carampello in edizioni stampate tra il 1593 e il 1596. I numeri d'inventario corrispondenti agli «emblemi» vanno dal n. 836 (un'insegna della fabbrica di pettini d'avorio: «fabricha de peteni davoio e corno di Gio. Battista Sovarzina all'insegna della Madona del Carmine al ponte del ogio s. Bortolomio Venezia») al n. 864, passando per la marca dello stampatore veneziano settecentesco Francesco Sansoni (n. 840, che reca il suo nome e quello della città), tre, di taglie diverse, raffiguranti la Fortuna sul globo reggente una vela gonfiata dal vento, due una salamandra (nn. 843 e 847), e una con un'ancora e il motto «spem» in cartiglio (n. 848) e un finalino con l'iscrizione «Labori et tempore» ad accompagnare una carrucola che solleva una colonna (n. 845). Ad essi si mescolano tre stemmi cardinalizi, due uguali (nn. 837 e 849) e uno in ovale (n. 850).

<sup>22</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, nn. 865-930.

<sup>23</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 931.

<sup>24</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 933.

<sup>25</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 966. Le matrici corrispondono al numero d'inventario provvisorio s.n. 214 (38x51 mm), s.n. 215 (40x54 mm) e s.n. 216 (39x53 mm). Dell'edizione Imberti (*Edit16*, CNCE 59281) sono recensite tre sole copie in Italia, di cui una proprio alla BCVe (L1603).

destra un'insegna recante, per l'appunto, l'iscrizione «PROVINCIA PALESTINA MCXXVI» mentre sullo sfondo, al di sopra del paesaggio, campeggia su di un altare, un libro chiuso con il dorso rilegato a destra, ad indicare probabilmente il senso di lettura del carattere ebraico<sup>26</sup> (Fig. 7 A); «La città di Roma», secondo la formula dell'inventario, una curiosa matrice per un'immagine organizzata su due piani: in basso, sotto un porticato a tre archi su ognuno dei quali sono iscritti i nomi degli imperatori Arcadio e Onorio, accompagnati dai loro profili coronati in due tondi, sono raffigurati tre personaggi seduti, barbuti e abbigliati in foggia orientale, con in mano uno scettro lungo e sottile; nello sfondo si apre una veduta a volo d'uccello di Roma – il cui toponimo è inciso in alto al centro –, in cui sono agilmente distinguibili il Pantheon e Castel Sant'Angelo<sup>27</sup> (Fig. 8 A).

Le ultime due entrate del catalogo registrate con provenienza Correr seguono quelle relative al lascito Cicogna, su cui si ritornerà qui di seguito. La prima è una matrice, forse databile alla prima metà del Cinquecento, raffigurante lo Spirito Santo e una croce patriarcale in un medaglione lungo il cui bordo corre l'iscrizione «GRATIAE SACRI ET APOST. HOSP. S. SPS IN SAXIA DE VRBE» retto da due angeli, al di sotto del quale sono rappresentati, da un lato, il papa, un vescovo, cardinali e clero, dall'altro, l'imperatore, il doge veneziano, re e altre figure oranti: si tratta di un'immagine celebrativa della fondazione dell'Ospedale romano dello Spirito Santo in Sassia da parte di Innocenzo XIII<sup>28</sup> (Fig. 9 A); il secondo è un legno tondo con il profilo di un pontefice e uno stemma araldico, che sembra da associare ad un'altra matrice – non menzionata esplicitamente nell'inventario – di fattura molto simile e delle stesse dimensioni, raffigurante un volto maschile di tre quarti<sup>29</sup>. È infine ipoteticamente riconducibile al fondo Correr – in assenza di una registrazione successiva più precisa che si suppone avrebbe meritato se fosse entrato singolarmente – anche un pregevole legno tardo-cinquecentesco per la stampa del ritratto di profilo in ovale, iscritto in un ovale e accompagnato da un'iscrizione del famoso nobile, condottiero e patriota albanese Giorgio Castriota, detto Scanderberg (1405-1468), che illustrava la narrazione delle sue gesta redatta da Demetrio Franco e pubblicata a Venezia nel 1584. La matrice risulta copia, aggiornata nello stile, disegnativo come incisorio, di un altro ritratto xilografico del Castriota apparso in una pubblicazione romana d'inizio secolo<sup>30</sup> (Figg. 10 A-B).

<sup>26</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1008, 158x116 mm. Ne è stata tratta una tiratura presente nel volume del Lazari al n. 473 accompagnata dalla nota manoscritta «nel 1852 esistevano questi due legni a Venezia. Stampati per me. Ora trovasi ambidue appo noi, alquanto più guasti dalle tignole» (il secondo legno, stampato al di sotto è quello di cui si tratta qui di seguito). (Fig. 7 B) Una copia – o il modello? – di questo legno è nota tramite una stampa monogrammata dal prolifico incisore olandese Christoffel van Sichem I (1546–1624) che presenta dimensioni lievemente maggiori (222x149 mm) e di cui un esemplare è conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (RP-P-2014-35): <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.558943>.

<sup>27</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1009, 116x118 mm. Una tiratura del legno è, come si è detto qui sopra, presente nel volume del Lazari, al n. 474. (Fig. 8 B)

<sup>28</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1180, 123x90 mm. Anche in questo caso, una tiratura del legno si trova nel volume del Lazari al n. 567 (Fig. 9 B) con un'annotazione manoscritta che precisa «Il legno esiste nella raccolta Zoppetti», il che sembrerebbe contraddire la provenienza Correr indicata nella registrazione inventariale. L'immagine, infatti, è stata studiata dall'abate ed erudito Francesco Driuzzo, esperto di antichità e numismatica, che ne fece tirare sei stampe, come lui stesso afferma nella descrizione datane in una lettera a Domenico Zoppetti, ricco mercante d'arte veneziano e collezionista di numismatica, datata 12 agosto 1845 nel manoscritto ora al Correr (BCVe, P.D. 181, c. II c. 201v-202r).

<sup>29</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1181 («busto di un pontefice e stemma rotondo»). Entrambe misurano 63 mm di diametro.

<sup>30</sup> MCVe, s.n. 218, 155x105mm. La matrice è stata impiegata ne *Gli illustri et gloriosi gesti, et vittoriose imprese, fatte contra i turchi*, Venezia: Altobello Salicato, 1584, *EDIT16*, CNCE 19803 e nella riedizione del testo del 1591, *EDIT16*, CNCE 19804 (ringrazio l'amica e collega Elisa Rebellato della Biblioteca dell'Archiginnasio per il controllo bibliografico). Il legno più antico si trova in Marino Barlezio, *Historia de Vita et Gestis Scanderbegi*, Roma, Bernardino Vitali, 1508-1510, f. AA4v, *EDIT16*, CNCE 4233, cfr. PRINCE D'ESSLING 1907-1911, vol. II/II, n. 2317, pp. 326-27, con riproduzione a p. 530, SANDER n. 780, p. 136, reimpiegato in una successiva edizione stampata a Strasburgo, Cratonem Mylium, 1537.

Passando ora alle registrazioni inventariali relative al lascito Cicogna, è facile identificare la «Crocifissione - Vera effigie del miracoloso crocefisso nella chiesa di S. Stefano nel Domo di Vienna», descrizione che riprende la dicitura posta in calce di una matrice seicentesca per foglio sciolto raffigurante la statua del Crocefisso nella cappella del Stephansdom della capitale austriaca, circondata da vari ex-voto e attorniata da personaggi in preghiera e una riproduzione del Santo Sudario<sup>31</sup>. Dopo le laconiche «figure ed iscrizioni diverse», troppo vaghe per poter essere associate a specifici legni, segue un gruppo di dodici «monogrammi diversi», a cui è sicuramente riconducibile almeno una grande matrice rettangolare raffigurante i quattro monogrammi scolpiti sui due pilastri detti «acritani» di piazza San Marco e impiegata per la stampa di quello che sembrerebbe da interpretare come un opuscolo a foglio sciolto, conservato in più esemplari insieme alla matrice, che riprende l'interpretazione dei simboli che lo stesso Cicogna aveva pubblicato nelle sue *Iscrizioni veneziane*<sup>32</sup>. L'«impresa dello stampatore Valgrisi», erroneamente datata al XVIII secolo, è invece un pregevolissimo legno raffigurante la marca tipografica del tipografo e libraio di origine lionese Vincent Vaugris – italianizzatosi in Valgrisi –, un serpente attorcigliato ad un Tau retto da due mani che fuoriescono da nuvole; nella matrice lignea sono incastonati i caratteri metallici utili a stampare, suddiviso in due sillabe ai lati del tau, il nome «VIN-CENT»<sup>33</sup> (Figg. 11 A-B). Prima di ripiombare nel *maremagnum* delle «iscrizioni diverse» e «monete, medaglie e sigilli», presenti in effetti in grande quantità e disparata qualità, possiamo segnalare un'altra marca tipografica, quella di Antonio Bortoli, attivo durante la prima metà del Settecento e famoso per le sue raffinate edizioni in lingua armena: una matrice composta da una cornice a cartiglio rettangolare a cartiglio, al cui centro ne è inserita un'altra, ovale, su cui è incisa una figura femminile seduta, con un ramo fronzuto nella destra e un fascio nella sinistra, in cui è forse da identificare una Minerva «pacifera», fautrice delle scienze<sup>34</sup> (Fig. 12). Segue infine la registrazione di una certa quantità di tiparii – ovvero sigilli, o timbri – per affissi della Democrazia e della Repubblica Veneta, alcuni dei quali rintracciabili nel fondo e raffiguranti la Libertà che regge un fascio<sup>35</sup>.

Proseguendo nell'ordine dell'inventario ottocentesco, dopo un «ritratto di Laura del Petrarca», un legno ottocentesco inciso «di testa» donato dal collezionista e bibliofilo veneziano Michele Wecovich Lazzari, che riproduce il celeberrimo presunto ritratto miniato conservato alla Laurenziana di Firenze<sup>36</sup>, si giunge alla lunga parentesi rappresentata dal nutrito nucleo di lastre calcografiche giunte al Museo grazie al lascito del conte Leopardo Martinengo, corredo illustrativo della sontuosa edizione dei *Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente*, voluta e fatta realizzare da Giovan Francesco Barbarigo a gloria della sua famiglia e pubblicata postuma a

<sup>31</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1103, 382x280 mm. Una matrice molto simile, senza l'iscrizione sottostante, è conservata nel fondo dell'Estense di Modena, cfr. *I LEGNI INCISI* 1986, n. 123, p. 138, tavola 70.

<sup>32</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1135-1146, al legno in questione è stato ora attribuito il s.n. 320, 154x175 mm. Nel corso dell'Ottocento si era diffusa la teoria che i pilastri provenissero dal tempio di San Saba di San Giovanni d'Acri, spediti insieme ad altri oggetti a memoria della vittoria veneziana sui genovesi stanziati a Tolemaide nel 1256. Come riporta anche il commento in calce al foglio a stampa, l'archeologo Giovanni Davide Weber ne aveva condotto uno studio approfondito e illustrato in una lettera indirizzata nel 1826 al Cicogna, che la pubblicò insieme a delle riproduzioni calcografiche dettagliate delle colonne nel primo volume delle *Iscrizioni veneziane* (Venezia, Orlandelli, 1824, I, pp. 251-253).

<sup>33</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1147, 95x66, *EDIT16*, U28, CNCM 913. La marca compare in edizioni datate dal 1557. Il Valgrisi, di origine lionese, fu attivo a Venezia dal 1539 alla sua morte nel 1573. Mi si permetta nuovamente di rimandare ad ANDREOLI 2006, Appendice II, pp. 32-36 per l'analisi iconografica dell'immagine, che sarà approfondita in una monografia, attualmente in corso di stampa, sulla figura e il catalogo editoriale del Valgrisi.

<sup>34</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1148, 73x95 mm. La marca poteva essere così adattata a diversi formati inserendola, o meno, nella cornice decorativa.

<sup>35</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1149-1151 e 1152-1155.

<sup>36</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1186, 120x104 mm. Il legno è firmato «Alessandri dis. Lavezzari inc.»

Padova nel 1732<sup>37</sup>. Il Barbarigo aveva incaricato della realizzazione dei disegni allegorici e della loro trasposizione su rame l'artista fiammingo Robert van Audenaerde, allievo a Roma di Carlo Maratta, dove si specializzò, appunto, nell'arte del bulino. Proprio in coda alle matrici calcografiche conservate ma che non trovano riscontro nell'edizione a stampa – testimoni di quella ricca messe di materiale preparatorio poi scartato in fase esecutiva – il redattore del catalogo ha registrato due «fregi in legno inciso» e altrettanti «legni disegnati per essere incisi». Probabilmente realizzati in una prima fase progettuale, in cui si era forse pensato di ricorrere alla tecnica silografica per l'intera illustrazione del volume, i primi due legni, intagliati, erano destinati, l'uno, alla stampa di un *ornamentum* con la figura allegorica della *Fama alata* e coronata di alloro che sta iscrivendo le armi nobiliari della famiglia Barbarigo su di uno scudo, al di sopra del quale un putto con una tromba sta ponendo una corona, il tutto accompagnato da drappi e panoplie; l'altro quella di una *clausola*, occupata dal movimentato combattimento, in mezzo ad una selva di armi e bandiere, tra un soldato turco finito schiena a terra e un leone che lo sovrasta, cavalcato da un putto che regge una palma; le altre due matrici, su cui i finissimi tratti del disegno preparatorio, riprodotte con estrema precisione i valori chiaroscurali utili alla successiva interpretazione dell'incisore, sono apposti su una base scialbata, erano destinate all'*ornamentum* dell'incipit – il Tempo, vecchio canuto con la falce, accompagna la Storia alata impegnata a disegnare le armi Barbarigo su un grande libro aperto – nel cui spazio interno doveva essere inserita la dedica dell'autore ai discendenti (Figg. 13 A e C), e una *clausola* con il monogramma dell'autore coronato da putti, composizione poi alquanto variata nella successiva e definitiva versione calcografica<sup>38</sup>.

In seguito, l'inventario registra soprattutto acquisizioni e qualche dono. All'agosto 1890 risale l'acquisto di un legno tardo-settecentesco alquanto rudimentale raffigurante sei gondole sul Canal Grande di cui una sta passando attraverso l'arco trionfale di quello che sembrerebbe essere un apparato effimero, probabilmente la «machina per la bandiera» indicata nell'iscrizione sottostante<sup>39</sup>. Un'altra matrice di stile alquanto rozzo raffigurante, in un paesaggio campestre, un uomo a cavallo che sembra consegnare una lettera (?) a un altro personaggio a piedi che esce da un'architettura sulla sinistra, è registrata come frutto di un acquisto, lasciandoci alquanto

<sup>37</sup> Padova, Giovanni Manfrè, Tipografia del Seminario, 1732. La mise en page dei *Numismata* presenta una struttura costante: ciascuna pagina si apre con una testata decorata, detta *ornamentum*, in cui compare la riproduzione del dritto e del rovescio della medaglia celebrativa, circondata da allegorie riferite al personaggio effigiato; di seguito, il testo si apre con un'iniziale istoriata e termina con una *clausola*, un'altra composizione allegorica, anch'essa riferita a una virtù o a un'impresa del personaggio di cui si celebrano le gesta e le virtù. Le lastre impiegate nella pubblicazione corrispondono ai numeri dal numero 1187 al 1346; quelle dal n. 1347 al n. 1374 invece, furono incise ma non utilizzate, salvo le tre registrate sotto i numeri 1354, 1356 e 1357 che furono stampate – secondo quanto è indicato dall'inventario – in una «seconda aggiunta», un'appendice databile al 1804, dopo le *Additiones* del 1760. Il Correr conserva, oltre alle matrici calcografiche e ai quattro legni di cui segue, diversi esemplari dell'edizione e degli *Addenda* (BCVe, Rava 9.8.4 e Coll. B 008) e alcuni fogli sciolti, quasi tutte le medaglie con i relativi conî, un interessantissimo insieme di 177 disegni preparatori, di cui 159 al tratto e 19 ombreggiati (MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, In. Cl. XXIII, 1423b, Album II.41, nn. 2271-2437, Fig. 13 B) pervenuti alla fine dell'Ottocento grazie a diversi collezionisti privati che ne avevano evitato la dispersione dopo la messa in vendita dei beni dei Barbarigo nel 1804, e parte della documentazione manoscritta sulla committenza e la genesi dell'opera (BCVe, Mss P.D. 2618 e c. 165V). Altre matrici calcografiche e alcuni conî per le medaglie sono invece giunti attraverso lasciti e acquisti ottocenteschi al Museo di Storia e Arte di Trieste. Cfr. CHIARI 1982; LUCCHI-VIERO 2007, pp. 140-142 CROSERA 2008-2009, cap. IV, pp. 70-77; CRISTANTE 2009; CALLEGARI 2015 e il contributo di Luca Canal in questa stessa sede. Mi riprometto di tornare a breve sui quattro legni per una più approfondita analisi tecnico-stilistica del disegno e sull'intero processo di realizzazione dell'edizione per ricostruirne le diverse tappe, dal testo all'immagine a stampa attraverso la medaglia, il disegno e l'incisione della matrice, secondo un approccio genetico.

<sup>38</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, rispettivamente nn. 1375 (165x195 mm) e 1376 (160x143 mm), la prima corrispondente alla composizione poi incisa sulla lastra n. 1190, dell'altra, la matrice calcografica, peraltro molto fedele al legno, non è conservata nelle collezioni del Correr, e nn. 1377 (160x143 mm) e 1378 (165x195 mm), da confrontarsi con le composizioni incise sulle lastre n. 1349 e 1188.

<sup>39</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1393, 173x121 mm. Registro acquisti, Agosto 1890, n. 561, per L. 3,75.

perplessi sulle ragioni che spinsero i funzionari di fine Ottocento ad acquistare una piccola matrice di questo genere, senza particolare valore o interesse iconografico, come invece aveva potuto essere il caso per il legno precedente o per alcuni altri per la stampa di leoni marciani di varia foggia frutto di acquisti puntuali<sup>40</sup>. Dono di un certo Rizzoli nel 1895, appare invece un legno sei-settecentesco destinato alla stampa di un'Annunciazione «che serviva per la Scuola dei Poverelli zotti», un'istituzione la cui origine rimontava alla fine del Trecento, quando la famiglia Morosini aveva concesso l'uso dell'oratorio dell'Annunciazione appunto alla «schola dei poveri Zotti», posta sotto la protezione dell'arcangelo Gabriele<sup>41</sup>. Dal Municipio, il Museo ricevette nel 1898 un gruppo di settantuno cliché in legno di testa, realizzati per la «compilazione del numero unico del 22 marzo 1848», probabile allusione ad una pubblicazione celebrativa della proclamazione della Repubblica di San Marco in seguito all'insurrezione cittadina contro gli austriaci: ne sono superstiti solo due matrici, raffiguranti rispettivamente la Basilica di San Marco e la casa di Daniele Manin<sup>42</sup>. Grazie ad altri acquisti, sono pervenuti una matrice per stampare le etichette della «Speciaria della Madonna», già in campo San Bortolomio, su cui quest'ultima era incisa tra due leoni marciani, e diciassette «stampi in legno per stoffe», parte di un fondo reso più cospicuo dai doni di Michelangelo Guggenheim ad inizio secolo e da alcuni altri acquisti registrati poco dopo<sup>43</sup>. Un altro nucleo di matrici probabilmente ascrivibili al XVIII secolo e di cui è ancora possibile riscontrare la presenza, sono state acquistate da un certo Tanozzi: «tre impronte in legno per il giuoco del lotto», «un'impronta in legno rappresentante la Madonna di San Marco», destinata a stampare fogli sciolti con l'immagine devozionale della Madonna Nicopeia della Basilica Marciana, un'altra «rappresentante un astronomo» circondato da strumenti scientifici e libri, alle spalle del quale una finestra si apre sul cielo stellato in cui sono riconoscibili le costellazioni dello Scorpione e della Bilancia, e «otto tipi in legno con incisioni per stampa della cabala - 1751», tra cui una curiosa raffigurazione dell'estrazione dall'urna di numeri che vengono come proiettati nel cielo al di sopra la loggetta di Palazzo ducale<sup>44</sup>.

Al numero 1533 è invece registrato uno dei pezzi più antichi e interessanti dell'intero fondo: la matrice lignea destinata a stampare su foglio sciolto la «Figura del deuotissimo et

<sup>40</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1394, 45x73 mm. Non se ne fa specifica menzione nel registro acquisti.

<sup>41</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1403, 154x11 mm. Registro doni, 23 novembre 1895, n. 546. La scuola, così popolarmente chiamata poiché la maggioranza dei compagni era costituita da soldati zoppi a seguito di ferite di guerra, e la cui attività era diretta all'assistenza ai vecchi marinai invalidi, gestiva un ospizio in un edificio di salizada San Samuel (attuale civico 3154) sul cui muro è ancora visibile un altorilievo marmoreo datato 1683, rappresentante l'Annunciazione e un'iscrizione comprovante la destinazione d'uso dell'abitazione.

<sup>42</sup> MCVe, Museo Correr, In. Cl. XXXIII, n. 1426, 70x100 mm e n. 1458, 98x60 mm. Registro doni, 29 maggio 1898, n. 637. Entrambe sono firmate da Romualdo Boschini, zincografo e xilografo. Il fondo occupava le entrate dal 1409 al 1479. Una nota datata 18 aprile 1997 ne constatava già la mancanza di quattordici.

<sup>43</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1480, 74x109 mm. L'entrata n. 1182 registrava già, con provenienza Urbani, un'«insegna della Speziaria al General da Mar». Le matrici per stoffe, tutte databili al XVII e XVIII secolo sulla base dei motivi ornamentali intagliati, e che meriterebbero uno studio specifico, sono registrate ai nn. 1481-1497 e 1536-1551. Quelle corrispondenti ai nn. 1483n 1488, 1495 e 1536-1540 sono state trasferite a palazzo Mocenigo nel 1996, come attesta una nota apposta sull'inventario. I numeri 1542-1551 (tra cui un grande leone marciano registrato al n. 1545) sono frutto di uno scambio, avvenuto nel 1930, con l'Amministrazione provinciale di Venezia: in cambio di una vera da pozzo (già Cl. XXV, n. 562) e del frammento del gonfalone di S. Fosca (già Cl. XVI, n. 63) «restituiti» al Museo di Torcello, il Correr acquisì dieci «stampi per stoffe», sebbene la destinazione d'uso – stampa su stoffa o su carta? – di alcuni di questi legni rimanga ambigua. Cfr. *Registro doni*, n. 1429. Un'altra matrice destinata a pubblicità commerciale è registrata poco dopo (n. 1517, 280x365 mm), recante la scritta: «QUI SI VENDONO SCARPE DI ROBBA NOVA E VECCHIA INSIEME FABBRICATE DALLI SCARPINELLI O ZAVATTINI ALLA FORMA PRESCRITTA NELLA NOTIFICAZIONE STAMPATA». Ad esse si aggiunge quella destinata alla stampa dell'insegna di «GIO BATTISTA MAGGIONI CALLEGHER ALL'INSEGNA DEL CAMPANILE DI SAN MARCO IN FREZZARIA A SAN MOISE A VENEZIA» (s.n. 286, 171x110 mm), e raffigurante appunto il campanile marciano.

<sup>44</sup> Rispettivamente, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1512-1514 (120x65 mm); 1515 (255x155 mm), 1516 (98 x 61 mm) e 1519-1526 (120x67mm), cfr. Registro Acquisti nn. 1475 (nn. 1512-1514), nn. 1476-1477 (n. 1515 e 1516), acquistati nell'aprile 1909, per L. 15 e L. 8 e n. 1542 (nn. 1519-1526), acquistati il 20 giugno 1910 per L. 20.

miracoloso Christo e nella chiesa del deuoto San Rocho di Venetia MCCCCXX» – come esplica la dicitura sottostante l'immagine – ovvero il Cristo portacroce attribuito a Giorgione, già nella chiesa di San Rocco e ora esposto e conservato nell'omonima e adiacente scuola<sup>45</sup>. Il legno è entrato nelle collezioni del Museo nel 1916, tramite acquisto dall'antiquario fiorentino Carlo Bruscoli, grazie alla mediazione di Gino Fogolari e quella di Giacomo De Nicola, allora direttore del Bargello<sup>46</sup>. La stampa è nota attraverso due sole tirature, una cinquecentesca e l'altra novecentesca, quest'ultima eseguita probabilmente ai fini della vendita, le cui sostanziali differenze documentano come la matrice sia stata reintrociata e quanto si sia nel frattempo logorata<sup>47</sup>. Essa dovette servire a stampare centinaia, forse migliaia, di stampe sciolte, realizzate molto probabilmente poco dopo il 22 luglio del 1519, quando il Guardian Grando Francesco de Zuanne aveva sollecitato la Banca della Scuola Grande di San Rocco a provvedere ad una più decorosa sistemazione del dipinto che da poco aveva iniziato a manifestare i suoi poteri miracolosi, dando vita ad un afflusso non solo di popolo, ma anche di elemosine. Nel 1520, inoltre, il corpo del Santo patrono fu solennemente traslato dalla cappella absidale sinistra a quella maggiore, dove già si trovava il *Portacroce*, fornendo probabilmente l'occasione per la diffusione dell'immagine devozionale che poteva fornire una sorta di surrogato cartaceo dell'originale, da appendere al muro o a un armadio dopo averla magari fatta colorare. La xilografia, nonostante le notevoli libertà rispetto alla fonte pittorica che riproduce, è una preziosa testimonianza di come l'ancora, già coronata della lunetta raffigurante il Padre Eterno e angeli con gli strumenti della Passione e racchiusa entro una cornice dalle linee semplici con pilastri scanalati, dovesse presentarsi prima che fosse dotata di un nuovo altare<sup>48</sup> (Figg. 14 A-B).

Se l'ultimo acquisto registrato dall'inventario di fine Ottocento è un legno destinato alla stampa di un leone marciano andante, databile al periodo della dominazione francese in base alla sostituzione della tradizionale iscrizione («PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEO») sul libro aperto retto dalla zampa sinistra con quella «DIRITTI E DOVERI DELL'UOMO»<sup>49</sup>, l'ultima annessione al fondo di matrici xilografiche sembra essere stata quella, documentata dal solo Registro acquisti per l'anno 1964, e non più dal catalogo cartaceo che ci ha guidati sino a qui, di tre legni per la stampa di carte da gioco «originali del XV secolo» e «di tipo veneto», come se ne tratta nel carteggio prodotto dall'acquisto: due pezzi doppi per la stampa di dieci carte – di denari, coppe, bastoni e spade – rispettivamente al fronte e al retro di ognuna delle due –, con parecchie lacune dovute ai tarli, in particolare lungo i bordi e negli angoli, e una tavoletta «a verso

---

<sup>45</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1533, 394x270 mm. Cfr. la scheda n. 105 di M. A. Chiari Moretto Wiel in GIORGIONE 2009, p. 482 e VAN KESSEL 2012, p. 21.

<sup>46</sup> Cfr. Registro Acquisti, 1916, n. 1894 che conserva il carteggio che testimonia le varie fasi dell'acquisto. La delibera d'acquisto (pratica n. 21) del «tipo in legno dell'acclusa silografia raffigurante il tabernacolo-altare in cui era incorniciata la tavola del 'Cristo-porta-croce' a S. Rocco» è del marzo 1916, mentre l'ingresso nelle collezioni data al 7 aprile successivo. Nel corso del secondo e terzo decennio del Novecento Bruscoli fu un importante intermediario per l'acquisto di molte dei «cuts» miniati da parte di Vittorio Cini. Cfr. TONIOLO 2016, pp. 40-42.

<sup>47</sup> L'unica tiratura cinquecentesca è a Parigi, (BnF, Dep. Estampes, Res.), riprodotta in TITIAN AND THE VENETIAN WOODCUT 1976, fig. I-29, p. 110), mentre quella novecentesca è conservata al Correr (In. P.D. 7446), cfr. Chiari Moretto Wiel in GIORGIONE 2009, n. 106, p. 482, con riproduzioni e bibliografia precedente. L'esemplare parigino non reca al di sopra della parte figurata l'iscrizione a caratteri gotici, parzialmente leggibile con notevole difficoltà nella tiratura del Museo Correr. Nonostante il restauro avvenuto nel 1997 nell'ambito della collaborazione fra il Correr e l'Università Internazionale dell'Arte, oggi la matrice appare molto indebolita a causa dell'attacco d'insetti xilofagi e presenta estese lacune e mancanze specie negli angoli, in particolare in quello superiore sinistro e lungo tutti i margini, a riprova anche del suo intenso impiego.

<sup>48</sup> Per un'altra testimonianza xilografica della nuova cornice di cui il quadro fu dotato con i lavori di abbellimento dell'altare del 1527, fornita da un'edizione cinquecentesca veneziana che celebra i miracoli del dipinto, cfr. Chiari Moretto Wiel in GIORGIONE 2009, n. 107, p. 483.

<sup>49</sup> MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1552, 40x158 mm. Acquistato da Francesco Arcolin, cfr. *Registro acquisti*, 8 marzo 1933, n. 2146.

unico per la stampa di quattro carte alla volta», attualmente, purtroppo, non più reperibile<sup>50</sup> (Figg. 15 A-B).

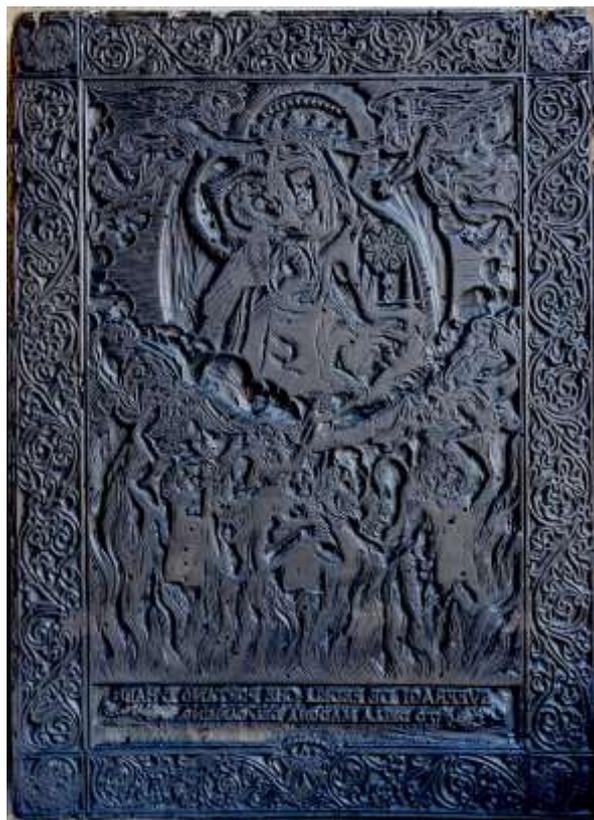
Al variegato contenuto del fondo si devono infine aggiungere: alcuni legni a soggetto tecnico-enciclopedico (fasi e strumenti per la viticoltura e per la produzione tessile (?), alcuni ingranaggi) sicuramente non raggruppabili in un insieme omogeneo, neanche per datazione<sup>51</sup>, un folto gruppo di matrici tipografiche raffiguranti dei monogrammi bizantini e medievali, monete, medaglie e sigilli, stemmi araldici, riproduzioni epigrafiche e di lastre tombali, alcune altre insegne commerciali, qualche piccola immagine devozionale, in particolare raffigurante la *Madonna del Carmine*, stemmi araldici, listelli di testo e altri piccoli legni disparati, oltre a una grande quantità di iniziali di varie fogge e misure, con cornice o senza, di finalini e legni decorativi.

La bella opportunità offerta da questo numero monografico della rivista ha permesso una sinergia positiva di attività e competenze che hanno permesso una prima ricognizione e risistemazione dell'esistente, valorizzandone alcuni esempi particolarmente interessanti e ponendo le basi per una catalogazione completa del fondo. Ci si auspica che quest'ultima, insieme a una campagna di pulitura e di restauro, possa essere portata a termine a breve al fine di permettere a questa collezione meno conosciuta di essere comunicata al pubblico, sia esso quello di esperti di stampa ed incisione, sia quello più ampio, curioso dei procedimenti atti a riprodurre l'immagine che caratterizzarono la seconda rivoluzione del libro – prima della terza, quella industriale, e della quarta, la digitale, in cui siamo immersi : quella della stampa manuale, una lunga stagione, dalle origini al pieno Settecento, di cui Venezia fu straordinaria e fondamentale protagonista.

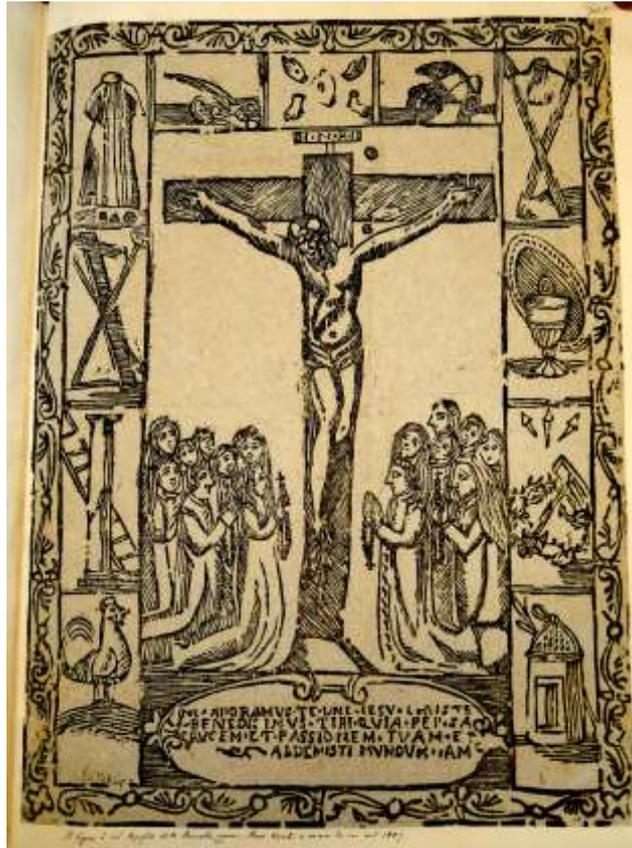
---

<sup>50</sup> *Registro Acquisti*, 1964, n. 2479, ora Cl. XXXIII, s. n. 1600 e 1601, 190x286 mm. I tre pezzi furono offerti in vendita da Francesco Sambiasi di Roma e acquistati nel 1963 alla somma di 350.000 lire per arricchire la raccolta delle serie di carte da gioco, in vista anche dell'allestimento delle nuove sale del museo, che prevedeva una sezione dedicata al folklore e alle arti popolari. Nonostante proprietario affermi che la datazione al XV secolo fosse stata confermata da analisi ai raggi x da lui commissionate, mi sembrerebbe più opportuno collocarla, su basi stilistiche ed iconografiche, piuttosto tra il XVII-XVIII secolo, e il tipo, sulla base della rappresentazione dei semi, sembra piuttosto quello spagnolo nella variante napoletana.

<sup>51</sup> *L'Inventario H* citava in effetti una «Rap. machina idraulica» all'entrata n. 165.



Figg. 1 A-B: Fronte: *Madonna del Monte Carmelo*; Retro: *Crocifissione*, XVII-XVIII secolo (?)  
FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 390, 380x270 mm. © FMCVe, MCVe



Figg. 1 C-D: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», nn. 715 e 716. © FMCVe, MCVe



Fig. 2 A: *Giudizio Universale*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 392, 183x122 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 2 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», n. 564. © FMCVe, MCVe.



Fig. 3 A: *Trionfo di Cristo*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 393, 205x142 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe

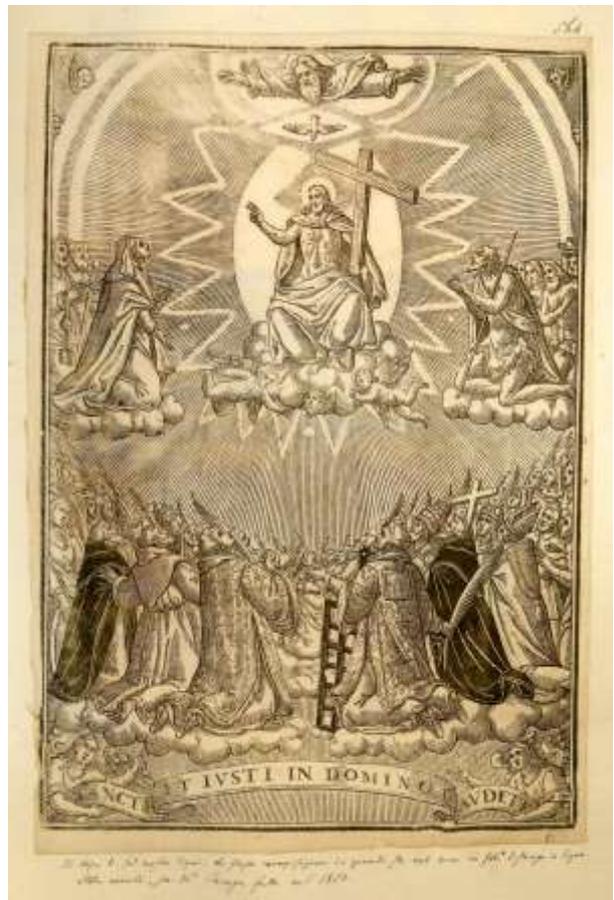


Fig. 3 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», n. 564. © FMCVe, MCVe



Fig. 4 A: *Scena di manipolazione anatomica*, FMCVe, MCVe, Cl. XXXIII, s. n. 225, 120x72 mm, metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe

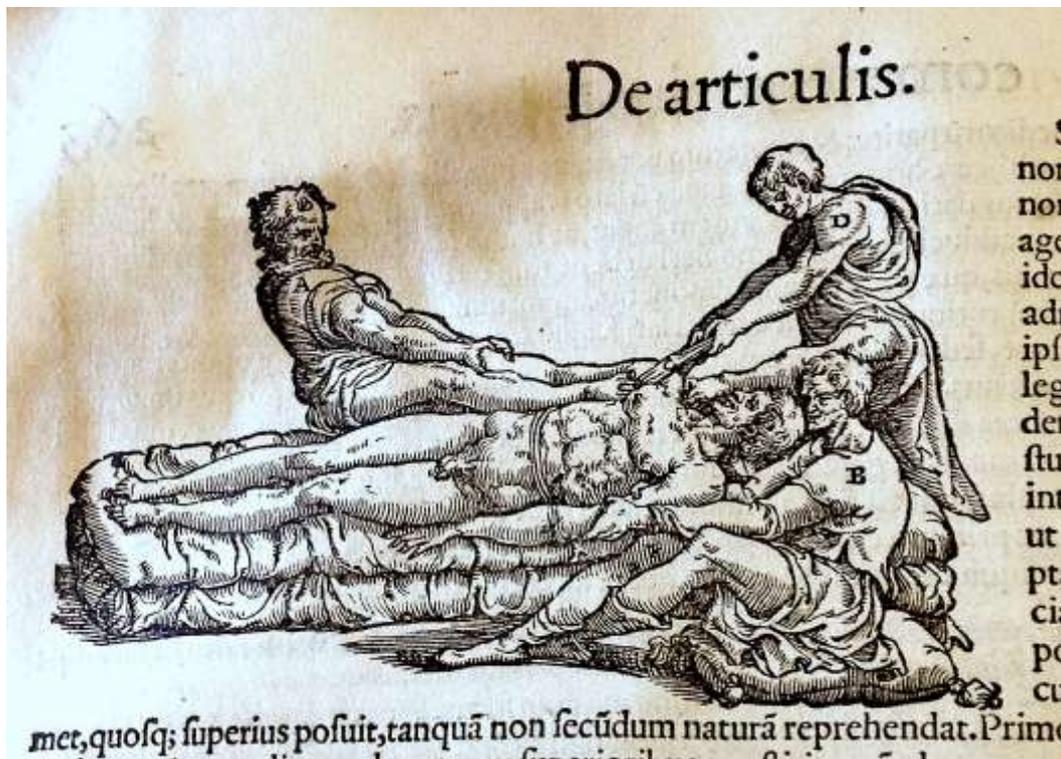


Fig. 4 B: *Galenus in libros Hippocratis & alior. Commentarii*, Venetiis, Apud Vincentium Valgrisium, 1562-1563, t. V, *Galenus in Hippocratem de fracturis, commentarius tertius. Vidio Vidio interprete. Argumentum. Fracturarum, in quibus ossa denudata sunt, aut partes exulceratae, tum gibbi cubiti, è genu noxarum curationem absoluit*, p. 263v (c. KK7v)



Figg. 5 A-B: *Marca tipografica di Bartolomeo Carampello*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 841, 60x55 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 6 A: *Trionfo della Fama*, FMCVe, MCVe, Cl. XXXIII, s.n. 216, 39x53 mm, fine del XVI secolo.  
© FMCVe, MCVe



Fig. 6 B: *Il Petrarca nuouamente ridotto alla vera lettione*, in Venetia, appresso Domenico Imberti, 1600,  
p. 301, BCVe, L1603. © FMCVe, BCVe



Fig. 7 A: *Allegoria della Palestina come provincia romana*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1008, 158x116 mm, seconda metà del XVI secolo-prima metà del XVII secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 7 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», n. 473. © FMCVe, MCVe



Fig. 8 A: *La città di Roma*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1009, 116x118 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 8 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», n. 474. © FMCVe, MCVe



Fig. 9 A: *Immagine celebrativa della fondazione dell'Ospedale dello Spirito Santo in Sassia*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1080, 123x90 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



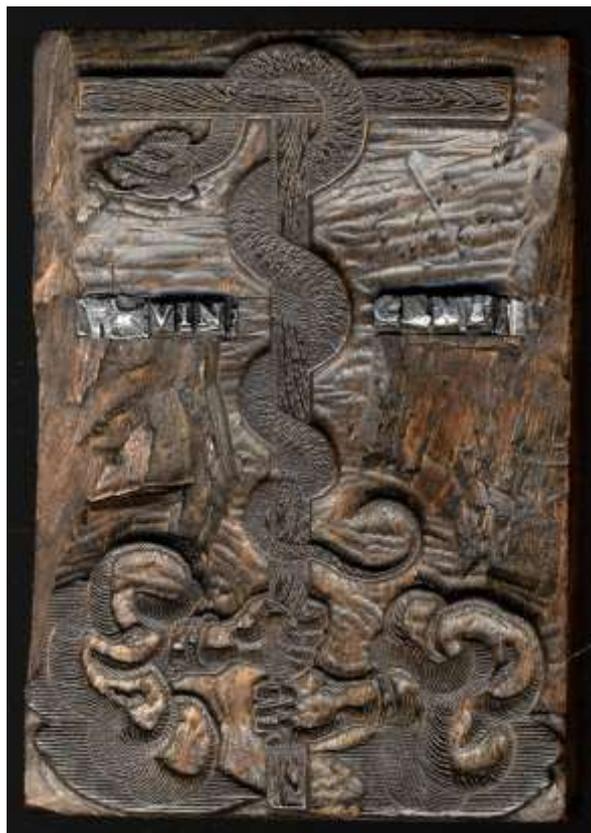
Fig. 9 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, «Intagli minori in legno – Stampe D 39», n. 567. © FMCVe, MCVe



Fig. 10 A: *Ritratto di Giorgio Castriota, detto Scanderberg*, FMCVe, MCVe, Cl. XXXIII, s.n. 216, 39x53 mm, fine del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 10 B: *Gli illustri et gloriosi gesti, et vittoriose imprese, fatte contra i turchi*, Venezia, Altobello Salicato, 1584, c. \*4v



Figg. 11 A-B: *Marca tipografica di Vincenzo Valgrisi*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1147, 95x66 mm, seconda metà del XVI secolo. © FMCVe, MCVe.



Fig. 12: *Marca tipografica di Antonio Bortoli*, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1148, 73x95 mm, prima metà del XVIII secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 13 A: *Allegoria del tempo e della storia*, FMCVe, MCVe, matrice lignea disegnata ma non incisa, In. Cl. XXXIII, n. 1377, 160x143 mm, ante 1732. © FMCVe, MCVe



Fig. 13 B: Robert van Audenaerd, *Allegoria del tempo e della storia*, disegno preparatorio alla matrice calcografica, penna e inchiostro; FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e stampe, In. Cl. XXIII, 1423b, *Album II.41*, n. 18, ante 1732. © FMCVe, MCVe



Fig. 14 A: *Cristo portacroce*, riproduzione della pala attribuita a Giorgione nella Scuola di San Rocco a Venezia, FMCVe, MCVe, In. Cl. XXXIII, n. 1533, 394x270 mm, inizi del XVI secolo. © FMCVe, MCVe



Fig. 14 B: FMCVe, MCVe, Gabinetto Disegni e Stampe, In. P. S. 7446. © FMCVe, MCVe



Figg. 15 A-B: Fronte: 10 carte di bastoni; Retro: 10 carte di spade, Cl. XXXIII, s. n. 1601, 190x286 mm. © FMCVe, MCVe.

## BIBLIOGRAFIA

A VOLO D'UCCELLO 1999

*A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Venezia 1999.

CALLEGARI 2016

C. CALLEGARI, *Veduta di Venezia*, scheda in *Aldo Manuzio il Rinascimento a Venezia*, Catalogo della mostra a cura di D. Gasparotto e G. Beltramini, Venezia 2016, p. 179, n. 6.

ANDREOLI 2005-2006

I. ANDREOLI, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, A.A. 2005-2006.

BERTI-GAMBETTA ET ALII 1999

S. BERTI, A. GAMBETTA et alii, *Indagini sulle matrici lignee della veduta di Venezia e prospettive per la conservazione*, in *A VOLO D'UCCELLO* 1999, pp. 106-109.

CALLEGARI 2015

M. CALLEGARI, *Les Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente (Padoue, 1732)*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, a cura di d'Yvan Loskoutof, Rouen 2015, pp. 403-420.

CHIARI 1982

M.A. CHIARI, *I disegni di R. Van Audenaerd per i "Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente" del Museo Correr*, «Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», 1-4, 1982, pp. 68-74.

COLLAVIZZA 2012-2013

I. COLLAVIZZA, *Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868) erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2012-2013.

CRISTANTE 2009

D. CRISTANTE, *Matrici metalliche incise nelle collezioni del Museo Correr*, in «Bollettino dei Civici Musei Veneziani», 4, 2009, p. 108-112.

CROSERÀ 2008-2009

C. CROSERÀ, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Trieste, A.A. 2008-2009.

DORIGATO 2006

A. DORIGATO, *Emmanuele Antonio Cicogna bibliofilo e cultore di patrie memorie*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche e veneziane*, Catalogo della mostra a cura di M. Gambier, Venezia 1988, pp. 143-146.

DUC DE RIVOLI 1896

DUC DE RIVOLI (V. Masséna), *Etudes sur l'art de la gravure à Venise. Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*, Parigi 1896.

EDIT16

EDIT16 - *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*,  
[http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm).

FERRARI 2006

S. Ferrari, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano 2006.

GIORGIONE 2009

*Giorgione*, Catalogo della mostra a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009.

HASKELL 2003

F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2003.

I LEGNI INCISI 1986

*I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

LAZARI 1859a

*Vincenzo Lazari Ordinamento Primitivo della Raccolta del N. U. Teodoro Correr e disegni vari di oggetti conservati nella stessa*, a cura di Vincenzo Lazari, Venezia 1859. [Biblioteca del Museo Correr (BMCVE), ms Correr 1472].

LAZARI 1859b

V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859.

LUCCHI-VIERO 2007

P. Lucchi-M. Viero, *Parole e figure. Momenti di storia del libro e della stampa dalle raccolte del Museo Correr: una visita guidata*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 2, 2007, pp. 128-153.

PIGNATTI 1964

T. Pignatti, *La Pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1-2, 1964, pp. 9-49.

PRETO 1981

P. Preto, *Emmanuele Antonio Cicogna*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 394-397;

PRINCE D'ESSLING 1907-1914

PRINCE D'ESSLING (V. Masséna), *Le livres à figures vénitiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, Firenze-Parigi 1907-1914.

ROMANELLI 1983

G. Romanelli, *Teodoro Maria Francesco Gasparo Correr*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, 1983, pp. 509-512.

ROMANELLI 1988

G. Romanelli, «Vista cadere la patria...» *Teodoro Correr tra pietas civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche e veneziane*, Catalogo della mostra a cura di M. Gambier, Venezia 1988, pp. 12-25.

ROMANELLI 2006

G. Romanelli, *Di uomini e di inventari. L'Inferno di Teodoro Correr*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber e M. Seidel, Venezia 2006, pp. 345-359.

SANDER 1942

M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano 1942.

TITIAN AND THE VENETIAN WOODCUT 1976

*Titian and the Venetian woodcut*, Catalogo della mostra a cura di D. Rosand e M. Muraro, Washington 1976.

TONINI 1999

C. Tonini, *Una storia in appendice: la ristampa ottocentesca della Veduta prospettica di Venezia*, in *A VOLO D'UCCELLO* 1999, pp. 84-91.

TONIOLO 2016

F. Toniolo, *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini*, in *Le miniature della Fondazione Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica e F. Toniolo, Milano 2016.

VAN KESSEL 2012

Elsje van Kessel, *How to make an image work? The presentation of Giorgione or Titian's Miraculous Christ Carrying the Cross at the Scuola di San Rocco*, «Studiolo», 9, 2012, pp. 13-25.

## ABSTRACT

Le collezioni del Museo Civico Correr di Venezia conservano un interessante e variegato fondo di matrici lignee impiegate per l'illustrazione libraria, la stampe di fogli sciolti e la decorazione di stoffe tra il XVI e il XIX secolo. La provenienza principale è il lascito di Teodoro Correr, cui si aggiunge quello di Emmanuele Cicogna, completati da doni e acquisti successivi. Per la maggior parte ancora del tutto inedita, questa raccolta è stata appena fatta oggetto di una prima risistemazione, catalogazione e studio alla luce dei fondi d'archivio del museo. Se ne presenta qui una prima descrizione d'insieme attraverso un percorso attraverso alcuni esempi più significativi.

The Correr Museum in Venice houses a remarkable collection of woodblocks used from the 16th to the 19th c. in the printing of book illustrations, loose leaves, and fabric. Most of them were bequeathed to the Museum by its founder, Teodoro Correr, and by the great historian of Venice Emmanuele Cicogna. The collection was later completed by smaller purchases and gifts. Hitherto almost generally unknown, the collection has recently underwent a major reorganization and cataloguing, which has been based on research in the Museum Archives. This paper presents for the first time an overview of the collection and an illustration of some of its most remarkable artifacts.

**IL NUCLEO DI MATRICI XILOGRAFICHE A SOGGETTO RELIGIOSO  
APPARTENENTI AI LEGNI DELLA COLLEZIONE CORRER:  
ANALISI E PRIME ATTRIBUZIONI**

Il Museo Correr di Venezia conserva un nucleo di 875 matrici xilografiche, provenienti dalla collezione di Teodoro Correr e da lasciti di altri collezionisti veneziani<sup>1</sup>.

All'interno del cospicuo fondo, il presente contributo intende considerare 311 legni di piccole dimensioni (ca. 40x55x20 mm), di soggetto religioso devozionale, raffiguranti scene del Nuovo e del Vecchio Testamento e scene di martirio riconducibili alle vite di alcuni santi. L'intento è quello di ripercorrere la storia dell'attribuzione dei legni al corredo xilografico individuato nel 2010, grazie agli studi sviluppati per la mia tesi di laurea magistrale<sup>2</sup>. Prima d'ora il fondo xilografico del Museo Correr era stato moderatamente riordinato e in parte restaurato ma nessuno aveva sviluppato ricerche di carattere storico e documentario in merito<sup>3</sup>.

Saranno affrontate perciò due tematiche in maggior misura significative, utili alla comprensione dello studio condotto: la ricostruzione storica della provenienza dei legni attraverso un'indagine sugli editori locali coinvolti nella pubblicazione del *Leggendario*; l'analisi storico-stilistica dei legni come strumento di comprensione dell'illustrazione del testo religioso, promotore di valenza culturale e dogma cristiano.

Una prima testimonianza che registra l'esistenza delle matrici a Venezia, e in particolare all'interno della collezione di Teodoro Correr è l'*Inventario H – Stampe – Disegni – Piastre di Rame incise – Legni incisi e Conj della Raccolta Correr*<sup>4</sup> dove sotto la voce «Legni Incisi» alle carte 33-34 sono così elencati i legni di soggetto sacro:

- 159) Trecentocinquanta - rap. Soggetti sacri Antico e Nuovo Testamenti ed immagini, £ 70;
- 164) Una - rap. Crocifisso da una parte e la B.V. dall'altra, carolato, £3;
- 166) Tre - rap. Immagini sacra, £4;
- 168) Tre - rap. Il Paradiso, il Giudizio Universale ed altro Soggetto Sacro. Antichi, £20.

---

<sup>1</sup> La distruzione di gran parte del materiale documentario relativo al fondo Correr non permette di ricostruire con precisione come e quando il collezionista veneziano sia venuto in possesso dei legni tipografici. La mancanza di documenti è dovuta a Vincenzo Lazzari, terzo direttore del Museo Correr, il quale opera una vera e propria censura, quando a metà Ottocento decide di manipolare e distruggere gran parte dei documenti privati del Correr che avrebbero potuto gettare cattiva luce sulla sua figura. Cfr. ROMANELLI 1988, pp. 13-25, TONINI 2004, pp. 4-7. Per un maggior approfondimento si rimanda al contributo di Ilaria Andreoli, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>2</sup> Una prima ricognizione del fondo è stata possibile grazie all'allora direttore del Centro di Catalogo e Documentazione del Museo Correr, Dr. Camillo Tonini, che ringrazio per avermi dato la possibilità di lavorare su questa interessante collezione. La ricerca condotta nel 2010 in occasione della laurea magistrale, ha dato la possibilità di valorizzare e riordinare una parte del fondo, che da anni era rimasta in silenzio in attesa di un'opera di studio e censimento dei pezzi. Ringrazio la Dr.ssa Diana Cristante e la Prof.ssa Maria Agnese Chiari Moretto Wiel che mi hanno supportato nella lunga ricerca.

<sup>3</sup> Tra il 1995 e il 1998 molti legni, alcuni anche tra i 311 studiati, sono stati restaurati dagli allievi dell'Università Internazionale d'Arte (UIA) di Venezia, nell'ambito del corso di restauro ligneo curato dalle docenti Stefania Sartori e Enrica Colombini.

<sup>4</sup> Si tratta di un inventario giudiziario redatto tra il 5 maggio e il 22 giugno del 1831, dai periti d'ufficio Teodoro Viero e Giacomo Aliprandi. Questo documento registra e stima i beni di appartenenza Correr lasciati alla Municipalità di Venezia, li descrive sommariamente e ne attribuisce un valore monetario. Oggi l'*Inventario H* è conservato presso l'Archivio del Museo Correr di Venezia.

Tale inventario fa presupporre che i legni siano stati raggruppati per dimensione e soggetto e che i «Trecentocinquanta – rap. Soggetti sacri Antico e Nuovo Testamento ed immagini» corrispondano alle piccole ‘vignette’ oggetto del nostro studio.

Un recente conteggio dei legni, eseguito in occasione di un riordino del materiale xilografico conservato presso i depositi del museo<sup>5</sup>, ha individuato 110 matrici raffiguranti episodi della vita di Cristo, 18 con soggetti del Nuovo e Vecchio Testamento e 116 rappresentanti vite e martiri di santi vari. Disomogenei per formato e di difficile riconoscimento sono 67 pezzi con soggetti vari. Si può pensare che alcuni dei pezzi individuati dall'*Inventario H* siano andati perduti, in quanto ad oggi si contano solamente 311 blocchi. Al gruppo studiato si uniscono anche due legni, uno rappresentante il *Trionfo di Cristo* e l'altro rappresentante il *Giudizio Universale*, di dimensione decisamente maggiore, dei quali brevemente riferirò in seguito.

Altro indizio che testimonia l'arrivo del fondo al Museo Correr, per lascito dell'omonimo fondatore nel 1831, è confermato dalla descrizione molto generica dei legni, presente nell'*Inventario dei Tipi e Piastre da Stampa in metallo e legno, Classe XXXIII*<sup>6</sup>. A supportare la validità di tale attribuzione è la presenza del contrassegno originale d'inventario su settanta legni<sup>7</sup>. In questo inventario i legni sono genericamente descritti come segue:

- Cl. XXXIII – nn.432-485 – Cinquantaquattro legni intagliati di diverse rappresentazioni;
- Cl. XXXIII – nn.486-545 – Sessanta pezzi con incisioni di Santi;
- Cl. XXXIII – nn.546-564 – Dicianove pezzi con santi vari e contorni;
- Cl. XXXIII – nn.565-600 – Trentasei pezzi con santi vari;
- Cl. XXXIII – nn.601-621 – Ventuno pezzi con santi vari;
- Cl. XXXIII – nn.622-650 – Ventinove pezzi con santi vari;
- Cl. XXXIII – nn.651-686 – Trentasei pezzi con figure bibliche;
- Cl. XXXIII – nn.687-722 – Trentasei pezzi con figure bibliche;
- Cl. XXXIII – nn.723-758 – Trentasei pezzi con figure bibliche;
- Cl. XXXIII – nn.759-773 – Quindici pezzi con figure bibliche;

per un totale di 342 pezzi ai quali aggiungere le tre tavole che rappresentano il *Paradiso*, il *Giudizio Universale*, e *Cristo in gloria* (Cl. XXXIII-nn. 391, 392, 393). Curioso è notare che i legni sono stati registrati nell'*Inventario dei Tipi e Piastre* [...] a gruppi, molto probabilmente per facilitarne l'operazione di conteggio, dal momento che non compare una precisa descrizione dei soggetti intagliati. Distinguibili dal gruppo sono i «dicianove legni con santi vari e contorni» tardo cinquecenteschi, di misura maggiore rispetto a quelli analizzati (ca. 77x57x24 mm) raffiguranti i *Sette sacramenti*, l'*Incontro tra Ruth e Booz* e la *Lapidazione del profeta Zaccaria*.

Visto inoltre, il poco valore economico stimato dall'*Inventario H*, si desume che tale materiale non fosse annoverato tra i beni più preziosi del lascito Correr e si può presupporre che l'omonimo collezionista li abbia recuperati da alcuni fondi di bottega di uno o più tipografi attivi in città.

#### *Corrispondenze tra i legni Correr e le illustrazioni del Leggendario Villegas*

---

<sup>5</sup> In occasione della stesura del presente contributo si è costituito un gruppo di lavoro che ha preso in esame l'intera collezione xilografica Correr analizzandone lo stato di conservazione, l'entità dei pezzi conservati e le ricerche finora condotte, seguite da un obiettivo riordino del materiale. Si vedano i contributi di Ilaria Andreoli e Luca Canal, pubblicati in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>6</sup> L'*Inventario* fa parte di una sezione dell'*Inventario storico del Museo*, iniziato tra il 1860-1880 e successivamente arricchito di aggiunte manoscritte in base alle successive acquisizioni fino al 1950. È conservato presso l'Archivio del Museo Correr di Venezia.

<sup>7</sup> Il francobollo apposto sul retro dei legni indica il numero di inventario e l'attribuzione della collezione dal quale provengono i legni, non si è in grado di stabilire il periodo in cui sono stati incollati tali contrassegni e se siano stati apposti su tutti i pezzi.

Lo scopo iniziale della ricerca è stato quello di contestualizzare i legni Correr, sia da un punto di vista cronologico, che di provenienza, ovvero indentificandone le pubblicazioni di appartenenza. Lo studio del vario nucleo xilografico ha portato, dopo una lunga fase di riconoscimento e interpretazione dei soggetti, all'individuazione di un preciso corredo iconografico di un noto leggendario della vita di Cristo e di tutti i santi.

L'analisi stilistica dei legni ha fatto emergere una datazione stimata tra il XVI e il XVII secolo, momento in cui la produzione editoriale veneziana fu molto fiorente: letterati, librai e stampatori arrivavano in laguna da tutta Europa alla ricerca di fama e successo<sup>8</sup>. Poiché i legni in oggetto sono di carattere religioso/liturgico, si è deciso di restringere il campo indagando tra i libri illustrati aventi lo stesso tema. Dalla metà del XVI secolo, l'immagine che veniva utilizzata per mantenere una dimensione spirituale e collegare il lettore alla vita ultraterrena, abbandona il suo ruolo contemplativo, soprattutto per non dare l'impressione di essere destinata a un pubblico incolto. L'immagine dei libri non fu più concepita per l'adorazione o l'edificazione religiosa, ma divenne parte di un linguaggio figurativo, funzionale non più alla comprensione ma al ricordo e alla memoria. Per le sue qualità estetiche, da sempre l'immagine, è considerata mezzo adeguato per la memorizzazione<sup>9</sup>. Le figure dei libri liturgici hanno quasi sempre, in rapporto alla loro tipologia, una funzione didattica e pratica inerente alla celebrazione (Pontificale), nonché memorativa per scandire la lettura (Messale)<sup>10</sup>. I leggendari, invece, presentano ricchi corredi illustrativi, realizzati da piccole xilografie attinenti a scene di martirio o alla vita di Cristo<sup>11</sup>.

Analizzando nello specifico il genere, partendo dai più celebri come la *Legenda Aurea*, si è giunti a scoprire uno tra i più diffusi leggendari realizzati durante la Controriforma: il *Flos Sanctorum* di Alonso de Villegas<sup>12</sup>. L'opera originale, si divide in sei volumi e riunisce i modelli più perfetti di moralità e i principi migliori per portare all'edificazione religiosa, con un corretto costume di vita. Nel testo, Villegas raggruppa: la storia della vita di Gesù Cristo e di tutti gli altri Santi della chiesa, della Santissima Vergine Maria, dei Patriarchi e Profeti dell'Antico Testamento, dei Santi chiamati Stravaganti e di molti altri uomini illustri; aggiunge diverse riflessioni sul Vangelo delle domeniche dell'anno e sulle feste della Quaresima e, infine, termina con la preziosa dottrina del trionfo di Gesù Cristo. L'opera era stata scritta con l'intento di facilitare i fedeli durante il loro cammino di fede. Ogni volume narra, tramite il supporto di piccole 'vignette istoriate', le vicende sopra citate offrendo una descrizione visiva della narrazione, utile alla comprensione come alla memorizzazione.

Molte bibliografie indicano che il *Leggendario* nasce come una raccolta di santi spagnoli e sostituisce la vecchia *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, distinguendosi da essa per la conformità ai decreti tridentini<sup>13</sup>. In area spagnola la *Legenda Aurea* fu un testo molto popolare prima della riforma del Breviario Romano, ma in seguito, il libro agiografico più utilizzato, divenne proprio quello del Villegas. L'opera, infatti, cerca di imporsi anche come modello di organizzazione formale dei testi e come raccolta di *exempla* autorevoli utilizzati allo scopo di guida<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Molte sono le fonti sull'editoria veneziana tra Cinquecento e Seicento: per lo studio condotto si è fatto riferimento a BROWN 1891, GRENDLER 1983; POZZA 1988; ROZZO 1993; DI FILIPPO BAREGGI 1994; BALDACCHINI 2001.

<sup>9</sup> La tematica inerente alla funzione e all'utilizzo delle immagini è stata approfondita da Lina Bolzoni, Cfr. BOLZONI 1995.

<sup>10</sup> LIBRI LITURGICI 1981, p. 12.

<sup>11</sup> ROZZO–GORIAN 2002, p. 176.

<sup>12</sup> Le informazioni sulla vita di Villegas sono sommariamente scarse, per una bibliografia sull'autore si rimanda ai seguenti testi: SANCHEZ 1974; ARAGÜES 1993; SPANO-MARTINELLI 1991, pp. 445-464.

<sup>13</sup> HENRIET 2002, pp. 58-59.

<sup>14</sup> DUNN-LARDEAU 2002, p. 255; DUNN-LARDEAU 2011, p. 28; AIGRAIN/GOODING 2000, p. 327-478.

La vicenda dell'identificazione delle matrici Correr come corredo illustrativo del *Leggendario*, è stata lunga e coinvolgente. Il *Nuovo Leggendario della vita e fatti di N. S. Gesù Cristo e di tutti i santi*, conobbe la sua prima edizione a stampa veneziana già nel 1588. Lo scritto, capace di superare le rigide norme e i severi controlli imposti dal Concilio di Trento, fu ritenuto corretto da un punto di vista teologico, pertanto grazie al suo carattere divulgativo, catturò l'interesse degli editori, anche quelli di minor spessore, che vedevano la possibilità di ampliare il loro giro d'affari con una produzione di vasto consumo. In modo particolare questo genere era rivolto a un ampio pubblico di utenti, sia laici sia religiosi, perché si discostava dalla raffinatezza di altri testi letterari dedicati a una clientela colta e pretenziosa. Questa fu sicuramente la chiave che spinse al successo l'opera e ne decretò la vasta diffusione libraria. Il *Leggendario* riscontrò grande popolarità tra le botteghe degli editori e stampatori veneziani, tanto che durante l'ultimo decennio del Cinquecento e i due secoli successivi conobbe un gran numero di edizioni e ottenne molte ristampe, tradotte e illustrate. La prima edizione spagnola del *Flos Sanctorum* fu pubblicata a Toledo da Diego de Ayala nel 1578 e raggiunse presto i torchi italiani con delle versioni tradotte in lingua italiana.

Interessante è notare che esistono edizioni del *Leggendario* illustrate e altre senza immagini. Le decisioni inerenti alla veste grafica del testo erano a discrezione dell'editore, dipendevano da una questione economica, dall'interesse della tipografia per quel titolo o addirittura dalle commissioni ricevute; tutti questi fattori sono spesso di difficile gestione, perché devono tener conto delle richieste del pubblico e dei lettori.

Sono note anche alcune edizioni spagnole<sup>15</sup> illustrate del *Leggendario*, che presentano immagini o fregi xilografici lungo il testo. Molte invece, sono le versioni tradotte in italiano – sia per quanto è stato possibile visionare, sia per la descrizione estesa trovata sull'OPAC ICCU – che non riportano illustrazioni infratesto, ma solamente qualche piccola immagine nel frontespizio e qualche illustrazione nelle pagine liminari. Le immagini nel testo sono funzionali al lettore per evidenziare il passaggio da una vicenda all'altra, per rendere chiaro l'inizio di una nuova narrazione e quindi consentire una rapida consultazione del volume. L'esecuzione grafica e la piccola taglia sono d'aiuto per capire che questo tipo d'illustrazioni non serviva ad arricchire l'edizione e renderla più costosa a scopo commerciale, ma era utile a chi ne fruiva, in modo da avere maggior attenzione e consapevolezza dei temi.

Circa una settantina<sup>16</sup>, sono i legni Correr, che illustrano due diverse edizioni veneziane del *Leggendario* scritto da Alonso de Villegas: rispettivamente una del 1593 – edita presso i Guerra, di cui un esemplare si trova nella biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia<sup>17</sup> – e una del 1676, edita presso Domenico Milocho, conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia<sup>18</sup>.

Grazie al confronto parallelo, tra le matrici e i testi, è stato possibile raggruppare i pezzi presenti nel fondo e ricostruire parzialmente, i corredi illustrativi di entrambi le edizioni (Figg. 1-2-3-4).

Le due edizioni sono all'apparenza diverse, non solo per formato e spessore ma anche per la composizione grafica del testo. Infatti, l'edizione Guerra del 1593 è più consistente poiché riunisce, la vita di Gesù, le solennità e feste di Gesù Cristo e le vite dei santi stravaganti, mentre

---

<sup>15</sup> Un esempio è l'edizione del 1591 edita a Toledo da Iuan Rodriguez, VILLEGAS 1591 (SBN: RMLE\013568).

<sup>16</sup> Durante la ricerca delle attribuzioni ho dato priorità ai pezzi con il numero di inventario Correr, Classe XXXIII.

<sup>17</sup> VILLEGAS 1593. L'esemplare conservato presso la biblioteca della Fondazione Cini di Venezia appartiene alla collezione di libri posseduti da Antonio Muñoz nella sua biblioteca privata, pervenuta poi alla Fondazione, Segnatura M14. (EDIT 16, identificativo CNCE 37578).

<sup>18</sup> VILLEGAS 1676. L'esemplare della Biblioteca Nazionale Marciana proviene come si deduce dal timbro apposto sul frontespizio – ritagliato e incollato su un nuovo foglio, visto il pessimo stato di conservazione – dalla biblioteca di San Francesco della Vigna, Segnatura C 164C 086 (SBN: VEAE\007084).

L'edizione Milocho 1676 contiene solamente la vita di Gesù, anche se nell'indice compare, la tavola delle vite di tutti i santi divisa per ordine mensile. Essendo, la copia conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, l'unico esemplare giunto fino a noi dell'edizione Milocho 1676, si può supporre che la parte della vita dei santi fosse rilegata in un volume a parte. In entrambi i corredi le vignette non sono omogenee nel formato, le dimensioni variano, anche se di poco. I soggetti sono i medesimi ma spesso è chiaro che le immagini provengano da due diverse matrici, come nel caso della *Fuga in Egitto*<sup>19</sup>, mentre in altri casi si riscontra l'utilizzo del medesimo legno.

Durante l'operazione di riordino è stato possibile riscontrare dei casi particolari di matrici: quelle con il soggetto copiato direttamente dalla figura stampata, come nella *Decollazione del Battista*<sup>20</sup> (Figg. 5-6) e quelle dove la copiatura del soggetto veniva invece fatta da legno a legno, come nel caso del *Martirio di Sant'Orsola*<sup>21</sup> (Figg. 7-8). Solitamente il disegnatore trasferiva il disegno in controparte, per non modificare il verso originale della composizione grafica e per facilitare l'incisore nel suo preciso compito. Se questa operazione veniva omessa, molto spesso l'incisore copiava fedelmente il disegno dalla stampa di una matrice ormai deteriorata, che aveva la necessità di essere sostituita; oppure in mancanza della stampa direttamente dal legno.

Un'altra caratteristica che differenzia le vignette dei due leggendari è la presenza di alcune cornici, a decorazione intrecciata, che circondano l'immagine. Esse sono presenti solamente nell'edizione Guerra 1593. Queste cornici – formate da quattro piccoli legni raffiguranti fiori, foglie, trifogli, rosette, palmette e elementi geometrici – combinate tra loro, inquadrano l'immagine formandone un contorno. La peculiarità sta nel fatto che la cornice è stampata da matrici diverse rispetto al legno dell'immagine e quindi è adattabile a qualsiasi figura.

Di particolare interesse all'interno del fondo sono una coppia di matrici che si distinguono dal nucleo, oltre che per la loro dimensione, anche per la raffinatezza grafico-stilistica del tratto con cui sono intagliate, molto fine e dettagliato. Si tratta della tavola con la rappresentazione del *Giudizio Universale*<sup>22</sup> (Fig. 9) e quella con il *Trionfo di Cristo*<sup>23</sup> (Fig. 10). Entrambi sono presenti all'interno del *Leggendario* Villegas 1676: il *Trionfo di Cristo* precede l'inizio della parte inerente la vita di Gesù Cristo (Fig. 11), mentre il *Giudizio Universale* è posto in chiusura del testo. Ho individuato, inoltre, che la stessa raffigurazione del *Trionfo di Cristo* è presente anche in un'altra edizione del *Leggendario* Villegas rispettivamente in una pubblicazione veneziana più tarda, del 1778, edita da Francesco Sansoni<sup>24</sup>.

In entrambi le edizioni del *Leggendario*, Guerra 1593 e Milocho 1676, notiamo un ripetersi delle immagini a causa del reimpiego della stessa matrice in più episodi differenti. Scene che narrano vicende diverse, portano in apice la stessa immagine. Per quanto riguarda la vita di Cristo, si riutilizza la stessa matrice degli episodi dei miracoli e della via Crucis. Per le solennità della vita di Gesù e per i santi stravaganti, invece, le medesime matrici vengono utilizzate più volte. Ad esempio, l'uso generico della stessa vignetta per la vita di un vescovo, di un papa o di più santi-martiri diventa il riferimento iconografico tipico della categoria.

<sup>19</sup> Confronto della rappresentazione della *Fuga in Egitto* tra l'edizione VILLEGAS 1593 (EDIT 16, identificativo CNCE 37578), p. 17 e l'edizione VILLEGAS 1676 (SBN: VEAE\007084), p.17.

<sup>20</sup> FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 736, 55x40x20 mm.

<sup>21</sup> FMCVe, Museo Correr, matrici Cl.XXXIII, SN08, 53x40x22 mm e VILC228, 50x40x22 mm.

<sup>22</sup> FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 392, 183x122x21 mm, *Giudizio Universale*. Presente negli elenchi dei citati *Inventario H*, alla carta 33 e 34; *Inventario Tipi e Piastre Cl. XXXIII*. Cfr. ANDREOLI 2005-2006, nota 15.

<sup>23</sup> FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 393, 205x142x21 mm, *Trionfo di Cristo*. Presente negli elenchi dei citati *Inventario H*, alla carta 33 e 34; *Inventario Tipi e Piastre Cl. XXXIII*. Cfr. ANDREOLI 2005-2006, nota 15.

<sup>24</sup> VILLEGAS 1778, p.110 (SBN: LO1E\010942). Tra la collezione di legni Correr è presente anche la marca dell'editore Francesco Sansoni, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 840.

La lunga e attestata tradizione iconografica di queste immagini, fornita da altre edizioni precedenti, provvedeva a creare una serie di copie pronte per essere replicate. La categoria dei leggendari, costituita da un fitto corredo illustrativo, necessitava di un lungo periodo di progettazione e traduzione in immagine del testo. La ricca circolazione dei libri illustrati, inoltre favoriva alle maestranze impiegate un ricco bacino d'ispirazione per quanto riguarda la copiatura delle immagini.

#### *Editori e edizioni veneziane del Leggendario*

La prima edizione spagnola del *Flos Sanctorum* fu pubblicata a Toledo da Diego da Ayala nel 1578. A Venezia arrivò solamente dieci anni dopo, nell'edizione stampata dai fratelli Domenico e Giovanni Battista Guerra e in quella spagnola di Felice Valgrisi & Angelo Tavani<sup>25</sup>. È stato possibile tentare un'analisi delle edizioni del *Flos Sanctorum* a Venezia, soffermandoci sui decenni successivi al Concilio di Trento, periodo che vide un incremento notevole della produzione popolare di carattere devoto. Anche se con un andamento non uniforme, la stampa del *Leggendario* toccò la sua punta massima nei decenni a cavallo tra il XVI e XVII secolo, per poi rallentare nella seconda metà del 1600, toccando livelli molto bassi nel secolo successivo<sup>26</sup>. I primi a pubblicare il *Leggendario* in italiano a Venezia furono Domenico e Giovanni Battista Guerra<sup>27</sup>. I fratelli Guerra assieme a Giovanni Battista Ciotti<sup>28</sup> sono coloro che producono il maggior numero di edizioni nel più breve e fertile lasso di tempo.

Per quanto riguarda i fratelli Guerra è importante sottolineare quanto segue. A Venezia Domenico e Giovanbattista Guerra, avviarono attorno al 1560, in calle Lunga Santa Maria Formosa, la loro impresa tipografica. L'azienda ebbe molto successo, riuscì a distinguersi nel panorama veneziano quanto a numero di edizioni pubblicate, più di 360 in oltre quarant'anni di ininterrotta attività. I fratelli rimasero attivi fino alla fine degli anni novanta del Cinquecento per poi passare l'attività ai figli, che dopo un forte calo produttivo chiusero bottega attorno al 1607<sup>29</sup>. La copiosa produzione dei Guerra si concentra su determinati generi letterari: rappresentazioni musicali, testi di poesia, storia, opere di carattere religioso devozionale; mentre scarsa risulta la produzione di classici latini e greci. Come la maggior parte degli editori veneziani, erano iscritti all'arte degli stampatori e dei librai cui prendevano parte attivamente. Alle loro edizioni collaboravano anche con altri editori, tra i veneziani ricordiamo F. Ziletti, B. Zaltieri, G.A. De Franceschi, M. Sessa, G. Varisco, F. Portonari e B. Lignago<sup>30</sup>. La marca tipografica che usavano più spesso era quella caratterizzata dall'aquila che vola verso il sole e perde le penne, inserita in varie composizioni nei frontespizi<sup>31</sup>. Di fondamentale interesse è vedere che nel corso degli anni di produzione della stamperia, i Guerra chiedono per alcune edizioni privilegio di stampa al Senato della Repubblica.<sup>32</sup>

I Guerra fanno anche richiesta di due privilegi ventennali, in data 12 marzo 1588: per le summenzionate opere *Nuovo leggendario della vita e fatti di N. S. Gesù Christo e di tutti i santi* di Alonso

---

<sup>25</sup> VILLEGAS 1588. (SBN: TO0E\155577).

<sup>26</sup> I dati riportati si basano sull'interrogazione OPAC, SBN e *EDIT16*, aggiornati in data agosto 2016. Si fa presente che per *Leggendario* si intende l'intera opera *Flos Sanctorum*, composta come citato, non solo della *Vita e fatti di Gesù Cristo* ma anche della *Vergine, dei santi estravaganti* [...].

<sup>27</sup> Domenico e Giovanni Battista Guerra dal 1583 al 1606 stampano circa una dozzina di edizioni del *Leggendario*. (*EDIT16*, CNCT 155).

<sup>28</sup> Giovanni Battista Ciotti dal 1596 al 1620 stampa dodici edizioni del *Leggendario*. (*EDIT16*, CNCT 140).

<sup>29</sup> TINTI 2003, pp. 607-608; GIACHERY 2009, p. 439-448.

<sup>30</sup> TINTI 2003, pp. 607-608; ACARELLI-MENATO 1989, p. 405.

<sup>31</sup> Quella usata per il *Leggendario* è stata classificata in *EDIT16*, CNCT U448.

<sup>32</sup> GIACHERY 2009, p. 445.

de Villegas, opera che vedrà la luce nel 1583, 1588, 1591, 1593, 1595, 1599, 1600, 1602, 1604 [...]»<sup>33</sup>.

Questi dati possono essere confrontati, nonché integrati, con l'elenco delle pubblicazioni Guerra recuperato sugli OPAC SBN: l'elenco ci mostra che sono presenti anche edizioni datate 1592 e 1598. Per il *Leggendario* i Guerra risultano anche collaborare con altri stampatori, infatti, vediamo la presenza di Francesco De Franceschi, Giovambattista Ciotti e Roberto Meietti. Altri tra i maggiori tipografi che stampano il testo del Villegas sono i fratelli Giovanni Antonio e Giacomo De Franceschi<sup>34</sup> e la famiglia Milocho<sup>35</sup>. Si ha, dunque, un picco dall'ultimo ventennio del 1500 fino ai primi quindici anni del 1600, mentre incontriamo poche edizioni e di editori diversi tra gli anni Venti e Cinquanta del 1600. Il *Leggendario* fu stampato, anche per tutto il Settecento, con una produzione più accentuata durante il terzo decennio del secolo, dove tra Bassano e Venezia troviamo i Remondini<sup>36</sup>.

#### *Altre corrispondenze individuate tra le matrici Correr e le pubblicazioni dei fratelli Guerra*

Al fine di identificare le edizioni Guerra in cui sono state impiegate le matrici del fondo Correr, si sono analizzati altri titoli di testi a soggetto religioso, editi dalla tipografia Guerra. È emerso che gli stessi legni utilizzati per il *Leggendario*, sono stati impiegati in altre pubblicazioni. La frequenza dei reimpieghi e la copiatura di legni preesistenti era una scelta prevalentemente di tipo economico, in quanto realizzare un corredo illustrativo richiedeva all'editore una certa disponibilità finanziaria. Un esempio è riscontrabile nelle *Epistole et evangeli che si dicono tutto l'anno nella messa*, prima edizione veneziana dei Guerra del 1579, volume di piccolo formato che riporta parte delle matrici utilizzate nel *Leggendario*. Certo è che le piccole vignette xilografiche venivano adattate a una grande varietà di testi, purché pertinenti con il soggetto che raffiguravano.

Se prendiamo come esempio la matrice del fondo Correr raffigurante la «Testimonianza che fece S. Giovanni Battista di Giesù Christo»<sup>37</sup> notiamo che è presente in diverse pubblicazioni dei fratelli Guerra: nell'*Epistole et Evangelii* del 1579; nel *Leggendario* del 1593; nel *Discorso breve sopra la vita di Christo*, 1587; nell'*Homiliario Quadragesimale di M. Lodovico Pittorio da Ferrara*, del 1586<sup>38</sup> (Fig.12). Questo tipo di confronto incrociato, evidenzia il reimpiego di un singolo legno per edizioni diverse, anche se a distanza di anni. Esistevano pertanto dei modelli dai quali attingere, in modo tale che ogni scena fosse rappresentata sempre dalla stessa iconografia. Nel corso dei secoli fu codificato un linguaggio di raffigurazione per le pubblicazioni ad alto consumo, e di conseguenza le matrici xilografiche impiegate erano moltissime, tutte accumulate dallo stile, dettato dalla mano dell'incisore.

Successivamente al ritrovamento e all'analisi del *Leggendario* è emersa un'altra pubblicazione dei fratelli Guerra, di datazione precedente rispetto al testo del Villegas, contenente alcune delle matrici della collezione Correr, si tratta de *Le vite de' santi padri insieme col Prato spirituale*, del 1576<sup>39</sup>. Quindi si desume che il corredo xilografico usato per il *Leggendario* era già compiuto nel 1576 e che l'edizione Guerra di Villegas del 1593 riutilizzasse matrici di seconda mano. I legni Correr,

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 446.

<sup>34</sup> Giovanni Antonio e Giacomo De Franceschi dal 1603 al 1623 pubblicano dieci edizioni del *Leggendario*.

<sup>35</sup> La famiglia Milocho dal 1651 al 1686 pubblica nove edizioni del *Leggendario*.

<sup>36</sup> I Remondini tra il 1717 e il 1788 pubblicano quattordici edizioni.

<sup>37</sup> FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 707, 54x39x20 mm.

<sup>38</sup> *EPISTOLE ET EVANGELI* 1579, p. 54; *VILLEGAS* 1593, p. 28; *CRISPOLDO* 1587, p. 14; *PITTORIO* 1586, p. 442.

<sup>39</sup> *VERDIZZOTTI* 1576 (EDIT 16 identificativo CNCE 58798, SBN: VEAE121221). Sebbene la prima edizione de *Le vite de' santi padri insieme col Prato spirituale* dei Guerra sia riconducibile al 1574, il confronto con i legni Correr è stato fatto con l'edizione del 1576.

perciò sono stati utilizzati per diverse edizioni dello stesso editore, ma questo non sminuisce l'interesse per l'impresa editoriale del *Leggendario* (ad oggi testo, che ne contiene in numero maggiore) anzi ne accresce il valore documentario confermando all'interno della bottega dei Guerra una attestata prassi di riuso dei blocchi.

Testimonianza che i fratelli Guerra utilizzassero delle vignette per illustrare i loro libri e che fossero riconosciuti per le loro pubblicazioni di carattere religioso, lo attesta l'abate D. Pietro Zani Fidentino<sup>40</sup>: artista, intellettuale e collezionista del Settecento, che si dedicò a un enorme lavoro di ricerca che lo portò alla pubblicazione della *Enciclopedia Metodica critico-ragionata delle Belle Arti*. L'opera, pubblicata dal 1817, era costituita da un *Catalogo universale delle stampe classiche antiche e moderne* in nove volumi, e un *Indice alfabetico* di oltre quarantamila artefici di belle arti in diciannove volumi. I Guerra vengono citati al volume IV, parte seconda, della sua *Enciclopedia*, dove viene descritta l'*Epistole et Evangelii*, 1579, «ornata di nuove e bellissime figure»<sup>41</sup>. È nominata inoltre a pagina seguente anche l'opera *Vita Christi Domini Salvatoris Nostri a R. P. Ludolpho Saxone Cartusiano*, 1581, dove descrive «Quest'Opera contiene 181 Vignetta, molte delle quali vi sono replicate più volte: 1. a. a. 1, 7. Non compr. una corn. d'ornati 1. in tal modo a, 10. a, a, 7.»<sup>42</sup>, testimonianza di come avviene spesso nelle pubblicazioni Guerra le stesse immagini vengono replicate più volte all'interno dello stesso volume, dove incontriamo racconti generici con temi affini. A pagina 284 dell'*Enciclopedia*, Zani ci da un'importante informazione:

ANNOTAZIONE. Tutte queste Vignette sono affatto senza marche e senza nomi, e dall'accennata lettera dei Guerri altro non si rileva se non che: *Nos et menda sustulimus, et figuris librum exornavimus*. Ma questi Guerri, ed i Criegher meritano d'esser posti in più chiaro lume, ed io procurerò di farlo a suo tempo. Avete da far molto, dirà taluno; ma intanto e perchè mai ancor voi non fate qualche cosa?<sup>43</sup>

Da questa informazione del Zani si intuisce che i Guerra, nella loro stamperia si occupassero di correggere i testi – prima di iniziarne la produzione a stampa – e li 'abbellissero' con figure, probabilmente per darne maggior splendore. Interessante notare, da questa breve affermazione latina, che il loro lavoro di editori consisteva proprio nel dare al libro una forma più accattivante, per fare questo è probabile che fossero in possesso di una fornita collezione di legni, con svariati repertori iconografici, dalla quale poter attingere<sup>44</sup>.

Molte sono le contingenze da prendere in considerazione per ricostruire la genesi di tutti i blocchi Correr. Sicuramente le matrici, oggi riunite per soggetto, fanno parte di corredi xilografici diversi, appartenuti a diversi editori, in diverse epoche e usati nelle più svariate circostanze.

### *Intaglio e fattura dei legni: analisi stilistica*

---

<sup>40</sup> I LEGNI INCISI 1986, pp. 102-112. La tipologia di legni incontrati nelle edizioni del *Leggendario* sono simili per le caratteristiche iconografiche ad alcuni legni della collezione della Galleria Estense. Cfr. schede nn. 75, 82, 69 di M. Goldoni.

<sup>41</sup> ZANI, 1820, p. 282. Il contributo del Zani inerente ai Guerra si colloca al paragrafo *Libri figurati e raccolte di figure del nuovo testamento distribuiti secondo l'ordine cronologico in cui furono stampati da ciascuna nazione. Libri del secolo XV*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>43</sup> *Ivi*, ZANI, 1820, p. 284.

<sup>44</sup> Le matrici xilografiche all'epoca del loro utilizzo erano considerate materiale economicamente prezioso, venivano utilizzate fino al loro completo logoramento e spesso tra editori venivano vendute, cedute o date temporaneamente in prestito. Frequente, era il riuso dei legni, ovvero il riutilizzo dello stesso blocco dal lato opposto per incidere un'altra composizione. Il fondo Correr contiene una matrice classificata SN040 che è un classico esempio di riuso dei blocchi xilografici. Tale matrice presenta da un lato la rappresentazione di *Gesù che pianse su Gerusalemme* e dall'altra è abbozzata un'altra composizione sfregiata con un segno evidente per far capire che tale blocco non doveva essere più usato da quella parte.

Osservando con attenzione il fondo e le varie suddivisioni tematiche dei nuclei individuati<sup>45</sup> è possibile rilevare legni appartenenti a diverse ‘famiglie’. Questo dettaglio è riscontrabile sia per la fattura stilistica dell’immagine, dove è evidente che l’intaglio è fatto da maestranze diverse, sia per la qualità del legno utilizzato. Quelle di miglior fattura sono state realizzate su di un legno chiaro, compatto, con venature quasi inesistenti. Le altre più grossolane sono state intagliate su dei blocchi di legno scuro, con venature evidenti e a parità di grandezza risultano essere più leggere. Queste ultime di legno poco pregevole, attualmente non si presentano in un ottimo stato conservativo, le venature si sono allargate in modo consistente e sono in attesa di un’operazione di consolidamento.

Anche se appartengono a ‘famiglie’ diverse, dal punto di vista delle dimensioni, le matrici mantengono una proporzione variabile tra i 50/55 mm di larghezza e i 30/40 mm di altezza, con uno spessore di circa 20/25 mm. Tali misure ridotte, si adattavano ai caratteri tipografici e permettevano di inserire le immagini all’interno del corpo di testo. Le matrici sono intagliate di filo, dal lato longitudinale delle fibre, e presentano una resa grafica sorprendente se pensiamo allo spazio limitato della scena che è raffigurata con gran dettaglio. I personaggi hanno corpi proporzionati, i panneggi delle vesti sono sempre molto accentuati in modo da evidenziare i gesti espressivi, ricchi di dinamicità. Sullo sfondo si aprono dei piccoli paesaggi popolati da architetture, città, accenni di monti all’orizzonte e scorci di campagna. Molto evidente è il chiaroscuro, che aiuta a differenziare i diversi piani della scena e dare un accenno prospettico alla composizione.

Alcune matrici, quelle costituite da legno di bassa qualità, invece, non presentano un’accurata ricerca stilistica, la loro fattura non è di alto livello, e la scena è appena abbozzata.

Le scene inerenti le storie del Vecchio e Nuovo Testamento, della vita di Cristo e del martirio dei santi fanno parte di un repertorio iconografico consolidato, che nel corso del Cinquecento diventa un canone di riferimento per la produzione delle immagini dei testi religiosi. Grazie al nuovo progresso sviluppato in ambito tipografico, un’opera poteva essere copiata, diffusa e divulgata in centinaia di copie, vediamo quindi, soprattutto per quanto riguarda le immagini, un ripetersi dei soggetti, a volte reinterprete a volte ricopiati fedelmente. Il processo di copiatura molto spesso generava delle irregolarità, diffondendo edizioni contraddittorie e diverse dall’originale, per questo con la Controriforma si imposero regole fisse e vennero stabiliti modelli autorizzati, come ad esempio per il Messale Romano. Nei secoli quindi, per ogni edizione, esisteva un repertorio iconografico ‘esemplare’ dal quale attingere ispirazione, che poteva arrivare anche da territori molto lontani.

Per quanto riguarda il fondo di matrici in oggetto, alcuni modelli definiti, li possiamo trovare già nella *Bibbia* pubblicata a Venezia nel 1588 del Giolito che a sua volta, seguendo una ricostruzione cronologica, si ispirava all’edizione lionese delle *Icones Veteris Testamenti* del 1547 di Holbein. Questa tecnica di illustrazione del libro supportata da piccole e raffinate vignette incise è stata dapprima iniziata da Holbein e dagli editori di Basilea che hanno dato avvio al rinnovamento dei testi che nel Quattrocento erano stati tanto di moda<sup>46</sup>.

Chiare ed evidenti sono le similitudini che si riscontrano tra le matrici Correr e le vignette realizzate da Bernard Salomon, illustratore francese del XVI secolo. Salomon disegna e probabilmente anche incide molte tavole per l’editore lionese Jean de Tournes. Tra le più celebri ricordiamo le *Fables d’Esopé* e *Quadrins historiques de la Bible* di Claude Paradin, è con le numerose

<sup>45</sup> Le matrici oggetto di questo studio, sono attualmente suddivise in gruppi tematici: storie del Nuovo Testamento, storie del Vecchio Testamento, vita di Cristo, vita e scene di martirio di alcuni Santi, soggetti vari senza attribuzione.

<sup>46</sup> Una vicenda particolare contraddistingue i legni utilizzati nella *Bibbia Sacra*, Giolito del 1588. La storia di queste xilografie infatti è lunga e complessa, perché si tratta di legni creati circa quarant’anni prima della pubblicazione dei Giolito. Per ulteriori approfondite informazioni si rimanda agli studi condotti da Ilaria Andreoli nel 2006. Cfr. ANDREOLI 2005-2006, pp. 142-145.

illustrazioni – pubblicate da Jean de Tournes nel 1553 e nel 1557 – del Nuovo e Vecchio Testamento e con le *Metamorfosi* di Ovidio che Salomon s'impone come elegante modello iconografico di fama popolare. Infatti, egli propone attraverso una spiccata attenzione per la narrativa pittorica, un profondo legame tra testo e immagine<sup>47</sup>.

Un esempio simile alle matrici prese in esame è l'immagine disegnata da Salomon che rappresenta la Torre di Babele, facente parte delle 198 illustrazioni dell'Antico Testamento che decorano la *Biblia Sacra* edita nel 1558<sup>48</sup>. Le affinità tra le due tavole sono molte; il fatto che la matrice Cl.XXXIII-n. 691<sup>49</sup> sia un positivo dell'immagine stampata da Salomon, ci fa capire che con molta probabilità i soggetti biblici disegnati dall'incisore francese erano arrivati nella laguna veneta e visto il grande successo che avevano riscontrato nel resto d'Europa, vennero usati come modello per la realizzazione di legni destinati all'illustrazione di varie opere di carattere religioso<sup>50</sup> (Fig. 13).

Sfogliando il piccolo libro del *Nuovo ed eterno testamento di Giesù Christo*<sup>51</sup>, illustrato con le vignette di Salomon, si riscontra un repertorio iconografico molto simile per alcune rappresentazioni al *Leggendario* 1953. Le tavole che rappresentano: il «Battesimo di Gesù», «Cristo che comanda al vento», «Come Gesù fu catturato», «Come Cristo fu menato», «Il pentimento della Sammaritana», «l'apparizione di Gesù ai due discepoli» (p. 303) e «Gesù scaccia i mercanti dal tempio»<sup>52</sup> presentano un'impostazione della scena raffigurata identica a quella del *Leggendario*<sup>53</sup>. Le vignette del Nuovo e del Vecchio Testamento di Salomon fanno la loro prima comparsa nel 1553 nell'edizione De Tournes, vennero poi in seguito ristampate nel corso degli anni in varie e diverse pubblicazioni, ma sembra che la loro diffusione inizi in modo capillare solamente dopo il 1561 quando furono aggiunte le ultime sei tavole.

Un collegamento quindi tra le vignette di Salomon e quelle che illustrano i leggendari di Villegas editi a Venezia è giustificato dal grande successo riscontrato dall'incisore francese tra il XVI e il XVII secolo in tutt'Europa. Un altro indizio che collega Salomon alla ricerca è la tipografia di Felice Valgrisi. La prima edizione del *Flos Sanctorum* pubblicata a Venezia nel 1558 esce dalla tipografia di Felice Valgrisi e Angel Tavan. Ricostruendo brevemente la storia di questi editori vediamo che il padre di Felice, Vincenzo Valgrisi fu un tipografo, editore e libraio di origine francese nato proprio nei pressi di Lione. Sebbene i Valgrisi<sup>54</sup> furono attivi come editori a Roma e a Venezia, il contatto con la Francia rimase sempre presente, grazie ai commerci e agli scambi editoriali. Una possibile decisione degli editori potrebbe essere stata, quindi, quella di ispirarsi alle vignette di Salomon per far incidere un corredo iconografico consona al testo di Villegas; corredo a sua volta tramandato e divulgato tra le botteghe veneziane.

L'occasione di collaborare alla stesura del presente contributo ha dato l'opportunità di riaprire gli studi e le analisi del fondo xilografico della collezione Correr. In futuro un'azione di restauro e pulitura dei legni potrebbe essere il punto di partenza per la valorizzazione dell'intera collezione. Inoltre, uno studio adeguato per una più agevole fruizione dei pezzi migliorerebbe

---

<sup>47</sup> Un ulteriore approfondimento sui soggetti biblici di Salomon lo troviamo in SHARRATT 2005, pp. 246-258.

<sup>48</sup> *BIBLIA SACRA* 1558.

<sup>49</sup> La stessa matrice della Torre di Babele, ci mostra un esempio di migrazione di matrici tra botteghe perché la ritroviamo anche nel frontespizio dell'edizione *Guerre Giudaiche* di Flavio Gioseffo pubblicato da Domenico Milocho nel 1670. GIOSEFFO 1670 (SBN: VIAE021726).

<sup>50</sup> Si rinvia anche al corredo illustrativo, di fattura molto raffinata, presente nella *Bibbia* edita dai Bevilacqua nel 1578. La prima edizione biblica dei Bevilacqua – che impegna anche un'altra serie di legni presenti nella collezione Correr (vedi S.N 191 e 192) – è quella del 1574 cui seguono poi le edizioni in folio del 1576, 1578, 1583.

<sup>51</sup> IL NUOVO ED ETERNO TESTAMENTO DI GIESÙ CHRISTO 1556. Volume in sedicesimo, con immagini delle dimensioni affini a quelle del *Nuovo Leggendario*. Esemplare conservato presso la Biblioteca del Museo Correr. (SBN: BVVE\017720).

<sup>52</sup> Rispettivamente alle pp. 26, 141, 114, 116, 179, 303, 315.

<sup>53</sup> VILLEGAS 1593.

<sup>54</sup> Per le vicende bibliografiche della famiglia Valgrisi Cfr. ANDREOLI 2005-2006, pp. 19-41.

l'accessibilità del fondo e il suo mantenimento. Negli ultimi anni sono venute alla luce molte informazioni inedite in merito ed è stata parzialmente restituita un'attribuzione tematica alla raccolta, ma vista l'eterogeneità dei legni il campo di ricerca è ancora aperto. L'idea di proseguire gli studi in questa direzione, grazie al prezioso contributo di studiosi e ricercatori è un'operazione virtuosa che porterebbe a una vera e propria opera di riordino, catalogazione e sistematizzazione dell'intero fondo<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Ringrazio il Dr. Andrea Bellieni, la Dr.ssa Monica Viero e la Dr.ssa Cristina Crisafulli della Fondazione Musei Civici Veneziani per aver concesso di analizzare il fondo e visionare il materiale oggetto del presente studio e in particolare la Dr.ssa Valeria Cafà per la costante disponibilità dimostrata presso il Museo durante le ricerche.



Fig.1: Vita dei santi Cipriano e Giustina martiri, FMCVe, Museo Correr, matrice SN084, 53x38x20 mm



Fig. 2: Vita dei santi Cipriano e Giustina martiri, VILLEGAS, *Nuovo Leggendaro della vita, e fatti di N. S. Giesù Christo, e di tutti i Santi [...]*, Guerra, Venezia 1593, Carta 525. Provenienza: Venezia, Biblioteca Fondazione Giorgio Cini, Fondo Muñoz, Segnatura M14



Fig. 3: Fuga in Egitto, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl. XXXIII n.748, 57x39x21 mm



Fig. 4: Fuga in Egitto, VILLEGAS, *Il più perfetto Leggendario della vita, e fatti di N. S. Giesu' Christo, e di tutti i Santi* [...], Milochio, Venezia 1676, Carta 17. Provenienza: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Segnatura C 164C 086. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Divieto di riproduzione



Fig. 5: Decollazione del Battista, FMCVe, Museo Correr,  
matrice Cl. XXXIII n.736, 55x40x20 mm



Fig. 6: Decollazione del Battista, VILLEGAS, *Nuovo Leggendario della vita, e fatti di N. S. Giesù Christo, e di tutti i Santi* [...], Guerra, Venezia 1593, Carta 483. Provenienza: Venezia, Biblioteca Fondazione Giorgio Cini, Fondo Muñoz, Segnatura M14



Fig. 7: Martirio di Sant'Orsola, FMCVe, Museo Correr, matrice SN08, 53x40x22 mm

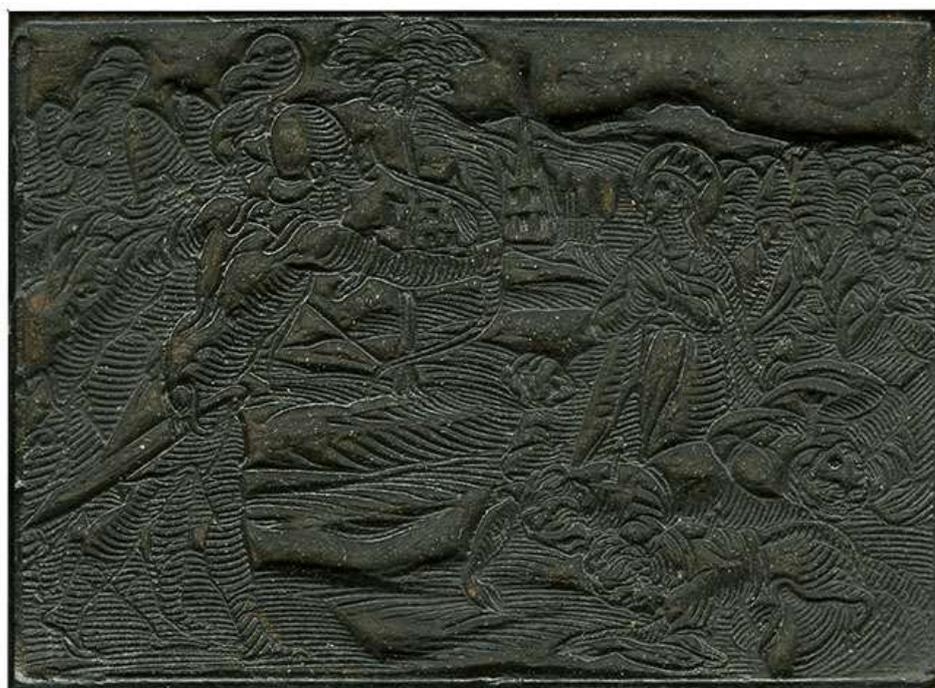


Fig. 8: Martirio di Sant'Orsola, FMCVe, Museo Correr, matrice VIILC228, 50x40x22 mm



Fig. 9: Giudizio Universale, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl. XXXIII n.392, 183x122x21 mm



Fig. 10: Trionfo di Cristo, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl. XXXIII n.393, 205x142x21 mm



Fig. 11: Trionfo di Cristo, VILLEGAS, *Il più perfetto Leggendaro della vita, e fatti di N. S. Giesù Christo, e di tutti i Santi [...]*, Milocho, Venezia 1676, Carta 1. Provenienza: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Segnatura C 164C 086. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Divieto di riproduzione



Fig. 12: Testimonianza che fece S. Giovanni Battista di Gesù Christo, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl.XXXIII, n. 707, 54x39x20 mm



Fig. 13: Torre di Babele, FMCVe, Museo Correr, matrice Cl. XXXIII n.691, 57x39x22 mm

## BIBLIOGRAFIA

ACARELLI-MENATO 1989

F. ACARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze 1989.

ANDREOLI 2005-2006

I. ANDREOLI, *Ex officina erasmiana. Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, A.A. 2005-2006.

AIGRAIN/GOODING 2000

R. AIGRAIN, *L'hagiographie: ses sources, ses méthodes, son histoire*, a cura di R. GODDING, Bruxelles 2000 (edizione originale 1953).

ARAGÜES ALDAZ 1992-1993

J. ARAGÜES ALDAZ, *El «Fructus Sanctorum» de Alonso de Villegas*, Tesi di Dottorato, Universidad de Zaragoza, A.A. 1992-1993.

BALDACCHINI 1976

L. BALDACCHINI, *Per una bibliografia delle stampe popolari religiose*, «Accademie e biblioteche d'Italia» XLIV, 1, 1976, pp. 24-35.

BALDACCHINI 2001

L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma 2001.

BOLZONI 1995

L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici dell'età della stampa*, Torino 1995.

DI FILIPPO BAREGGI 1994

C. DI FILIPPO BAREGGI, *L'editoria veneziana fra '500 e '600*, in *Storia di Venezia*, IV. *Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 1994.

DUNN-LARDEAU 2002

B. DUNN-LARDEAU, *De bene beateque vivendi institutione per exempla Sanctorum (1498) de Marko Marulić ou l'hagiographie médiévale revue par l'humanisme chrétien pré-tridentin*, in *EUROPA SACRA* 2002.

DUNN-LARDEAU 2011

B. DUNN-LARDEAU, *Le conseguenze dell'Umanesimo e del Concilio di Trento sulla scrittura agiografica*, in *Erudizione e devozione: Le Raccolte di Vite dei santi in età moderna e contemporanea*, a cura di G. Luongo, Roma 2011.

EDIT16

EDIT16 - *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*,

[http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)

EUROPA SACRA 2002

*Europa sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa fra medioevo e età moderna*, a cura di S. Boesh Gajano, R. Michetti, Roma 2002.

LIBRI LITURGICI 1981

*Libri liturgici. Manoscritti a stampa*, Catalogo della mostra, a cura di A. Gentilini, A. Savioli, M. Tavoni *et alii*, Faenza 1981.

GIACHERY 2009

A. GIACHERY, *Domenico e Giovambattista Guerra stampatori a Venezia nel Cinquecento*, «Studi Veneziani», LVIII, 2009, pp. 439-448.

GRENDLER 1993

P.F. GRENDLER, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, Roma 1983.

HENRIET 2002

P. HENRIET, *Collection hagiographique et forgeries. La Commemoratio omnium sanctorum Hispanorum de Tamayo Salazar (1651-1659) et son arrière-plan de fausse érudition*, in *EUROPA SACRA* 2002.

I LEGNI INCISI 1986

*I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

INVENTARIO CLASSE XXXIII

*Inventario dei Tipi e Piastre da Stampa in metallo e legno, Classe XXXIII*, Venezia, Archivio Museo Correr.

POZZA 1988

N. POZZA, *Libro e incisione a Venezia e nel veneto nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1988.

ROMANELLI 1988

G. ROMANELLI, «Vista cadere la patria...» *Teodoro Correr tra pietas civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, «Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», XXX, 1-4, 1986, Venezia 1988, pp.13-25.

ROZZO–GORIAN 2002

U. ROZZO, R. GORIAN, *Il libro religioso*, Milano 2002.

ROZZO 1993

U. ROZZO, *Linee per una storia dell'editoria religiosa in Italia (1465- 1600)*, Udine 1993.

SANCHEZ ROMERALO 1974

J. SANCHEZ ROMERALO, *Alonso de Villegas: Semblanza del autor de la Selvagia*, AIH Acta del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (Burdeos, 2-8 septiembre 1974), a cura di M. J. Lacarra Ducay *et alii*, Zaragoza, 1993, vo.2.

SHARRATT 2005

P. SHARRATT, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, Ginevra 2005.

SPANO MARTINELLI 1991

S. SPANO MARTINELLI, *Le raccolte di vite di santi fra XVI e XVII secolo*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXVII, 3, Firenze 1991, pp. 445-464.

TINTI 2003

P. TINTI, *Guerra Domenico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2003, pp. 607-608.

TONINI 2004

C. TONINI, *I rami dei Tiepolo nella Raccolta di Teodoro Correr*, in *I Tiepolo: i rami per le acqueforti nelle collezioni del Museo Correr*, Catalogo della mostra, a cura di C. Tonini, Venezia 2004.

### Libri antichi

BIBLIA SACRA 1558

*Biblia Sacra ad optima quaque veteris*, [...], presso Jean de Tournes, Lyons 1558.

BROWN 1891

H. F. BROWN, *The Venetian Printing Press. An historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, Londra 1891.

CRISPOLDO 1587

M. TULLIO CRISPOLDO, *Discorso breve sopra la vita di Christo*, presso i Guerra fratelli, Venezia, 1587.

EPISTOLE ET EVANGELI 1579

EPISTOLE ET EVANGELI, presso i Guerri fratelli, Venezia, 1579

GIOSEFFO 1670

F. Gioseffo, *Guerre Giudaiche*, presso Domenico Milocho, 1670.

IL NUOVO ED ETERNO TESTAMENTO DI GIESÙ CHRISTO 1556

*Il Nuovo ed Eterno Testamento di Giesu Christo*, J. de Tournes-G. Gazeau, Lionne, 1556.

PITTORIO 1586

M.LODOVICO PITTORIO, *Homiliario Quadragesimale di da Ferrara*, presso Domenico & Gio. Battista Guerra, Venezia, 1586.

VERDIZZOTTI 1576

M.G.M. VERDIZZOTTI, *Le Vite de' santi padri, insieme co'l prato spirituale*, [...], presso Domenico, & Gio. Battista Guerra, Venezia 1576.

VIERO–ALIPRANDI 1831

T. VIERO, G. ALIPRANDI, *Inventario H – Stampe – Disegni – Piastre di Rame incise – Legni incisi e Conj della Raccolta Correr*, Venezia 5 maggio-11 giugno 1831.

VILLEGAS 1588

A.VILLEGAS, *Flos sanctorum nueuo, y hystoria general de la vida, y hechos de Iesu Christo, Dios, y Señor nuestro. Y de todos los sanctos de que reza, y haze fiesta la Yglesia catholica* [...], empresso por Felix Valgrisio, y Angel Tavan, en Vinencia, 1588.

VILLEGAS 1591

A.VILLEGAS, *Flos Sanctorum, historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo [...] y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia catolica [...]*, por la viuda de Iuan Rodriguez, En Toledo 1591, (SBN: RMLE013568).

VILLEGAS 1676

A.VILLEGAS, *Il più perfetto Leggendario della vita, e fatti di N. S. Giesù Christo, e di tutti i Santi [...] e nuovamente con diligentia tradotto di spagnuolo in lingua italiana per D. Timoteo da Bagno Monaco Camaldolese*, presso Domenico Milocho, Venezia 1676, (SBN:VEAE007084).

VILLEGAS 1593

A.VILLEGAS, *Nuovo Leggendario della vita, e fatti di N. S. Giesù Christo, e di tutti i Santi [...] e nuovamente con diligentia tradotto di spagnuolo in lingua italiana per D. Timoteo da Bagno Monaco Camaldolese*, presso I Guerra, Venezia 1593.

ZANI 1820

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, IV, t. II, Parma 1820.

## ABSTRACT

La cospicua collezione di matrici xilografiche del Museo Correr di Venezia contiene un gruppo di legni a soggetto religioso raffiguranti storie del Vecchio e Nuovo Testamento e scene della vita e del martirio di alcuni santi. L'analisi e lo studio di questo variegato nucleo, ha portato a un riscontro iconografico con le illustrazioni contenute in un leggendario della vita di Cristo e di tutti i santi in circolazione a Venezia dal 1588. Si tratta del *Nuovo Leggendario della vita e fatti di N.S. Gesù Christo e di tutti i santi* scritto dal sacerdote toledano Alonso de Villegas attorno al 1578. Il testo mostra un aspetto della letteratura religiosa, in cui il gusto dell'erudizione biblica tradizionale s'intreccia con i moduli dell'agiografia. A partire dalle edizioni veneziane di tale testo, la ricerca si è sviluppata attraverso due direttrici fondamentali: la ricostruzione storica della provenienza dei legni attraverso un'indagine sugli stampatori locali coinvolti nella pubblicazione del *Leggendario*; l'analisi storico-stilistica sull'importanza dell'immagine come strumento di comprensione del testo religioso.

The remarkable collection of woodcuts at the Correr Museum in Venice contains a group of engraved wood blocks depicting religious subjects, representing stories from the Old and New Testament and scenes from the life and martyrdom of some saints. The analysis and study of these diverse materials has led to an iconographical comparison with the illustrations published in a collection of the lives of Christ and all saints, which was in circulation in Venice from 1588. This is the *Nuovo Leggendario della vita e fatti di N.S. Gesù Christo e di tutti i santi* written by Alonso de Villegas – a priest from Toledo – around 1578. The text shows an interesting aspect of religious literature, in which the traditional taste for Biblical scholarship is interwoven with hagiographical models. Based on the Venetian editions of *Leggendario*, the research was developed across two key the essay focuses on two key aspects: the historical reconstruction of the provenance of the woodcuts through a research on the local printers involved in the publication of the *Leggendario*; and the historical-stylistic analysis of the importance of the image as a tool for understanding the religious text.

## IL PROGETTO DI RIORDINO E CATALOGAZIONE DEL FONDO DI MATRICI LIGNEE DEL MUSEO CORRER: PRIMI RISULTATI

Tra il 2015 e il 2016 ho partecipato come volontario del Servizio Civile Nazionale, all'attività di catalogazione e riordino del patrimonio storico artistico del Museo Correr di Venezia. Nello specifico ho lavorato sul fondo delle matrici xilografiche, custodito in un armadio a ripiani mobili ubicato nei depositi museali. La necessità di riordinare, catalogare e valorizzare un insieme di oggetti che versavano in una situazione di completo disordine, ha spinto ad acquisire una conoscenza precisa dell'intero fondo e migliorarne così la conservazione e la tutela<sup>1</sup>.

Si è scelto di iniziare con lo stabilire precisamente la consistenza del fondo, che una ultima valutazione (ottobre 2016) indica essere di un totale di 832 matrici xilografiche<sup>2</sup>. In seguito è stato compilato un elenco in ordine progressivo di tutte le matrici recanti un numero d'inventario. Infine, si è proceduto al riordino dei singoli legni, cercando soluzioni funzionali allo scopo di rendere il materiale più fruibile a qualsiasi utenza futura. Ogni ripiano dell'armadio è stato riordinato procedendo dall'alto al basso e assegnando un ordine alfabetico alle scatole di cartone nelle quali è stata collocata la maggior parte dei legni.

Nella seconda fase del lavoro, prettamente più orientata all'analisi e reperimento di informazioni su ogni singolo pezzo, sono stati riuniti per gruppi e sottogruppi tutti i legni secondo il soggetto rappresentato, ovvero per famiglie iconografiche, come nel caso dell'insieme di matrici riconducibili alle pubblicazioni a soggetto devozionale tardo-cinquecentesche<sup>3</sup>.

Contemporaneamente a questo lavoro, è stato assegnato ad alcune matrici un numero di inventariazione provvisorio preceduto dalla sigla «s.n.», ovvero senza numero. Proseguendo in ordine crescente, si è arrivati fin'ora ad assegnare un numero di catalogazione a un totale di 220 matrici. Un'operazione tale è stata ritenuta necessaria allo scopo di facilitare l'identificazione del maggior numero di legni incisi presenti nel fondo. La sola descrizione del soggetto, di non sempre facile lettura, non può essere infatti il solo strumento atto ad una funzionale catalogazione e rintracciabilità della matrice xilografica nel vasto insieme. Attualmente sono state numerate solo le matrici senza numero appartenenti al grande insieme dei legni incisi di soggetto sacro. Dal s.n. 0001 a s.n. 0213, si tratta di matrici xilografiche rappresentanti le vite dei santi e dei martiri e le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, comprese quindi le scene della vita di Cristo. Tutte queste matrici sono state le prime ad essere numerate con la sigla s.n. in quanto oggetto di studio specifico<sup>4</sup>. Come per le restanti sette

---

<sup>1</sup> Desidero esprimere la mia gratitudine a chi ha seguito e diretto la mia esperienza presso il Museo Correr, permettendomi di acquisire nuove competenze scientifiche e professionali: il direttore, Dr. Andrea Bellieni, e le Dr.sse Valeria Cafà e Cristina Crisafulli. Un ringraziamento particolare alla Dr.ssa Ilaria Andreoli che ha seguito e diretto i lavori e coordinato la produzione di questi primi risultati. La Dr.ssa Elisa Paulin con cui è stato un piacere collaborare e Rossella Granziero, responsabile del GDS del Correr che ha facilitato e aiutato le mie ricerche.

<sup>2</sup> Nei 832 legni incisi sono incluse le sei spettacolari matrici di Jacopo de' Barbari della *Veduta di Venezia* (1500). Nei registri esse sono riunite sotto un unico numero d'inventario dove risultano quindi come una sola entrata (cfr. Cl. XXXIII n. 1535). Qui si è preferito conteggiarle come sei pezzi distinti.

Tra tutti i masselli, sono presenti pure 25 matrici per stoffa, tra le quali è presente la matrice n. 0340. Questo pezzo fu erroneamente inventariato in passato come appartenente alla classe dei lavori in legno (Cl. XIX), seppur trattasi di una matrice xilografica a tutti gli effetti. Si è scelto quindi di includerla nel conteggio finale tra le matrici xilografiche.

<sup>3</sup> Cfr. il contributo di Elisa Paulin pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>4</sup> Affiancando infatti il mio lavoro di catalogazione e riordino a quello svolto dalla Dr.ssa Paulin – consistente nell'analisi di un nucleo circoscritto di matrici di soggetto sacro del XVI secolo –, l'assegnazione di un numero d'inventario è stata una necessità prioritaria, al fine di facilitare la rintracciabilità e lo studio di ogni singolo legno.

matrici di vario soggetto (da s.n. 0214 a 0220), si è scelto di assegnare un numero provvisorio a quei legni che erano più importanti alla luce degli approfondimenti che in quel momento si stavano svolgendo, o risultavano più interessanti da un punto di vista storico-iconografico.

Ovviamente si tratta di un lavoro progressivo che dev'essere ultimato, assegnando un numero d'inventario a tutte le matrici, cercando così di colmare quei vuoti presenti nella numerazione inventariale così come oggi si presenta.

Per quanto riguarda le fonti d'archivio presenti nel museo è stato possibile determinare la datazione e la provenienza di alcune matrici xilografiche della collezione museale. Tra le principali fonti indispensabili al reperimento d'informazioni, vi sono i registri inventariali. A partire dal 1830, anno di morte di Teodoro Correr, furono incaricati diversi periti allo scopo di stilare quella che sarà la prima inventariazione sistematica dell'importante collezione d'arte del nobile veneziano. Furono redatti a china più di dieci quaderni contenenti l'indicazione di ogni singolo manufatto artistico presente nella sua abitazione ed entrati poi a far parte del patrimonio civico. Si possono ancor oggi sfogliare gli elenchi divisi per tipologia, come per esempio quello delle ceramiche, dei dipinti, degli avori o delle stampe<sup>5</sup>. Questa serie di inventari sono tutti impostati secondo il medesimo schema: al centro della pagina, come intestazione, la data nella quale i periti hanno compilato l'elenco e la tipologia del materiale inventariato; a sinistra il numero progressivo assegnato ad ogni insieme, seguito da una sua breve descrizione; a destra, la stima in lire dell'oggetto.

Verso la fine del XIX secolo, la direzione del Museo Civico Correr decise di proseguire l'inventariazione, compilando dei nuovi registri suddivisi per classe di catalogazione, aggiungendo ad ogni singolo pezzo un numero identificativo progressivo. Partendo dal volume 1, sono stati redatti circa quindici inventari, ognuno dedicato ad una specifica classe, come ad esempio il volume 11, in cui sono elencate (da 1 a 1569) tutte le opere appartenenti alla classe XXXIII, ovvero *Tipi e piastre da stampa in metallo e in legno*. I volumi sono di grande formato e le pagine sono suddivise in celle e colonne verticali, ognuna riservata a un dato relativo dell'oggetto da inventariare. A sinistra, accanto all'indicazione del numero della vecchia classe di appartenenza, si trova la colonna con il nuovo numero progressivo d'inventariazione e proseguendo verso destra sono registrate le *Dimensioni* (altezza-lunghezza) indicate in millimetri; la *Descrizione* dell'oggetto, *Autore o Scuola* dell'opera (spesso questa colonna è usata per indicare la datazione, soprattutto nei casi in cui nessuna attribuzione è possibile); infine, le *Derivazioni e Annotazioni*, in cui si riporta la provenienza e altre indicazioni di diversa natura, come per esempio rimandi ad altri inventari, registri, e l'ubicazione del manufatto.

Entrambi gli inventari qui descritti sono stati spesso all'origine di problemi interpretativi e di natura inventariale. Risalire alle provenienze di ogni singola matrice partendo dalle indicazioni da essi riportate non si è dimostrato sempre facile, dal momento che la sola indicazione dell'acquisto o della donazione di un pezzo non ne garantisce una rapida ed esatta identificazione della provenienza. Inoltre, esiste una discrepanza fra computo inventariale e l'effettiva presenza nel deposito di alcune matrici indicate numericamente negli inventari.

Le schede riguardanti le matrici xilografiche nel sistema informatico Sicap sono attualmente 89, di cui 35 compilate *ex novo* da chi scrive<sup>6</sup>. Esse possiedono numerose aree di compilazione che permettono un lavoro dettagliato e preciso: titolo e tipologia dell'oggetto schedato; ubicazione (ovvero il numero d'inventario da assegnare); localizzazione della matrice

---

<sup>5</sup> L'inventario dedicato alle stampe, nominato con la lettera *H*, presenta al suo interno l'elenco del primo nucleo di matrici xilografiche appartenute a Teodoro Correr. Cfr. cc. 33-35, nn. 159-168 e n. 176.

<sup>6</sup> Del totale delle schede Sicap presenti attualmente nel sistema informatico di schedatura, le rimanenti 54 si suddividono in 50 compilate dalla Dr.ssa Cristante e 4 schede scritte dalla conservatrice ma aggiornate dal sottoscritto.

all'interno degli spazi museali; cronologia; dati tecnici (materia, tecnica di realizzazione e misure); stato di conservazione; eventuali restauri effettuati sul pezzo; dati analitici con una breve descrizione del manufatto; condizione giuridica (ovvero la provenienza e il percorso legale di com'è entrata l'opera nel museo); documenti nei quali è citato l'oggetto (pratiche d'acquisto o di donazione, cataloghi di mostre, ecc.): una o più fotografie indicative; anno e nome del compilatore della scheda; annotazioni eventuali a proposito dell'opera.

Riguardo lo stato conservativo del fondo, è opportuno segnalare numerosi interventi di restauro operati tra il 1995 e il 1998, da alcuni allievi dell'Università Internazionale dell'Arte (UIA) di Venezia con la quale il Museo Correr aveva avviato una collaborazione, mettendo a disposizione numerose matrici lignee per l'esercizio didattico. La documentazione che ne è conseguita permette ora un reperimento d'informazioni, molto utili alla schedatura informatica: tipologia del legno inciso, soggetto rappresentato e datazione<sup>7</sup>. Purtroppo da allora, a parte ulteriori interventi frutto di un'altra collaborazione nel 2007 con l'UIA, le matrici lignee non sono più state oggetto di restauro, ne tanto meno di un controllo conservativo che monitorizzi lo stato dei masselli.

Forniamo qui un esempio particolarmente significativo d'identificazione e di catalogazione, che permetta di comprendere la metodologia del lavoro svolto e i risultati ottenuti, auspicando che questo genere di oggetti possa venir valorizzato e dunque comunicato anche presso un pubblico più ampio.

Tra le matrici xilografiche conservate nel fondo museale sono presenti quattro legni, due incisi e due recanti solamente il disegno preparatorio sul recto. Inizialmente le matrici erano accomunate dal numero inventariale in sequenza (1375,1376,1377,1378), dalla medesima provenienza (tutti dati indicati in un'etichetta applicata sul verso di ciascun massello) e dal formato. Sfolgiando i registri degli archivi, si è potuto confermare che tutti e quattro i legni entrarono a far parte del patrimonio museale nel novembre del 1884, tramite la disposizione testamentaria del conte Leopardo Martinengo, che al decesso lasciò così le matrici, assieme ad una considerevole quantità di medaglie, sigilli, bandiere, armi e lastre in rame incise<sup>8</sup>. Scorrendo la descrizione di quest'ultime, si legge che vennero usate per il medesimo libro a stampa per il quale erano destinate anche le quattro matrici xilografiche presenti in museo. *Numismata virorum illustrium ex Barbatica gente*, questo il titolo dell'imponente volume di Giovanni Francesco Barbarigo edito a Padova nel 1732 per conto della tipografia del Seminario, una storia 'numismatica' della nobile famiglia Barbarigo, compilata sulla base delle collezioni di antiche medaglie che l'autore aveva nel tempo raccolto. L'ampio apparato iconografico di 258 rami complessivi, ricco d'immagini allegoriche e celebrative, fu opera dell'incisore Robert van Audenærde. Il Museo Correr possiede due copie rilegate del volume, oltre a numerosi fogli sciolti dell'importante libro a stampa e un'eccezionale raccolta di disegni preparatori conservati presso il Gabinetto delle stampe e dei disegni<sup>9</sup>. Tra queste tavole realizzate a china è comparso il disegno corrispondente per soggetto raffigurato, sia della matrice xilografica n. 1378, che del rame inventariato con il numero 1188. Seppur con importanti differenze, soprattutto tra il disegno del massello e l'elaborazione su rame, il

<sup>7</sup> Le schede di restauro sono ora riunite e inserite in appositi quaderni ad anelli titolati: *Matrici lignee vol. I (schede di restauro senza n. Inventario)*; *Matrici lignee vol. IV (schede di restauro delle matrici con n. Inventario)*. I contenitori ad anelli vol. II e III, invece, raccolgono tutte le schede ministeriali con allegate riproduzioni in bianco e nero di foto scattate delle matrici, ora quasi illeggibili. Le schede ministeriali sono cartacee e presentano una struttura simile a quelle del sistema Sicap. La maggior parte di quelle inserite nei quaderni ad anelli non riportano purtroppo alcuna informazione utile all'identificazione o descrizione delle matrici trattate.

<sup>8</sup> Cfr. *Registro Doni*, nn. 364-372, Museo Correr, Venezia.

<sup>9</sup> Le due copie del volume sono differenti: la prima originaria [coll. B 008] e la seconda, con una aggiunta nella parte conclusiva del testo [coll. Rava 009008004]. Per quanto riguarda i disegni cfr. Classe III, n. Inventario 2271-2437, album n. 41, prov. Correr/Cicogna, in Gabinetto stampe e disegni, Museo Correr, Venezia. Sull'impresa dei Barbatica, cfr. la bibliografia indicata dalla dott.ssa Ilaria Andreoli nel suo contributo.

disegno e le due matrici presentano delle costanti iconografiche. L'illustrazione rappresenta *Kronos* a sinistra, nelle sembianze di un anziano canuto tenente la falce, accanto ad un angelo alato intento a scrivere la storia memorabile della famiglia Barbarigo. Le figure sovrastano, fungendo da composita cornice, un riquadro orizzontale sottostante destinato all'iscrizione celebrativa e da titolazione del capitolo del volume per il quale, l'incisione ottenuta, serviva come testatina.

La compresenza di tutte queste opere ha permesso così di ripercorrere l'interessantissimo iter progettuale e creativo che ha portato alla realizzazione del sontuoso volume a stampa di Barbarigo: dal disegno preparatorio, passando per le matrici xilografiche, fino ad approdare alle matrici in rame per la realizzazione delle incisioni finali<sup>10</sup>. Il lavoro di riordino e catalogazione si è rilevato dunque il frutto dell'interazione tra le fonti archivistiche e i diversi fondi conservati presso il Museo Correr, in particolare quello librario e la collezione di stampe antiche. Ricostruendo le provenienze e la destinazione esatta delle quattro matrici, si è potuto approdare così a uno degli obiettivi principali del progetto di catalogazione, ovvero la registrazione dei legni attraverso la schedatura informatica secondo il sistema Sicap<sup>11</sup>.

Di seguito gli obiettivi e interventi di tipo conservativo auspicati per il futuro: una campagna fotografica che permetta la digitalizzazione dell'intero fondo; un progetto di restauro e controllo dello stato conservativo dei legni; la creazione di una banca dati, con soggetto iconografico, necessario per una maggior fruizione delle matrici; una ricollocazione in appositi contenitori<sup>12</sup>; la catalogazione di ogni matrice con la conseguente assegnazione di un numero di inventario definitivo. In conclusione, si spera di riuscire in tempi brevi a creare un database informatico accessibile al pubblico, che possa offrire una breve scheda descrittiva, con fotografia allegata, per ogni matrice posseduta dal museo. Ciò costituirebbe un risultato prezioso per la valorizzazione di uno tra i ricchissimi e disparati fondi del Correr e l'occasione di uno scambio proficuo di informazioni ed esperienze tra le diverse istituzioni in cui sono conservate collezioni di matrici lignee.

---

<sup>10</sup> Molto probabilmente in una prima fase il volume del Barbarigo era pensato, corredato da incisioni xilografiche e solo successivamente si è scelto un corpus di immagini più raffinato e meno dispendioso, ottenibile tramite lastre di rame incise.

<sup>11</sup> Sistema di catalogazione partecipata utilizzata dalla Fondazione dei Musei Civici di Venezia, che prevede l'uso di schede ministeriali «MI». Bisogna segnalare che questa schedatura informatica è una base-dati ad uso esclusivamente interno della Fondazione. L'ID delle schede Sicap corrispondenti alle quattro matrici xilografiche sono: 230710, 230724, 230736, 230747.

<sup>12</sup> Oggi le matrici non sono sempre di facile consultazione perché ricoperte da carta velina opaca e riposte una sopra l'altra in semplici scatole di carta. Per proteggerle e 'liberarle' da queste coperture, bisognerebbe quindi collocare le matrici in apposite cassettiere, possibilmente con scomparti interni, che permettano movimenti limitati, evitando fenomeni quali danni da urti o attacchi da parte di insetti xilofagi.

## ABSTRACT

Il presente contributo descrive le fasi di lavoro, le metodologie d'analisi e di ricerca, i criteri di riordino e catalogazione adottati per lo studio del fondo di matrici xilografiche del museo Correr di Venezia. Nell'ambito del programma di inventariazione che i musei civici veneziani hanno inaugurato a partire dal 2015, la collezione di matrici lignee è stata oggetto di un studio e una riqualificazione significativa, contribuendo a scoperte decisive e al concretizzarsi di nuove prospettive di valorizzazione future.

This article illustrates the working phases, the analysis and research methods, and the cataloguing criteria adopted in the study of the woodblock collection of the Correr Museum in Venice. Since 2015, when the municipal museums of Venice launched a project for a new inventory of their collections, the woodblocks have been anew examined and thoroughly studied. This has led to crucial discoveries and to new plans for the future enhancement of the collection.

## LE MATRICI XILOGRAFICHE DEL MUSEO CIVICO DI BELLUNO

Il Museo Civico di Belluno conserva una collezione poco nota di circa 560 matrici xilografiche che vennero acquisite nel marzo del 1896 e che erano appartenute in origine alla tipografia bellunese Tissi. Questa bottega, attiva dalla metà del Settecento, raccolse forse anche fondi di bottega più antichi – verosimilmente prodotti a partire dal XVI secolo – in uso presso altre stamperie di Belluno o di località limitrofe. Fu avviata da uno stampatore ed incisore originario di Vallada Agordina, Simone Tissi, che ebbe la sua formazione presso il calcografo Giuliano Giampiccoli<sup>1</sup>, nipote del celebre paesaggista Marco Ricci e uno dei più dotati incisori di riproduzione della sua generazione. Giampiccoli assunse un ruolo significativo anche all'interno della tipografia dei Remondini di Bassano del Grappa, dove Simone completò il suo apprendistato. Tissi svolse dunque un compito importante per instaurare duraturi rapporti tra Belluno e la manifattura bassanese: dall'epistolario Remondini risulta che Tissi, una volta presa definitiva dimora nella città alpina, rimase in contatto con gli agenti della tipografia, e inoltre che abbia assolto frequentemente a mansioni e incarichi su loro commissione<sup>2</sup>. Non è da escludere che gli inizi dell'attività autonoma di Simone come tipografo vadano ricondotti egualmente ai suoi legami con il più anziano dei Giampiccoli, dal momento che questi avviò una sua produzione libraria a Belluno intorno al 1747: l'attività ebbe vita breve e fu forse acquisita direttamente dal suo allievo<sup>3</sup>. Tissi intrattenne egualmente rapporti con Marco Sebastiano Giampiccoli, figlio di Giuliano, il quale dapprima avviò un'attività di tipografo a Belluno, poi si sarebbe limitato a vendere le sue incisioni presso la stamperia del collaboratore<sup>4</sup>. Risulta evidente pertanto che Simone fu in qualche modo l'ultimo erede di una tradizione, schiettamente bellunese, che aveva però fornito alcuni degli artigiani migliori dell'età dell'oro dell'incisione veneziana del Settecento, da Pietro Monaco a Giambattista Brustolon e Antonio Baratti, solo per fare qualche nome.

La prima edizione a stampa della nuova tipografia di Simone Tissi si data al 1751<sup>5</sup>. Nella bottega si aggiunse anche a un certo punto, come aiutante, il bellunese Antonio Persicini. Ricavate da pezzi di legno di pero da artigiani e incisori anonimi, le matrici, di dimensioni le più varie, si presentano oggi in vario stato di conservazione e diversi gradi di usura a seconda dell'assiduità con la quale furono impiegate. Sono prevalentemente caratterizzate da un ampio repertorio d'iconografia sacra: numerosi naturalmente gli episodi dell'Antico e Nuovo Testamento, ma anche scene di carattere cristologico o mariologico<sup>6</sup>; molteplici sono inoltre le immagini di santi, spesso legati alla devozione popolare del territorio, gli ex voto, le illustrazioni del catechismo, della liturgia, di allegorie a carattere sacro. Tali immagini avevano principalmente una diffusione popolare e venivano stampate su di un singolo foglio per illustrare testi brevi – preghiere, giaculatorie e novene – ma anche libretti devozionali, d'uso

---

Si coglie l'occasione per ringraziare Orietta Ceiner e Marco Perale, per gli utili chiarimenti.

<sup>1</sup> Presso Simone Tissi, viene stampato nel 1779 il volume: GIAMPICCOLI 1779. Sui rapporti tra Tissi e i Giampiccoli, si veda DE NARD 1986. Su Giampiccoli, in particolare, resta un punto di riferimento ancora: ALPAGO-NOVELLO1939-1940.

<sup>2</sup> GOSEN 1999.

<sup>3</sup> ALPAGO-NOVELLO1939-1940, pp. 482-483.

<sup>4</sup> MARINI 2000.

<sup>5</sup> *Terminando il suo gloriosissimo reggimento l'illustriss., ed eccellentiss. sig. Maffio Badoaro podesta', e capitano di Belluno Orazione dedicata al merito singolarissimo del medesimo rappresentante dalli nobili signori deputati Francesco Navasa, Angelo Doglioni, Durando Pagani Cesa, Giuseppe Pagani e recitata a pubblico nome dal nobile signor Gabriello Barcelloni Corte*, presso Simone Tissi, Belluno 1751.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda la *Vergine*, i titoli principali con cui viene venerata a Belluno sono ad esempio La Madonna Assunta, delle Grazie, del Carmelo, di Loreto, l'Immacolata, la Madonna della Cintura, del Buon Consiglio, dello Spasimo, dell'Addolorata.

liturgico, catechismi. Si ritrovano modelli comuni all'ambiente culturale della Serenissima, simili in particolare a quelli prodotti dai Remondini di Bassano del Grappa. Tra i santi oggetto di culto emerge in particolare la devozione per i santi protettori della città, quali ad esempio San Lucano e San Ioatà, e per quelli collegati ai culti più popolari nel territorio bellunese come Sant'Osvaldo, San Nicolò e San Floriano. L'effigie di Sant'Osvaldo (Fig. 2), ad esempio, è impiegata per la riedizione delle Indulgenze concesse da Urbano VIII nel 1642 commissionata a Tissi nel 1798 dalla comunità di Sauris della Cargna (Carnia)<sup>7</sup>: è questo uno dei pochi casi in cui è possibile datare con precisione la realizzazione di una delle matrici del fondo.

Altri legni furono intagliati con l'intento di riprodurre gli stemmi di importanti personaggi bellunesi, ed è il caso, ad esempio, degli stemmi di Vendrando Egredis (Fig. 9) o di Pierio Valeriano, illustri umanisti bellunesi del XVI secolo<sup>8</sup>. Tuttavia, è piuttosto improbabile che tali immagini vadano ricondotte a fondi di bottega cinquecenteschi e più verosimilmente esse sono da riferire a commissioni e progetti editoriali legati all'araldica e alla storia bellunese, realizzati successivamente, nella seconda metà del Settecento. La manifattura Tissi si tramandò di padre in figlio, dapprima a Francesco Antonio, dopo la morte di Simone nel 1805, e quindi al nipote Antonio fino al 1833. Fu infine costui a cedere l'impresa alla tipografia rivale dei Deliberali<sup>9</sup>. Non sembra esservi dubbio a ogni modo che il momento di maggiore successo della stamperia vada identificato, a giudicare almeno dalla successione delle pubblicazioni, negli anni di attività del fondatore e dunque tra 1751 e 1805. Verosimilmente la maggior parte delle matrici xilografiche oggi giunte al Museo Civico di Belluno è stata realizzata in questo giro di anni, anche se appare difficile farsi un'idea precisa della loro cronologia affidandosi al dato, in questo caso abbastanza fuorviante, delle scelte formali nella rappresentazione delle scene.

Alcuni legni riproducono eventi miracolosi, geograficamente lontani dalla comunità e dalla committenza bellunese che ne furono verosimilmente i referenti. Tra di questi si possono ricordare il *Miracolo del Crocifisso sanguinante di Bisignano*<sup>10</sup> (Fig. 3), o il *Miracolo della Madonna Immacolata a Gubbio* (Fig. 1). In molti di questi casi si può riconoscere un racconto quasi *naïf* caratterizzato da una spigliata vena narrativa, espressione di una spiccata devozione popolare, interessata a rappresentare l'elemento spettacolare dell'evento miracoloso. A ben vedere, l'approccio spaziale di molte di queste scene ricomprese nei riquadri intagliati delle varie matrici xilografiche, manifesta caratteristiche per molti versi simili alle tavolette votive che, in anni non troppo lontani e ancora in contemporanea con l'attività della stamperia, tappezzavano le pareti della piccola chiesa-santuario di Sant'Andrea a Belluno, distrutta durante il terremoto del 1873<sup>11</sup>. Le tavole sopravvissute alla distruzione dell'edificio si conservano tutt'ora al Museo Civico di Belluno e rappresentano una testimonianza preziosa sul costume e la devozione popolare tra il Cinquecento e l'Ottocento.

Le composizioni e, talvolta, le tipologie dei santi rappresentati nelle xilografie sembrano ispirarsi a modelli che risalgono ancora al XVI secolo e certamente fanno riferimento a un immaginario 'senza tempo' poco interessato all'evoluzione delle coeve arti maggiori. Talvolta, come ad esempio nella costruzione della figura di San Nicola (Fig. 3), il pettine dell'intaglio è finalizzato alla realizzazione di un'immagine di una ricchezza chiaroscurale piuttosto rara per questo genere di produzione, e dunque comprendiamo che, anche all'interno di tale gruppo apparentemente omogeneo, è possibile distinguere prodotti più o meno elaborati e formalmente ricercati.

<sup>7</sup> Cfr. *STAMPE E LEGNI REMONDINIANI* 1960, p. 21.

<sup>8</sup> Sul tema si rimanda a PERALE 1995.

<sup>9</sup> *STAMPE E LEGNI REMONDINIANI* 1960, p. 23.

<sup>10</sup> La matrice è accompagnata dall'iscrizione: «MIRACOLO ACCADVTO NELLA CITTA'/DI BESIGNANO DI VN AVARO CHE SI/VOLTO A PERCOTERE/L'IMMAGINE DEL CROCIFISSO».

<sup>11</sup> Su cui si veda *TAVOLETTE VOTIVE* 1979.

All'interno del fondo di matrici del nucleo bellunese, sono frequenti le iniziali e altri elementi di decoro che costituivano l'ornato delle varie pubblicazioni uscite dalla stamperia, secondo una prassi peraltro ben rilevabile anche nell'azienda remondiniana. Molto più rari i soggetti profani, tra i quali vanno ricordate alcune immagini allegoriche, o allusive ai quattro elementi (come il *Nettuno*, che qui si illustra, riferimento all'elemento acqua, Fig. 8).

Pur essendo questo materiale di grande interesse per la storia della comunità bellunese, e non solo, e la vastità del fondo tale da raccomandare una verifica completa sulle pubblicazioni della stamperia Tissi, sono stati purtroppo solo episodici e circoscritti le ricerche che hanno affrontato il tema. Un raro studio su questi manufatti è rappresentato dalla *Mostra di stampe e legni remondiniani con aggiunte di incisioni feltrine e bellunesi*<sup>12</sup>, a cura di Virginio Andrea Doglioni, a sua volta collezionista di matrici e stampe Tissi, poi donate alla Biblioteca del Seminario di Belluno. Più specifico sulle raccolte del Museo Civico è invece il breve intervento di Lucio Puttin<sup>13</sup>. Manca ancora, purtroppo, una ricerca sistematica con un censimento delle traduzioni a stampa delle matrici xilografiche esistenti, a confronto con le pubblicazioni edite presso la stamperia Tissi, che consentirebbe anche di circoscrivere e precisare le date dei singoli pezzi.

Il Museo Civico di Belluno ha avviato da qualche anno un progetto di valorizzazione di questi materiali: ciò ha comportato la realizzazione nel 2013 di una mostra dal titolo *Espressioni di Fede. Tavolette votive, incisioni, matrici xilografiche e altri tesori del Museo Civico di Belluno* (13 agosto - 31 dicembre 2013), a cura di Orietta Ceiner, ed egualmente l'avvio di una campagna fotografica completa. Le tavole sono state fotografate ad alta risoluzione e luce radente, al fine di rendere evidente le linee generali della composizione; in ogni immagine si è provveduto a includere nello scatto un decimetro graduato, per conservare immediata traccia delle dimensioni degli oggetti, spesso di pochi centimetri<sup>14</sup>. Tale operazione è preliminare alla schedatura integrale del materiale, che si intende realizzare nell'ambito della catalogazione condotta in accordo con la Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, con la quale è stato avviato un progetto di studio del materiale grafico e incisivo delle raccolte.

All'interno del progetto espositivo del nuovo museo di Palazzo Fulcis<sup>15</sup>, presso cui verranno trasferite le collezioni storico-artistiche della città e la cui apertura è prevista per l'inizio del 2017, per la prima volta le matrici lignee troveranno una collocazione permanente. Si prevede l'esposizione di una selezione della raccolta, in stretta connessione con i gioielli della collezione Prosdocimo Bozzoli, a loro volta documento interessante sulla cultura popolare del Settecento e Ottocento nel bellunese. Le opere saranno esposte con una adeguata illuminazione volta a valorizzare l'aspetto tridimensionale e di intaglio degli oggetti, in un'espositore di tre metri di lunghezza e cinquanta centimetri di profondità.

<sup>12</sup> STAMPE E LEGNI REMONDINIANI 1960.

<sup>13</sup> PUTTIN 1979a. Un più esteso contributo è in PUTTIN 1979b.

<sup>14</sup> La campagna, che ha riguardato anche la collezione di *ex voto* del museo, è stata condotta nel 2014 dal fotografo Alberto Bogo.

<sup>15</sup> Progetto a cura di chi scrive, Conservatore del Museo Civico di Belluno, e dell'architetto Antonella Milani dello studio Artecò di Verona.



Fig.1: *Miracolo della Madonna Immacolata a Gubbio*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1616



Fig. 2: *Sant'Oswaldo di Nortumbria*, Belluno, 1790-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1615



Fig. 3: *Miracolo del Crocifisso sanguinante di Bisignano*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1617



Fig. 4: *San Nicola*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1751



Fig. 5: *San Lucano*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1748



Fig. 6: *San Rocco*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1750



Fig. 7: *La Santa Messa con la Cattura di Cristo*, Belluno, 1700-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1760



Fig. 8: *Nettuno*, Belluno, 1700-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 2079



Fig. 9: *Stemma di Vendrando Ergregis*, Belluno, 1750-1800, matrice xilografica in legno di pero, inv. 1948

## BIGLIOGRAFIA

### ALPAGO-NOVELLO 1939-1940

L. Alpago-Novello, *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XCIX, II, 1939-1940, pp. 482-487.

### DE NARD 1986

E. De Nard, *Marco Sebastiano Giampiccoli: un caso di omonimia*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LVII, 254, gennaio-marzo 1986 pp. 14-23.

### GIAMPICCOLI 1779

M.S. Giampiccoli, *Descrizione materiale e civile dell'inclita città dominante di Venezia: con sua carta della città in prospettiva*, Venezia 1779.

### GOSEN 1999

V. Gosen, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita alle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa 1999, pp. 38-39.

### MARINI 2000

G. Marini, *Giampiccoli, Marco Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 315-317.

### PERALE 1995

M. Perale, *Del casato e dello stemma di Pierio Valeriano: un problema storico e storiografico*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 293, ottobre-dicembre 1995, pp. 246-258.

### PUTTIN 1979a

L. Puttin, *I legni delle tipografie bellunesi nelle collezioni del museo civico*, Belluno 1979.

### PUTTIN 1979b

L. Puttin, *Ex voto e stampa religiosa nella pietà popolare*, in *TAVOLETTE VOTIVE* 1979, pp. 63-70.

### STAMPE E LEGNI REMONDINIANI 1960

*Mostra di stampe e legni remondiniani con aggiunte di incisioni feltrine e bellunesi*, Catalogo della mostra a cura di V.A. Doglioni, Feltre 1960.

### TAVOLETTE VOTIVE 1979

*Tavolette votive bellunesi*, Catalogo della mostra, Belluno 1979.

## ABSTRACT

La nota segnala l'esistenza di un fondo di 560 matrici lignee xilografiche donate al Museo Civico di Belluno nel 1896 e che erano appartenute in origine alla tipografia bellunese di Simone Tissi nel Settecento. Vi sono rappresentati per lo più matrici tipografiche di gusto devozionale popolare, spesso con soggetti inerenti miracoli, o su santi legati al culto bellunese. Si dà egualmente notizia del progetto di catalogazione e di studio in corso, che ha comportato una campagna fotografica di tutta la collezione e che vedrà un nuovo spazio espositivo dedicato presso il futuro museo di Palazzo Fulcis.

The article deals with a collection of 560 woodblocks which during the eighteenth century had belonged to Simone Tissi, a typographer of Belluno, and were given to the local museum in 1896. The typographic woodblocks, mostly of devotional and popular content, represent subjects related to miracles and saints linked to the local religious cult. The article also deals with the cataloguing project and the current research on these materials as well as with the photographic campaign of the whole collection and its new display in Palazzo Fulcis, future seat of the museum of Belluno.

## I REMONDINI: MATRICI XILOGRAFICHE A BASSANO DEL GRAPPA

*Ad Alberto Milano*

La storia delle matrici xilografiche a Bassano del Grappa è inscindibilmente legata alla famiglia di stampatori Remondini. Dalla metà del XVII secolo alla metà del XIX la loro industria rese grande la cittadina sulle rive del Brenta tramite i prolifici laboratori di incisione, stampa, coloritura e tipografia e l'importante produzione in proprio della carta. I Remondini si distinsero in quei due secoli per l'accentramento nei loro stabilimenti di ogni fase di lavorazione e produzione, assicurando così una spiccata economicità a libri e incisioni. Il mercato europeo (e non solo) fu presto invaso dalle loro immaginette generalmente mal incise e mal stampate, ma assolutamente accessibili anche ai portafogli più umili. Ciò mise immediatamente di cattivo umore tutti i principali stampatori europei (prima tra tutti la vicina e potente Venezia), con l'aggravante che la famiglia bassanese ben si prestava a copiare e plagiare spudoratamente, per aggiudicarsi iconografie la cui richiesta sul mercato fosse già ben testata e di sicura fonte di guadagno.

Tra tutte le loro stampe, la parte più economica era proprio quella ottenuta dall'impressione dei legni. La motivazione balza all'occhio se si confronta il segno spesso, di frequente addirittura grossolano dei santini xilografici con quello ben più sottile e raffinato del bulino. Ciò si dica però anche per le carte da parato, considerate piuttosto eleganti ma realizzate con la medesima tecnica. La conferma si può facilmente trovare dando un rapido sguardo ai cataloghi di vendita dei Remondini: sia tra i primi sia tra gli ultimi (si vedano, ad esempio, uno datato 1766<sup>1</sup> e uno del 1817<sup>2</sup>), i «santi in legno» e le «carte colorate» sono gli unici articoli che si vendono anche «alla Risma»<sup>3</sup> e a prezzo molto basso.

Nonostante per due secoli la suddetta stamperia sia stata fonte di lustro e di occupazione per Bassano, dalla chiusura degli stabilimenti nel 1861<sup>4</sup> un progressivo oblio accompagnò questa storia nel dimenticatoio. Un primo tentativo di recupero della memoria si ebbe nel 1958 con una mostra monografica e un catalogo<sup>5</sup> dedicato alla famiglia. A questa fece seguito, l'anno successivo, una esposizione tematica che andò ad indagare proprio il settore xilografico, con il titolo *Cento legni remondiniani*<sup>6</sup>, a cura di Gino Barioli.

Perché si ricominciò proprio dalle matrici xilografiche? Bisogna cercarne la causa in un consistente dono alla città: nel 1902 i legni delle carte da parato emigrarono a Varese<sup>7</sup> presso il gruppo P.E.S.P.<sup>8</sup> che diede loro nuova vita e fama stampandoli e facendoli ben conoscere come «carte di Varese»; una volta dismessi vennero in parte fatti ritornare a Bassano come donazione di alcuni degli eredi dell'azienda varesina, nel 1957. L'«occasione fortunata del ritrovamento dei legni», come si trova scritto nel catalogo della mostra, diede il naturale avvio all'analisi particolare dei vari aspetti che componevano la vicenda remondiniana. Di per sé la pubblicazione in questione si presenta come poco più che un pieghevole ad uso dei visitatori dell'epoca, composta prevalentemente dalla stringata descrizione iconografica dei pezzi esposti. Ci è quindi utile per ricostruire la storia dell'interesse attorno al nostro oggetto di indagine, ma non aggiunge

---

<sup>1</sup> *INDICE DELLI SORTIMENTI* 1766.

<sup>2</sup> *CATALOGO DELLE STAMPE* 1817.

<sup>3</sup> La calcografia poteva esser venduta, a seconda dei formati, anche a singoli fogli o comunque in blocchi numericamente meno consistenti della risma.

<sup>4</sup> INFELISE 1990, p. 210.

<sup>5</sup> *I REMONDINI* 1958.

<sup>6</sup> *CENTO LEGNI REMONDINIANI* 1959.

<sup>7</sup> MARINI 1990, p. 97.

<sup>8</sup> P.E.S.P.: iniziali di Remigia Ponti Spitaleri, Ester Esengrini Ponti, Antonia Suardi Ponti e Maria Pasolini Ponti.

informazioni particolarmente rilevanti, fatta salva una breve postilla in ultima pagina dove, dopo aver steso quattro righe informative sulla donazione, viene comunicato che le essenze delle matrici sono «pero e melo e, raramente, noce».

Negli anni lo studio proseguì a singhiozzo. Dopo il 1959 la prima pubblicazione utile da citare è *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel veneto del settecento*<sup>9</sup>, edita nel 1980, dove le *carte lavorate* vengono trattate nella prospettiva del commercio dei Remondini: la produzione delle cartiere, la concorrenza con gli stabilimenti d'oltralpe, gli accordi con Venezia e la notevole estensione geografica della loro diffusione. Successivamente, nel 1990, vi fu la mostra *Remondini. Un editore del Settecento*, il cui catalogo si propose come grande punto della situazione sulle ricerche. Proprio all'interno di questo volume si trova il contributo di Paola Marini, allora Direttrice del Museo Civico bassanese, dedicato alle carte decorate<sup>10</sup>. Sotto questa denominazione trovano posto sia le decorazioni ottenute con tecniche non incisive (come ad esempio il finto marmo), sia quelle ottenute dalla xilografia. È un contributo quello della Marini che fa comprendere con immediatezza, tramite l'analisi dei cataloghi di vendita dell'epoca, la ricchezza della proposta remondiniana di carte da parato; ricchezza che non poteva che significare grande richiesta da parte del pubblico.

Sempre nello stesso catalogo Giuseppe Trassari Filippetto<sup>11</sup> avanzò le prime ipotesi su quali fossero per i Remondini le tecniche di stampa dei legni xilografici, basandosi sull'osservazione diretta delle matrici: la presenza di chiodini sugli angoli per agevolare l'impressione dei legni da stampare in serie; l'altezza media di quaranta, cinquanta centimetri, troppo alta per essere agevole per un torchio; le irregolarità del retro delle matrici che non farebbero propendere per l'uso di una pressa. I due contributi sono infine seguiti dalla presentazione di un'ottantina di carte stampate, qualcuna accostata alla matrice di riferimento, tutte corredate dalla propria descrizione.

Nel 2007 si ebbe poi il contributo firmato Mauro Fantinato, che dedicò un'intera monografia alle carte decorate, riassumendone la storia generale, le tecniche, gli stili e aggiungendo un approfondimento sull'attuale fondo bassanese. Questo, come l'intervento della Marini, toccò solo in maniera indiretta la questione delle matrici, essendo concentrato sul prodotto finale, ovvero la carta. Ovviamente parlare dei motivi decorativi risultanti e di quali tecniche si desumono dall'osservazione delle stampe è parlare di motivi e tecniche dei legni. Manca però uno scritto interamente dedicato a quest'ultimi, che faccia conoscere al pubblico il piccolo tesoro in oggetto, non costituito solo dalle già citate matrici per carte decorate (seppur quantitativamente e qualitativamente di rilievo), ma anche di altri esemplari prodotti dall'industria remondiniana e da stamperie simili.

Dal lavoro archivistico interno al Museo Civico di Bassano del Grappa è emerso che le matrici in deposito sono circa milleduecentoquaranta. Le misure sono varie, dalla più grande delle carte da parato di 590x480 mm, alla più piccola casella di gioco romano di 25x15 mm. Le condizioni conservative sono prevalentemente buone e anche quando si presentino fessurazioni nel legno o caduta di parti a rilievo ciò non comporta in nessun caso l'impossibilità di lettura della superficie.

L'unica donazione diretta e personale dai Remondini al Museo è quella datata 1849<sup>12</sup>, composta dalla collezione di incisioni di grandi maestri del passato: non si tratta quindi di matrici. Ne deriva che tutti i legni sono frutto di acquisizioni o donazioni successive. Solo pochi esemplari sono sicuramente non remondiniani, come ad esempio parte del lascito Zilio del 1995

---

<sup>9</sup> INFELISE 1980, pp. 62-64.

<sup>10</sup> MARINI 1990, pp. 96-102.

<sup>11</sup> TRASSARI FILIPPETTO 1990, p. 107.

<sup>12</sup> ERICANI 2007.

in cui si trovano illustrazioni librarie che non paiono collegabili con la grande industria bassanese.

La restante maggioranza è invece sicuramente attribuibile alla produzione Remondini oppure vi è collegata con qualche punto di domanda. I dubbi in merito non sono di facile risoluzione a causa di due principali ragioni. *In primis*, come è facile immaginare, non è immediato collocare le cosiddette stampe ‘popolari’ nella propria giusta origine per motivi stilistici: si sa infatti che il lavoro di bottega, in particolare quello da noi preso in considerazione, tenacemente legato all'accattivante economicità, era votato al risparmio del tempo di esecuzione, non fornendo agli storici dell'arte quei dettagli iconografici o tecnici utili per definire un'attribuzione. C'è da aggiungere però che nel caso dei Remondini lo sgrammaticato segno incisivo è di per sé una sorta di firma spesso riconoscibile, ma purtroppo non unica nel panorama dell'epoca e quindi a volte confondibile con altri simili *modus operandi*. La questione si complica ulteriormente se le matrici non possono essere associate al proprio esemplare di carta stampata, soprattutto nel caso di certi motivi decorativi che risultavano dall'impressione in sequenza di una serie di legni: è spesso arduo riconoscere dal solo stampo se le zone non incise formino le parti di un dettaglio floreale o di una veduta paesaggistica. Infine si tenga conto della questione del plagio, molto frequente per i bassanesi, uso e costume che moltiplica gli esemplari di una stessa iconografia nel panorama delle stampe cosiddette popolari<sup>13</sup>. La seconda ragione ha invece a che fare con la storia dell'acquisizione delle matrici da parte del Museo, che non è un racconto lineare, ma un percorso fatto di passaggi di proprietà da uno stampatore all'altro, iniziato ancor prima dei Remondini e continuato ben dopo la chiusura dei loro battenti. Per fare solo un esempio: le sedici matrici lignee dell'incisore e stampatore John Baptist Jackson giunsero al Museo nel 1949 dalla donatrice Sofia Chini Gobbi; precedentemente furono però di proprietà della stamperia di Sante Pozzato e prima ancora degli stampatori Remondini<sup>14</sup>; Bassano del Grappa oltre alle matrici acquisì sia le relative stampe originali settecentesche, sia le riproduzioni di Sante Pozzato del 1899. È questo un caso di cui si hanno informazioni bastevoli a ricostruire almeno nelle linee principali il complesso cammino fatto negli anni dai legni, ma non sempre le informazioni in nostro possesso permettono di tracciare un chiaro percorso per tutti gli esemplari.

La parte quantitativamente più rilevante è indubbiamente costituita dalle ottocentoventiquattro matrici per carte da parato, già ricordate in precedenza per il loro viaggio andata e ritorno a Varese. Le misure prevalenti per le matrici per carte da parato sono di 230x350 mm e di 180x440 mm. Sono tornate a Bassano del Grappa marchiate da una numerazione rossa progressiva alla quale sono state aggiunte delle cifre in bianco per individuare le serie, ovvero quei legni che stampati assieme avrebbero prodotto un unico motivo decorativo finale. Questa numerazione bianca è però lacunosa perché, come già detto, non è facile riconoscere se un legno è complementare ad un altro se non si ha modo di stamparlo. Ad oggi è possibile riscontrare ottantuno serie, composte da un minimo di tre matrici fino ad un massimo di sei. Quattordici sono poi quei legni dal disegno semplice, come *pois*, fiori, righe, ecc., che facevano da fondo per altre e disparate decorazioni xilografiche, variandole. Questi motivi base potevano esser usati anche da soli, o combinati tra loro (Fig. 1), oppure impressi due volte sullo stesso foglio variando i colori, dando la sensazione di trovarsi di fronte a diverse matrici quando invece si tratta di un'unica stampata due volte.

<sup>13</sup> Si veda invece il chiaro caso della cartella denominata *Remondini – Stampe consigliate dai Tesini/ copie degli originali di Augsburg; pezzi: sacre = 62, profane = 6* conservata presso la Raccolta Achille Bertarelli di Milano, dove gli originali muniti di annotazioni sulle modifiche da apportare in fase di copia sono confrontabili con le stampe frutto di plagio edite dai Remondini.

<sup>14</sup> JOHN BAPTIST JACKSON 1996, p. 10.

Alle 824 matrici, di cui 13 incise anche sul retro, sono affiancabili 2161 stampe in possesso dei Musei Civici di Bassano. Tra queste si distinguono dei piccoli campionari per la vendita, cataloghi composti di ritagli di carte decorate (si veda sempre la Fig. 1): quattro della ditta Menegazzi, che tentò per breve tempo di stampare le matrici dopo la loro dismissione presso i Remondini (come fecero anche i Balestra, sempre con scarso successo), uno di carte di Varese e due sicuramente remondiniane; tutti, quindi, prodotti per mezzo dei legni bassanesi anche se per mani diverse. A queste stampe si possono aggiungere 115 monotipi eseguiti nel 1959 da Giorgio Cipriani di Firenze, che realizzò delle prove dai legni dopo il loro ritorno da Varese, e 56 disegni preparatori per carte decorate<sup>15</sup> di cui però non tutte con segno di ricalco sul retro e quindi forse mai tradotte in xilografie. Anche includendo nel conteggio questi esemplari e i libri dell'epoca ricoperti da carte decorate remondiniane conservati presso la Biblioteca di Bassano, non tutte le matrici trovano all'interno della collezione le rispettive stampe e viceversa.

Le tipologie decorative sono la questione più semplice da trattare. Come abbiamo già visto, più di una pubblicazione si è occupata in passato delle carte da parato e della loro descrizione iconografica. Già gli stessi Remondini, col tramite dei loro puntuali cataloghi di vendita, descrivono in maniera esauriente cosa si può ottenere con la stampa delle matrici xilografiche. Un esempio fra tutti:

Assortimento di Carte per Tappezzerie, ed addobbi di Stanze, Gabinetti, Chiese ec. secondo l'uso, e la nuova moda d'Inghilterra, e Francia, lavorata a fiori, a righe, con fondo colorito, stampata e dipinta a due, a tre, a sette colori ec. così pure a damasco con fiori rossi, gialli, bianchi ec. per uso di colonne da chiesa, colle loro bordature alla Greca, alla Romana, Cornici ec. Si vende a rotoli di braccia dodici l'uno, ossia due piedi veneziani, cioè: La carta a due, a tre colori di diversi fondi. Al Rotolo L. 7:10 Detta, a sette colori di diversi fondi. Al Rotolo L. 10:<sup>16</sup>

Una carta quindi fiorata o a righe, che poteva essere stampata con diversi colori ed arricchita da bordure di vario tipo, utile per la decorazione di vari ambienti domestici ma anche di chiese, la cui moda proveniva direttamente dall'Inghilterra.

La fonte successiva, ovvero il sopracitato e scarno catalogo del 1959, restringe il campo agli esemplari conservati a Bassano, elencandone brevemente le decorazioni: fiori e frutta di vario genere (con aggiunta di farfalle, libellule, cuori, insetti, melagrane ed altro ancora), cineserie, ornati geometrici, motivi «neoclassici» (con anfore, amorini, sfingi e greche), uccelli e rami, paesaggi lagunari e veneziani, ornati rococò, complementi di punti e linee, paesi di fantasia, festoni vari, liste a merletto e ornati «classici» (con rosoni, greche, allori e nastri). Alcuni sono affiancati al loro ipotetico secolo di appartenenza, ma per la cronologia è più utile affidarsi all'intervento di Paola Marini nel catalogo del 1990 dove, sintetizzando, si trova scritto che con il passare del tempo si nota una complicazione dei motivi ornamentali. Ad esempio, i motivi floreali più realistici, i festoni ricchi di nastri e cornici (Fig. 2), le ghirlande che racchiudono vedute della piazza di San Marco a Venezia (Fig. 10), le serie di ovali con all'interno capricci e immagini del territorio Bassanese, sono tutti casi afferibili al XIX secolo. Osservazione del tutto compatibile con il gusto artistico dell'epoca, oltre che con la tendenza inaugurata da Giuseppe Remondini (1745-1811)<sup>17</sup> di tentare di spostare la lancetta della produzione dal brutto ma economico allo stampato per intenditori.

---

<sup>15</sup> Assieme a due dei campionari per carte da parato stampati da Menegazzi, i disegni preparatori sono donazione di Giuseppe e Marisa Nardini.

<sup>16</sup> *CATALOGO DELLE STAMPE 1797*.

<sup>17</sup> Giuseppe Remondini fu il membro sotto la cui direzione la ditta raggiunse la maggior fama ma anche l'inizio del declino. Le cause sono da ricercare nella mancata volontà di rinnovare la tecnologia industriale oltre che la mentalità imprenditoriale legata ad esigenze di committenza ormai sorpassate.

65 matrici di varie dimensioni costituiscono la discreta rappresentanza della produzione più famosa dei Remondini, ovvero quella religiosa, solitamente capitanata dalla schiera di santi e santini. In questo nucleo bassanese troviamo le già citate 16 matrici del Jackson, di cui 8 incise fronte e retro (per un totale di 24 soggetti), accompagnate da 7 stampe corrispondenti di proprietà del Museo. I soggetti in questione sono tratti da altrettante pitture famose dell'epoca, come ad esempio la *Pentecoste* di Tiziano, o la *Sacra Famiglia* di Paolo Veronese (Figg. 3-4). È questo un caso bizzarro nella storia della produzione Remondini, dove la xilografia si trova inserita nei cataloghi di vendita come se fosse 'nobile' calcografia. Produzione tanto qualitativamente di valore si ha sempre grazie all'occhio intenditore di Giuseppe, che riuscì ad acquisire i raffinatissimi legni dopo la morte del loro intagliatore nel 1784<sup>18</sup>. Da quel momento negli elenchi di produzione apparvero una serie di specchietti (addirittura biografici) in cui si intendeva esaltare la figura del Jackson agli occhi degli amatori perché acquistassero le eccellenti riproduzioni xilografiche dell'arte pittorica veneziana.

Oltre alle 16 inglesi, nel corpus di matrici religiose se ne trovano 23 riguardanti Sant'Antonio da Padova, con però solo una carta relativa (Fig. 5). 16 sono poi le stazioni della Via Crucis di 40x50 mm e 10 i santi e le scene religiose varie; non tutte conservano la propria stampa. A parte la Via Crucis di donazione Zilio, una Beata Vergine del Consiglio giunta assieme alle Carte di Varese e i Jackson, di cui si è già detto, tutti gli altri santi fanno parte di quella fetta della collezione di cui non si conoscono, ad oggi, le dinamiche del loro arrivo al museo. Quattro fra queste, ovvero *San Luigi Gonzaga*, una *Sacra Famiglia*, un *Angelo Custode* e un *Sant'Antonio da Padova*, presentano inciso il nome di Pietro Fontana, uno degli ex dipendenti dei Remondini che acquisì alcune matrici alla chiusura dell'industria e le ristampò aggiungendovi il marchio del proprio cognome abbreviato. Non è dato sapere però come questi quattro esemplari siano passati dal Fontana al Museo e in quale periodo.

Secondo l'analisi del primo dei cataloghi di vendita dei Remondini in cui, grazie alla ricchezza di dettagli, si possa tentare un'indagine quantitativa sulle iconografie, ovvero quello datato 1766<sup>19</sup>, la produzione profana costituirebbe circa un quarto dei soggetti in rame e legno, mentre alla sacra spetterebbero i restanti tre quarti<sup>20</sup>. Puntando a vendere anche a gente economicamente umile, l'iconografia religiosa era indubbiamente la più richiesta sulle piazze ai venditori ambulanti a cui i Remondini affidavano le immagini: si pensi, esempio tra tanti, al desiderio dei contadini di mettere la figura di un santo a protezione delle proprie stalle.

Nella collezione del Museo Biblioteca Archivio di Bassano la rappresentanza dei soggetti profani sicuramente remondiniana è composta da: un *Corteo di Bacco*, una *Bottega del Salsamenario* e un *Concertino*, tutti facenti parte di quella sezione della raccolta di cui non si conosce la provenienza; sono presenti inoltre due matrici, una rappresentante la città di Bisanzio (Fig. 6) e una il Bosforo, incluse erroneamente tra i legni provenienti da Varese e numerati come fossero delle carte da parato.

Tutti gli altri esemplari di genere profano fanno invece parte della donazione Zilio (prima ancora di proprietà della tipografia Vicenzi) del 1995. Il lascito comprende: una pissotta in legno di 20x20 mm (di cui si conserva la stampa equivalente) mancante di sette riquadri, un gioco romano completo di novanta caselle di 25x15 mm (con stampa) (Fig. 7), 11 segni zodiacali di 30x40 mm, 18 capilettera di 40x40 mm e scenette varie, 14 di 40x55 mm, 13 di 25x35 mm. Tutte queste potrebbero essere remondiniane, ma non con certezza. Si aggiungano poi 60 piccole illustrazioni librarie da 205x145 mm a 35x30 mm, 7 fregi che paiono per stoffa e 51 altri motivi decorativi di cui sedici piuttosto pregiati. Questo raggruppamento pare invece non

<sup>18</sup> JOHN BAPTIST JACKSON 1996, pp. 28-29.

<sup>19</sup> CATALOGO DELLE STAMPE 1766.

<sup>20</sup> CHIESURA 2014-2015, pp. 24-31.

remondiniano e meriterebbe uno studio a parte dato il numero dei suoi componenti e vista la sua estraneità al resto della collezione.

Attualmente il fondo di matrici è visibile ai fruitori, parte a rotazione, parte stabilmente, presso un piano interrato di Palazzo Sturm a Bassano, sede del Museo Remondini. Alle carte da parato e ai loro legni, così numerosi all'interno della collezione, è dedicata un'intera stanza del percorso di visita. Il resto della produzione xilografica il curioso la può invece trovare disseminata in piccoli assaggi nelle sale precedenti: quella dedicata alla didattica, dove ci si trova a camminare sopra un pavimento fatto di piccole teche dove fregi in legno si inframmezzano a strumentazione incisoria e caratteri tipografici; nella cosiddetta *Stanza del Tesoro*, ovvero quella contenente le incisioni di grandi maestri del passato e importanti prodotti dell'industria Remondiniana e dove spesso si trovano le matrici del Jackson poco distanti dalla propria stampa, dando al visitatore almeno un'idea del procedimento tecnico; infine nella stanza prettamente dedicata alle stampe, in cui a volte con dei giochi stampati si trovano le caselle in legno che li hanno prodotti.

Lo spazio dedicato alle carte da parato è sicuramente il più suggestivo (Fig. 8). Composto da un allestimento altamente didattico, non abbisogna di un particolare apparato esplicativo che ne chiarisca i contenuti; riesce infatti, tramite gli accostamenti dei vari pezzi esposti, a calare il visitatore nel procedimento e a far percepire cosa significhi matrice xilografica anche ai non esperti. Sin dalla sala precedente riesce a stuzzicare la curiosità colmando il vano della porta con la vista di una strana torre ricoperta di legni, emanante un odore ancor vivo di matrice inchiostrata. Per questo suggestivo cilindro sono state scelte matrici simili per dimensioni, ovvero di circa 180x440 mm. Azzeccata è l'intuizione degli addetti ai lavori di affiancarvi tra loro i legni che compongono una serie, come ad esempio i fregi con vedute di città dove si nota facilmente quale fosse destinato alla stampa del colore rosso, quale del giallo e quale del blu, ricomponendo idealmente la sequenza che avrebbe portato all'unica carta decorata finale (Figg. 9-10). Ogni dubbio su quale fosse l'utilizzo di matrici così simili tra loro ma con colori diversi, viene fugato dagli altri espositori presenti nella stanza, dove vengono mostrati uno accanto all'altro alcuni legni con la relativa stampa, oppure con il loro bozzetto nel caso si sia conservato (Fig. 2).

Purtroppo, come si è già detto, non tutte le matrici di Bassano possono essere affiancate alla propria carta, come non tutte le carte trovano riscontro in una matrice. Possiamo immaginare però che i pezzi che andrebbero a colmare queste lacune si trovino in gran numero presso le altre raccolte di materiale Remondini sparse per l'Italia (e non solo), come ad esempio la Achille Bertarelli di Milano. Tale lavoro di raccordo è ciò che si auspica per delle future ricerche in campo xilografico.

Il percorso museale seminterrato di Palazzo Sturm a Bassano Del Grappa è stato inaugurato nel 2007 per dare voce alla storia della famiglia di stampatori Remondini. Storia che un tempo fu la chiave dello sviluppo economico della cittadina, mentre oggi è faticosamente ricordata da pochi appassionati. Il Museo Remondini ha quindi un doppio obiettivo: primo raccontare, perché in particolare la gente del luogo e le industrie (non solo del settore grafico) si riappropriino di un passato imprenditoriale tanto luminoso; secondo, mostrare e far riscoprire una tecnica di nicchia come è oggi considerata la stampa d'arte, dentro la quale trova posto la xilografia, la più antica delle forme d'incisione.



Fig. 1: Le due matrici presentano un motivo a righe e uno a stelle. Stampate singolarmente possono dar vita ognuna alla propria carta, combinate, come in questo caso, ne formano una terza. Matrici lignee n. 181 e n. 252. Relativa carta nel campionario di vendita: inventario MBAB (Museo Biblioteca Archivio Bassano) c. dec.172. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 2: Si vedono accostati: il bozzetto per uno motivo a festone con ghirlande fiorate, una delle matrici che ne avrebbe permesso la realizzazione (in questo caso il legno per l'azzurro) e la stampa finale a cinque colori. Matrice lignea n. 490 (della serie n. 490-494). Inventario disegno MBAB c. dec. 7, carta MBAB c. dec. 65. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 3: Quattro matrici lignee di G.B. Jackson per il chiaroscuro *La Sacra Famiglia* tratto da Paolo Veronese. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 4: Xilografia a chiaroscuro de *La Sacra Famiglia* di G.B. Jackson. Nei quattro fogli si vedono, separate, le varie parti della stampa con il risultato finale. Inventario MBAB Inc. Bass. 3280-3283. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 5: Matrice lignea e xilografia acquerellata raffiguranti Sant'Antonio da Padova con preghiera. Inventario xilografia MBAB Inc. Bass. 2937. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 7: Matrice lignea n. 781 e relativa xilografia raffigurante la Città di Bisanzio. Inventario Xilografia MBAB Inc. Bass. 2757. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 6: Vetrinetta a Palazzo Sturm (Museo Remondini) contenente la stampa del gioco romano con relative matrici della fascia inferiore (di cui sette mancanti). Almanacco *Il pescatore di Chiaravalle* del 1929 di sessantaquattro pagine raffigurante all'interno il gioco romano con le relative novanta matrici. Inventario gioco MBAB Inc. Bass. 2909, almanacco MBAB Gen B 3905. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 8: Foto panoramica della stanza dedicata alle carte da parato all'interno di Palazzo Sturm, con cilindro delle matrici. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 9: Cinque matrici lignee per la stampa di una carta decorata raffigurante vedute campestri e veneziane entro ottagononi, riferite al foglio c. dec. 89. Legni serie n. 825-829. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa



Fig. 10: Carta decorata a cinque colori con ottagononi racchiusi da motivo a cordone in cui sono raffigurati: ponte romano, Piazza San Marco a Venezia, casa con mulino, Ponte di Rialto a Venezia. Foglio riferito alla serie di legni n. 825-829. Inventario carta MBAB c. dec. 89. Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa

## BIBLIOGRAFIA

### CATALOGO DELLE STAMPE 1766

*Catalogo delle stampe in rame e delle varie Qualità di carte privilegiate dall'eccellentissimo Senato Le quali si lavorano in Bassano Presso la Ditta di Giuseppe Remondini e figli di Venezia Con li suoi Reali Prezzi a Moneta Veneta*, Venezia 1766.

### CATALOGO DELLE STAMPE 1797

*Catalogo delle stampe in rame e in legno, e delle varie carte che si lavorano in Bassano presso la ditta Giuseppe Remondini e figli Con i prezzi fissati a Moneta Veneta*, Bassano 1797.

### CATALOGO DELLE STAMPE 1817

*Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli*, Bassano 1817.

### CENTO LEGNI REMONDINIANI 1959

*Cento legni remondiniani*, Catalogo della mostra, a cura di G. Barioli, Vicenza 1959.

### CHIESURA 2014-2015

C. CHIESURA, *Tra iconografia e commercio: i Remondini e le stampe devozionali*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2014-2015.

### ERICANI 2007

G. ERICANI, *Vicende museografiche della raccolta Remondini. Dal lascito al museo*, in *Museo Remondini. Guida*, Bassano del Grappa 2007.

### I REMONDINI 1958

*I Remondini*, Catalogo della mostra, a cura di G. Barioli, Bassano 1958.

### INDICE DELLI SORTIMENTI 1766

*Indice Delli Copiosissimi Sortimenti di Carte in rame, o siano Immagini Sopraffine a Bolino, e ordinarie sì nere, che miniate di più Grandezze, e Qualità*, s.l. 1766.

### INFELISE 1980

M. INFELISE, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel veneto del settecento*, Bassano 1980.

### INFELISE 1990

M. INFELISE, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa 1990.

### JOHN BAPTIST JACKSON 1996

*John Baptist Jackson (1701-1780). Chiaroscuro dalla Collezione Remondini del Museo Biblioteca archivio di Bassano del Grappa*, a cura di G. Mastrapasqua, Vicenza 1996.

### MARINI 1990

P. MARINI, *Le carte decorate*, in REMONDINI 1990.

### REMONDINI 1990

*Remondini. Un editore del Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di P. Marini e M. Infelise, Milano 1990.

TRASSARI FILIPPETTO 1990

G. TRASSARI FILIPPETTO, *Tecniche di stampa a colori su carta con le matrici lignee del fondo Remondini* in REMONDINI 1990.

## ABSTRACT

Lo studio si propone di fare il punto della situazione sulle matrici xilografiche remondiniane conservate presso il *Museo Biblioteca Archivio* di Bassano del Grappa.

Il contributo viene avviato da un breve *excursus* della storia dei legni in oggetto: il loro ruolo di protagonisti indiscussi nella produzione e ascesa degli stampatori Remondini; l'emigrazione delle matrici a Varese dopo la chiusura degli stabilimenti bassanesi e il ritorno nel 1957, con le conseguenti prime indagini dedicate; gli approfondimenti novecenteschi e l'attuale disposizione presso il museo di Palazzo Sturm a Bassano del Grappa.

Il vivo dell'indagine verte sullo studio diretto delle matrici. A partire dalla catalogazione avviata nei decenni scorsi, si analizza la collezione completa dei legni per dividerli quantitativamente a seconda della loro funzione: per le carte da parati, per la devozione, per la decorazione libraria. In aggiunta si dà lettura delle principali peculiarità delle matrici: stato di conservazione, donatori, presenza in collezione della relativa stampa.

Si è cercato dunque, nei limiti della brevità dell'articolo, di fornire una panoramica dell'attuale situazione del fondo bassanese, agevolando così ulteriori ricerche ed approfondimenti.

The essay illustrates the collection of woodblocks kept in the *Museo Biblioteca Archivio* of Bassano del Grappa. It offers a short excursus on these objects, focusing on their undisputed leading role in the printed production of the Remondini, on their moving to Varese after the firm's closure and to their return to Bassano in 1957; from this time specific researches and, at the same time, the first exhibitions and displays took place, up to the current set-up in the Palazzo Sturm at Bassano del Grappa.

The central part of the article focuses on the woodblocks themselves. Starting from the cataloguing work of the last decades, which allowed to examine the whole collection, the woodblocks can be distinguished according to their different functions: wallpapers, book illustrations, single images. The main peculiarities of the woodblocks are also noticed: state of conservation, provenance, presence of prints in the Bassano's collection. In spite of the limits of a brief article, the essay aims at offering an overview of the current state of the Bassano collection, easing future, more detailed studies.

## STUDIO E CONSERVAZIONE DI MATRICI XILOGRAFICHE IL CASO DI UN GRUPPO DI MATRICI DELLA SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO

L'attenzione verso le matrici incise è purtroppo da sempre limitatissima, e sempre relegata all'interesse dei pochi addetti al settore. Parlando infatti di incisioni, qualunque sia il mezzo usato per ottenerle, si parla in realtà solo delle stampe. La bellezza dell'opera, la qualità del disegno e del segno, sono tutti parametri valutati direttamente e solamente sul risultato su carta, che indubbiamente costituisce l'opera finale, ma che d'altronde la gran parte delle volte non esce prettamente dalle mani dell'artista. La materia su cui l'artista esercita la sua opera, seppur in vista di una stampa, è di fatto la matrice, ed è lì che si vedono molte delle sue doti. Proprio perché rappresenta di fatto la gran parte del processo creativo, anche la matrice è meritevole di attenzione tanto quanto la sua stampa.

Ad oggi, si trovano invece pochissime raccolte di matrici, soprattutto a confronto dell'enorme quantità di stampe incise, e prevalentemente si tratta di matrici calcografiche. Le matrici xilografiche, infatti, venivano per lo più cancellate dopo le tirature: se ne perdeva traccia e interesse, spesso proprio per eliminare ogni possibilità di ulteriori tirature.

Ancora inferiori sono le ricerche riguardo la conservazione, eseguite in massima parte dall'unico ente di riferimento in Italia, che è l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma.

Anche le poche raccolte esistenti raramente ricevono attenzioni, e da ciò derivano due tipi di problemi: mancanza di una seria catalogazione, e mancanza di studi specifici per la conservazione e il restauro.

Un altro quesito che si pone rispetto ad un campo ancora poco indagato riguarda, poi, l'eventualità della ristampa, operazione per la quale questi oggetti sono nati ma che, indubbiamente, va contro i principi volti alla migliore conservazione.

### *1. La xilografia e le matrici in esame*

Tradizionalmente le incisioni vengono suddivise in tre categorie: a rilievo, in cavo, e in piano. La xilografia, che come dice il nome è su legno (dal greco ξυλον), rientra nella tipologia a rilievo, poiché il disegno appare in rilievo rispetto alla matrice stessa. Le incisioni in cavo sono invece associate alla calcografia, cioè all'incisione su metallo, il cui disegno viene corrosivo tramite degli acidi. Infine l'incisione in piano corrisponde alla litografia, la cui matrice è una lastra di pietra, e non è prettamente un'incisione, quanto una tecnica di stampa.

La prima e più antica tecnica di stampa fu proprio la xilografia, e la sua storia è strettamente connessa a quella del libro, poiché a lungo è stata l'unico mezzo di riproduzione di immagini anche e soprattutto all'interno dei libri.

Nel tempo ha avuto periodi di fortuna alterna (vista la grande diffusione delle altre tecniche, in particolare della calcografia), ma dalla fine del Settecento, quando Bewick introdusse il taglio di testa e dunque un nuovo modo di intendere l'intaglio, tornò in vigore, tanto che nel corso dell'Ottocento venne introdotto il suo insegnamento nelle scuole di belle arti.

Non fu un caso se a inizio del Novecento nacque a Urbino uno storico istituto d'arte, chiamato Scuola del Libro, con un indirizzo specifico per la decorazione e l'illustrazione del libro. Un'istituzione unica nel suo genere per il tipo di offerta formativa, in cui insegnarono personalità di grande spessore artistico e culturale, definendone il carattere e lo stile. Grazie a questa particolare realtà molte generazioni di ragazzi passate di qui si sono distinte per la qualità artistica dei loro prodotti: non solo per il confezionamento di bei libri da collezione,

ma anche per l'illustrazione, l'incisione artistica, la grafica, e naturalmente le tecniche incisorie, tra cui la xilografia<sup>1</sup>.

Proprio dagli archivi di questa Scuola proviene il gruppo delle matrici in esame.

## 2. *La tecnica incisoria*

La tecnica di incisione di una matrice lignea, contrariamente a ciò che potrebbe sembrare, è molto complessa, a partire dalla preparazione della tavola, fino alla stampa finale, ed è rimasta pressoché invariata nel tempo. Comprendere ogni fase esecutiva e i metodi di lavorazione impiegati è fondamentale per una conoscenza dell'oggetto, aiuta non solo ad apprezzare di più il risultato finale, ma anche a conoscere meglio lo stato di conservazione, e i metodi da poter applicare per un eventuale restauro.

### 2.1 *La preparazione della tavola*

A determinare la gran parte degli accorgimenti nell'operazione di intaglio, è innanzitutto il tipo di taglio della tavola: se si tratta cioè di legno di filo oppure legno di testa. Il legno di filo fu il primo ad essere utilizzato, ma è anche tecnicamente più laborioso, data la continua alternanza di legno morbido e legno duro (dato dalle fibre), e per questo certe sperimentazioni con segni ravvicinati sono molto difficili. Il legno di testa usa invece tavole tagliate perpendicolarmente rispetto al tronco, molto più compatte da incidere, ma che d'altra parte permettono anche tratti molto ravvicinati.

In entrambi i casi spesso era necessario unire più blocchi per ottenere la grandezza desiderata: anticamente, era utilizzato soprattutto l'incastro «a farfalla», più di recente invece è stato introdotto l'utilizzo di perni lignei o metallici interni.

I blocchi avevano uno spessore ben definito, in base al tipo di torchio utilizzato (solitamente 2,3-2,5 cm). Una volta squadri ed eventualmente assemblati, veniva lavorata la superficie, in modo da renderla perfettamente liscia, levigata ed omogenea, prima con la pialla, poi con carta vetrata finissima. Per questo, ogni piccolo nodo o imperfezione del legno era eliminato e sostituito da tasselli lignei creati *ad hoc*.

Preparata la superficie, probabilmente le tavole ricevevano un trattamento volto a contrastare il deterioramento biologico del legno<sup>2</sup>, o comunque probabilmente un appretto, ovvero una stesura superficiale di colla animale, per rendere il legno impermeabile all'inchiostro della stampa<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Urbino stessa aveva una lunga tradizione legata al libro, alla tipografia, alla grafica, addirittura dai tempi di Federico Duca di Montefeltro, grande amante e collezionista di pregiatissimi libri. Le vicende che hanno portato all'istituzione della Scuola e la storia stessa di questa dagli esordi sono ampiamente descritte in molti libri. Si segnalano in particolare: CARNEVALI 1961, *LA SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO* 1986, *LA SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO* 1989.

<sup>2</sup> TRASSARI FILIPPETTO 1999, p. 55.

<sup>3</sup> Cfr. RENZIITI 2006, pp. 10-11; STARITA 1991 p. 13. Alcuni trattati del Novecento, parlano anche della pratica dell'imbiancamento per facilitare il successivo disegno, cospargendo del bianco di zinco in polvere sopra la superficie precedentemente trattata con della gomma arabica (BETTI 1950, p. 10), oppure stendendo del bianco di piombo disciolto in una soluzione gommata (STARITA 1991, p.13), e lo stesso De Carolis la accenna nel suo trattato del 1924, DE CAROLIS 1924 (pp. 29-30).

## 2.2 Il disegno

Con il tempo, mano a mano che i disegni si fecero più complessi nelle linee e nelle impostazioni, si rese necessario studiare in partenza ogni segno inciso.

Se infatti la xilografia degli esordi era caratterizzata da forme semplici, e perciò ci si limitava a delineare solo delle linee guida, da Dürer in poi si rese necessario usare la tecnica più precisa del decalco, variabile a seconda delle epoche<sup>4</sup>. Nel Novecento infine si diffuse il metodo del disegno eseguito direttamente sul legno, prima a matita, poi a china<sup>5</sup>.

## 2.3 Gli strumenti e il metodo di incisione

Per far emergere i segni, da sempre la tecnica utilizzata è quella del taglio e del controtaglio. Il taglio è l'operazione più delicata, perché definisce i profili di tutte le linee che compongono il disegno; poi si esegue il controtaglio, tenendo la lama obliqua rispetto alle prime incisioni, ma distanziata leggermente da esse, in maniera che i due tagli si incontrino e, facendo saltare il legno soprastante, creino un solco adiacente alla linea del disegno. Definiti i bordi, si procede svuotando le parti che devono risultare bianche.

Se il principio è lo stesso per le tavole di filo e quelle di testa, cambiano invece gli strumenti utilizzati. Per il legno di filo si utilizzano sgorbie e scalpelli di varia forma e misura: ad esempio, lo scalpello «a piede di capretto» (a doppia punta) permette con un unico movimento di delineare il segno da entrambe le parti, ma, non essendo possibile modulare lo spessore, le incisioni sono anche più sommarie; oppure si usa la lancetta (simile al coltellino ma con la lama da entrambi i lati) per ottenere i segni incrociati.

Per il legno di testa invece si utilizzano i bulini, anche questi di svariate dimensioni, che permettono incisioni molto più sottili delle sgorbie (al punto da essere impossibili da usare con il legno di filo): c'è ad esempio il bulino a ovale, che permette più tipi di tratti a seconda di quanto viene immerso nel legno, o il bulino a pettine, con cui si ottengono più incisioni tutte parallele tra loro.

## 2.4 La stampa e i taccheggi

L'operazione di stampa è da sempre un momento molto delicato, perché è quello che determina la qualità finale dell'incisione. Come per la preparazione della tavoletta, anche in passato erano le maestranze specializzate ad occuparsene. Solo le prime copie solitamente sono realizzate dagli incisori, perché controllano il risultato per poter apporre eventuali correzioni. Anticamente la stampa era eseguita a mano, dal Quattrocento invece tramite i torchi tipografici, che permettono una pressione omogenea su tutta la superficie.

Con la prima stampa, facilmente si notano alcune zone più chiare di altre: per sopperire a questo inconveniente, lo stampatore applica tra il legno e il torchio, in corrispondenza delle parti più sbiadite, dei ritagli di carta (uno o più a seconda della necessità) chiamati 'taccheggi', per far risultare omogenea l'inchiostatura. Talvolta non si tratta di semplici fogli ma di veri e propri cartoncini di spessore notevole, nel caso in cui lo spessore della matrice stessa sia inferiore a quello tipografico.

È questo il caso di molte delle matrici dell'archivio della Scuola del Libro di Urbino, che per economicità di materiale sono il più delle volte incise su due lati, e anche per questo forse hanno spessori più ridotti rispetto a quelli del torchio.

---

<sup>4</sup> TRASSARI FILIPPETTO 1999, p. 55.

<sup>5</sup> Cfr. DE CAROLIS 1924, p. 30.

### 2.5 *Gli inchiostri*

La composizione degli inchiostri è variata moltissimo nel tempo: inizialmente si utilizzava una rudimentale miscela di carbone macinato in acqua, a cui veniva aggiunto un agente con funzione addensante legante<sup>6</sup>. Fu sostituito più tardi dal nerofumo addizionato a del solfato ferroso per evitare che il colore sbiadisse, tuttavia le esatte proporzioni delle antiche ricette non sono note perché venivano tramandate solamente a voce, senza lasciare testimonianze scritte. Sicuramente nacquero sempre più ricette perfezionate per i vari scopi. Un felice connubio fu dato dall'insieme di tannino (solitamente estratto dalle noci di galla), solfato ferroso (vetriolo), solvente e legante, dando il via all'utilizzo dei cosiddetti «inchiostri ferrogallici».

A cavallo tra Settecento e Ottocento invece nacquero e si diffusero gli inchiostri di fabbricazione industriale, molto più economici e brillanti di quelli di fabbricazione artigianale. Su questa classe di inchiostri, perfezionatasi fino ad oggi, poco si sa, certamente però vi è, oltre ad una sostanza colorante, un olio siccativo, inizialmente di origine naturale, poi soppiantato dai prodotti di sintesi.

### 3. *La schedatura delle matrici xilografiche*

Nonostante la stessa legislazione dei beni culturali abbia da tempo posto le basi per una meritata valorizzazione anche delle matrici<sup>7</sup>, nella realtà ci si deve confrontare con una situazione ben diversa.

Solo nei migliori casi infatti ci si serve di una catalogazione ICCD, e sono davvero rari gli studi specifici sulle problematiche di conservazione e di restauro. Come è stato precedentemente accennato, le uniche pubblicazioni eseguite sono ad opera dell'Istituto Centrale per la Grafica, che diversi anni fa ha dato inoltre il via ad un progetto di approfondimento sulla diagnostica e le problematiche di conservazione delle matrici xilografiche, e per l'occasione è stata creata per la prima volta una scheda tecnica di rilevamento specifica per esse, quindi non propriamente catalogografica (quale è invece la scheda ICCD, che fornisce informazioni inerenti al carattere storico-artistico). Si tratta invece di una scheda tecnica, funzionale quindi agli interventi conservativi specifici. Questo perché le schede di rilevamento elaborate per i manufatti lignei in generale<sup>8</sup> non soddisfano assolutamente le richieste di descrizione delle matrici xilografiche. È proprio sulla base del lavoro svolto dall'Istituto Centrale per la Grafica che è stato sviluppato questo specifico studio, sia per quanto riguarda la schedatura che per quanto riguarda l'approccio conservativo.

Dall'intero archivio di matrici xilografiche della Scuola (contenente poco meno di centocinquanta esemplari) è stato selezionato un piccolo gruppo di matrici esemplificative, sulla base di una varietà di esecuzione (specie lignee, tecnica, presenza o meno di sostanze in superficie, ecc.) per cercare di identificare più voci possibili nella redazione della scheda tecnica, e per porci davanti a varie possibili problematiche di conservazione.

Nella sezione «Dati di riferimento» della classica scheda tecnica, è stato inserito il campo «Identificazione», che vuole differenziare le matrici in singole, complesse e composite: le singole sono formate da un solo elemento ligneo, quelle complesse sono matrici che, affiancate in fase di stampa, vanno a comporre un unico disegno, quelle composite invece

---

<sup>6</sup> RUGGIERO, p. 2.

<sup>7</sup> All'art. 10 del *Codice dei Beni Culturali*, nella definizione di beni culturali vengono inseriti anche «i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio».

<sup>8</sup> Si intende le schede di rilevamento elaborate dall'ISCR solitamente utilizzate prima dei restauri.

sono fisicamente formate dall'unione di più elementi (tutte le matrici in esame fanno parte di quest'ultima categoria). Il campo «Autore», è stato differenziato in tre voci che, soprattutto storicamente, corrispondono a tre figure sempre separate (anche se nel nostro caso facilmente coincidono): inventore, disegnatore, incisore.

Nella sezione «Documentazione» trovano collocazione anche i documenti d'archivio, quali possono essere le stampe pregresse. Completamente nuova è invece la sezione denominata «Dati analitici», in cui si riporta l'eventuale presenza di iscrizioni, timbri, etichette o taccheggi.

Tra i «Dati tecnici», è richiesto se si tratta di legno di filo o di testa, il tipo di essenza, gli elementi costitutivi e le loro misure. E ancora, il tipo di tecnica: se cioè si tratta di intaglio, incisione o di una tecnica mista (la differenza è data dai tipi di strumenti utilizzati, sgorbie o bulini). Poi viene richiesta l'eventuale lavorazione in chiaroscuro o a camaïeu<sup>9</sup>, e infine la presenza o meno di materiali in superficie, come l'inchiostro.

<b>A. DATI DI RIFERIMENTO</b>		
A.1	n. d'inventario	5
A.2	provincia	PU
A.3	Comune	Urbino
A.4	frazione	/
A.5	Edificio /ambiente	Convento di San Francesco (Scuola del Libro)
A.6	Condizione giuridica	Pubblica
A.7	Provenienza	Istituto d'arte "Scuola del Libro"
A.8	opera	Matrice xilografica
A.9	<b>Identificazione</b>	<input type="checkbox"/> Singola <input type="checkbox"/> Complessa <input checked="" type="checkbox"/> Composita
A.10	Formato misure	Parallelepipedo: 90x103x23 mm
A.11	soggetto	Uomo seduto sulla spiaggia con pesci e vela alle spalle
A.12	titolo	Luglio
A.13	Datazione	Inizio anni '30 del XX secolo
A.14	Autore	- <b>Inventore:</b> - <b>Disegnatore:</b> - <b>Incisore:</b> Emanuele de Giorgio
A.16	Data d'ingresso	26/04/2013
Note: Il mese di Luglio qui rappresentato è stato eseguito in funzione di un calendario in cui per ogni mese corrispondeva una rappresentazione.		

<b>B. DOCUMENTAZIONE</b>		
B.1	Scheda ICCD	Assente
B.2	<b>Documenti d'archivio (stampe pregresse, disegni o altro)</b>	Presente una stampa con relativa descrizione
B.3	Documentazione grafica	Assente
B.4	Documentazione fotografica pregressa	Assente

<sup>9</sup> La tecnica del chiaroscuro, che viene attribuita ad Ugo da Carpi (1480-1532), vuole più matrici, tutte diverse tra loro, che solo se stampate sovrapposte formano un'immagine compiuta, solitamente secondo il principio luci-mezza tinta-ombre. Il camaïeu invece presenta una tavola con tutto il disegno principale, e altre tavole per le diverse colorazioni delle campiture.

Studio e conservazione di matrici xilografiche.  
Il caso di un gruppo di matrici della Scuola del Libro di Urbino

B.5	Documentazione fotografica attuale	Presente
B.6	Altro	/

**C. CARATTERISTICHE DI COLLOCAZIONE**

C.1	collocazione	Depositi Istituto d'Arte
C.2	Condizioni ambientali (UR e T)	n.r.
C.3	Altro	/

**D. DATI ANALITICI**

D.1	<i>Iscrizioni</i>	Assenti
D.2	<i>Timbri</i>	Assenti
D.3	<i>Etichette</i>	Assenti
D.4	<i>Taccheggi</i>	Presente, con sopra scritto a mano in corsivo a matita "Luglio"

**E. DATI TECNICI E STATO DI CONSERVAZIONE**

E.1.1	<i>Materia</i>	<input type="checkbox"/> Legno di filo <input checked="" type="checkbox"/> Legno di testa
E.1.2	<i>Specie lignea</i>	<input type="checkbox"/> Noce <input type="checkbox"/> Bosso <input type="checkbox"/> Pero <input type="checkbox"/> Ciliegio <input checked="" type="checkbox"/> Altro: Rosacea (sorbo?)
E.1.3	Elementi/Materiali costitutivi	n.3 elementi lignei disposti orizzontalmente rispetto al disegno assemblati con colla e perni di legno
E.1.4	Misure degli elementi	Elementi lignei (dall'alto): 90x8x22,8 mm; 90x55x22,8 mm; 90x42x22,8 mm
E.1.5	<i>Tecnica</i>	<input type="checkbox"/> Intaglio xilografico <input type="checkbox"/> Incisione xilografica <input checked="" type="checkbox"/> Tecnica mista
E.1.6	<i>Metodo</i>	<input type="checkbox"/> Chiaroscuro <input type="checkbox"/> Camaieu <input type="checkbox"/> a colori <input type="checkbox"/> a tecnica mista
E.1.8	<i>Materiali presenti sulla superficie</i>	Presente inchiostro nero e sostanza bianca negli interstizi
	Stato di conservazione	<b>Localizzazione</b> ( <i>quarto, lato, angolo, al centro, in corrispondenza di....., altro; infer., super., dx, sx</i> ) <b>Diffusione %</b> (10-90%)
E.1.9	Rotture	Assenti
E.1.10	Deformazioni	Assenti
E.1.11	Sconnessure	Assenti
E.1.12	Fessurazioni	Assenti
E.1.13	Elementi mancanti	Assenti
E.1.14	Elementi erratici	Assenti
E.1.15	Lacune	Assenti
E.1.16	Alterazioni biologiche	Presenti macchie sulla superficie inchiostrata probabilmente dovute ad un attacco fungino, sulla carta del taccheggio inoltre sono visibili piccolissimi fori di sfarfallamento per un vecchio attacco xilofago, e non è da escludere che abbia interessato

		anche il legno sottostante
E.1.17	Macchie da umidità	Assenti
E.1.18	Tracce di combustione	Assenti
E.1.19	Interventi posteriori	Assenti
E.1.20	Altro	/

#### F. VALUTAZIONE COMPLESSIVA DELLO STATO DI CONSERVAZIONE

Buono	Nessun intervento
Mediocre	✓ Intervento localizzato
Cattivo	Intervento generale
peissimo	Intervento generale urgente

#### G. INDICAZIONE SUGLI INTERVENTI (specificare i materiali impiegati)

Pronto intervento effettuato	Intervento a breve termine
Pronto intervento da effettuare Trattamento di anossia	Intervento a medio termine
	Intervento a lungo termine
Pulitura	
Rimozione inchiostro	
Smontaggio (tot/parziale)	
Rimontaggio (tot/parziale)	
Trattamento biocida	
Consolidamento	
Riadesione di parti o elementi rotti/staccati	
Reintegrazione parti o elementi mancanti	
Messa in sicurezza provvisoria	
Applicazione sistemi protettivi	

#### H. DATI SCHEDA

F.1	Data redazione scheda 30/05/14
F.2	Data ultima revisione scheda 08/07/14
F.3	Redattore/revisore scheda Chiara Pozzati, Roberto Saccuman

Scheda tecnica di rilevamento della matrice di Emanuele de Giorgio (Fig. 1). Le voci in corsivo grassetto sono quelle tratte dalla scheda in uso presso l'Istituto Centrale della Grafica.

Tutte le matrici selezionate dagli archivi della Scuola del Libro di Urbino fanno parte del gruppo probabilmente più antico (tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento), quasi tutte sono molto piccole probabilmente proprio perché destinate ad illustrazioni di libri, diverse sono incise su entrambi i lati e tutte sono su legno di testa.

Bisogna inoltre tenere presente che non si tratta propriamente di opere di artisti affermati, ma per lo più di esercizi didattici eseguiti da alunni. Nella gran parte dei casi non si sa molto né sugli autori (solo alcune presentano il cognome) né sulle destinazioni per le quali sono state eseguite, a causa della mancanza di riferimenti accessibili: pochissimi infatti sono i documenti relativi trovati. Alcune eccezioni sono date dall'illustrazione del mese di luglio di Emanuele de Giorgio per il calendario edito dall'Istituto nel 1934 (Fig. 1), e dalla serie di quasi tutte le matrici del bell'*Alfabeto* di Anna Maria Cordella, di cui è conservata una edizione presso la biblioteca dell'istituto (Figg. 3-4).

In alcune matrici inoltre è presente sul retro il timbro della Ditta Pogliani-Gamba di Milano, specializzata proprio nella fabbricazione di matrici lignee<sup>10</sup> (Fig. 2).

#### 4. *La documentazione grafica*

Poiché si disponeva di poche matrici, si è deciso di procedere con diversi metodi di documentazione grafica, per valutarne pregi e difetti. Vista la particolarità di questi manufatti, che solo in alcuni casi presentano nelle parti scavate una polvere bianca a facilitarne la lettura, non è semplice una buona documentazione fotografica a causa dei toni monocromi delle superfici, a meno che non vengano eseguite da personale specializzato, di cui però non sempre si dispone. Una buona e semplice soluzione è risultata essere la scansione delle superfici, che permette risultati discreti anche con una strumentazione basilare.

Su tre matrici esemplificative inoltre è stata sperimentata una tecnica 3D, per rilevare eventuali caratteristiche aggiuntive sulle superfici<sup>11</sup>. Trattandosi però di incisioni eseguite a bulino e dunque con tratti molto superficiali, questa tecnica si è rivelata, in ultima analisi, poco utile. Certamente più efficace sarebbe nel caso di incisioni profonde eseguite a scalpello, per una puntuale descrizione dello stato di conservazione, dei fenomeni di degrado, o degli interventi eseguiti.

Di due matrici che parevano parte di un unico progetto in chiaroscuro, è stata fatta invece una simulazione grafica tramite la rielaborazione delle fotografie eseguite, per cercare di ottenere un risultato il più vicino possibile al risultato a stampa, di cui non si ha testimonianza e che anzi probabilmente non è mai stato eseguito, dal momento che sono ancora visibili in alcuni punti i contorni del disegno da intagliare (Figg. 5-6-7).

#### 5. *Interventi e proposta conservativa*

La criticità maggiore, emersa da subito e riguardante l'intero gruppo di matrici, consiste in un evidente attacco in atto da parte di insetti xilofagi che in molti casi ha segnato le superfici in maniera evidente. In aggiunta a questo, su molte matrici vi erano i segni di un attacco probabilmente più vecchio, dovuto ad insetti xilofagi molto più piccoli, poiché vi sono fori di sfarfallamento di dimensioni molto ridotte sulle superfici (>0,5 mm), che in alcuni casi mostrano per trasparenza le piccole gallerie sottostanti<sup>12</sup> (Fig. 9).

---

<sup>10</sup> La ditta, nata nel 1880 in Via Moscova a Milano e aperta da un tedesco di cui s'è perso il nome, inizialmente venne rilevata da Alessandro Pogliani, ma soprattutto da quando, nel 1924, Giovanni Gamba ne assunse la direzione divenne sempre più conosciuta. Giovanni diede il via infatti ad una fortunata generazione di xilografi e produttori di matrici xilografiche, tanto che la ditta, ai suoi apici proprio a metà del secolo scorso, riforniva tavole xilografiche all'adiacente redazione del *Corriere della Sera*, a molti artisti nazionali ed internazionali, ed inoltre a molti istituti d'arte (tra cui la Scuola del libro di Urbino). L'attuale erede, Silvio Gamba, nipote di Giovanni, è probabilmente l'ultimo custode di questo storico luogo. Per un approfondimento sulla famiglia Gamba, ZETTI UGOLOTTI 2010, p.16-19.

<sup>11</sup> Per la ricostruzione delle tre superfici in 3D, sono stati utilizzati due programmi di fotomodellazione: Arc3D per la costruzione delle nuvole di punti e MeshLab per l'elaborazione dei dati. Le immagini dei modelli si possono trovare in POZZATI 2013-2014, pp. 109-110.

<sup>12</sup> L'evidente compromissione dell'integrità delle tavolette di legno è ben visibile anche grazie alle analisi radiografiche eseguite, che hanno rivelato inoltre utili informazioni circa la tecnica esecutiva. Cfr. POZZATI 2013-2014, pp. 111, 123-124.

Oltre all'attacco da insetti xilofagi, sulle superfici inchiostrate è stata riscontrata grazie alle analisi la presenza di spore fungine, dunque un nuovo fattore di degrado<sup>13</sup>.

Tutte le matrici sono quindi state sottoposte ad una disinfestazione tramite anossia in atmosfera modificata<sup>14</sup>.

Il problema più dibattuto ha riguardato la presenza di polvere di magnesio<sup>15</sup> su molte delle superfici incise. Essa veniva data dopo la stampa, per un fine puramente pratico: essendo bianca, permetteva un'archiviazione in cui si potessero facilmente distinguere i vari pezzi, altrimenti difficilmente leggibili. Dal punto di vista conservativo, se da un lato può essere vista come un substrato favorevole allo sviluppo microbico (poiché trovandosi in uno stato polverulento trattiene più facilmente l'umidità), d'altra parte si può considerare anche come materiale storicizzato, compattatosi nel tempo e che indubbiamente risulta di fondamentale importanza nella lettura delle superfici incise.

Il mantenimento di questo materiale è strettamente collegato alla destinazione che avranno queste matrici: è chiaro che un'ipotetica ristampa andrebbe eseguita a seguito dell'asportazione di questa sostanza. Ma eseguire una ristampa, per quanto sia l'originario compito di questi oggetti, significa apporre nuovi materiali e nuovo stress sulle superfici, proprio ciò che il restauratore dovrebbe cercare di far evitare, in vista della miglior conservazione possibile per il manufatto.

Nel caso in cui la decisione sia a favore della sua eliminazione, trattandosi di una sostanza polverulenta, la si potrebbe asportare con semplici operazioni meccaniche (una gomma tipo Wishab in polvere, o un tampone, o eventualmente un bisturi).

Molte delle matrici presentano uno dei due lati incisi coperti dai taccheggi, e anche laddove non vi sono taccheggi, il più delle volte sugli spessori ci sono residui di carta ancora adesi. Al contrario del magnesio, questi materiali non sono parte dell'oggetto, e anzi le colle con le quali sono adesi risultano probabilmente dannose per il legno: per questo si ritiene che l'operazione migliore sarebbe rimuoverli, scoprendo quindi in molti casi incisioni che si intravedono al di sotto.

## *7. Conclusioni*

Ciò che più è emerso da questo studio è la conferma di quanto questo tipo di manufatti sia in genere sottovalutato, quando invece richiederebbe una valorizzazione che riguardi sia l'oggetto in quanto tale, sia la storia che sta dietro la sua produzione.

Sulle orme del lavoro svolto dall'Istituto Centrale per la Grafica sono stati effettuati gli studi e le ricerche su questo piccolo gruppo di matrici provenienti dalla Scuola del Libro di Urbino, cercando di contribuire a definire una metodologia di valorizzazione e conservazione che possa essere d'aiuto anche all'attività dell'Istituto stesso.

---

<sup>13</sup> I prelievi e le analisi microbiologiche sono state eseguite dalla dott.ssa L. Sabatini dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Per una verifica della tipologia di attacchi microbiologici in atto, cfr. POZZATI 2013-2014, pp. 133-134.

<sup>14</sup> Questo sistema si basa sulla modifica delle proporzioni dei gas naturalmente presenti nell'aria: all'interno di un contenitore, realizzato in un film polibARRIERA EVOH sigillato ai quattro lati, viene inserito oltre al manufatto un assorbitore di ossigeno (ATCO) che provoca la morte per anossia di ogni organismo aerobico, in qualunque stadio di sviluppo di trovi.

<sup>15</sup> Ci si riferisce alla polvere bianca presente su quasi tutte le superfici intagliate. Delle diverse indagini scientifiche condotte al fine di individuarne la composizione, è stata in particolare la spettroscopia Raman, eseguita dal prof. G. Adami dell'Università di Udine, a rivelare la presenza di idromagnesite e carbonato di calcio. Tutte le analisi, che si possono ritrovare in POZZATI 2013-2014, pp. 111-132, sono state presentate dalla prof.ssa L. Amadori e dallo stesso prof. G. Adami al XVI Convegno Nazionale di Chimica dell'Ambiente e dei Beni Culturali, 26-29 giugno 2016, a Lecce.

Il primo passo riguarda sicuramente una catalogazione che renda oltretutto fruibili opere che ad oggi non lo sono: anche per questo è stata elaborata una scheda tecnica, che non solo permette la conoscenza di questi manufatti, ma che fornisce anche dati utili per interventi futuri.

Una seconda tappa consiste senza dubbio negli interventi contro l'attacco xilofago che sta inesorabilmente consumando i legni, e che, se non contrastato nel più breve tempo possibile, provocherebbe danni sia strutturali sia estetici, alterandone quindi anche la corretta lettura, così fortemente dipendente da ogni più piccola parte.

Per quanto riguarda, infine, il monitoraggio ambientale, l'eventualità di un corretto luogo di conservazione e la relativa esposizione necessiterebbe di ulteriori approfondimenti nell'ottica di un progetto complessivo sull'intera collezione.

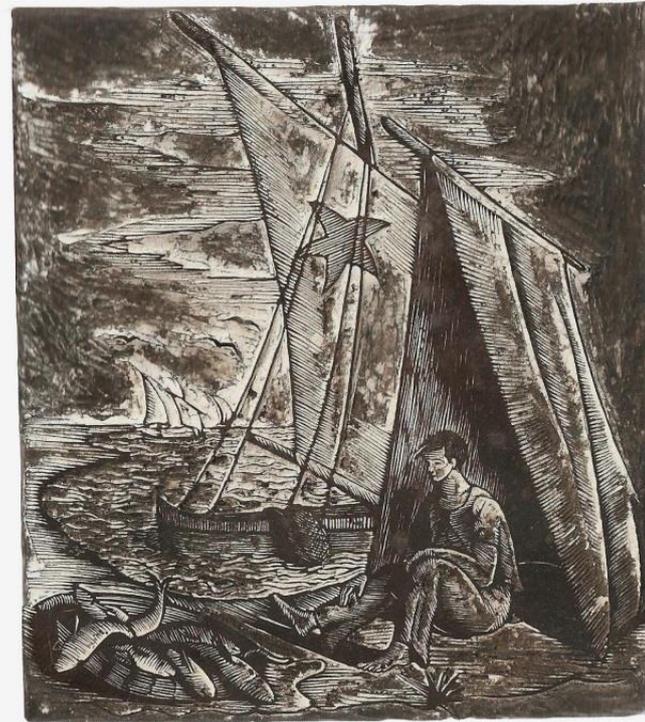


Fig. 1: Matrice proveniente dagli archivi della Scuola, eseguita da Emanuele de Giorgio. Questa incisione era destinata ad accompagnare il mese di luglio nel calendario edito dalla Scuola nel 1934. Immagine ottenuta tramite scansione.

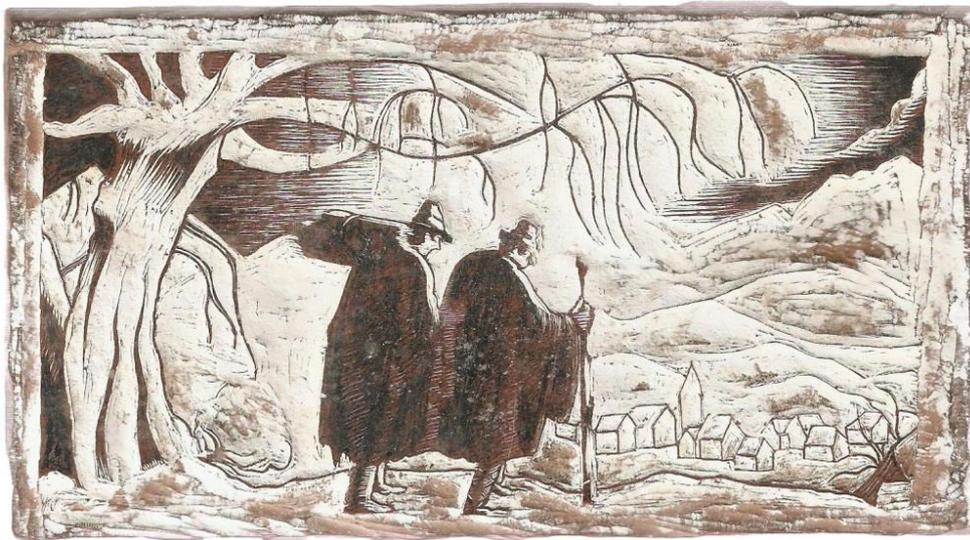
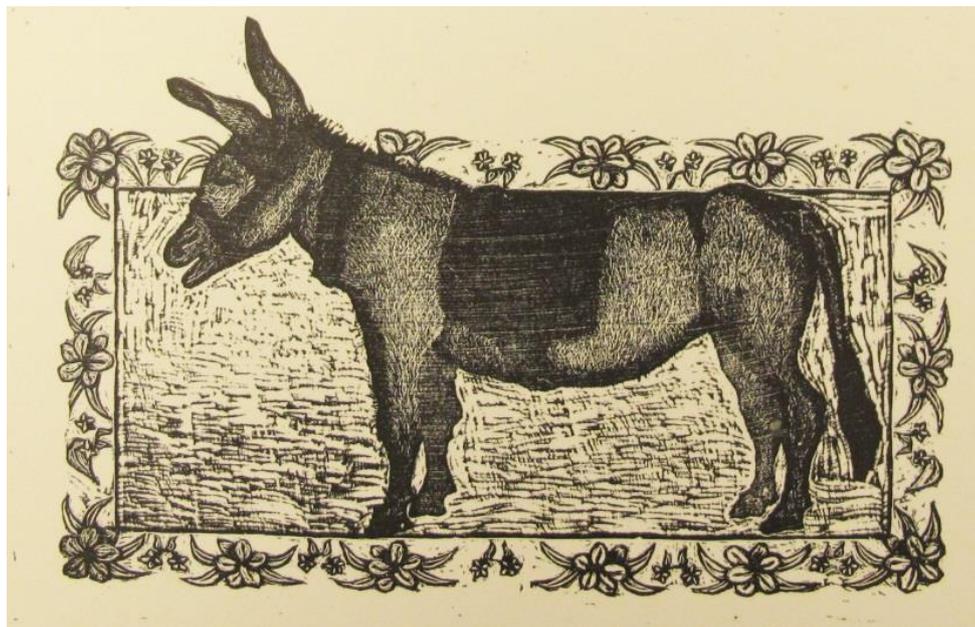


Fig. 2: Matrice che riporta due cognomi del possibile autore: Giammattei e Forte. Seppur entrambi i cognomi risultino negli elenchi della scuola, il primo risale agli anni Trenta, il secondo agli anni Cinquanta. Sul retro della matrice c'è il timbro della ditta Pogliani-Gamba che fabbricava le tavolette xilografiche. Immagine ottenuta tramite scansione.



Figg. 3-4: Matrice incisa da Anna Maria Cordella rappresentante un asino per la lettera «A» dell'*Alfabeto*, e impressione a stampa della medesima. Foto della matrice eseguita da Vanja Macovaz (ISIA Urbino), foto della stampa eseguita dall'autrice.



Figg. 5-6: Due matrici provenienti dagli archivi della Scuola, di autore ignoto. Anche se non seguono il principio luci-mezza tinta-ombre, sono un esempio di tecnica a chiaroscuro, ossia sono nate per essere stampate sovrapposte completandosi, e quindi per riprodurre insieme un unico disegno. Foto Vanja Macovaz (ISIA Urbino).



Fig. 7: La simulazione grafica della stampa delle due matrici in chiaroscuro alle Figg. 5 e 6. Elaborazione dell'autrice.



Fig. 8: Matrice proveniente dagli antichi archivi della Scuola, autore ignoto. Immagine ottenuta tramite scansione.

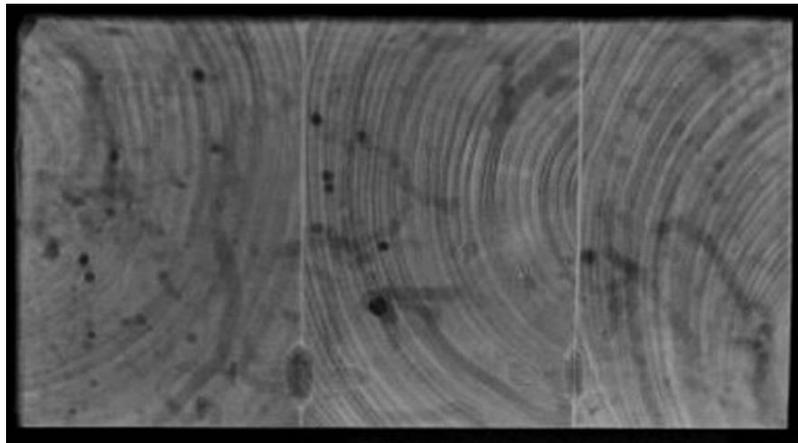


Fig. 9: Radiografia di una matrice: oltre alle gallerie lasciate dagli insetti xilofagi, è ben visibile la tecnica di costruzione della tavoletta, formata da tre blocchi di legno affiancati, uniti tra loro anche grazie all'aiuto di perni interni.

## BIBLIOGRAFIA

A VOLO D'UCCELLO 1999

*A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di C. Balletti, S. Biadene e C. Tonini, Venezia 1999.

BERTI–GAMBETTA–LAZZERI 1999

S. BERTI, A. GAMBETTA, S. LAZZERI, *Indagini sulle matrici lignee della veduta di Venezia e prospettive per la conservazione*, in *A VOLO D'UCCELLO* 1999, pp. 106-114.

BETTI, 1950

D. BETTI, *Acquaforte, xilografia, litografia*, Firenze 1950.

BO-MACCARI-VOLPINI 1962

C. BO, M. MACCARI, V. VOLPINI, *La decorazione e la illustrazione del libro negli Istituti Specializzati di Istruzione Artistica*, Atti del Convegno celebrativo del primo centenario della fondazione dell'Istituto d'Arte 1861-1961 (Urbino 12-13-14 novembre 1961), Urbino 1962.

CISARI 1926

G. CISARI, *La xilografia. Trattato teorico pratico*, Milano 1926.

CARNEVALI 1961

F. CARNEVALI, *Cento anni di vita dell'Istituto d'Arte di Urbino: appunti da servire a una storia*, Urbino 1961.

DE CAROLIS 1924

A. DE CAROLIS, *La xilografia*, Roma 1924.

DISERTORI 1931

B. DISERTORI, *L'incisione italiana*, Firenze 1931.

GOLDONI 1996

M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della Raccolta Bertarelli*, in *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli strumenti musicali: Castello Sforzesco 1989-1990*, Milano 1996, pp. 195-259.

GORI GANDELLINI 1808

G. GORI GANDELLINI, *Notizie degli intagliatori*, Siena 1808.

I LEGNI INCISI 1986

*I legni incisi della Galleria Estense: quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

IL REGIO ISTITUTO DI BELLE ARTI 1931

*Il Regio Istituto di Belle Arti delle Marche per la Decorazione e la Illustrazione del Libro in Urbino*, a cura della «Rassegna della Istruzione Artistica», Urbino 1931.

LA SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO 1986

*La Scuola del Libro di Urbino: Copenaghen, Istituto italiano di cultura, 22-31 maggio 1986*, Catalogo della mostra, a cura di S. Cuppini, P. Zampetti, Urbino 1986.

LA SCUOLA DEL LIBRO DI URBINO 1989

*La Scuola del Libro di Urbino: Bucarest, Museo nazionale d'arte, 4-20 dicembre 1989*, Catalogo della mostra, a cura di S. Cuppini e G. Cucco, Urbino 1989.

MALTESE 2014

C. MALTESE, *Le tecniche artistiche*, Milano 2014.

MARIANI 2000

A. MARIANI, *Incisione*, in *Arti Minori*, dizionario a cura di C. Piglione e F. Tasso, Milano 2000, pp. 165-175.

NEL LIBRO 1998

*Nel Libro: le edizioni della Scuola del Libro di Urbino 1927-1998*, Catalogo della mostra, a cura di I. Aliventi, S. Amanti e A. Giovannini, Ancona 1998.

POZZATI 2013-2014

C. POZZATI, *Le matrici xilografiche della Scuola del Libro: un approccio scientifico per la conservazione*, Tesi di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali-PFP2, Università degli Studi di Urbino, A.A. 2013-2014.

RENZITTI 2006

A. RENZITTI, *La xilografia*, in *Le tecniche di incisione a rilievo: Xilografia*, a cura di A. Mariani, Roma 2006.

ROTONDI 1943

P. ROTONDI, *Il Regio Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino*, Firenze 1943.

RUGGIERO

D. RUGGIERO, *Gli inchiostri ferrogallici negli archivi e nelle biblioteche*, [http://www.icpal.beniculturali.it/allegati/Ink\\_ferrogallici\\_ultima\\_versione.pdf](http://www.icpal.beniculturali.it/allegati/Ink_ferrogallici_ultima_versione.pdf), <21 settembre 2016>.

STARITA 1991

B. STARITA, *Xilografia, calcografia, litografia. Manuale tecnico*, Palermo 1991, pp.7-23.

TRASSARI FILIPPETTO 1999

G. TRASSARI FILIPPETTO, *Tecnica xilografica tra Quattrocento e Cinquecento: il "nuovo stile"*, in *A VOLO D'UCCELLO* 1999, pp. 53-57.

TRASSARI FILIPPETTO—JERVIS 2003

G. TRASSARI FILIPPETTO, A.V. JERVIS, *Le matrici incise: un manufatto artistico da tutelare*, in *Primo Congresso Nazionale IGIIC. Lo Stato dell'Arte. Conservazione e Restauro. Confronto di esperienze*, Torino 2003, pp. 434-443.

WANGCHUK 1993

D. WANGCHUK, *Traditional materials and techniques in conservation. Conservation and preservation of xylographic blocks (wood blockprints) in Buthan*, Quarto seminario sulla conservazione del patrimonio culturale asiatico: Materiali e Tecniche di conservazione tradizionale, Nara-Japan 1993.

ZETTI UGOLOTTI 2010

B. ZETTI UGOLOTTI, *Gamba Giovanni, Erminio, Silvio. Una famiglia amica della xilografia*, Milano 2010.

## ABSTRACT

La necessità di valorizzazione di questa classe di manufatti in genere sottovalutata, in particolare dal punto di vista conservativo, parte dal caso-studio di un gruppo di matrici xilografiche proveniente dagli antichi archivi della Scuola del Libro di Urbino.

Il lavoro ha visto un approfondimento della tecnica esecutiva, ricerche storiche e d'archivio, e una catalogazione tramite apposita scheda tecnica. La documentazione grafica/fotografica è stata provata con diversi mezzi, e per approfondire tecnica e stato di conservazione sono state eseguite diverse analisi scientifiche.

Dal punto di vista degli interventi di conservazione, è emersa la necessità di un trattamento contro l'attacco in atto di insetti xilofagi, nonché quella di un opportuno ricollocamento finale adeguato, in un ambiente con parametri adatti alla conservazione del legno.

Through a case-study based on a small set of woodcuts in the archives of the Scuola del Libro at Urbino, the present article aims at providing a better knowledge of xylographic matrixes, also known as woodblocks or woodcuts. These objects have been generally underrated in the art studies as well as in the preservation and restoration field.

The paper offers a detailed study of the executive technique used in preparing and carving the blocks, along with some results from historical and archival research; it also suggests a cataloguing system, based on a technical data sheet developed for this very purpose.

The research has been supported by a more practical and analytical work, including scientific analysis to determine which techniques have been used to carve the woodcuts and their state of preservation. Different attempts have been done to find the best solution to produce graphic and photographic records, and a lab treatment to contrast the ongoing attack of xylophagous organisms has been attempted.

**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 Cinquecento<sup>1</sup>.

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 Aldrovandi<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>. Una missione che riguardava l'emendazione, grazie alla visione diretta, della descrizione naturalistica degli antichi e al tempo

<sup>1</sup> GARIN 1989, pp. 205-228; BOLZONI 2012, pp. 134-139.

<sup>2</sup> OGILVIE 2006, pp.1-63.

<sup>3</sup> OLMI 1992, p. 240.

<sup>4</sup> 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 insoliti<sup>5</sup>.

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 loro<sup>6</sup>.

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'<sup>7</sup>. 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*

---

<sup>5</sup> FINDLEN 1994, pp. 48-70.

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

<sup>7</sup> 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 parole<sup>8</sup>. 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 ritratti<sup>9</sup>: 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

<sup>8</sup> OLM I 1992, p. 123.

<sup>9</sup> 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 Veneto<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup>.

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 bianche<sup>12</sup>. 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 pittore<sup>13</sup>. 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 xilografiche<sup>14</sup>.

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»<sup>15</sup>. È plausibile

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> «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.

<sup>12</sup> IVINS 1953, pp. 44-46.

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

<sup>14</sup> FANTUZZI 1774, p.79.

<sup>15</sup> 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 fibre<sup>16</sup>.

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 cinquecentesca<sup>17</sup>. 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 impresa<sup>18</sup>. 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 volumi<sup>19</sup>.

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'opera<sup>20</sup>. 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

<sup>16</sup> LE TECNICHE DI INCISIONE 2001, pp. 9-25.

<sup>17</sup> TONGIORGI TOMASI 1993, pp. 32-63, in part. pp. 52-53.

<sup>18</sup> OLMI 1992., pp. 34-36.

<sup>19</sup> ANTONINO 2004, pp. 7-23.

<sup>20</sup> 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 1667<sup>21</sup>.

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 tempo<sup>22</sup>. 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 1690<sup>23</sup>. 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

---

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

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

<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup>.

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 ampiezza<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup>.

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)<sup>27</sup> 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 xilografiche<sup>28</sup>.

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

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> BACCHI 2005.

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

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

<sup>28</sup> *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 sommaria<sup>29</sup>.

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 illuministi<sup>30</sup>. 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 invernali<sup>31</sup>. 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 benedice<sup>32</sup>. 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

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 83 sgg.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> *ONORANZE A ULISSE ALDROVANDI* 1908, pp. 44-47.

<sup>32</sup> 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 museo<sup>33</sup>.

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 nero<sup>34</sup>.

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 pezzo<sup>35</sup>.

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

<sup>33</sup> 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>.

<sup>34</sup> BALDINI-TAGLIAFERRI, 1990.

<sup>35</sup> 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 riagggregazione 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 anossia<sup>36</sup>. 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 2016<sup>37</sup>, 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 Marsili<sup>38</sup>. 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 2016<sup>39</sup>.

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

---

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

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

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 misure<sup>40</sup>.

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 mondiale<sup>41</sup>.

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'<sup>42</sup> 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.

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

<sup>41</sup> TONGIORGI TOMASI 1992, p. 53.

<sup>42</sup> 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.

## LE MATRICI LIGNEE ALLA RACCOLTA BERTARELLI

La Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano rappresenta, con una collezione che conta più di un milione di esemplari, una delle più ricche ed eterogenee raccolte grafiche europee<sup>1</sup>. Non deve quindi stupire l'esistenza, all'interno dell'Istituto, di un ampio nucleo di matrici xilografiche, le quali, pur essendo soggette al deterioramento e alla dispersione a causa della loro destinazione d'uso, ricoprono un ruolo decisivo nella comprensione delle dinamiche di produzione e circolazione delle immagini a stampa<sup>2</sup>. A ben vedere, si tratta di una presenza perfettamente in linea con gli interessi del suo fondatore, Achille Bertarelli (Milano, 1863-Roma, 1938), modernamente orientati verso il valore di testimonianza storico-iconografica degli esemplari da lui raccolti e poi donati al Comune di Milano<sup>3</sup>: come vedremo, infatti, il fondo di matrici lignee acquista valore innanzitutto nell'ottica di documento della storia della stampa a larga circolazione bergamasca, pur non mancando alcuni legni particolarmente interessanti anche sotto il profilo prettamente formale.

Scarna è la letteratura dedicata al fondo bertarelliano: se una delle primissime menzioni risale solo al 1980 e spetta all'allora direttrice della Raccolta, Clelia Alberici<sup>4</sup>, bisognerà aspettare la fine del decennio per una prima ricognizione del fondo, ad opera di Alberto Milano<sup>5</sup>, cui seguirà lo studio di Maria Goldoni, focalizzato su alcuni esemplari cinquecenteschi<sup>6</sup>: i due testi si sono naturalmente posti come fondamentale riferimento per questa ricerca; vale quindi la pena di ripercorrere le principali scoperte e conclusioni a cui i due studiosi sono giunti, cui seguirà un tentativo di precisazione della composizione e della storia del fondo, al fine di offrirne una panoramica per quanto possibile esaustiva, che si ponga come punto di partenza per studi più mirati e circoscritti.

La documentazione conservata presso l'Istituto in relazione alle matrici lignee – la maggior parte delle quali risulta priva di un numero di ingresso<sup>7</sup> – non permette di individuare con certezza la provenienza delle matrici e il momento del loro arrivo in Bertarelli; questa

---

Ringraziamo Claudio Salsi, Giovanna Mori, Alessia Alberti, Laura Basso, Luca Dossena e Gianmaria Savoldelli per l'aiuto e i preziosi consigli. Un ringraziamento speciale va, inoltre, al compianto Alberto Milano, a cui dobbiamo la proposta di questo studio e la cui esperienza in un settore così specialistico avrebbe dovuto guidarci in quest'opera di ricognizione.

<sup>1</sup> Cfr. ALBERICI 1980; *LA RACCOLTA BERTARELLI* 2009.

<sup>2</sup> Un elenco degli istituti italiani che conservano raccolte di matrici lignee è contenuto in: GRELLI IUSCO 2000, p. 134, nota 15.

<sup>3</sup> Alla donazione seguirà, nel 1927, l'apertura del Gabinetto delle Stampe del Castello Sforzesco. A questo proposito si vedano le considerazioni di Bertarelli relative alla sua collezione in: BERTARELLI 1927, p. 169 e il catalogo della mostra *I LEGNI INCISI DELLA GALLERIA ESTENSE* 1988, in cui l'interesse del collezionista per la stampa popolare viene puntualmente accostato alla raccolta di matrici xilografiche conservata presso la galleria modenese, con particolare riferimento all'attività della Tipografia Soliani.

<sup>4</sup> Clelia Alberici (conservatrice e poi direttrice della Raccolta Bertarelli dal 1955 al 1984) segnala, seppur in maniera sommaria, la presenza di un fondo di matrici xilografiche e calcografiche presso l'Istituto (cfr. ALBERICI 1980, p. 99). I rami sono circa cinquecento, di cui più della metà attinenti alla produzione dei più importanti maestri dell'incisione neoclassica italiana.

<sup>5</sup> MILANO 1989-1990. Questo è preceduto dal contributo dell'allora conservatore Claudio Salsi, che, dando notizia dell'imminente pubblicazione dei risultati del lavoro di Milano, anticipa la provenienza di un consistente nucleo di matrici dalla stamperia bergamasca degli Antoine (cfr. SALSI 1988, pp. 10-11).

<sup>6</sup> GOLDONI 1995.

<sup>7</sup> Fanno eccezione i pochi legni acquistati in tempi più recenti e quelli provenienti da altri istituti.

consiste, infatti, unicamente in un inventario non datato<sup>8</sup>, ma sicuramente posteriore al 1929<sup>9</sup>, in cui la descrizione di ciascun legno si accompagna a una numerazione progressiva da 1 a 788<sup>10</sup>.

La ricerca è quindi stata condotta in una duplice direzione: da un lato si è proceduto con la verifica delle informazioni note relative alla composizione – quantitativa e qualitativa – del fondo, dall'altro si è tentato di fornire nuovi elementi che permettano di far luce sulle vicende collezionistiche che lo hanno interessato.

### *Il nucleo di matrici degli Antoine*

Decisivo al fine di inquadrare la morfologia del fondo è stato lo studio di Milano, il quale, grazie al confronto diretto tra alcune matrici, la produzione editoriale illustrata e il registro delle prove di stampa<sup>11</sup> della tipografia Antoine di Bergamo (attiva tra il 1776 e il 1812) è riuscito a ricondurre con certezza circa un centinaio di legni all'attività degli stampatori bergamaschi, giungendo così a ipotizzare, tramite analogia stilistica e tipologica<sup>12</sup>, che la maggior parte del fondo possa essere riferita proprio a tale contesto.

Come si accennava in apertura, questa identificazione ha permesso di leggere la raccolta come un insieme grossomodo omogeneo, espressione delle dinamiche di produzione della stampa a larga circolazione a cavallo tra XVIII e XIX secolo e testimonianza, nello specifico, della variegata attività della stamperia di Vincenzo e Giacomo Antoine<sup>13</sup>, includente almanacchi, calendari, lunari, componimenti d'occasione, dissertazioni scientifiche, testi scolastici, opere di carattere religioso e devozionale, fogli volanti e atti ufficiali spesso ornati con xilografie. Il fondo di matrici riflette conseguentemente l'eterogeneità della loro produzione: vi si trovano, infatti, numerose testatine, finalini e fregi per la decorazione di volumi e fogli sciolti<sup>14</sup>, oltre che illustrazioni di vario soggetto – religioso<sup>15</sup> (Fig.1), geografico<sup>16</sup>, mitologico<sup>17</sup>, astronomico<sup>18</sup>,

<sup>8</sup> Il registro presenta la generica dicitura *Matrici silografiche e rami*.

<sup>9</sup> Anno di acquisto dei legni 759, 760 e 761, presenti nell'inventario (cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Registro n. II, Gen. 1929-Dic.1931, n. 204).

<sup>10</sup> Si tratta di un registro stratificato, compilato da più persone in tempi successivi: non è stato possibile identificare l'autore principale dell'inventario, ma va rilevato che i numeri da 776 a 786 sono stati sicuramente aggiunti in un secondo momento da Clelia Alberici. Infine, i numeri 787 e 788 sono stati inseriti da altri due compilatori dopo il 1967, anno dell'acquisto del legno n. 787 da parte del Museo Archeologico, che poi lo avrebbe donato alla Bertarelli (cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", *Matrici silografiche e rami*).

<sup>11</sup> Lo studioso ha ritracciato il registro datato 1808 e intitolato *Intagli in legno che si trovano nella stamperia di Vincenzo Antoine*, che raccoglie molte prove di stampa desunte dalle matrici di proprietà degli Antoine. Per ulteriori informazioni circa i passaggi di proprietà del registro si veda GOLDONI 1995, p. 241, nota 8.

<sup>12</sup> Ad esempio i legni per lunari da muro in foglio e calendari in libretto (inv. nn. 55-64, 77, 93, 181); una serie di matrici probabilmente utilizzate per il testo *Elementi di Calligrafia* (inv. nn. 580-680); una *Via Crucis* (inv. nn. 477-491) e alcuni episodi del Vecchio Testamento (inv. nn. 768-775).

<sup>13</sup> Sulla stamperia degli Antoine si veda: PELANDI 1957, pp. 29-30; CATTANEO 1988-1989; CATTANEO 1992. Per ulteriore bibliografia si veda: MILANO 1989-1990, p. 200, nota 7.

<sup>14</sup> Ne è un esempio il finalino con amorini che innalzano la scritta «PRESSO VINCENZO ANTOINE» (inv. n. 391) utilizzato nel foglio *Nel battesimo del Conte Pio Clemente Bonifacio Albani* (1783). A tal proposito si segnala un refuso nel testo di Milano che attribuisce erroneamente a questa matrice il numero di inventario 392. Cfr. MILANO 1989-1990, p. 177.

<sup>15</sup> Ad esempio le matrici per stampe sciolte raffiguranti un *Crocifisso con candelabri* (inv. n. 746); *Cristo ai piedi della croce con angeli recanti i simboli della Passione* (inv. n. 749); la *Crocifissione con i simboli della Passione* (inv. n. 788); una *Madonna con bambino* (inv. n. 755). I riscontri per questi soggetti si trovano nel registro delle prove di stampa.

<sup>16</sup> La Raccolta conserva tutti i legni incisi (inv. nn. 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 88, 622) utilizzati da Giacomo Antoine per *Elementi di Geografia Moderna* (1802), di cui fu egli stesso autore.

<sup>17</sup> Si veda il legno 397 utilizzato per il contro frontespizio dell'almanacco *Mercurietto Piacevole*.

<sup>18</sup> Tra questi vi sono le matrici 392, raffigurante due astronomi con globi terrestri e stellati (in *Il Portafoglio di un Osservatore*, 1811) e 77, con una cometa (in *La cometa sacra, diario istruttivo per l'anno 1797*).

agricolo<sup>19</sup> –, stemmi<sup>20</sup>, sigilli e bolli notarili<sup>21</sup>, a cui si affiancano altri nuclei di legni che, per motivi tecnici, stilistici e collezionistici, non possono essere a questi assimilati.

### *La consistenza del fondo*

Nell'ottica di un aggiornamento e approfondimento della conoscenza del fondo si è proceduto ad uno spoglio preliminare, verificando in primo luogo le notizie riportate nell'inventario della Raccolta; da questa prima fase sono emerse alcune interessanti informazioni che permettono di delinearne in modo più preciso la composizione.

Innanzitutto è necessario fare alcune precisazioni circa la sua consistenza numerica, che il registro indica essere di 788 matrici, numerazione riscontrabile nelle etichette applicate a ciascun legno. Questa presenta però alcune discrepanze rispetto all'effettivo numero di matrici conservate presso l'Istituto, dovute a numeri doppi (in 5 casi) e a un esemplare non numerato. Particolarmente problematica è poi l'assenza di 10 pezzi, già non presenti al momento della compilazione dell'inventario, in cui i numeri da 440 a 449 non sono riportati<sup>22</sup>. Ne consegue che la reale composizione del fondo ammonta a 784 legni, con la necessaria puntualizzazione che spesso gli esemplari, in particolar modo i fregi e gli elementi decorativi in genere, risultano spezzati, e che quindi in alcuni casi pezzi con due o più numerazioni differenti costituivano invece in origine un'unica matrice.

Va infine menzionata la presenza di un piccolo gruppo di altri 6 legni conservati insieme al fondo preso in esame, principalmente riferibili alla vita culturale del Castello Sforzesco<sup>23</sup>.

### *Considerazioni sulle tecniche di esecuzione*

Per una più puntuale descrizione della raccolta è inoltre necessario rilevare che, a un'attenta osservazione degli esemplari, 23 pezzi<sup>24</sup> sono risultati essere composti da una lastra metallica incisa a rilievo e inchiodata sul blocco di legno. Non si tratterebbe quindi di matrici xilografiche, a cui sono state ovviamente assimilate data la comunanza della tecnica a rilievo, la presenza del supporto ligneo e il carattere illustrativo, bensì di matrici che potrebbero essere identificate come cliché al tratto<sup>25</sup>. Questa tecnica, che anche nelle sue varianti più antiche non prevede l'incisione diretta della matrice, è denotata infatti da risultati grossolani e simili a quelli della xilografia; caratteristiche osservabili sugli esemplari presi in esame. Emblematica a tal proposito, nonostante la notevole difficoltà nell'individuare con precisione i procedimenti di

---

<sup>19</sup> Si vedano i legni con una crisalide (inv. n. 366), con attrezzi agricoli (inv. n. 408) e con un bruco con foglia (inv. n. 411) per le *Istruzioni intorno all'agricoltura e tenuta dei Bigatti* (1778).

<sup>20</sup> Ne sono testimonianza lo stemma della Repubblica Italiana (inv. n. 274), utilizzato per il frontespizio del *Piano di Regolamento* del 1802 e quello araldico di Alvise Contarini (inv. n. 51) per la raccolta di poesie *Applausi a Sua Eccellenza il N.H. Alvise Contarini II* (1781).

<sup>21</sup> Nel fondo è conservato l'intero complesso di sigilli e bolli notarili (inv. nn. 124-158) riprodotti nel *Codex Diplomaticus* di Mario Lupo (1784).

<sup>22</sup> Non è però da escludere che ciò sia da imputare a un semplice errore di distrazione del compilatore che potrebbe aver saltato la decina nella trascrizione.

<sup>23</sup> Una composizione con putti, elementi vegetali e lo stemma di Milano che riporta l'iscrizione «Civico Gabinetto delle Stampe di Milano»; l'ex-libris della Raccolta Bertarelli; una raffigurazione della Torre del Filarete del Castello Sforzesco con due stemmi viscontei-sforzeschi; uno stemma di Milano; il frammento di una matrice raffigurante un torchio. Fa eccezione una matrice di soggetto militare su cui compare la data 1882 e l'iscrizione «23 DISTR. MILITARE MILANO».

<sup>24</sup> Inv. nn. 336, 337, 404, 409, 412, 413, 414, 417, 420, 421, 424, 426, 428, 431, 433, 434, 436, 438, 453, 454, 455, 748, 767. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di testatine e finalini figurati.

<sup>25</sup> Cfr. LIBERATI 2005, pp. 127-128.

realizzazione di queste matrici, è la n. 748 (Fig. 2), con una figura maschile, i cui tratti rozzi potrebbero cautamente far pensare proprio ad una gipsografia<sup>26</sup>.

Altrettanto interessante è poi la presenza di due legni<sup>27</sup> incisi dal pittore e incisore Prospero Piroli (Berzonno 1761-Milano 1831)<sup>28</sup>, raffiguranti rispettivamente la *Lavanda dei piedi* e la *Guarigione dell'Osseoso* (Fig. 3), particolarmente singolari dal punto di vista del supporto e della tecnica impiegati. L'autore, infatti, ha utilizzato tavolette in legno di spessore insolitamente sottile (6 mm)<sup>29</sup>, su cui ha inciso in cavo, come se lavorasse su matrici metalliche. I due legni presentano caratteristiche perfettamente in linea con quelle tramandate dalla limitata letteratura dedicata al Piroli<sup>30</sup>, che testimonia la sua attività come calcografo dedito all'imitazione dei maestri rinascimentali attraverso la riproduzione di modelli iconografici e di una tecnica incisoria a piccoli tratti paralleli<sup>31</sup>, ma, data l'evidente peculiarità dei due pezzi, è difficile immaginare che siano stati effettivamente concepiti per la stampa. Potrebbe quindi trattarsi di tavolette realizzate dall'artista a imitazione di matrici<sup>32</sup> come dimostrazione della propria abilità tecnica in campo incisivo; operazione del resto pienamente conforme al clima sperimentale del periodo.

Tra le considerazioni inerenti le tecniche di esecuzione, bisogna infine rilevare la presenza di un piccolo gruppo di legni di testa<sup>33</sup>, caratterizzati dall'utilizzo di un'essenza più dura e di un intaglio estremamente dettagliato, che va così ad arricchire il valore della raccolta in quanto documento della storia e dell'evoluzione della tecnica xilografica<sup>34</sup>.

#### *Le matrici cinquecentesche*

Anche il nucleo di matrici più antiche, già isolato da Milano<sup>35</sup> e da Goldoni<sup>36</sup>, è stato oggetto di approfondimento: in alcuni casi, come in quello dei legni per imprese, si è giunti a una conclusione certa circa la loro provenienza, mentre in altri si è voluto render conto di parallelismi che, pur essendo privi di un'interpretazione univoca, costituiscono comunque delle tracce in grado di inquadrare meglio le pratiche di riproduzione che ruotavano attorno a queste immagini, in attesa di ulteriori ricerche che ne precisino meglio i significati.

Se la matrice raffigurante una *Fuga in Egitto* (inv. n. 394), ricondotta da Goldoni all'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato a Venezia da Francesco Marcolini nel 1545<sup>37</sup>, rappresenta un'eccellenza all'interno del fondo dal punto di vista della qualità dell'intaglio, ugualmente interessanti sono gli altri legni che, ad un'analisi stilistica, sembrano comunque riferirsi alla produzione libraria veneta del XVI secolo<sup>38</sup>, ma dei quali non è stato possibile rintracciare alcun

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>27</sup> Inv. nn. 759, 760.

<sup>28</sup> Solo il legno n. 760 presenta in calce l'iscrizione «Prospero Piroli incise in legno N I».

<sup>29</sup> Questo ha comportato un notevole imbarco del legno, che presenta consistenti spaccature.

<sup>30</sup> Cfr. DE BONI 1840, pp. 793-794; CENNI BIOGRAFICI INTORNO A PROSPERO PIROLI 1835, pp. 306-310. Non è stato possibile rintracciare alcuna prova a stampa attribuita a Piroli.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>32</sup> La presenza della firma in controparte non va necessariamente a smentire questa ipotesi, ma anzi potrebbe avvalorare l'intento mimetico di Piroli.

<sup>33</sup> Inv. nn. 207, 208 209, 210, 230, 293, 298-308, 315, 396, 405, 439, 451, 749, 762 (cfr. LA XILOGRAFIA 2001, p. 17; LIBERATI 2005, p. 95).

<sup>34</sup> Sono emblematiche le matrici n. 230, che essendo spezzata in due parti mostra chiaramente la direzione delle venature del legno, e n. 439, che si distingue per l'incastro tra due diversi pezzi di legno.

<sup>35</sup> MILANO 1989-1990, pp. 170 e 193.

<sup>36</sup> GOLDONI 1995, in particolare pp. 195 e 240, nota 2.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>38</sup> Inv. nn. 288 e 289 (due scene forse in origine parte della medesima serie di illustrazioni), 402 (nel registro genericamente definita come «pontificale»).

riscontro a stampa. A questi si aggiungono poi altri due pezzi<sup>39</sup> per cui tale riferimento, già messo in dubbio da Goldoni, risulta più incerto e problematico.

La matrice 291 (Fig. 4), raffigurante un' *Adorazione dei Pastori*, presenta nell'angolo in basso a sinistra il monogramma intrecciato di Virgil Solis (Norimberga, 1514-1562), confermando così l'intuizione di Goldoni circa la vicinanza del legno a modelli non italiani<sup>40</sup>. La stampa di Solis a cui la matrice si riferisce è un'illustrazione apparsa per la prima volta in un'edizione dell'*Hortulus Animae* (1552)<sup>41</sup>, ispirata, come la maggior parte di quelle contenute nel volume, a una stampa d'üreriana<sup>42</sup>. Le linee del tratteggio non perfettamente parallele, alcune semplificazioni quasi impercettibili nella resa del pannello del pastore di spalle e della mano di Giuseppe e, soprattutto, la presenza di una lacuna nell'angolo inferiore sinistro visibile sulle stampe, ma non sulla matrice<sup>43</sup>, suggeriscono però che il legno sia opera di un abile copista, probabilmente attivo nella seconda metà del XVI secolo<sup>44</sup>.

Altrettanto complessa è l'interpretazione del legno 319 (Fig. 5), raffigurante un giovane che porge a una donna una testa su un vassoio, riferita all'ambito fiorentino da Goldoni<sup>45</sup> e affine all'illustrazione presente in un'edizione del poemetto *Uberto, Filomena e Alba* composto da Andrea di Simone Martinuzzi da Fano, priva di indicazioni tipografiche<sup>46</sup>. Il legno mostra infatti lo stesso impianto iconografico della xilografia, ma con alcune significative differenze che impediscono, anche in questo caso, di considerarlo la matrice usata per questa pubblicazione. Non è quindi da escludere che il legno sia stato realizzato per la decorazione di un'altra edizione, ad oggi sconosciuta, del poemetto; la consultazione delle edizioni note, pubblicate a Venezia e Firenze tra il 1475 e il 1533<sup>47</sup>, non ha infatti permesso di rintracciare alcun riscontro a stampa.

Al nucleo di matrici cinquecentesche va infine aggiunto un piccolo gruppo di sette legni<sup>48</sup>, identificabili con le imprese realizzate per il volume *La Virginia ovvero della dea de' nostri tempi. Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni Cabalistiche* di Ercole Tasso<sup>49</sup>, un canzoniere edito nel 1593 a Bergamo da Comino Ventura<sup>50</sup>, composto da ventiquattro sonetti, tredici misteri cabalistici e dodici imprese più una con cui si chiude l'opera<sup>51</sup>. Il significato iconografico di alcune di queste, strettamente connesso al tema della relazione amorosa del poeta con la donna amata, è descritto dallo stesso Tasso in *Della Realtà e perfezione delle Imprese di Hercole Tasso. Con l'esamine di tutte le opinioni infino a qui scritte sopra tal Arte*, anch'esso edito da Comino Ventura nel

<sup>39</sup> Inv. nn. 291 e 319.

<sup>40</sup> GOLDONI 1995, p. 240, nota 2.

<sup>41</sup> Georg Rhau, *Hortulus Animae*, Nuremberg (Geißler) 1552 (cfr. *THE NEW HOLLSTEIN* 2006, part I, pp. 7, 9 e 20).

<sup>42</sup> Cfr. HOLLSTEIN 1962, p. 116

<sup>43</sup> La lacuna è visibile sia sull'esemplare di Wolfenbüttel (in *THE NEW HOLLSTEIN* 2006, p. 20) che su quello conservato presso il British Museum di Londra (inv. n. 1874.0711.1910).

<sup>44</sup> La maggior parte dei testi illustrati da Solis furono pubblicati dopo la sua morte, avvenuta nel 1562, e il nome di Solis come collaboratore compare sui frontespizi fino al 1598, a dimostrazione della sua popolarità tra gli editori e il pubblico (cfr. *Inv.*, p. VII).

<sup>45</sup> GOLDONI 1995, p. 240, nota 2.

<sup>46</sup> L'illustrazione è riprodotta in: PRINCE D'ESSLING 1909, p. 616. Un esemplare noto di questa edizione è conservato presso la Biblioteca Colombina di Siviglia; nel catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della biblioteca è segnalato come un'edizione veneziana del 1515 (cfr. WAGNER-CARRERA 1991, pp. 447-448).

<sup>47</sup> Cfr. *CATALOGUE OF BOOKS* 1924, part V, p. 200; VALENZANI-CERULLI ET ALII 1972, pp. 86-87, nn. 9001-9005; WAGNER-CARRERA 1991 e la risorsa on-line *UNIVERSAL SHORT TITLE CATALOGUE* ([<30/09/2016>](http://www.ustc.ac.uk)).

<sup>48</sup> Inv. nn. 285, 286, 287, 292, 736 [b], 737, 738.

<sup>49</sup> TASSO 1593. Si sono presi in considerazione i due esemplari del testo conservati presso la Civica Biblioteca e Archivi Storici Angelo Mai di Bergamo (BCBg).

<sup>50</sup> Comino Ventura (Sabbio 1550 ca.-Bergamo 1617) fu tipografo attivo dal 1578 al 1617. Formatosi a Venezia, nel 1566 si recò per un biennio di specializzazione a Lione. Giunto a Bergamo, fu aiutante di bottega di Vincenzo da Sabbio, per poi subentrargli come interlocutore privilegiato della municipalità a partire dal 1578. La sua produzione consta di circa 526 titoli (cfr. SAVOLDELLI 2006, pp. 133-145; SAVOLDELLI 2011).

<sup>51</sup> Per una dettagliata analisi dell'opera si veda: BENASSI 2004, pp. 421-450.

1614. La prima impresa ad apparire nell'inventario della Bertarelli (inv. n. 285) raffigura un sole raggiante con il motto «VIRGINIÆ EXEMPLAR», un'immagine simbolica associata al quinto sonetto del canzoniere<sup>52</sup>, mentre la matrice 286 rappresenta Bucefalo (Fig. 6), il cavallo di Alessandro Magno, sormontato dal motto «ILLA MIHI ALEXANDER», e accompagna il tredicesimo sonetto<sup>53</sup>. Il terzo legno (inv. n. 287), per l'impresa del ventunesimo sonetto, raffigura un alveare accompagnato dal motto «HÆ PRIMVM ABIGENDÆ», mentre la matrice n. 292 reca incisa l'immagine di un uccello marino identificato dal Tasso con il «cisello»<sup>54</sup>, sormontato dal motto «TVI NECESSITAS MIHI DELIBERATIO»; l'immagine è legata al nono sonetto. Le ultime tre matrici (inv. nn. 736 [b]; 737; 738) raffigurano rispettivamente il pirale (o piraustra), il cinocefalo e un paranco. Nella prima (Fig. 7) è raffigurata una fornace accesa, all'interno della quale, secondo la tradizione, dovrebbe nascere e svilupparsi questo particolare insetto simile ad una mosca o ad una falena; l'immagine è sormontata dal motto «NEC MIHI VITA ALIBI». Nella seconda è presente un altro essere della tradizione popolare: il cinocefalo, con il motto «NATVRA EADEM CVM NON EADEM», nel testo posto in relazione al quindicesimo sonetto<sup>55</sup>. La terza, a cui è accostato il diciannovesimo sonetto, presenta infine un argano in atto di sollevare un masso, sormontato dal motto «NEC NOC FIERI POTERAT».

### *Trasferimenti, donazioni e acquisti*

Per un esiguo numero di matrici è stato possibile risalire alla provenienza e, per alcune, al momento di arrivo presso la Bertarelli, avvenuto in certi casi tramite il passaggio da altri istituti municipali che avevano sede presso il Castello, e in altri attraverso l'acquisto sul mercato collezionistico. Si tratta quindi di pezzi estranei al nucleo principale del fondo, ma che testimoniano da un lato la progressiva specializzazione delle raccolte del Castello, e dall'altro la timida volontà di incrementare la collezione di matrici da parte dell'Istituto.

Nel dettaglio, i legni 24 e 437 (Fig. 8) recano sul *verso* un'etichetta con dicitura «Museo Artistico e Archeologico» (Fig. 9) e il relativo numero d'inventario<sup>56</sup>: il primo è descritto nel registro della Raccolta come «Tavola con insegne di confraternita e bolle di elemosine»<sup>57</sup>; il secondo raffigura una decorazione floreale, ed è stato identificato da Milano come matrice per carta decorata<sup>58</sup>. Ricerche svolte presso l'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco hanno permesso di trovare una conferma della presenza delle due matrici all'interno della collezione del museo – inaugurato nel 1900 – negli anni precedenti l'apertura del Gabinetto delle Stampe. Un registro d'inventario<sup>59</sup> compilato da Carlo Vicenzi<sup>60</sup> entro il 1928 (anno della sua morte), riporta infatti ai numeri 395 e 396 la generica dicitura «Stampo in legno». Particolarmente interessante è però soprattutto il fatto che tale voce, e altre simili diciture, ricorrono in riferimento anche ad altri numeri di inventario<sup>61</sup>; ciò porterebbe quindi a supporre

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 430.

<sup>53</sup> TASSO 1614 pp. 35-36; BENASSI 2004, p. 434.

<sup>54</sup> TASSO 1614 pp. 41-42.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 36-37.

<sup>56</sup> Inv. n. 395 per la n. 24; inv. n. 396 per la n. 437.

<sup>57</sup> Cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", *Matrici silografiche e rami*.

<sup>58</sup> Lo studioso riferisce la matrice alla stamperia Antoine, il cui negozio trattava anche la vendita di carte decorate, ma la provenienza del legno dal Museo Artistico e Archeologico rende alquanto problematica la sua assimilazione al nucleo di matrici appartenute agli stampatori bergamaschi (cfr. MILANO 1989, p. 23).

<sup>59</sup> Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (ACRA), Serie III, Vol. 9. Intestato *Inventario manoscritto dei materiali di magazzino (Dal n. 1 al n. 1557)*.

<sup>60</sup> Direttore dei Musei del Castello dal 1910. Cfr. CAVAGNA DI GUALDANA 2006, pp. 143-168.

<sup>61</sup> ACRA III 9, nn. 392, 393, 394, 397, 584, 599, 601, 602, 603, 604, 605 per la voce «Stampo in legno», a cui si aggiungono le voci «Piccolo intaglio in legno con due putti che sorreggono una targa» (inv. n. 808), «Otto pacchi

che le due matrici in esame non siano le uniche ad essere giunte in Bertarelli dal Museo Artistico e Archeologico.

L'estrema eterogeneità delle collezioni del museo, in cui confluivano le raccolte del Museo Patrio Archeologico e del Museo Artistico Municipale, che a sua volta includeva una sezione d'arte applicata, spiega l'originaria collocazione delle matrici, il cui successivo passaggio in Bertarelli sarebbe quindi espressione del progressivo ordinamento tipologico del materiale presso i diversi istituti culturali del Castello, culminato con il riordino del secondo dopoguerra<sup>62</sup>.

Giunto presso il Castello Sforzesco in anni precedenti l'apertura del Gabinetto delle Stampe è anche il legno 439 (Fig. 10), sopra menzionato per le sue peculiarità tecniche, che sul *verso* presenta la nota manoscritta «Rinvenuto riordinando il laboratorio in Rocchetta. 1 sett. 1915». Grazie a un secondo appunto presente sulla matrice è stato possibile risalire al soggetto raffigurato: un rilievo della tomba di Naevoleia Tyche dalla necropoli di Porta Ercolano<sup>63</sup>.

Vi sono poi il legno 787, un «vecchio barbuto circondato da segni astrologici»<sup>64</sup>, di cui è testimoniato il trasferimento dal Museo Archeologico di Milano, avvenuto nel 1967<sup>65</sup>, e due matrici (inv. nn. 781 e 788)<sup>66</sup> che sul *verso* presentano le etichette «Museo di Milano» e «Mostra delle Arti popolari Milano»<sup>67</sup>.

Infine, i pochi acquisti di matrici documentati dai registri, pur dialogando coerentemente con gli interessi di Bertarelli nei confronti della cosiddetta stampa popolare o d'uso, non sembrano seguire uno specifico progetto collezionistico: vi troviamo infatti soggetti devozionali, come nel caso delle già citate tavole di Prospero Pirolì<sup>68</sup> e di quella raffigurante la *Madonna di Maccagno*<sup>69</sup>, uno stemma napoleonico del Regno d'Italia<sup>70</sup> e una matrice raffigurante dodici carte di tarocchi del XVIII secolo<sup>71</sup>.

---

contenenti legni incisi» (inv. n. 962), «Intagli in legno» (inv. n. 1285). La consultazione dei primi due volumi dei registri d'ingresso dei Musei del Castello, che coprono gli anni precedenti e immediatamente successivi l'apertura del Gabinetto delle Stampe (dal 1913 al 1934, ACRA III 7 1; III 7 2) non ha permesso di reperire ulteriori informazioni circa il momento di arrivo in museo e il trasferimento in Bertarelli.

<sup>62</sup> Cfr. FIORIO 2005, pp. 309-323; TASSO 2014, pp. 157-168.

<sup>63</sup> La nota recita: «Ruines de Pompei Mazois Vol I Monumento di Nev [...] a Tiche». Il volume menzionato, *Les Ruines de Pompéi* di Francois Mazois, contiene in effetti una riproduzione di questo soggetto, ma, trattandosi di un'acquaforte, la matrice ovviamente non può essere identificata con quella usata per tale illustrazione (cfr. MAZOIS 1812, tav. XXI). Va inoltre rilevata la presenza sul legno della firma «Zannoni Anto. dis.», mentre la progettazione delle tavole presenti nella pubblicazione parigina è riferita allo stesso Mazois (cfr. la risorsa on line: [www.pompei.sns.it](http://www.pompei.sns.it) <30/09/2016>). Sono due le personalità che portano il nome Antonio Zannoni e che sono legate rispettivamente a studi su Pompei e al mondo dell'archeologia: il cartografo Giovanni Antonio Rizzi Zannoni (Padova, 1736-Napoli, 1814), che nel 1793 produsse la *Carta del Littorale di Napoli*, antiporta di una pubblicazione sulle antichità di Ercolano (cfr. VALERIO 2014, p. 21) e l'archeologo Antonio Zannoni (Faenza, 1833-Ceretolo 1910), noto per gli scavi sul territorio bolognese (cfr. ad esempio ZANNONI 1876).

<sup>64</sup> Cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", *Matrici silografiche e rami*.

<sup>65</sup> Il Museo aveva a sua volta acquistato il pezzo da un privato. Cfr. *Ivi*.

<sup>66</sup> La prima raffigura parti componibili di bambole di carta, la seconda una *Crocifissione* riferita da Milano agli Antoine (cfr. MILANO 1989-1990, p. 193).

<sup>67</sup> Data l'appartenenza del legno 788 al nucleo degli Antoine, è possibile che l'etichetta del Museo di Milano (ora Museo di Palazzo Morando, parte degli attuali Musei Storici di Milano) si riferisca al luogo dell'esposizione e non a quello di conservazione delle matrici. Non è stato possibile compiere ulteriori verifiche in proposito.

<sup>68</sup> Inv. nn. 759, 760, 761. Come già accennato, è il più antico acquisto testimoniato, risalente al 1929.

<sup>69</sup> Inv. n. 777. Acquisto da privato del 1953 (cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Registro n. XI, Ott. 1953-Giu. 1955, n. 2267).

<sup>70</sup> Inv. n. 778. Acquisto del 1956 dalla Libreria Vinciana di Milano (cfr. Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Registro n. XII, Giu. 1955-Dic. 1956, n. 2729).

<sup>71</sup> Inv. n. 776, acquistata contestualmente alla *Madonna di Maccagno*. A questa vanno accostati i legni 782, 783, 784, 785, 786, raffiguranti altrettanti fogli di carte da gioco e tarocchi databili al XVIII secolo, per i quali però non esistono informazioni certe circa l'arrivo in Raccolta.

*Un'ipotesi circa la provenienza*

Al fine di far luce sulle vicende collezionistiche che hanno preceduto l'arrivo in Raccolta delle matrici, si è cercato di trovare riscontri documentari sulla base dell'interessante ipotesi di Goldoni<sup>72</sup> relativa al coinvolgimento di Paolo Gaffuri (Bergamo, 1849-1931)<sup>73</sup>. Le ricerche svolte presso gli archivi del Castello Sforzesco<sup>74</sup> e della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo<sup>75</sup> hanno fatto emergere alcuni elementi che sembrano confermare l'esistenza di un legame tra Gaffuri e le matrici. Se la sua propensione al collezionismo e l'amicizia con Bertarelli costituiscono già da sole una cornice in grado di contestualizzare la possibile donazione o vendita dei legni, ad acquistare particolare rilevanza è l'esistenza di un sottile filo rosso che collega la stamperia degli Antoine alla società tipografica fondata proprio da Gaffuri nel 1873, la Gaffuri e Gatti<sup>76</sup>. In seguito alla sua costituzione, infatti, il tipografo rilevò, insieme al socio Raffaele Gatti, la tipografia Sonzogni-Salvi – ovvero «tutte le merci mobili e macchine, componenti il negozio»<sup>77</sup> –, la quale, a sua volta, aveva acquisito il materiale dello stampatore Tiraboschi, acquirente della tipografia Antoine<sup>78</sup>. Non è quindi da escludere che le matrici, in quanto parte del materiale in dotazione alla tipografia, abbiano seguito questi passaggi di proprietà<sup>79</sup>, fino a giungere nelle mani di Gaffuri, divenendo parte della sua personale collezione<sup>80</sup> oppure confluendo poi nell'Istituto Italiano di Arti Grafiche da lui fondato nel 1893<sup>81</sup>. Il collezionismo di Gaffuri e il suo legame con Bertarelli, testimoniati ad esempio dall'associazione al *Vieux Papier*<sup>82</sup> e dalle collaborazioni editoriali del secondo con l'Istituto Italiano di Arti Grafiche<sup>83</sup>, si riflettono nel carteggio tra i due conservato presso la Biblioteca Angelo Mai<sup>84</sup>. Le lettere permettono innanzitutto di delineare in maniera più puntuale il loro rapporto, che sembra già consolidato nei primi anni del Novecento<sup>85</sup> e che prosegue almeno fino alla fine degli anni Venti, focalizzandosi in particolare sulla discussione delle rispettive collezioni, figlie dell'attenzione dei due nei confronti della stampa a larga circolazione<sup>86</sup>. Di particolare interesse è soprattutto una lettera inviata a Bertarelli il 22 luglio 1925<sup>87</sup>, in cui Gaffuri lo ringrazia per il «saldo del nostro piccolo contratto», riferendosi alla vendita di un non meglio precisato materiale di cui sottolinea

<sup>72</sup> Cfr. GOLDONI 1995, pp. 200-203.

<sup>73</sup> Tipografo, editore e collezionista, fondatore dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo.

<sup>74</sup> Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (ASCMi-BT), Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971). Si sono consultati i registri di protocollo dal 1904 (il più antico) al 1935, cercando alla voce «sibente» il riscontro di una vendita o donazione da parte di Bertarelli, Gaffuri o dell'Istituto di Arti Grafiche.

<sup>75</sup> BCBg, Archivio Paolo Gaffuri.

<sup>76</sup> Cfr. MAZZOLENI BONALDI-PERSICO 2011, pp. 26-28.

<sup>77</sup> *Atto di compravendita di negozio in via Gombito da Angela Sonzogni Salvi a Gaffuri e Gatti. 20 ago. 1873*, BCBg, Archivio Gaffuri, fald. I, cart. 4.

<sup>78</sup> Cfr. PELANDI 1957, p. 30 e 32.

<sup>79</sup> «La continuità della trasmissione delle matrici fino a metà Ottocento sembra a me garantita dalla continuità del lavoro delle aziende tipografiche». GOLDONI 1995, p. 211.

<sup>80</sup> Secondo quanto riportato da Goldoni, Gaffuri era stato sicuramente in possesso del registro delle prove di stampa degli Antoine, che potrebbe aver acquisito proprio in tal modo (cfr. *Ivi*, p. 200-201).

<sup>81</sup> Cfr. PELANDI 1957, pp. 41-46.

<sup>82</sup> Cfr. GOLDONI 1995, p. 201.

<sup>83</sup> Cfr. ad esempio: BERTARELLI-PRIOR 1911.

<sup>84</sup> BCBg, Archivio Gaffuri, fald. V, cart 1 e fald. XVIII, cart. 5.

<sup>85</sup> La lettera più antica tra quelle conservate è datata 1905 (cfr. Archivio Gaffuri, fald. V, cart 1 e NESOSS 2004-2005, pp. 63-64).

<sup>86</sup> Si veda ad esempio la lettera del 1921 inviata da Gaffuri a Bertarelli, in Archivio Gaffuri, fald. V, cart 1 (cfr. NESOSS 2004-2005, pp. 76-77).

<sup>87</sup> BCBg, Archivio Gaffuri, fald. V, cart 1 (cfr. NESOSS 2004-2005, pp. 77-79).

l'«importanza iconografica»<sup>88</sup>, a testimonianza dell'intercorrere di una pratica di scambio tra i due<sup>89</sup>.

Ancora più significativo è però il riferimento rintracciato all'interno dell'Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, in cui è documentata la donazione di una «raccolta di vecchi legni per incisioni» al Gabinetto delle Stampe da parte dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche<sup>90</sup>, avvenuta nel 1935. Il relativo atto di protocollo<sup>91</sup> testimonia il diretto coinvolgimento di Bertarelli nella donazione, precisandone inoltre l'entità: «L'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, dietro interessamento del [...] Dott. Achille Bertarelli ha fatto dono alla Raccolta delle Stampe di una cinquantina di vecchi legni dei sec. XVI-XVIII»<sup>92</sup>.

È quindi possibile ipotizzare che le matrici bergamasche – quelle degli Antoine e forse anche le imprese cinquecentesche<sup>93</sup> – siano state oggetto di una compravendita privata precedente l'apertura del Gabinetto delle Stampe e che quindi siano giunte al Castello in quanto parte del nucleo originale donato da Bertarelli;<sup>94</sup> mentre una sua parte sarebbe rimasta nei magazzini dell'Istituto bergamasco, per poi essere donata alla raccolta milanese solo nel 1935, dopo la morte di Gaffuri.

---

<sup>88</sup> In archivio si conserva una raccomandata del 20 luglio 1925 che conteneva un assegno di 4500 lire da parte di Bertarelli. BCBg, Archivio Gaffuri, fald. V, cart 1.

<sup>89</sup> Il nome di Gaffuri è menzionato anche in un documento autografo di Bertarelli relativo ai «Fondi convenuti alla Civica Racc. Stampe», che testimonia l'acquisto intorno al 1920 di piante, vedute e carte geografiche dalla collezione del tipografo bergamasco, il quale, inoltre, compare più volte nello schedario dei donatori della Raccolta.

<sup>90</sup> ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), Registro di Protocollo 1935, 24 aprile 1935, n. 778.

<sup>91</sup> ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cartella 96, doc. n. 778/1935.

<sup>92</sup> *Ivi*.

<sup>93</sup> Goldoni non esclude che anche le matrici veneziane possano essere state oggetto del collezionismo di Gaffuri. GOLDONI 1995, p. 202-203.

<sup>94</sup> Tale ipotesi spiegherebbe l'assenza di documentazione esauriente a riguardo.



Fig. 1: [*Crocifissione con i simboli della Passione*], inv. n. 788, 245×160×20 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 2: [*Figura maschile*], inv. n. 748, 203×111×24 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 3: Prospero Pirolì, [*Guarigione dell'Ossesso*], inv. n. 760, 293×383×6 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 4: [*Adorazione dei pastori*], da Virgil Solis, inv. 291, 119×79×22 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 5: [*Giovane che presenta a una fanciulla una testa su un piatto*], inv. n. 319, 113×108×21 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 6: [*Impresa di Bucefalo*], inv. n. 286, 85×64×21 mm, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano



Fig. 7: [*Impresa del pirale*], inv. 736 [b], 82×62×20 mm, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano



Fig. 8: [*Decorazione floreale*], inv. n. 437, 179×131×25 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 9: [*Decorazione floreale*], verso, inv. n. 437, 179×131×25 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano



Fig. 10: Zannoni Anto. dis, [*Fregio della tomba di Naevoleia Tyche*], inv. n. 439, 98×157×22 mm, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano

Foto di Roberto Mascaroni, Milano.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERICI 1980

C. ALBERICI, *Incontro con la Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli. Milano-Castello Sforzesco*, Milano 1980.

BENASSI 2004

A. BENASSI, *Tanto di senso copioso, e abbondante. Note sulla Virginia di Ercole Tasso*, in *Con parola breve e con figura. Emblemata e imprese fra antico e moderno*, Atti del convegno (Pisa 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 421-450.

BERTARELLI-PRIOR 1911

A. BERTARELLI, H. D. PRIOR, *Il biglietto di visita italiano. Contributo alla storia del costume e dell'incisione nel secolo XVIII*, Bergamo 1911.

BERTARELLI 1927

A. BERTARELLI, *Il Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano e la Mostra Cartografica*, «Emporium», 393, 1927, pp. 169-184.

CATALOGUE OF BOOKS 1924

*Catalogue of books printed in the XV<sup>th</sup> Century now in the British Museum*, Londra 1924, part V.

CATTANEO 1988-1989

F. CATTANEO, *Stampatori e librai a Bergamo nel secolo XVIII*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 1988-1989.

CATTANEO 1992

F. CATTANEO, *Stampatori e librai a Bergamo nel secolo XVIII*, «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo», 1, 1992, pp. 73-86.

CAVAGNA DI GUALDANA 2006

G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Le Arti Decorative al Castello Sforzesco: Guido Marangoni, Carlo Vicenzi e la politica d'acquisizioni negli anni Venti*, «Rassegna di Studi e Notizie», 30, 2006, pp. 143-168.

CENNI BIOGRAFICI INTORNO A PROSPERO PIROLI 1835

*Cenni biografici intorno a Prospero Pirolì pittore di storia, ed incisore di proprie composizioni in Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati*, «Biblioteca Italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti», 78, 1835, pp. 306-310.

DE BONI 1840

F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840.

FIORIO 2005

M.T. FIORIO, «*Per ospitare la vita intellettuale cittadina*», in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2005, pp. 309-323.

GOLDONI 1995

M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della Raccolta Bertarelli*, «Rassegna di Studi e Notizie», 19, 1995, pp. 195-259.

GRELLE IUSCO 2000

A. GRELLE IUSCO, *Per un corpus delle matrici calcografiche in Italia*, in *Matrici calcografiche in Italia. Analisi di un fondo, contributi ad un corpus*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 2000, pp. 131-134.

HOLLSTEIN 1962

F. W. HOLLSTEIN, *German Engravings Etchings and Woodcuts. CA. 1400-1700. Albrecht and Hans Dürer*, vol. VII, Amsterdam 1962.

I LEGNI INCISI DELLA GALLERIA ESTENSE 1988

*I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, Catalogo della mostra, Milano 1988.

LA RACCOLTA BERTARELLI 2009

*La Raccolta Bertarelli e la Grafica*, a cura di C. Salsi, Milano 2009.

LA XILOGRAFIA 2001

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

LIBERATI 2005

S. LIBERATI, *La stampa d'arte. Guida al riconoscimento all'attribuzione e alla valutazione*, Roma 2005.

MAZOIS 1812

F. MAZOIS, *Les Ruines de Pompéi, dessinées et mesurées par F. Mazois, pendant les années MDCCCIX, MDCCCX, MDCCCXI*, Parigi 1812, (parte prima).

MAZZOLENI BONALDI-PERSICO 2011

I. Mazzoleni Bonaldi, A. A. Persico, *Libri tra mercato e cultura. Il giovane editore tipografo Paolo Gaffuri nella Bergamo del secondo Ottocento*, Bergamo 2011.

MILANO 1989

A. MILANO, *La produzione e il commercio delle carte colorate*, in *Raccolta Bertarelli. Carte decorate*, Milano 1989, p. 15-24.

MILANO 1989-1990

A. MILANO, *Le matrici silografiche della Raccolta Bertarelli*, «Rassegna di Studi e Notizie», 15, 1989-1990, pp. 165-201.

NESOSI 2004-2005

G. NESOSI, *L'azione culturale di Paolo Gaffuri e dell'Istituto italiano di arti grafiche: i carteggi con Francesco Novati e Achille Bertarelli conservati alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo*, Tesi di Laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia, A.A. 2004-2005.

PELANDI 1957

L. PELANDI, *Editori e stampatori bergamaschi dal Quattrocento a oggi*, estratto da «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo», 29, 1955-1956, Bergamo 1957.

PRINCE D'ESSLING 1909

PRINCE D'ESSLING, *Le livre a figures vénitiens de la fin du XV Siècle et du Commencements du XVI*, Firenze-Parigi 1909 (parte seconda).

POMPEI. LA FORTUNA VISIVA

*La fortuna visiva di Pompei. Archivio di immagini e testi dal XVIII al XIX secolo* [www.pompei.sns.it](http://www.pompei.sns.it).

SALSI 1988

C. SALSI, *Ragioni di una scelta*, in *I LEGNI INCISI DELLA GALLERIA ESTENSE 1988*, pp. 10-11.

SAVOLDELLI 2006

G. SAVOLDELLI, *Appunti per una storia della stampa a Bergamo*, Bergamo 2006.

SAVOLDELLI 2011

G. SAVOLDELLI, *Comino Ventura. Annali tipografici dello stampatore a Bergamo dal 1578 al 1616*, Firenze 2011.

TASSO 1593

E. TASSO, *La Virginia overo della dea de' nostri tempi. Trattato ove si hanno Rime, Imprese e dimostrazioni Cabalistiche*, Bergamo 1593.

TASSO 1614

E. TASSO, *Della Realtà e perfezione delle Imprese di Hercole Tasso. Con l'essamine di tutte le opinioni infino à qui scritte sopra tal Arte*, Bergamo 1614.

TASSO 2014

F. TASSO, "Un tranquillo asilo di arte e di memorie cittadine": *Beltrami e i musei del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, Catalogo della mostra, a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 157-168.

THE NEW HOLLSTEIN 2006

*The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700. Virgil Solis. Book Illustrations*, a cura di G. Bartrum, Ouderkerk aan den IJssel 2006, part I.

UNIVERSAL SHORT TITLE CATALOGUE

[www.ustc.ac.uk](http://www.ustc.ac.uk).

VALENZANI-CERULLI ET ALII, 1972

E. VALENZANI, E. CERULLI et alii, *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, a cura del Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, Vol. V, Roma 1972.

VALERIO 2014

V. VALERIO, *Giovanni Antonio Rizzi Zannoni Scienziato del Settecento Europeo*, in *L'Italia del Cavaliere Rizzi Zannoni. Carte a stampa dei territori italiani*, Catalogo della mostra, Giussano 2014, pp. 11-30.

WAGNER-CARRERA 1991

K. WAGNER, M. CARRERA, *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia*, Modena 1991.

ZANNONI 1876

A. ZANNONI, *Gli scavi della Certosa di Bologna*, Bologna 1876.

## ABSTRACT

Il presente elaborato intende essere un'aggiornata ricognizione del fondo di quasi ottocento matrici lignee conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano. Dopo una prima analisi della letteratura dedicata a tale argomento, si è proceduto con la verifica delle informazioni relative alla composizione – quantitativa e qualitativa – del nucleo di legni, precisando così la sua consistenza numerica e l'eterogeneità delle tecniche impiegate per la realizzazione delle matrici. Ci si è poi concentrati sui legni provenienti dalla tipografia bergamasca degli Antoine (attiva tra il XVIII e il XIX secolo), al cui contesto può essere riferita la maggior parte dei pezzi della collezione; sul piccolo gruppo di matrici cinquecentesche, che include quelle raffiguranti imprese realizzate per la *Virginia* (1593) di Ercole Tasso e, infine, sui legni che sono stati oggetto di trasferimenti e donazioni da altri istituti municipali o acquistati sul mercato collezionistico. Da ultimo, al fine di far luce sulle vicende che hanno preceduto l'arrivo delle matrici presso la Raccolta, si è cercato di trovare riscontri documentari relativi al coinvolgimento di Paolo Gaffuri (Bergamo, 1849-1931), legato ad Achille Bertarelli (Milano, 1863-Roma, 1938) da un comprovato legame di amicizia e dal comune interesse nei confronti della stampa a larga diffusione, e dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo.

The article offers an updated survey of the collection of almost eight hundred woodcut blocks preserved at the "Achille Bertarelli" Print Collection in Milan. After an analysis of the literature devoted to this subject, the research proceeded by verifying the data about the quantitative and qualitative composition of the collection, specifying its numerical size and the heterogeneity of the techniques used to create the woodblocks. We then focused on: the blocks from the Antoine's typography in Bergamo (active between the 18th and 19th century), to which most of the pieces in the collection can be referred; the small group of 16th century woodblocks, including those representing 'imprese' for the *Virginia* (1593) by Ercole Tasso; and, finally, on the blocks either transferred from and donated by other municipal institutions or purchased on the market. Finally, in order to shed light on the events that preceded the arrival of the woodblocks in the Milanese institute, we tried to find evidence of the involvement in the collection of Paolo Gaffuri (Bergamo, 1849-1931), a close friend of Achille Bertarelli (Milano, 1863-Roma, 1938) and equally interested in popular prints, and of the Istituto Italiano di Arti Grafiche in Bergamo.

**LA STAMPA POPOLARE TRA LARGA DIFFUSIONE ED INTERESSI ERUDITI:  
IL CASO DEI MATERIALI PROFETICI NELLA COLLEZIONE DELLA  
GALLERIA ESTENSE DI MODENA**

In passato, l'aggettivo 'popolare' è stato spesso usato per descrivere quella categoria ampia e varia di prodotti a stampa che in antico regime tipografico andava dai fogli volanti ai calendari, ballate in volgare, opuscoli devozionali, ecc., e la quale ricorreva ampiamente all'uso di illustrazioni – una categoria ben rappresentata dalla collezione di matrici xilografiche della Galleria Estense di Modena. Dopo che negli anni Settanta l'aggettivo è stato inteso da studiosi di diversi campi come 'comune a tutta la popolazione'<sup>1</sup>, ulteriori studi hanno appurato come tali prodotti a stampa permeassero tutti gli strati sociali anche grazie agli spettacoli dei cantimbanchi, la predicazione, e le letture pubbliche di avvisi ed altro materiale a larga diffusione<sup>2</sup>.

È esattamente tale accezione di popolare riferita alla collezione estense di legni che il presente articolo vuole verificare, e in particolare alla luce di alcuni legni provenienti da testi profetici pubblicati dal tipografo ed editore ferrarese Vittorio Baldini (*post* 1575-1618). L'analisi di questo materiale permetterà innanzitutto di trarre qualche conclusione sulla trasmissione dei testi profetici e sul loro pubblico di riferimento tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, e, conseguentemente di approfondire il ruolo della stampa a larga diffusione nella produzione del tipografo ferrarese. Il caso di Baldini proverà inoltre come lo studio delle illustrazioni possa contribuire notevolmente allo studio delle pratiche editoriali dei centri minori, e come da tali pratiche si possa risalire alla profonda connessione tra produzione e sopravvivenza del materiale tipografico e le vicende politiche del momento storico in esame.

La produzione editoriale di Vittorio Baldini può ritenersi come un esempio significativo dei rapporti di dipendenza di Ferrara da Venezia nel XVI secolo, sia per quanto riguarda la produzione editoriale, sua ancora di più per l'illustrazione libraria<sup>3</sup>. In un piccolo gruppo di opere profetiche e turchesche, il tipografo non soltanto riprese delle xilografie originali veneziane (e venete) ma le adattò al contesto ferrarese, intervenendo sull'apparato illustrativo in linea con una personale strategia editoriale. In primo luogo, le sue due edizioni di Baldini dei *Vaticinia de summis pontificibus*, rispettivamente del 1591 e 1592 – di cui due matrici per le illustrazioni sono conservate alla Galleria Estense<sup>4</sup> – si rivelano un adattamento dell'edizione del 1589 ad opera di Girolamo Porro (1520-1604), curata da un certo Pasqualino Regiselmano<sup>5</sup>.

Per spiegare il significato dell'operazione baldiniana, bisogna fare un passo indietro e

<sup>1</sup> Vedi BALDACCHINI 1988; BURKE 1978; *COLPORTAGE ET LECTURE POPULAIRE* 1996; DAVIS 1987; GRENDLER 1993; NICCOLI 1987; SCHIZZEROTTO 1971; SCRIBNER 1981; WATT 1994.

<sup>2</sup> Per i più recenti sviluppi in materia: *LIBRI PER TUTTI* 2010; CARNELOS 2008; ROZZO 2008; SALZBERG 2014; TAVONI–GORIAN 2010.

<sup>3</sup> Si veda SAMEK LUDOVICI 1974, oltre che i classici SANDER 1942; RAVA–SANDER 1969; D'ESSLING 1907-1914. Il profilo di Baldini si trova in CHIAPPINI 1999.

<sup>4</sup> Rispettivamente *Profetie overo vaticinii dell'abate Gioachino, [...] Revisti, e corretti, con aggiunta d'alcune maravigliose profetie non più uscite alla stampa, et con le annotationi del Regiselmano* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 10.q.IV.111; *EDIT16* CNCE 30376); e *Profetie dell'abate Gioachino, [...] Aggiuntovi alcuni maravigliosi vaticinii, et le annotationi del Regiselmano* (Londra, British Library 8632.aa.29; *EDIT16* CNCE 44312). Le due versioni sono pressoché identiche se non per l'impaginazione tipografica, dovuta anche al cambio di formato (da in sedicesimo a in dodicesimo). Le matrici sono descritte in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 43.

<sup>5</sup> Il testo consiste in una serie di trenta oracoli che alludono al passato, presente, e futuro del papato; l'oscurità di tali profezie, accompagnata da enigmatiche illustrazioni e motti, fece sì che fossero costantemente riadattate alle diverse circostanze storiche. Vedi POTESTA 2010 e REEVES 1993, e in generale REEVES 1993 per una panoramica sulla tradizione gioachimita. L'edizione del 1589 s'intitola *Vaticinia, sive prophetiae abbatiss Ioachimi, [...] Una cum praefatione, et adnotationibus Paschalini Regiselmani [...]* (Londra, British Library C.81.B.23; *EDIT16* CNCE 78296); ad oggi, le informazioni biografiche su questa figura rimangono molto scarse.

ripercorrere brevemente la storia editoriale dei *Vaticinia*, una delle profezie pseudo-gioachimite più diffuse tra basso medioevo ed età moderna. L'opera, dopo una grande diffusione manoscritta tra XIII e XV secolo, uscì a stampa a Venezia già tra il 1505 e il 1515<sup>6</sup>. Fu però con l'edizione del 1527 stampata a Norimberga che il significato dell'intera serie venne applicato al contemporaneo conflitto tra papato e riforma, specie per quanto riguarda gli oracoli illustrati più importanti<sup>7</sup>. Le edizioni che seguirono si ispirarono a quella di Norimberga, sia accettandone l'interpretazione sia per opporvisi<sup>8</sup>, fino a quando, nel 1589, l'incisore e tipografo padovano Girolamo Porro pubblicò a Venezia la sua versione dei *Vaticinia*, con l'intento di ripristinare il testo dalle corruzioni dei precedenti commentatori. Per questo motivo i motti sono riportati sia in latino che italiano con le rispettive varianti grammaticali, mentre alla serie originale vengono aggiunte delle profezie, per lo più raffigurate in forma di *rotae*, in modo da conservare alcuni oracoli per il futuro.<sup>9</sup>

Proprio queste innovazioni rispetto alla tradizione, e soprattutto l'introduzione delle *rotae*, furono riprese dall'edizione dei *Vaticinia* di Baldini, dove però sono introdotti anche cambiamenti significativi. Nella sua edizione del 1591, Baldini imitò l'impaginazione tipografica e riportò fedelmente il materiale che Regiselmano aveva aggiunto, come le *rotae* e gli ulteriori oracoli. Allo stesso tempo, le illustrazioni si prendono qualche significativa libertà iconografica<sup>10</sup>, e in generale i rami originali di Porro vengono tradotti nel linguaggio della xilografia. Pratica comune quest'ultima, soprattutto se si considera il risparmio di tempo e denaro che consentiva la xilografia al momento della realizzazione delle matrici e della stampa dei testi, ma in questo caso la scelta di Baldini fu probabilmente animata anche dalla possibilità di riutilizzare i legni delle illustrazioni in altre sue pubblicazioni. Ritroviamo infatti la xilografia che illustra l'oracolo turchesco del *Pomo rosso*, introdotto da Regiselmano in conclusione alla serie dei *Vaticinia*, in alcuni avvisi stampati da Baldini negli anni Novanta sulla campagna d'Ungheria contro gli Ottomani<sup>11</sup>. Un'altra illustrazione dei *Vaticinia* fu reimpiegata invece in un testo molto diverso, ossia in una relazione riguardante il terremoto di Parma del 1606<sup>12</sup>.

L'interesse particolare di Baldini verso il materiale profetico circolante all'epoca è testimoniato da un secondo adattamento di una edizione contemporanea, ossia la versione degli

---

<sup>6</sup> Da parte dei fratelli tipografi Domenico e Niccolò del Gesù (attivi 1505-1527): *Incipiunt relationes devotissimi abbatis Ioachini super statum summorum pontificum Romanae Ecclesiae* (Modena, Biblioteca Estense MS alfa.I.9.20; *EDIT16* CNCE 51634). Questa fu seguita nel 1515 da un'edizione a Bologna, curata dal domenicano e umanista Leandro Alberti (1479-1552) e stampata da Gerolamo de' Benedetti (1492-1528): *Ioachini abbatis vaticinia circa apostolicos viros et Ecclesiam Romanam. Prophetia dello abate Joachino circa li pontifici* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 16.Q.IV.31; *EDIT16* CNCE 32600). Un'altra veneziana sempre del Gesù apparve nel 1527: *Ioachini abbatis vaticinia circa apostolicos viros et Ecclesiam Romanam* (Londra, British Library 3835.aaa.2; *EDIT16* CNCE 51883).

<sup>7</sup> A partire dal ventesimo oracolo, il famoso 'Monaco con la rosa', identificato dal curatore dell'edizione Andreas Osiander (1498-1552) in Lutero, con il beneplacito dello stesso interessato: *Eyn wunderliche Weysagung von dem Babstumb* (Londra, British Library C.125.b.14).

<sup>8</sup> Vedi, rispettivamente, le edizioni dello Pseudo-Paracelso del 1530, sempre uscita a Norimberga (*Expositio vera harum imaginum olim Nurembergae repertarum ex fundatissimo verae magiae vaticinio deducta*; Londra, British Library 1395.a.13), e quella di Paulus Scaliger (1534-1575) stampata nel 1570 a Colonia (*Primi tomi miscellaneorum [...] explanatio vaticinia sine prophetiae*; Londra, British Library 1010.b.9.2).

<sup>9</sup> *Vaticinia, sive prophetiae abbatis Ioachimi, & Anselmi Episcopi Marsicani*. Nel frattempo era uscita nel 1585 un'edizione dei *Vaticinia* stampata a Vico Equense (Napoli) da Giuseppe Cacchi (1566-1593) e Giovanni Battista Cappelli (1566-1601): *Vaticinia circa apostolicos viros* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 1.S.VI.30).

<sup>10</sup> Come nel caso del citato ventesimo oracolo del *Monaco con la rosa*, che qui viene rappresentato appunto come un monaco, seguendo l'iconografia tradizionale, e non nelle vesti papali dell'illustrazione di Porro.

<sup>11</sup> *Nomi, et cognomi delli sig. et capitani morti, et feriti ne gli assalti et nella presa delle città, forti, et fortezze di Strigonia* (*EDIT16* CNCE 54376), c. A1v; l'edizione si può datare al 1595 o poco dopo in quanto la fortezza di Strigonia (oggi Esztergom) era stata assediata dagli Ungheresi proprio quell'anno. Sul citato oracolo del *Pomo rosso*, in cui il frutto simboleggiava Costantinopoli riconquistata nuovamente dai Cristiani, vedi TEPLY 1977 e DENY 1936, pp. 217-220.

<sup>12</sup> Si tratta del quindicesimo oracolo: vedi *I LEGNI INCISI* 1986, p. 62, n. IV.

*Oracula Leonis* stampata nel 1596 a Brescia da Pietro Maria Marchetti (1565-1615)<sup>13</sup>. In questo caso Baldini fece uscire la sua versione nello stesso anno, e ancora una volta copiò fedelmente le illustrazioni trasponendole nella xilografia. Non solo, dal momento che laddove l'edizione di Marchetti riporta il citato oracolo del *Pomo rosso* senza illustrazioni, Baldini utilizza la xilografia copiata dall'edizione di Porro e usata nei suoi *Vaticinia*<sup>14</sup>. Inoltre, Baldini ripropone solo il testo in volgare dell'edizione precedente, mentre ne sottolinea l'interpretazione in chiave anti-turca, come accaduto per i *Vaticinia*.

Da una parte, tale scelta di testi e soprattutto la loro ricorrente interpretazione anti-turca si può spiegare alla luce della politica d'immagine che il duca Alfonso II (1533-1597) andava promuovendo in quegli anni, la quale lo celebrava come il perfetto campione della fede cristiana contro la minaccia ottomana. Con queste pubblicazioni, Baldini poteva attirare un pubblico vicino o coincidente con la stessa corte estense, oltre che riuscire a sfruttare l'interesse locale per le opere a tema turchesco, tra le quali l'esempio più alto è la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1544-1595), pubblicata anche da Baldini nel 1581<sup>15</sup>. Dall'altra, questo gruppo di edizioni a tema profetico prova anche quanto la prospettiva su questo materiale fosse cambiata alla fine del Cinquecento. Le edizioni di Baldini e Porro sembrano infatti indirizzate verso un mercato colto, in linea con una diffusione delle edizioni dei *Vaticinia* limitata a cerchie erudite, come testimoniato dalle versioni a stampa precedenti di questo ed altri testi della tradizione gioachimita. Allo stesso tempo, tipografi come i del Gesù, che all'inizio del secolo pubblicarono ben due edizioni dei *Vaticinia*, operarono in un contesto probabilmente caratterizzato da circoli particolarmente interessati al profetismo<sup>16</sup>, mentre i tipografi che pubblicarono le profezie papali alla fine del Cinquecento, *in primis* Baldini, stamparono materiale molto vario, dalla stampa a larga diffusione a edizioni di pregio, anche illustrate. Ad esempio, il tipografo Pietro Paolo Tozzi (attivo 1593-1628), il quale pubblica nel 1625 a Padova un'edizione dei *Vaticinia* in cui le xilografie sono copiate da quella di Baldini<sup>17</sup>, presenta un catalogo che comprende, tra le altre, opere storiche sull'ateneo locale, nonché edizioni di Tasso e Virgilio.

Se si considera il dettaglio che sia Tozzi che Baldini vantano il titolo di stampatori ufficiali delle rispettive città<sup>18</sup>, incomincia a delinearsi una ulteriore ipotesi sulla relazione tra testi profetici e materiali a larga diffusione e sulle relative strategie dei tipografi tra fine Cinquecento e inizi Seicento. Baldini, infatti, affianca a testi dal sicuro *appeal* locale, nel suo caso presso la corte, materiale la cui produzione prometteva guadagni più sicuri, *in primis* bandi e statuti, i quali venivano commissionati a ritmi costanti dalle autorità. Ai primi appartengono, oltre ai riadattamenti e pubblicazioni sopra citati, le opere di personaggi legati ad Alfonso II come il

<sup>13</sup> *Vaticinium Severi, et Leonis imperatorum in quo videtur finis Turcarum in praesenti eorum Imperatoris, una cum aliis nonnullis in haec re Vaticiniis* [...] (Londra, British Library 1053.b.38; EDIT16 CNCE 28586). L'edizione di Baldini, dello stesso anno, s'intitola *Profetie di Severo, et Leone imperatori, nelle quali si vede il fine de' Turchi nel presente loro Imperadore. Con alcune altre Profetie, et Vaticinij nouamente aggiunti in questo proposito* (Bologna, Biblioteca Universitaria A.5.HH.11.54-2; EDIT16 CNCE 71120).

<sup>14</sup> *Vaticinium Severi, et Leonis* 1596, pp. 79-95, e *Profetie di Severo, et Leone imperatori* 1596, p. 41. Gli *Oracula Leonis*, composti nel IX secolo a Bisanzio e riguardanti la successione imperiale, arrivarono in Occidente con la quarta Crociata, dove vennero applicati al papato, e dopo alcuni stadi intermedi diedero origine proprio ai *Vaticinia de summis ponteficibus*: vedi ancora REEVES 1993.

<sup>15</sup> Sulle vicende ferraresi di questi anni, tra cui spiccano il contrasto con il papato in seguito all'assenza di eredi diretti del duca e la partecipazione di questi alle campagne ottomane degli anni Novanta, nonché sulle ulteriori edizioni a tema turchesco di Baldini, vedi RICCI 2002.

<sup>16</sup> MCGINN 1986.

<sup>17</sup> *Profetie dell'abbate Gioacchino et di Anselmo Vescovo di Marsico* [...] (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 1-ST.SACRA PONTEFICI 05.033). L'edizione venne poi ripubblicata riutilizzando le stesse xilografie da Cristoforo Tomasini (1623-1662): *Profetie dell'abbate Gioacchino* [...] (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 1.S.III.01). L'edizione uscita nel frattempo a Venezia nel 1600, a opera di Giovanni Battista Bertoni (attivo 1600-1617), sembra copiare invece quella di Porro: *Vaticinia, sive Prophetiae abbatibus Ioachimi* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio 1. S. VI. 01 op. 01).

<sup>18</sup> Per Baldini, vedi SONZINI 2010.

filosofo platonico Francesco Patrizi (1529-1597) o il segretario ducale Giovan Battista Pigna (ca. 1530-1575)<sup>19</sup>. Anche la produzione musicale, soprattutto di madrigali, detiene un posto di rilievo nel catalogo di Baldini, il quale pubblicò numerosi titoli legati a cantanti di corte come della Cappella Ducale, interrompendo l'importo massiccio di spartiti stampati a Venezia<sup>20</sup>. Accanto alla stampa di materiale governativo e amministrativo, Baldini pubblica molti di quei prodotti editoriali a larga diffusione sempre più presenti sul mercato italiano del tempo e anche alcuni più caratteristici del contesto emiliano: da una parte rosari, opuscoli devozionali, e, come accennato sopra, avvisi a stampa, e dall'altra i componimenti di Giulio Cesare Croce (1550-1609). Nel caso di Croce, grazie a Baldini Ferrara è la seconda città per numero di opere pubblicate dopo la sua natia Bologna<sup>21</sup>.

Il variegato catalogo editoriale di Baldini conferma non soltanto la sua posizione di preminenza nel contemporaneo panorama del libro ferrarese, ma anche l'esistenza di precise strategie produttive ed economiche. I forti legami con le autorità locali, anche religiose, assicurarono al tipografo un certo vantaggio economico, derivante sia dalle commissioni per edizioni di pregio favorite dagli ambienti di corte che dalla stampa di materiale governativo ed amministrativo. Difatti, le sovvenzioni per la stampa di bandi e leggi erano molto ricercate dai tipografi sin dalla metà del Cinquecento, e sempre verso la fine del secolo, anche per combattere le contemporanee difficoltà del libro italiano<sup>22</sup>. Tale strategia fu anche però essenziale per Baldini per raggiungere con la propria produzione editoriale i vari strati della popolazione (si pensi agli avvisi), e mentre allargava le entrate, allo stesso tempo gli garantiva la possibilità di stampare anche materiale più erudito dal ritorno economico meno certo, come opere di sua mano<sup>23</sup>, e soprattutto generi non ancora affermatosi a Ferrara, ad esempio con la citata editoria musicale.

In un contesto geograficamente e cronologicamente molto vicino a quello di Baldini, simili scelte editoriali vennero perseguite a Bologna da Giovanni Rossi (ca. 1556-1595). Nonostante fosse Alessandro Benacci (ca. 1528-1591) il tipografo ufficialmente investito della carica di stampatore camerale nel 1587 con un documento del Cardinal Legato Enrico Caetani (1550-1599), poi ratificato dal Senato cittadino, in cui si faceva risalire la collaborazione a venticinque anni addietro, Rossi stampò bandi e decreti per le stesse autorità locali, compresa la diocesi, sia prima che dopo l'investitura di Benacci<sup>24</sup>. D'altra parte il Senato votò nel 1572 a favore di una sovvenzione decennale destinata a Rossi «cum ipsius Joannis fide et diligentia, et in arte imprimendi summa sufficientia et peritia [...]», probabilmente anche a riconoscere il ruolo di stampatore ufficiale che Rossi aveva assunto in quell'anno per la Società Tipografica Bolognese, una società commerciale privata tra i cui soci fondatori comparivano letterati ed esponenti della nobiltà senatoria locale; in ogni caso, tale somma di denaro fu rinnovata a Rossi due volte finché fu in vita<sup>25</sup>. Allo stesso tempo, Rossi fu il primo a pubblicare spartiti musicali a Bologna a partire dal 1584, e negli stessi anni Ottanta, unico nella città emiliana, si avventurò

---

<sup>19</sup> Vedi GORRIS 2002 per un approfondimento in questo senso.

<sup>20</sup> CAVICCHI 1990. GORRIS 2002, p. 226, ricorda come anche le numerose favole pastorali pubblicate da Baldini, tra cui il *Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini (1538-1612) del 1590, sono da ricondurre agli interessi di corte.

<sup>21</sup> Dati ricavabili da GIULIO CESARE CROCE 1991 e ROUGH 1984.

<sup>22</sup> Su quest'aspetto vedi NUOVO 2006.

<sup>23</sup> Baldini è tradizionalmente identificato come l'autore di alcune sue pubblicazioni, in qualità di storico (la *Cronologia ecclesiastica* del 1591) e poeta (i *Tre discorsi volgari*, 1585, e un sonetto nel volume *Rime piacevoli*, 1587): CHIAPPINI 1999, p. 57.

<sup>24</sup> Su queste vicende vedi BELLETTINI 1988, mentre i profili dei due tipografi sono in CAMPIONI 1988 e SIMONINI-TEMEROLI 1999. Baldini fu anche stampatore episcopale, come dalle sottoscrizioni di alcune edizioni del 1599 per il vescovo di Ferrara Giovanni Fontana (1537-1611): SONZINI 2010, p. 274, nota 4.

<sup>25</sup> Archivio di Stato di Bologna, *Senato, Partiti*, vol. 9, cc. 99r-v (20 dicembre 1572). Nel pubblicare il documento, BELLETTINI 1988, pp. 28-31, illustra come gli inizi della società furono attentamente seguiti dal cardinale di San Sisto, Filippo Boncompagni (1548-1586), cardinal nepote di Gregorio XIII (1502-1585) e protettore della città di Bologna. Tra i membri della società spiccavano Carlo Sigonio (1524-1584) e Camillo Paleotti, senatore bolognese e fratello di Gabriele (1522-1597). Su questa società vedi in particolare SORBELLI 1921-1922.

anche nella stampa con artisti quali Agostino Carracci (1557-1602)<sup>26</sup>, senza contare la sua copiosa produzione di avvisi e le numerose pubblicazioni per i professori dello *studium*. La grande eterogeneità dei generi, e in particolare l'introduzione della musica, riecheggia quella di Baldini; Benacci invece non produsse un catalogo altrettanto differenziato, e a livello quantitativo pubblicò quasi la metà delle edizioni rispetto a Rossi<sup>27</sup>.

Ovviamente, le differenze tra i casi di Rossi e Baldini sono riconducibili al diverso contesto in cui essi operarono e certamente alla maggiore grandezza di Bologna come piazza editoriale rispetto a Ferrara. È però significativo che Baldini passò senza grossi problemi dal ruolo di tipografo ducale a quello camerale dopo il 1597, proseguendo una politica editoriale coerente tra prima e dopo l'annessione di Ferrara allo stato pontificio; inoltre fu proprio il periodo a cavallo del secolo il più fortunato per la sua produzione. Il tipografo dovette molto della sua fortuna alla relazione con le élites locali, e proprio grazie a una tale relazione egli riuscì a sfruttare la stampa di materiali governativi e a larga diffusione per poter spaziare con i titoli e i generi editoriali<sup>28</sup>. Di conseguenza, possiamo vedere come in alcuni centri minori del libro italiano, a quest'altezza cronologica la cifra 'popolare' di certa produzione editoriale sia meglio interpretabile all'interno dell'eterogeneità e omnicomprensività perseguita da alcuni tipografi nei loro cataloghi, per cui coesistevano e si incrociavano diversi pubblici di riferimento.

Come accennato all'inizio, alcuni blocchi xilografici impiegati da Vittorio Baldini sono sopravvissuti nella collezione di matrici della Galleria Estense. In particolare, in uno dei due fondi della raccolta, quello Mucchi, sono preservati i due citati legni dell'edizione dei *Vaticinia* del 1591 (e conseguentemente 1592), ma recentemente ne ho rintracciato un terzo, proveniente dalle *Profetie di Severo, et Leone imperatori* del 1596<sup>29</sup>. Tali ritrovamenti suggeriscono un'origine ferrarese per questa parte del fondo, e in generale avvalorano l'ipotesi già provata in passato per cui le matrici xilografiche sarebbero state conservate, ossia in vista di un reimpiego, anche potenziale. Difatti, due di queste tre matrici, quelle dai *Vaticinia*, appartengono a un corpus illustrativo per cui si sono mostrati i reimpieghi da parte di Baldini qui sopra. Ciò potrebbe significare che anche i tre legni conservati a Modena siano stati riutilizzati in altre edizioni non ancora ad oggi identificate, come d'altra parte il tempo e il denaro spesi nel copiarle fedelmente farebbe presupporre, rispetto a casi in cui si può parlare di semplice acquisto di legni. Baldini si spinse fino alla falsificazione di matrici più pregiate, come avvenne con i legni che illustrano la sua seconda edizione dell'*Aminta* di Tasso, uscita nel 1599, in cui il tipografo ferrarese riutilizza quelli della *princeps* pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio il Giovane (1547-1597) nel 1583, ma apponendovi un monogramma interpretabile come la sua firma<sup>30</sup>. Tale atteggiamento può forse essere attribuito a un'attenzione particolare verso l'illustrazione e la grafica da parte di Baldini, a cui da tempo vengono anche attribuite le sue stesse marche tipografiche, l'emblema dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara (fondata nel 1601) di cui era membro e il tipografo ufficiale, e anche altre illustrazioni presenti nelle sue pubblicazioni<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Vedi la grande mappa del 1581 (DE GRAZIA 1984, p. 89, n. 29) e il foglio volante del 1590 con gli stemmi dei vari papi bolognesi (*Ivi*, p. 201, n. 225).

<sup>27</sup> Allo stesso tempo, in molti casi raccontati da BRUNI 2013 il sostegno economico delle autorità non fu abbastanza per assicurare la sopravvivenza delle relative imprese di tipografia ufficiale.

<sup>28</sup> GORRIS 2002, p. 227, parla anche di eclettismo culturale per descrivere gli ambienti intellettuali estensi contemporanei a Baldini.

<sup>29</sup> Si tratta della matrice per l'illustrazione alla p. 24. Il fondo giunse per via ereditaria alla tipografia modenese dei Mucchi nel XIX secolo, e comprende poco più di mille matrici principalmente xilografiche, per alcune delle quali è stata provata l'origine veneziana e il reimpiego da parte di stampatori modenesi: su tutti, vedi i due legni dall'*Officium Beatae Mariae Virginis* di Francesco Marcolini del 1545: *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 19-29.

<sup>30</sup> «B.F.», interpretato come «Baldinus fecit» da NAGLER 1858-1879, n. 1557. Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 72, parla di xilografie copiate, ma un'analisi delle copie del testo presenti nella British Library di Londra permette di notare come le illustrazioni dell'edizione baldiniana del 1599 (segnatura 1070.g.15.1.) siano proprio gli stessi legni, modificati col monogramma nella vignetta col satiro, dell'edizione aldina del 1583 (segnatura 11715.aa.54).

<sup>31</sup> CHIAPPINI 1999, pp. 61-62.

I sei legni dell'*Aminta* di Baldini sono anch'essi conservati alla Galleria Estense, ma nella parte di derivazione Soliani della collezione. Solitamente, la migrazione dei legni di Baldini in entrambi i fondi viene spiegata alla luce del generale movimento di persone e attività da Ferrara verso Modena in seguito allo spostamento della corte del duca Cesare (1562-1628) nel 1598, ma ritengo che si possa precisare ulteriormente quest'ipotesi in seguito ad alcune recenti ricerche. È noto come Baldini, nonostante fosse diventato tipografo camerale della Legazione Ferrarese, continuò a lavorare per il nuovo Duca d'Este e altri personaggi della sua corte. L'anello mancante nella catena di eventi relativa alla sopravvivenza dei legni in esame a Modena è da individuare in Bartolomeo Gaetti, un garzone della tipografia di Baldini, il quale è documentato in quella modenese dei Cassiani alla morte del tipografo ferrarese<sup>32</sup>. Se da sottoscrizioni in edizioni seicentesche si viene a sapere che il titolo di tipografo camerale per Ferrara fu poi ottenuto da Francesco Suzzi (attivo 1619-1663), è evidente che Suzzi dovette però perdere la proprietà di parte del materiale tipografico di Baldini, giunto a Modena tramite Gaetti.

Si consideri infine che alla stessa macrocategoria della 'Illustrazione Libraria' in cui sono conservati tutti i legni sopra citati appartiene anche una matrice di un altro testo profetico, la *Pronosticatio* di Johannes Lichtenberger, nell'edizione in volgare uscita a Modena dai torchi di Pietro Maufer (attivo 1474-1492) nel 1492<sup>33</sup>. La *Pronosticatio*, testo in cui si mescolano numerose tradizioni profetiche, interpretate sempre in funzione anti-turca, incontrò un grandissimo successo e fu ripubblicata fin verso gli anni Trenta del XVI secolo, quando si fece prossima la 'data di scadenza' delle sue profezie<sup>34</sup>. La sopravvivenza di un legno della *Pronosticatio* in mezzo a quelli Soliani suggerisce che l'apparato illustrativo di questa come delle altre pubblicazioni profetiche di Baldini, per quanto rivolte ad un pubblico colto<sup>35</sup>, continuavano a rivestire una certa importanza per i tipografi più tardi, in vista di un probabile riuso in ulteriori edizioni, ma forse non esclusivamente. A ciò deve avere certamente contribuito il fatto che i tipografi ufficiali operanti in centri minori quali Ferrara e Modena (infatti entrambi i Cassiani e i Soliani esercitarono tale ruolo nel Seicento, contendendosi in più occasioni<sup>36</sup>) basavano la loro sicurezza economica su strategie editoriali e finanziarie sfaccettate, in cui edizioni illustrate pregiate e testi eruditi venivano continuamente pubblicati accanto a bandi, avvisi e materiale devozionale.

In conclusione, il presente articolo ha permesso di precisare alcuni dati riguardanti la collezione di matrici della Galleria Estense, ma anche di approfondire il suo rapporto con l'evoluzione dell'editoria italiana del periodo in esame. Le vicende riguardanti i legni riconducibili a Vittorio Baldini hanno infatti consentito di cogliere più da vicino la sue strategie editoriali, contribuendo allo studio del loro genere, della loro relazione con la cosiddetta stampa a larga diffusione e del ruolo di questa nella produzione di un tipografo tra fine Cinquecento e inizi Seicento.

L'analisi dell'origine delle illustrazioni impiegate da Baldini nella sua edizione dei *Vaticinia*

---

<sup>32</sup> SONZINI 2010, p. 277 e p. 280, nota 6. A quel tempo la bottega dei Cassiani era gestita da Guliano (1604-1652), presente a Modena sin dal 1613: *LAVORI PREPARATORI* 1986, p. xii. Matrici usate dai Cassiani sono documentate nella collezione della Galleria Estense, ma finora senza prove certe del collegamento tra questa tipografia e i Soliani: *I LEGNI INCISI* 1986, p. 22.

<sup>33</sup> *I LEGNI INCISI* 1986, n. 44.

<sup>34</sup> PETRELLA 2010, pp. 79-80.

<sup>35</sup> Per quanto i temi e il nome di Lichtenberger ebbero una grande diffusione in diversi strati della popolazione, le edizioni della *Pronosticatio* puntano ad un pubblico più erudito, sia per il numero di pagine (un centinaio) che per la complessità dell'apparato illustrativo. Si veda la breve lettera in appendice all'edizione del Gesù da parte del suo finanziatore, un conestabile veneziano, il quale ricorda come anni prima fosse stato colpito da un'edizione della *Pronosticatio* per la maggiore qualità rispetto a «certi libri che diceva pronostici» con cui quella veniva reclamizzata sul ponte di Rialto: *Inv.*, p. 19.

<sup>36</sup> *LAVORI PREPARATORI* 1986, pp. xi-xxix.

ha infatti in primo luogo aiutato a comprendere il posto occupato da questa versione nella tradizione a stampa del testo profetico, versione appunto caratterizzata da un'iconografia particolare, comprendente nuovi oracoli e stabilmente associata a una lettura anti-turca, come dimostrato da alcune edizioni successive. Allo stesso tempo, la scelta di realizzare delle copie fedeli di un'originale veneziano rientra in una più ampia pratica di copiatura, acquisto e riutilizzo delle illustrazioni xilografiche, comune nell'editoria d'antico regime tipografico, e che nel caso di Baldini si è vista all'opera in tutta la sua produzione – dalla sua edizione degli *Oracula Leonis* all'*Aminta* del 1599<sup>37</sup>. Tali pratiche, se confermano i rapporti di dipendenza dei tipografi ferraresi da Venezia, suggeriscono per Baldini una particolare capacità di adattamento e un uso consapevole delle illustrazioni, in specie con lo scopo di conformarsi al gusto imperante attorno ad Alfonso II per le opere turchesche. Queste scelte editoriali dicono infatti molto della vicinanza di Baldini alla corte estense, e certamente si deve leggere in questo senso l'investitura a tipografo camerale. Tuttavia, il tipografo sfruttò l'interesse per le *turqueries* anche in prodotti a larga diffusione, come gli avvisi, per cui appare evidente la compresenza di diversi livelli di pubblico per le sue pubblicazioni, destreggiantesi tra edizioni effimere e commerciali ed opere più erudite quali i testi profetici da cui si è partiti per questo articolo.

Di conseguenza, proprio tale ecletticità della produzione editoriale poteva rispondere al meglio alle richieste di un pubblico eterogeneo. Nel suo studio sulle profezie popolari, Niccoli descrive come nella seconda metà del Cinquecento queste e i portentosi si stessero trasformando in delle curiosità erudite, quasi da *Wunderkammer*, ed altri episodi relativi alla ricezione di testi profetici sembrano andare in questa direzione<sup>38</sup>. L'accezione usata sempre dalla Niccoli di popolare come diffuso, condiviso da diversi strati della popolazione, va perdendosi per le profezie, e ciò che può venir definito come letteratura popolare a quest'altezza cronologica (ballate, opere di ciarlatani, opuscoli devozionali, ecc.) diventa per alcuni tipografi, specialmente quelli che esercitarono nei centri minori il ruolo di tipografi ufficiali come Baldini, un settore essenziale della loro produzione a cui essi ancoravano le pubblicazioni più colte o destinate ad un pubblico molto ristretto, tra cui appunto testi come i *Vaticinia* e anche le stampe artistiche nel caso di Giovanni Rossi a Bologna.

La figura di Baldini permette quindi di cogliere l'eterogeneità come la cifra di base per la produzione editoriale dei tipografi ufficiali, e di comprendere meglio il fenomeno della stampa a larga diffusione in questo frangente storico e nella sua relazione biunivoca con le sfere del potere; biunivoca perché come le autorità garantirono privilegi e commesse, così alcuni tipografi poterono sfruttare questa stabilità per allargare il raggio delle proprie pubblicazioni. Nel caso di

<sup>37</sup> Alla c. G4r dell'edizione del 1591 dei *Vaticinia* si legge inoltre: «Publicata in Venetia, et donata ad un religioso di S. Francesco, Minore Conventuale di Ferrara». Questo continuo riferimento a edizioni veneziane o provenienti dall'area d'influenza della Serenissima (come nel caso di Marchetti), può essere spiegato oltre che con la continua attrazione esercitata da Venezia nei confronti di Ferrara, anche da alcuni dettagli della biografia di Baldini. Egli infatti si presentò come veneziano in alcune sue prefazioni, nonostante fosse originario del trevigiano: PAROLOTTO 2013, p. 56. Rapporti più stretti sono invece testimoniati da una sua pubblicazione sottoscritta a Venezia nel 1582, ossia la seconda edizione del trattato militare di Giulio Cesare Brancaccio (1515-1586) *Il Brancatio* (il personaggio era allora tra i cortigiani di Alfonso II, e la *princeps* era stata stampata dallo stesso Baldini a Ferrara l'anno prima). Anche il libraio ferrarese Giulio Vassalini (1583-1590) sottoscrisse a Venezia negli anni 1583-1589, gli stessi in cui firmò con Baldini alcune edizioni a Ferrara (in particolare tra 1585 e 1586): CAVALLINA 1977, p. 356.

<sup>38</sup> NICCOLI 1987, pp. 241-249. Dal punto di vista dello 'spettro alto' del pubblico, quest'approccio può venire confermato dalla biblioteca posseduta da Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Tra i pochi testi profetici qui presenti, si trova l'esemplare citato della Biblioteca Universitaria di Bologna delle *Profetie di Severo* di Baldini, come testimoniato dalla sottoscrizione «Ulyssis Aldrovandi et amicorum» sul verso della prima carta del volume in cui l'opera è rilegata. Le annotazioni sull'ultima pagina del volume si riferiscono però alle informazioni sugli animali ricavabili dall'altra opera del *Sammelband*, l'*Opera* stampata a Bologna nel 1580 del giureconsulto e letterato Federico Scotti (1522-1590), e potrebbero spiegare l'interesse aldrovandiano per un testo profetico le cui illustrazioni rappresentano numerosi animali in via allegorica. Vedi OLM 1979 per il metodo scientifico di Aldrovandi, e BACCHI 2005 e *CATALOGO DEI MANOSCRITTI* 1907 per il suo patrimonio librario.

Baldini, inoltre, tale legame con le autorità viene confermato sia dalla sua attività a Ferrara dopo la devoluzione che dai suoi rapporti con gli Este a Modena, dove una piccola parte del suo patrimonio tipografico è sopravvissuta. L'importanza e il significato della collezione di matrici xilografiche della Galleria Estense sono ancora una volta sottolineati alla luce del contributo che possono fornire allo studio delle migrazioni cui andavano soggetti i tipografi tra fine Cinquecento e inizi Seicento, migrazioni dovute maggiormente alle vicende storico-politiche che a quelle esclusivamente culturali<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Vedi GOLDONI 1995, pp. 203-229, per riflessioni simili sui motivi che portarono alla conservazione di matrici tipografiche, oltre che sul carattere eterogeneo del patrimonio Soliani.

## BIBLIOGRAFIA

BACCHI 2005

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

BALDACCHINI 1988

L. BALDACCHINI, *Il libro popolare d'argomento religioso durante la Controriforma*, in *Le Livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes du XXVIIIe Colloque International d'Etudes Humanistes de Tours*, a cura di P. Aquilon e H.-J. Martin, Parigi 1988, pp. 434-445.

BELLETTINI 1988

P. BELLETTINI, *La Stamperia Camerale di Bologna. I – Alessandro e Vittorio Benacci (1587-1629)*, «La Bibliofilia», 90, 1988, pp. 21-53.

BRUNI 2013

F. BRUNI, «Esercitare le stampe in honore et beneficio della magnifica comunità»: *strategia di profitto o scelta obbligata?*, «Paratesto», 2013, pp. 69-77.

BURKE 1978

P. BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York 1978.

CAMPIONI 1988

R. CAMPIONI, *Il Cinquecento*, in *Alma mater librorum: nove secoli di editoria bolognese per l'Università*, Catalogo della mostra a cura della Provincia di Bologna et alii, Bologna 1988, pp. 114-122.

CARNELOS 2008

L. CARNELOS, *I libri da risma: catalogo delle edizioni Remondini a larga diffusione (1650-1850)*, Milano 2008.

CATALOGO DEI MANOSCRITTI 1907

*Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, a cura di L. Frati, Bologna 1907.

CAVALLINA 1977

D. CAVALLINA, *L'editoria Ferrarese nei secoli XV e XVI*, in *Il Rinascimento nelle Corti Padane*, Relazioni del convegno *Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto* (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975), Bari 1977, pp. 341-360.

CAVICCHI 1990

A. CAVICCHI, *Baldini, Vittorio*, voce in *Music Printing and Publishing*, a cura di D.W.Krummel e S. Sadie, Londra 1990, pp. 158-159.

CHIAPPINI 1999

A. CHIAPPINI, *Baldini, Vittorio*, voce in *DIZIONARIO DEI TIPOGRAFI* 1999, pp. 57-62.

COLPORTAGE ET LECTURE POPULAIRE 1996

*Colportage et Lecture Populaire: Imprimés de Large Circulation en Europe, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> Siècles*, Atti del convegno (Wolfenbüttel 21-24 aprile 1991), a cura di R. Chartier e H.J. Lüsebrink, Parigi 1996.

DAVIS 1987

N.Z. DAVIS, *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Cambridge 1987.

DE GRAZIA 1984

D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi: catalogo critico*, Bologna 1984.

DENY 1936

J. DENY, *Les pseudo-prophéties concernant les Turcs dans le XVI<sup>e</sup> siècle*, «Revue des études islamiques», 2, 1936, pp. 201-220.

D'ESSLING 1907-1914

V. MASSENA PRINCE D'ESSLING, *Les livres a figures venitiens de la fin du 15<sup>ème</sup> siecle et du commencement du 16<sup>ème</sup>*, I-VIII, Firenze-Parigi 1907-1914.

DIZIONARIO DEI TIPOGRAFI 1999

*Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento: Vol. I, A-F*, a cura di M. Menato, E. Sandal et alii, Milano 1999.

EDIT16

EDIT16 - *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*

[http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)

GIULIO CESARE CROCE 1991

*Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, biblioteche e testi*, a cura di R.L. Bruni, R. Campioni et alii, Firenze 1991.

GOLDONI 1995

M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della Raccolta Bertarelli*, «Rassegna di Studi e Notizie del Castello Sforzesco», 19, 1995, pp. 195-259.

GORRIS 2002

R. GORRIS, «Prudentia perpetua»: *Vittorio Baldini, editore ferrarese di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 2002, pp. 219-252.

GRENDLER 1993

P.F. GRENDLER, *Form and Function in Italian Renaissance Popular Books*, «Renaissance Quarterly», 46.3, 1993, pp. 451-485.

LAVORI PREPARATORI 1986

*Lavori preparatori per gli Annali della tipografia Soliani*, a cura di E. Milano, A. Battini et alii, Modena 1986.

I LEGNI INCISI 1986

*I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

LIBRI PER TUTTI 2010

*Libri per tutti: generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a cura di M. Infelise, G. Bacci et alii, Torino 2010.

MCGINN 1986

B. MCGINN, *Circoli Gioachimiti Veneziani, (1450-1530)*, «Cristianesimo nella Storia», 7, 1986, pp. 19-39.

NAGLER 1858-1879

G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, I-V, Monaco di Baviera 1858-1879.

NICCOLI 1987

O. NICCOLI, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Bari-Roma 1987.

NUOVO 2003

A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2003.

NUOVO 2006

A. NUOVO, *Stampa e Potere: Sondaggi Cinquecenteschi*, «Bibliologia. An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book», 1, 2006, pp. 53-85.

OLMI 1979

G. OLMI, *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento 1979.

RAVA-SANDER 1969

C.E. RAVA-M. SANDER, *Supplement à Max Sander 'Le livre à figures italien de la Renaissance. Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530'*, Milano 1969.

ROUCH 1984

M. ROUCH, *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra. Quaderni della Biblioteca comunale G. C. Croce di San Giovanni in Persiceto», 17, 1984, pp. 229-272.

PAROLOTTO 2013

A. PAROLOTTO, *Baldini, Vittorio*, voce in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di M. Santoro et alii, I, Pisa 2013, pp. 56-58.

PETRELLA 2010

G. PETRELLA, *La Pronosticatio di Johannes Lichtenberger. Un testo profetico nell'Italia del Rinascimento*, Udine 2010.

POTESTA 2010

G.L. POTESTA, *L'uomo con la falce e la rosa. Dagli «Oracula Leonis» ai «Vaticinia pontificum» della biblioteca estense*, in *Profezie illustrate gioachimite alla corte degli Estensi*, a cura di G.L. POTESTA-P. CHERUBINI, Modena 2010, pp. 131-179.

REEVES 1993

M. REEVES, *The «Vaticinia de Summis Pontificibus»*, in M. Reeves, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: a Study in Joachimism*, Notre Dame-Londra 1993, pp. 453-462.

RICCI 2002

G. RICCI, *Ossessione turca: in una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna 2002.

ROZZO 2008

U. ROZZO, *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Udine 2008.

SANDER 1942

M. SANDER, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530: essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano 1942.

SALZBERG 2014

R. SALZBERG, *Ephemeral City: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester 2014.

SAMEK LUDOVICI 1974

S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del Libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974.

SCHIZZEROTTO 1971

G. SCHIZZEROTTO, *Le incisioni quattrocentesche della Classense*, Ravenna 1971.

SCRIBNER 1981

R.W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981.

SIMONINI-TEMEROLI 1999

D. SIMONINI, PAOLO TEMEROLI, *Benacci, Alessandro*, voce in *DIZIONARIO DEI TIPOGRAFI* 1999, pp. 99-104.

SONZINI 2010

V. SONZINI, *Vittorio Baldini, stampatore alla Campana: Storia di un tipografo fra Ducato e Legazione, «Schifanoia»*, 38-39, 2010, pp. 271-282.

SORBELLI 1921-1922

A. SORBELLI, *Carlo Sigonio e la Società Tipografica Bolognese*, «La Bibliofilia», 23, 1921-1922, pp. 95-105.

TAVONI-GORIAN 2010

M.G. TAVONI, R. GORIAN, *I materiali minori e le carte del paradiso in Piero Camporesi*, in *Dalla bibliografia alla storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*, Udine 2010, pp. 301-322.

TEPLY 1977

K. TEPLY, «*Kizil Elma*»: *Die grosse Türkische Geschichtssage im Licht der Geschichte un der Volkskunde*, «Südost-Forschungen», 36, 1977, pp. 78-108.

WATT 1994

T. WATT, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge 1994.

## ABSTRACT

Prendendo le mosse da alcuni legni provenienti da testi profetici pubblicati dal tipografo ferrarese Vittorio Baldini (*post* 1575-1618), e in particolare dai blocchi delle edizioni illustrate del testo pseudo-gioachimita dei *Vaticinia de Summis Pontificibus*, l'articolo arriva a discutere la loro relazione con la stampa a larga diffusione e del ruolo di questa nella produzione di un tipografo tra fine Cinquecento e inizi Seicento. Esso intende inoltre verificare la categoria di 'popolare' riferita alla collezione di matrici xilografiche della Galleria Estense di Modena.

Se lavori recenti, tra cui quelli sulla stamperia Remondini di Bassano, hanno contribuito a ridefinire il concetto di produzione 'popolare' come appunto 'a larga diffusione', rimane ancora da verificare questa acquisizione critica rispetto a settori particolari del libro moderno, *in primis* quello degli opuscoli a contenuto profetico, e in secondo luogo alla luce del fenomeno dei tipografi ufficiali. Un breve *excursus* sulla storia editoriale dei *Vaticinia* tra XV e XVI secolo, tuttora mancante dalla letteratura, permette di leggere le pubblicazioni di Baldini come intese ad attrarre gli interessi più eruditi del pubblico contemporaneo.

Tale assunto è illustrato grazie a nuove scoperte sull'iconografia dei *Vaticinia* e sulle migrazioni di persone e cose da un centro del ducato estense all'altro in seguito alla devoluzione di Ferrara nel 1598, attraverso confronti con materiale sempre conservato alla Galleria Estense (ad esempio i legni dalla *Pronosticatio* di Lichtenberger del 1492) ed alcuni paralleli con la contemporanea attività di altri tipografi che si destreggiarono tra editoria a larga diffusione ed edizioni di pregio.

Through the analysis of some woodblocks deriving from prophetic editions by the Ferrarese printer-publisher Vittorio Baldini (*post* 1575-1618), and in particular of the woodblocks used for the illustrations of the pseudo-Joachimite *Vaticinia de Summis Pontificibus*, the paper discusses the relationship between these publications and other widespread, cheap print products, and also which role such products played in the catalogue of a *tipografo* between the late sixteenth and the early seventeenth century. Moreover, the paper aims to verify the category of 'popular' with respect to the collection of woodblocks of the Galleria Estense of Modena.

If recent scholarship, for instance on the Remondini press in Bassano, has contributed to redefine the concept of 'popular production' as indeed 'printing for all', such an interpretation has not yet been verified with respect to particular sectors of the early modern book production, above all that of prophetic texts, and, second, to the contemporary phenomenon of official printers. A brief overview on the printed tradition of the *Vaticinia* editions between fifteenth and sixteenth centuries, still lacking from the scholarly literature, will contribute to interpret Baldini's publications as pitched at the more learned within the contemporary audience.

The argument is illustrated through new discoveries on the iconography of the *Vaticinia* and on the migrations of people and things from a centre to another of the Este Duchy following the devolution of Ferrara in 1598, as well as through comparisons with material still preserved at the Galleria Estense (for instance the woodblocks of Lichtenberger's *Pronosticatio* of 1492) and some parallels with the contemporary production of printer-publishers who engaged with both widespread, cheap print products and prestigious editions.

## DIE HOLZSTOCKSAMMLUNG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS. WIE SIE WAR UND WIE SIE IST

Ernst-Ludwig Kirchner, der Meister des expressionistischen Holzschnitts, legte Wert auf die Feststellung, er habe die Anregung zum Holzschnneider in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums erhalten. Der junge Kunststudent Kirchner war vermutlich im Herbst 1903 aus München nach Nürnberg gekommen, um den Geburtsort Albrecht Dürers und das Germanische Nationalmuseum zu besuchen: «Hier», so erinnert er sich später, «sah ich zum ersten Male die ganz frühen Holzschnitte und Wiegendrucke mit ihren Holzstöcken. Das interessierte mich sehr und mit neuem Ansporn ging ich an eigene Druckstöcke, die Technik hatte ich schon früher durch meinen Vater gelernt»<sup>1</sup>.

Mit über 2500 Holzstöcken aus der Zeit des 15. bis 19. Jahrhunderts gehörte die Nürnberger Sammlung damals zu den zahlenmäßig größten Sammlungen dieser Art in Europa. Die Geschichte und die Technik des frühen Bild- und Buchdrucks spielte im Rahmen des kulturhistorischen Sammlungskonzepts des Museums von Anfang an eine herausragende Rolle. Wissenschaftliches Interesse verband sich dabei auf das Engste mit dem unverhohlenen Nationalismus der Gründerjahre des Museums. Sah man doch in der Erfindung Gutenbergs und der Entwicklung der Druckmedien eine genuin deutsche Kulturleistung, die entscheidend zur epochalen Wende vom Mittelalter zur Neuzeit beigetragen hatte. Seit dem späten 19. Jahrhundert waren deshalb Beispiele der frühen Druckkunst in der Schausammlung des Museums, in den Räumen über dem Refektorium des Kartäuserklosters, ständig ausgestellt: exemplarische Dokumente zur Geschichte von Schrift und Druck, Inkunabeln mit Holzschnittillustrationen, Holzstöcke und Holzschnitte, Schrotblätter und Kupferstiche des 15. und 16. Jahrhunderts gehörten zu den Vorzeigeobjekten des Museums<sup>2</sup>.

Das wissenschaftliche Interesse an den Zeugnissen der Druckkunst äußerte sich vor allem in einigen Sammlungskatalogen, die diesem Gebiet schon sehr früh gewidmet wurden. Es war vor allem August Essenwein (1831-1892), der Erste Direktor des Germanischen Museums, der hier ein bevorzugtes Aufgabengebiet für sich sah. Schon 1872 veröffentlichte er unter dem Titel *Älteste Druckerzeugnisse im Germanischen Museum* einen mehrteiligen Aufsatz im «Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit». 1874 publizierte er *Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum*, ein Tafelwerk, in dem Einblatt- und Buchholzschnitte, sowie Abdrücke von Holzstöcken in 164 originalgroßen Abbildungen wiedergegeben waren. Auch Essenweins *Katalog der im germanischen Museum befindlichen Spielkarten und Kartenspiele*, Nürnberg 1884, gehört in diesen wissenschaftlichen Kontext. Schließlich gab Essenwein den von Hans Bösch (1849-1905) bearbeiteten *Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten, geschnittenen Holzstöcke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Nürnberg 1892-1894, heraus, ergänzt durch einen *Atlas zum Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten, geschnittenen Holzstöcke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts mit XII Tafeln*, Nürnberg 1896. Dem wissenschaftlichen

---

<sup>1</sup> Vgl. Rainer Schoch, *Die schönen alten deutschen Schrotblätter und Holzschnitte. Ernst Ludwig Kirchner und der altdeutsche Holzschnitt*, in Kirchner, *Das expressionistische Experiment*, Ausstellungskatalog Berlin und Hamburg, München 2014, S. 24-34.

<sup>2</sup> *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*, Nürnberg 1893, S. 137ff.

Standard der Zeit entsprechend, macht Boesch's Katalog Angaben zum Thema, den Maßen, der Literatur, gelegentlich auch Bemerkungen zu Schnitttechnik und Stil. Die Datierungen sind, dem damaligen Kenntnisstand entsprechend, durchweg zu früh angesetzt. Doch aus heutiger Sicht ist es verdienstvoll, dass von der Mehrzahl der Stöcke moderne Abdrücke in originalgroßer Abbildung wiedergegeben sind. Nur durch die Kataloge von Essenwein und Bösch, sowie durch die modernen Abdrücke, die von den wichtigsten Stöcken gemacht wurden, ist es heute möglich, den ursprünglichen Bestand der Holzstocksammlung zu rekonstruieren. Denn vier Fünftel der Holzstocksammlung gingen 1945 in den Wirren der letzten Kriegstage verloren.

Während die Holzschnitte und Kupferstiche an einem sicheren Ort ausgelagert waren, wurden die Holzstöcke im 2. Weltkrieg separat geborgen. Im Juli 1943, einen Monat vor dem ersten Bombentreffer auf das Nürnberger Museum, wurde ein großer Transport mit Museumsbeständen zur Auslagerung auf der Plassenburg bei Kulmbach/Oberfranken zusammengestellt, darunter Gemälde, Möbel, kostbare Elfenbeinarbeiten, Musikinstrumente, Trachtenschmuck und sechs Kisten mit Holzstöcken. Die Plassenburg, eine imposante Festungsanlage der Markgrafen von Brandenburg aus dem 16. Jahrhundert, diente gegen Kriegsende jedoch nicht nur als Bergungsort für museales Kunstgut. Hier war auch ein Lager für Flüchtlinge aus dem Osten, für *Displaced Persons* und ehemalige Zwangsarbeiter der Nationalsozialisten eingerichtet worden. Bei der Nachricht vom Einmarsch der amerikanischen Truppen in Kulmbach am 13. April 1945 kam es auf der Burg zu Unruhen, zu Plünderungen und Akten des Vandalismus, denen auch große Teile der hierher ausgelagerten Bestände des Germanischen Nationalmuseums zum Opfer fielen<sup>3</sup>. Da einige der erhaltenen Stöcke Brandspuren aufweisen (z.B. Hst. 142), nahm man an, auch die verlorenen Stücke wären verbrannt. Von 2500 Stöcken kehrten nach Kriegsende nur 468 in das GNM zurück. Darunter nur 3 von ursprünglich 46 Stöcken des 15. Jahrhunderts und nur 180 der ehemals 594 Stöcke des 16. Jahrhunderts. Im Folgenden soll wenigstens kurz skizziert werden, was die Sammlung einmal war und was sie heute noch ist. Dabei müssen wir uns aber notwendigerweise auf die Beschreibung ausgewählter, prominenter Einzelstücke beschränken.

Anders als die berühmte, ursprünglich ebenfalls aus Nürnberg stammende Holzstock-Sammlung des Hans Albrecht von Derschau im Berliner Kupferstichkabinett war die des Germanischen Nationalmuseums vor allem nach kulturhistorischen Gesichtspunkten zusammengetragen worden. In ihrer ursprünglichen Form spiegelte die Sammlung die Rolle Nürnbergs als Druck- und Publikationszentrum im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Neben spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiligenbildern und Buchillustrationen fanden sich dort Alphabete, Initialen, figürlicher und ornamentaler Buchschmuck und Vignetten, aber auch Stöcke zu Spielkarten und Druckerzeichen, Geschäftspapieren und Druckformen von Tabak- und Papierverpackungen etc. Die Provenienzen reichten dabei vom alten Nürnberger Patriziat über die Stadtverwaltung, die Nürnberger Archive und Kirchen, bis zu den Geschäftsleuten, den Druckern und Buchhändlern, den Tabak-, Papier- und Spielkartenfabriken der Stadt, aber auch von externen Sammlern und Antiquaren. Sowohl in ihrer großen Spannweite als auch in ihren Spitzenwerken konnte die Sammlung einen

---

<sup>3</sup> Bergungsakten im Altarchiv des Germanischen Nationalmuseums, Kapsel 448. Nach einem Bericht von Günter Troche vom 6. August 1945 hatte der Museumsdirektor Heinrich Kohlhaussen im Juli 1945, die wenigen bei Kriegsende noch vorgefundenen Sammlungsobjekte von der Plassenburg an einen neuen Bergungsort, Schloss Strössendorf bei Lichtenfels, verlagern lassen.

materialreichen Einblick in die Geschichte und Technik des Buch- und Druckwesens vom 15. bis zum 19. Jahrhundert bieten.

Den ältesten Bestand bildete die Sammlung des Ulmer Theologen, Pädagogen, Historikers und Denkmalpflegers Konrad Dietrich Hassler (1803-1873). Als angesehener Altertumswissenschaftler war Hassler Mitglied des Verwaltungs- und des Gelehrtenausschusses des Germanischen Museums und vermachte diesem 1872 eine Sammlung früher Druckgraphik, darunter annähernd 50 Holzstöcke des späteren 15. Jahrhunderts, die er angeblich im ehemaligen Franziskanerinnenkloster Söflingen aufgefunden hatte<sup>4</sup>. Die stilistisch homogene Erscheinung der meist kleinformatigen Stöcke mit Darstellungen von Heiligen und Szenen aus dem Leben Jesu sprechen für eine gemeinsame Herkunft. Doch auch wenn Hassler sie in Söflingen aufgefunden hat, so ist damit nicht erwiesen, dass die Stöcke auch dort hergestellt wurden. In den Anfängen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit mittelalterlichen Holzstöcken ging man häufig davon aus, dass diese in Frauenklöstern nicht nur benutzt sondern auch dort hergestellt wurden – eine These, die sich als nicht haltbar erwies<sup>5</sup>. Vielmehr setzte sich die Meinung durch, dass die Einblattholzschnitte in der Regel von Formschneidern in städtischen Werkstätten hergestellt aber auch in Klöstern gebraucht wurden<sup>6</sup>. Das darf auch im Fall Ulms angenommen werden. Die Stadt gehört in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu den führenden Druckorten in Deutschland. Bedeutende Ulmer Drucker wie Johann Zainer und Konrad Dinckmut beschäftigten für die Illustrationen ihrer Inkunabeln die fähigsten Entwerfer und Formschneider der Zeit. Und auch eine bedeutende Produktion an Einblattholzschnitten ist der schwäbischen Schule Ulms zuzuordnen. Die Qualität der Hasslerschen Holzstöcke bewegte sich allerdings nicht auf dem hohen künstlerischen und technischen Niveau der führenden Ulmer Meister. Eine Ausnahme bilden vielleicht die kleinen Stöcke einer Heiligen Helena und einer heiligen Birgitta auf der Rückseite, die beide um 1460 zu datieren und mit den Schnitten der Washingtoner Blockbuch-Passion zu vergleichen waren, die einem «Ludwig Maler ze Ulm» zugeschrieben werden<sup>7</sup>.

Dagegen hatte bereits Schreiber für die meisten der Hasslerschen Stöcke festgestellt, dass es sich um vereinfachende Kopien nach etwas älteren Holzschnitten der schwäbischen Schule handeln müsse<sup>8</sup>. Ablesbar ist dies z.B. an einer recht rohen, um 1470 zu datierenden Darstellung des Heiligen Wendelin (Fig. 1), die sich als eine vereinfachende Kopie nach einem sehr viel

---

<sup>4</sup> Dazu August Essenwein, *Älteste Druckerzeugnisse im germanischen Museum II*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 1872, Nr. 9, Sp. 273-281.

<sup>5</sup> Vgl. Essenwein, Anm. 4. Ferner Uta Wittlich, *Ulmer Buchdruckerinnen und Buchhändlerinnen im 15. und 17. Jahrhundert*, in *Ulmer Bürgerinnen, Söflinger Klosterfrauen in reichsstädtischer Zeit*, Ausstellungskatalog, Ulmer Museum 2003, S. 44-58, Nr. 32 a, b + 33.

<sup>6</sup> Vgl. dazu allgemein Peter Schmidt, *Das vielfältigste Bild. Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen*, in *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik*, Washington-Nürnberg 2005, S. 37-56.

<sup>7</sup> Inv. Nr. Hst. 3: Die heilige Helena (Schr. 1496) um 1460, Essenwein 1872, Sp. 277, fig. 2; Inv. Nr. Hst. 4: Die heilige Birgitta (Schr. 1308) um 1460, Essenwein 1872, Sp. 277, fig. 3. Zur Blockbuch-Passion des «Ludwig Maler» vgl. Washington-Nürnberg, 2005, Nr. 64.

<sup>8</sup> Wilhelm Ludwig Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts. Stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au 15eme siècle*, I-VIII, Leipzig 1926-1930.

differenzierteren, früheren Vorbild im British Museum, erweist<sup>9</sup>. Das Beispiel zeigt, dass in bestimmten Fällen – entgegen der gängigen Annahme – die Entwicklung nicht vom ‘Primitiven’ zum ‘Differenzierteren’ verläuft, sondern umgekehrt. An diesem und an anderen Beispielen zeigt sich, dass das ausgewogene Verhältnis von klarem Umriss und einer reichen Binnenzeichnung, das dem Ulmer Holzschnitt des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts einen hohen Grad an ‘Naturalismus’ verleiht, bei den kleinen Hasslerschen Stöcken einer rohen Linienführung gewichen ist. Die Stöcke der Sammlung Hassler machen nicht zuletzt die große zeitliche und räumliche Mobilität der Bilder sichtbar, die im Spätmittelalter durch das einfache Kopieren der Holzstöcke ermöglicht wurde. Generell wird man der Meinung von Schreiber, es handle sich bei den sog. Söflinger Stöcken um Kopien, zustimmen müssen. Das gilt vor allem für eine ganze Gruppe von kleinen, nahezu formatgleichen Darstellungen zum Leben Jesu<sup>10</sup>. Schreiber irrt jedoch im Fall einer heiligen Dorothea mit drei Jesusknaben, wenn er den «sehr rohen» Nürnberger Stock als Kopie nach einem Holzschnitt im British Museum, London bezeichnet. Der kolorierte Londoner Abdruck weist nämlich dieselben Randausbrüche und denselben senkrechten Sprung auf wie der glücklicherweise erhaltene Nürnberger Stock (Fig. 2)<sup>11</sup>.

Zu den bedeutenden Verlusten spätmittelalterlicher Holzstöcke muss auch das großformatige Hagiologium der Heiltümer von St. Ulrich und Afra in Augsburg gezählt werden<sup>12</sup> (Fig. 3). Die oberen beiden von vier Druckstöcken waren vermutlich aus der Sammlung des Museumsgründers, Hans von Aufsess, in die Graphische Sammlung gelangt. Zusammen mit den Holzschnittdarstellungen der Nürnberger Heiltümer und denen von Aachen gehören die Augsburger Reliquientafeln zu den bedeutendsten Beispielen gedruckter mittelalterlicher Reliquienverzeichnisse. Die großformatigen Druckstöcke mit der detaillierten Präsentation der Reliquien und xylographischem Text wurden mit Sicherheit in Augsburg hergestellt. Mit ihrer reichen spätgotischen Maßwerkverzierung weisen sie zwar stilistisch in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, könnten aber durchaus auch noch nach 1500 entstanden sein. Die historisierende Darstellungsweise dürfte die Verehrungswürdigkeit der Heiltümer sinnfällig zum Ausdruck gebracht haben.

### *Illustrationen*

Ein ähnlicher retardierender Effekt ist auch an einer großen Gruppe von Holzstöcken zu einem großangelegten Nürnberger Geschlechterbuch des frühen 16. Jahrhunderts zu

---

<sup>9</sup> Inv. Nr. Hst. 6a: Der heilige Wendelin (Schr. 1732a), Kopie nach Schr 1732, ehemals St. Gallen Stiftsbibliothek, heute London BM, Inv. No. 1930, 1217.5. Verso: Inv. Nr. Hst. 6b: Die Marter der heiligen Katharina (Schr. 1338a) Essenwein 1872, Sp. 277, fig. 4, Kopie nach Schr. 1338 Paris Bibliothèque Nationale.

<sup>10</sup> Die folgenden flüchtig geschnittener Stöcke gehören alle zu einer Folge von kleinen Holzschnitten zum Leben Jesu: Schr. 5, 9, 69f, 94a, 146, 224, 314b, 569a, 626, 627 o, alle um 1480-1500, alle Kopien nach älteren Stöcken.

<sup>11</sup> Inv. Nr. Hst. 5b: Die heilige Dorothea mit den Jesusknaben (Schr. 1403) Essenwein 1872, Sp. 277, fig. 6. Ein früher, kolorierter Abdruck im British Museum (Schr. 1402). Für den Hinweis danke ich Richard S. Field sehr herzlich.

<sup>12</sup> Inv. Nr. Hst. 27/28, (Schr. 1936): Die Neudrucke von diesen Stöcken haben im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg die Inv. Nr. H 1972 und H 1973, Kaps. 1451a. Abdrücke der unteren beiden Stöcke befinden sich in der Stadtbibliothek Augsburg. Vgl. Richard Schmidbauer, *Einzel-Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg*, Straßburg 1909 (Slg. Heitz Bd. 18), Taf. 15.

beobachten, von denen sich glücklicherweise eine ganze Reihe erhalten haben.<sup>13</sup> Es handelt sich um ursprünglich ca. 150 großformatige männliche und weibliche Kostümfiguren nebst zugehörigen Wappen von Nürnberger Patriziern und ehrbaren Familien. Die Stöcke waren dem Museum 1874 vom städtischen Bauamt überwiesen worden. Die Kostümfiguren tragen historisierende höfische Trachten vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts dürften sie dem Traditionsbedürfnis der Nürnberger Ratsfamilien und der Nachahmung aristokratischer Sitten durch das städtische Bürgertum entsprochen haben.

Überhaupt hatten Buchillustrationen in der Nürnberger Sammlung einen beträchtlichen Anteil unter den Holzstöcken des 16. Jahrhunderts – wobei eindeutig Werke von Nürnberger Formschneidern überwiegen. Als besonders schwerer Verlust aus diesem Bereich muss ein Holzstock zu einem Erstlingswerk des Nürnberger Humanismus, den 1502 erschienenen *Quatuor libri amorum* des Conrad Celtis, gelten. Die ganzseitige Darstellung der Ursula Galla war der einzige erhaltene Holzstock zu dem bedeutenden Werk, an dem auch der junge Albrecht Dürer als Illustrator mitwirkte<sup>14</sup> (Fig. 4; Hst. 29). In einer eigentümlichen Verbindung von Topographie, Biographie und Liebesdichtung schilderte Celtis sein Leben und seine Liebschaften in vier Büchern entsprechend den verschiedenen Landschaften der vier Himmelsrichtungen. Im ersten Buch schreibt er von seiner Liebe zu Hasilina Sarmata, die er als junger Student bei seiner Wanderung nach Krakau getroffen hatte. Als jugendlicher *poeta laureatus* wandte er sich dann nach Süden, nach Regensburg und in die Alpen, wo er Elsula Alpina traf. Als reifer Mann verliebt er sich in Mainz am Rhein in Ursula Galla und schließlich trifft er Barbara Codonea als älterer Mann in Lübeck und bei seiner Wanderung nach Norden. Auf seiner Lebenswanderung erlebt Celtis die Lebensalter, die Freuden des Lebens, die Temperamente, die Sternzeichen und die Reichtümer der Landschaften. Die außerordentlich kleinteilige und in einem *horror vacui* gedrängte Darstellung ist Landkarte, szenische Darstellung und wissenschaftliche Illustration zugleich. Auch wenn sie künstlerisch nicht an die Qualität der Dürerschen Entwürfe heranreicht, zeichnet sie doch mit erzählerischem Reichtum ein liebenswürdiges Bild von den fruchtbaren Ufern des Rheins. Als Entwerfer wird man den sog. Celtis-Meister, einen Künstler aus dem Humanistenkreises um Conrad Celtis, annehmen dürfen, der gelegentlich fälschlich mit Hans von Kulmbach u.a. identifiziert wurde<sup>15</sup>.

Wissenschaftliche Illustrationen zu einem unbekanntem Kräuterbuch waren in der Sammlung ebenso vertreten wie astrologische Bilder und die Tabellen zu Paul Pfnzings Lehrbuch *Methodus geometrica*, Nürnberg 1598<sup>16</sup>. Zu erwähnen sind aber auch die zwanzig Holzschnittillustrationen mit den rätselhaft-hermetischen Sinnbildern zu einer Ausgabe der *Prognosticatio ad Vigessimum quartum annum duratura* von Theophrastus Paracelsus (um 1493-1541) aus dem Jahr 1541<sup>17</sup>. Ferner befanden sich zahlreiche Holzstöcke zu illustrierten Nürnberger Schriften antipäpstlichen Inhalts in der Sammlung: so die allegorischen Illustrationen zu der

<sup>13</sup> Vgl. «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», NF 21, 1874, Sp. 65-73, bes. Sp. 69-70. (Einige dieser Stöcke sind in den Museen der Stadt Nürnberg, Dürerhaus ausgestellt).

<sup>14</sup> Vgl. *Amor als Topograph. 500 Jahre «Amores» des Conrad Celtis*, Ausstellungskatalog, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, 2002. S. 93-105.

<sup>15</sup> Vgl. Matthia Mende, *Dürer und der Meister der Celtis-Illustrationen, Paragone um 1500 in Nürnberg*, in *Amor als Topograph. 500 Jahre «Amores» des Conrad Celtis*, Ausstellungskatalog Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, 2002. S. 27-37.

<sup>16</sup> Inv. Nr. Hst. 391-435. 45 Stöcke.

<sup>17</sup> Inv. Nr. Hst. 472-491.

polemischen Schrift *Eyn wunderliche Weysagung von dem Babsttumb*<sup>18</sup> von Andreas Osiander (1498-1552) und Hans Sachs und zu Simon Rosarius, *Antithesis. De praeclaris Christi et indignis Antichristi Facinoribus*, 1557<sup>19</sup>.

### *Bücherzeichen und buchschnuck*

Schon 1866 waren einige Holzstöcke als Vermächtnis aus der Sammlung der alten Nürnberger Patrizierfamilie Scheurl ins Museum gelangt, darunter mehrere Exlibris und Bücherzeichen. Zu den prominentesten zählt das Exlibris des berühmten Humanisten und Dürer-Freundes Dr. Christoph Scheurl mit den Wappen seiner Eltern, Christoph I Scheurl und Helena Tucher<sup>20</sup>. Der alten Zuschreibung Hellers an Dürer widersprach bereits Hans Boesch in seinem Katalog<sup>21</sup> (Fig. 5). Die Familienwappen der Scheurl und der Tucher werden von einem modisch-dekorativ gekleideten Hoffräulein mit luxuriösem Federhut getragen, deren höfische Erscheinung an Porträts von Cranach und seiner Werkstatt erinnert. Der humanistisch gebildete Scheurl war 1507 von Friedrich dem Weisen zum Professor der Rechte an die neugegründete Universität Wittenberg berufen worden und dort 1509 auch von Cranach porträtiert worden. Auch das Exlibris dürfte noch in diesen Wittenberger Jahren entstanden sein, bevor Scheurl 1511 nach Nürnberg zurückkehrte und hier erfolgreich als Ratskonsulent und Diplomat wirkte. Auf seine reiche, vorwiegend juristische Bibliothek mit ca. 600 Bänden und über 2700 Titeln auch aus den Bereichen Theologie und Astronomie, die bis heute erhalten ist<sup>22</sup>, verweist auch das spätere Bücherzeichen, das ebenfalls der Wittenberger Cranach-Werkstatt entstammt und dessen Holzstock mit in die Sammlung des GNM gelangt war. Es zeigt Christoph II. Scheurl mit seinen beiden Söhnen Christoph und Georg unter dem Kreuz kniend, neben dem neuen, von Kaiser Karl V. gewährten Familienwappen und dem kleineren von Scheurls Ehefrau Katharina, geb. Fütterer<sup>23</sup>.

Den größten Teil der Sammlung machen bis heute die typographischen, ornamentalen und figürlichen Elemente der Buchgestaltung aus, die Alphabete, Initialen, Vignetten, die Titleinfassungen, die ornamentalen Kopf- und Randleisten, die wichtige Bestandteile des Buchschmucks bildeten. Bedauerlicherweise sind auch in diesem Bereich große und schmerzliche Verluste zu beklagen. So fehlt z.B. das prächtige Alphabet von großen Zierinitialen, die offenbar nach kalligraphischen Entwürfen des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörffer (1497-1563) oder dessen unmittelbarer Umgebung geschnitten wurden<sup>24</sup> (Fig. 6; Hst. 44-55). Ebenfalls aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und aus

---

<sup>18</sup> Inv. Nr. Hst. 458-470, 13 Stöcke, Nürnberg 1527.

<sup>19</sup> Inv. Nr. Hst. 492-507, 16 Stöcke.

<sup>20</sup> *Bücherzeichen der Scheurl*, in «Exlibris» 2 (1892), Nr. 3 und 4; «Exlibris» 3 (1893), Nr. 1; Hollstein 144; Ilse O'Dell, *Deutsche und österreichische Exlibris 1500-1599 im British Museum*, London 2003, Nr. 358. Inv. Nr. Hst. 32: Exlibris Christoph Scheurl, mit den Wappen der Tucher und Scheurl, um 1511.

<sup>21</sup> Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Bamberg 1827, Bd. 2, Nr. 2147.

<sup>22</sup> Renate Jürgensen, *Bibliotheca Norica. Patrizier- und Gelehrtenbibliotheken in Nürnberg zwischen Mittelalter und Aufklärung*, Teil 1, Wiesbaden 2002, S. 34ff.

<sup>23</sup> Inv. Nr. Hst. 35: Exlibris Christoph Scheurl, mit seinen Söhnen Georg und Christoph vor dem Kreuz kniend. Vgl. Ilse O'Dell, *Deutsche und österreichische Exlibris 1500-1599 im British Museum*, London 2003, Nr. 360; Claudia Valter, *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhundert*, Nürnberg 2014, S. 44.

<sup>24</sup> Vgl. August von Eye, *Zur Bucherverzierung der Renaissancezeit*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», NF 21, 1874, Sp. 65-73, bes. Sp. 71.

der engeren Umgebung Neudörffers stammt eine kleine Sammlung von Randleisten und Verzierungen mit komplizierten Flechtmustern und Schnörkeln, die ganz aus den Federkunststücken des Schreibmeisters entwickelt sind (Hst. 84/85). Auch sie gehören zu den Kriegsverlusten. Gleichwohl ist in diesem Bereich manches erhalten, was als Anschauungsmaterial zu einer Geschichte des Buchschmucks vom 16. bis 19. Jahrhundert dienen kann.

### *Landkarten*

Ein Bereich, der unter den Kriegsverlusten stark gelitten hat, sind die Holzstöcke zu Landkarten. Einen besonders schmerzlichen Verlust für die Nürnberger Regionalgeschichte stellen die vier Stöcke zu der 1559 datierten *Großen Wald- und Fraischkarte von Nürnberg* des Monogrammisten H.W. (Hans Weigel nach Georg Nöttelein) dar (Hst. 133-136). Die großformatige Karte erfasst das Nürnberger Territorium innerhalb der von vier Gewässern definierten Grenzen. Sie verzeichnet die Umgebung Nürnbergs mit ihren Wäldern, Straßen und Ortschaften, die der städtischen Gerichtsbarkeit unterstanden und diente vermutlich als juristisches Beweismittel in den anhaltenden Grenzstreitigkeiten der Stadt mit den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach<sup>25</sup>.

Einem ähnlichen Zweck dienten die vier glücklicherweise erhaltenen Stöcke zu dem Riesenholzschnitt der Landwehr der Reichsstadt Nürnberg. Der Rundprospekt wurde 1577 vom Rat der Stadt bei dem Zeichner Paulus Reinhart (nach 1500-1586) und dem Formschneider Stefan Gansöder in Auftrag gegeben und nach seiner Fertigstellung 1581 im Rathaus zur Schau gestellt. Er erfasst die ländliche Umgebung Nürnbergs von einem hohen, imaginären Standpunkt über der Stadtmitte aus. Im Zentrum stehen die drei Wappen der Reichsstadt. Um sie schließt sich die Stadtmauer und der Graben als innerer Verteidigungsring. Darüber hinaus reicht der Rundblick bis zu einem Radius von etwa 10 Kilometern auf die Umgebung der Stadt (Fig. 7, Hst. 137-140)<sup>26</sup>. In diesem Umkreis verlief der äußere Verteidigungsring, die sog. Landwehr, deren Inspektion 1577 den Anstoß zur Herstellung der Karte gab. Der Riesenholzschnitt beeindruckt nicht nur durch seine absolute Größe, sondern auch durch die Virtuosität des Formschneiders, der mit einem differenzierten Vokabular von Zeichen und Schnitttechniken ein anschauliches Landschaftsbild zu schaffen vermochte.

### *Die Sammlung heute*

Die großen Verluste der Sammlung konnten in der Nachkriegszeit nicht mehr kompensiert werden. Deshalb stagnierte dieser Sammlungsbereich in der Zeit nach 1945. Umso erfreulicher, dass in jüngerer Zeit dennoch einige wenige Neuzugänge zu verzeichnen waren.

Als Leihgaben aus dem Besitz einer alten Nürnberger Patrizierfamilie kamen glücklicherweise wieder zwei qualitätvolle Holzstöcke der Frühzeit in die Sammlung, ein großes,

---

<sup>25</sup> Yasmin Doosry (Hrsg.), *Von oben gesehen. Die Vogelperspektive*, Ausstellungskatalog, Nürnberg 2014, Kat.Nr. 54.

<sup>26</sup> Inv. Nr. Hst. 137-140: Stefan Gansöder, Paulus Reinhart, Rundprospekt der Umgebung der Stadt Nürnberg. Nürnberger Landwehr, 1581; Ursula Timann, *Der Rundprospekt der Nürnberger Landwehr von 1577*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1987, S. 195-204; Doosry, vgl. Anm 25, Nr. 70-72.

sehr fein geschnittenes Wappen der Familie Pfinzing aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in prunkvollem Beschlagwerkrahmen mit der Devise «Patriae et amicis» und eingerahmt von den Statuen der Minerva und des Mars<sup>27</sup> (Fig. 8). Der Holzschnitt, dessen Entwurf früher Jost Amman zugeschrieben wurde, gilt heute als anonym.

Aus derselben Provenienz stammt der ältere Holzstock zu einem Reiterbild des Heiligen Ladislaus, Königs von Ungarn, von dem sich auch ein alter Abdruck, eingeklebt in die Handschrift einer *Chronica hungarorum* der Bayerischen Staatsbibliothek, München, erhalten hat<sup>28</sup> (Fig. 9). Das Heiligenbild erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine seitenrichtige Teilkopie nach einem Holzschnitt des 1491 bei Anton Koberger in Nürnberg erschienenen *Schatzbehalters*, einem Andachts- und Erbauungsbuches des Franziskaners Stephan Fridolin. Dort ist als «neunzehnte Figur» der siegreiche Feldherr Jephtha dargestellt, wie er bei seiner Heimkehr von seiner Tochter empfangen wird. Der von Wilhelm Pleydenwurff in der Werkstatt Michael Wolgemuts entworfene Holzschnitt diente als Vorbild für die ritterliche Gestalt des Heiligen Ladislaus, die somit nach 1491 entstanden sein muss.

Aus der gleichen Zeit und demselben künstlerischen Umfeld stammt ein Holzstock des 15. Jahrhunderts, der als Geschenk in die Sammlung gelangte und der in enger Verbindung zur aussagekräftigsten Quelle zum spätmittelalterlichen Formschnitt steht<sup>29</sup> (Fig. 10; Hst. 2552). Der Holzstock ist vermutlich der einzig erhaltene von den zahlreichen Illustrationen zum *Archetypus Triumphantis Romae*, einem ehrgeizigen Nürnberger Buchprojekt, das 1497 oder 1498 erscheinen sollte, aus unerfindlichen Gründen aber nie realisiert wurde. Der Autor, Peter Danhauser aus dem Nürnberger Humanistenkreis um Conrad Celtis, plante vermutlich ein umfangreiches illustriertes Kompendium antiken Weltwissens als Grundlage der christlichen Weltordnung herauszugeben. Der Nürnberger Stock schildert ein *Opfer an Merkur*, wie es im fünften Buch der *Fasti*, des gereimten römischen Festkalenders von Ovid, beschrieben wird: zu den Iden des Mai gingen die römischen Kaufleute, nur mit der Tunica bekleidet, hinaus zum Heiligtum des Merkur an der heiligen Quelle nicht weit vor der Porta Capena. Dort schöpften sie Wasser, wuschen sich in einer «urna», tauchten Lorbeerzweige in das heilige Wasser, besprengten damit Kleider und Haare und opferten dem Gott Weihrauch. Dabei sprachen die Händler ein Gebet, in dem sie Merkur um Vergebung baten für alle bösen Worte, Meineide und geschäftsbedingten Lügen, derer sie sich schuldig gemacht hatten. Zum Schluß erging die Bitte an Merkur, doch auch in Zukunft die «lucra», die Profite, gnädig zu gewähren (Ovid, *Fasti*, V, 671-692).

Aus dem in der Bibliothek des GNM erhaltenen Memorialbuch des Sebald Schreyer, des Mitherausgebers der Schedelschen Weltchronik und Finanziers des *Archetypus*, sind wir über die Umstände der Buchherstellung bestens informiert. Sebald Schreyers Verträge mit dem

---

<sup>27</sup> Inv. Nr. Hst. 2530: Wappen der Familie Pfinzing, ehemals Jost Amman, Virgil Solis zugeschrieben New Hollstein. 2002, S. 127, Nr. R2 (rejected).

<sup>28</sup> Inv. Nr. Hst. 2531: König Ladislaus von Ungarn und Kroatien zu Pferd (Schr. 1581) 18,8x12,9 cm; alter Abdruck München, Bayerische Staatsbibliothek, München (C1m 442); vgl. Beatrice Hernad, *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, Ausstellungskatalog, München 1990, S. 25; *The Illustrated Bartsch*, vol. 165, bearbeitet von Richard S. Field, p. 259. Ich danke Richard Field für diesen Hinweis. Zum «Schatzbehälter» vgl. Schramm.

<sup>29</sup> Vgl. Rainer Schoch, in «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums» 1993, S. 389-390; Rainer Schoch, *Archetypus triumphantis Romae, Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus*, in *50 Jahre Sammler und Mäzen, Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912-2000) zum Gedenken* (Veröffentlichungen des Historischen Vereins Schweinfurt e.V., N.F. Bd. 6), Schweinfurt 2001, S. 261-298; *The Origins of European Printmaking*, Washington-Nürnberg 2005, Nr. 7. (Memorialbuch des Sebald Schreyer, GNM, Merkel 2° Hs 1122, fol. 57 r).

Formschneider Sebald Gallensdorfer sind die ergiebigsten Quellen zur Arbeitsweise und zum handwerklich-künstlerischen Status des spätmittelalterlichen Formschneiders<sup>30</sup>.

Am 1. Juli 1493 verpflichtete sich Gallensdorfer, die nach Schreyers Angaben von «den Malern», d.h. von Werkstattmitarbeitern Michael Wolgemuts «vorgerissenen» Holztafeln zu schneiden, keine anderen Aufträge anzunehmen und strengstes Stillschweigen über seine Tätigkeit zu wahren: weder durfte er die Druckstöcke Dritten zeigen, noch heimlich Abdrücke davon machen, sondern mußte jeden einzelnen Stock unmittelbar nach dessen Fertigstellung dem Sebald Schreyer aushändigen. Schreyer seinerseits sollte auf seine Kosten die «Bretter» besorgen und vom «Maler» reissen lassen. Er hatte dem Formschneider in seinem Haus eine «geheizte stube» als Schneidewerkstatt zu stellen und musste die Druckstöcke nach Fertigstellung einzeln bezahlen. Sollte ein Stock nicht zu Schreyers Zufriedenheit ausfallen, so war Gallensdorfer zu kostenlosem Ersatz verpflichtet. Sollte er den Auftrag nicht binnen des nächsten Jahres erledigt haben, war Schreyer berechtigt, zur Unterstützung andere Formschneider hinzuzuziehen. Die meisten Illustrationen waren von den Malern zuerst auf Papier entworfen, dann auf die Bretter vorgezeichnet worden. 1498 hatte der Formschneider insgesamt 316 Druckstöcke – 233 große und 83 kleinere – fertiggestellt. In den vier Jahren von 1493-97 beliefen sich Schreyers Investitionen in das Projekt auf die stolze Summe von 334 fl. – den Gegenwert eines stattlichen Hauses in Nürnbergs bester Lage. Davon erhielt der Textautor Danhauser nur 93 fl., die Schreiber 33 fl. Nur wenig mehr als die Schreiber – nämlich 37 fl. – berechneten die Maler für das Reissen der Holzstöcke. Ihre Entwurfszeichnungen für 217 «figuren» wurden mit insgesamt 9 ½ fl. nicht besser entlohnt als der Schreiner für die Lieferung der «Bretter». Den Löwenanteil erhielt jedoch der Formschneider. Seine Arbeit wurde mit 150 fl. um ein Vielfaches höher bewertet als die Entwurfstätigkeit der Maler und die Beiträge der anderen Beteiligten. Diese aus heutiger Sicht erstaunliche Diskrepanz erklärt sich aus der handwerklichen Tradition des Mittelalters, die mehr nach dem Zeitaufwand als nach der schöpferischen Leistung bewertete<sup>31</sup>.

Auch wenn die Nürnberger Sammlung heute keinen breiten Überblick über die facettenreiche Geschichte des Hochdrucks mehr bieten kann, so besitzt sie doch noch immer eine größere Anzahl exemplarischer Belegstücke. Trotz der schmerzlichen Verluste ist an der Sammlung die Entwicklung der «skulpturalen» Holzschnitttechnik ablesbar. So sehr man das Fehlen von Arbeiten renommierter Künstler bedauern muss, so sind es gerade Einzelstücke wie der Stock zum *Archetypus*, die als einmalige und aussagekräftige Dokumente den Wert der Sammlung ausmachen. Das gilt vor allem in den Fällen, in denen sich die Holzstöcke mit Werken und Dokumenten aus anderen Sammlungsbereichen in Verbindung bringen lassen und auf diese Weise als materielle Beweisstücke und historische Quellen dienen können.

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu Tilman Falk in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. X, München 2004, Sp. 190-224.



Fig. 1: Der heilige Wendelin (Schr. 1732a), um 1470



Fig. 2a: Die heilige Dorothea (Schr. 1402), Holzstock, um 1470

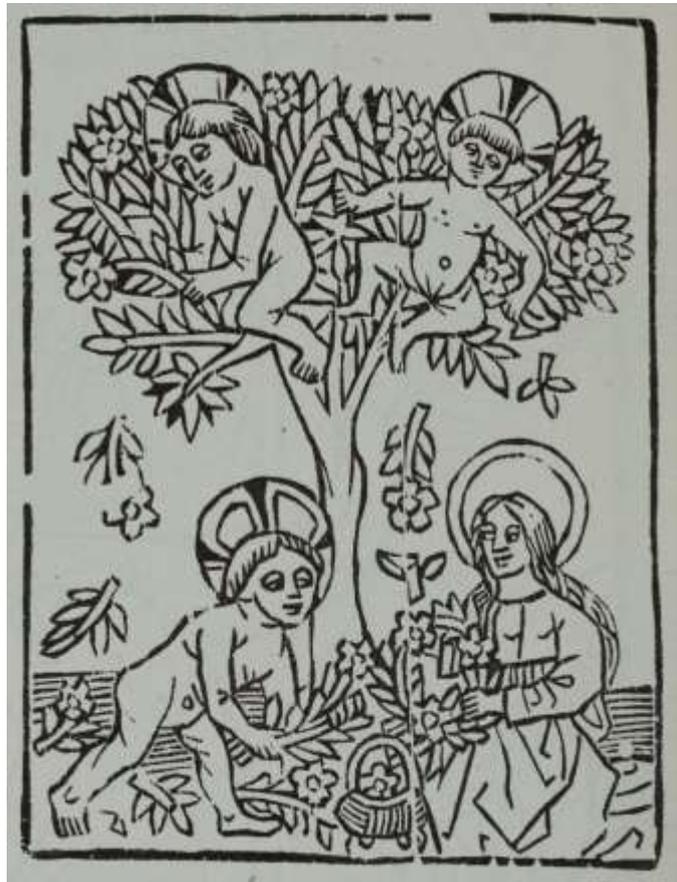


Fig. 2b: Die heilige Dorothea (Schr. 1402) Abdruck

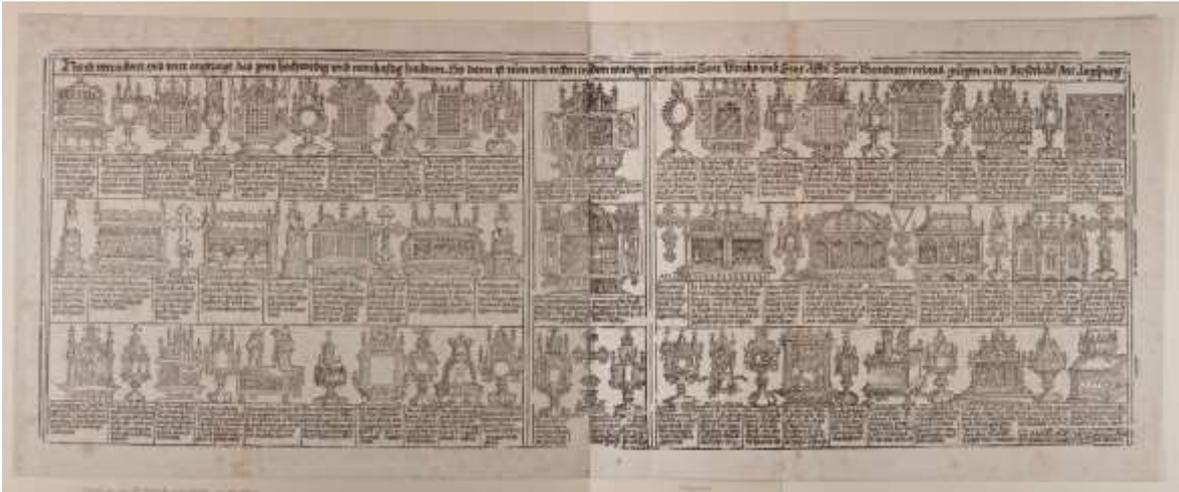


Fig. 3: Die Reliquien von St. Ulrich und Afra, um 1500 (Schr. 1936)



Fig. 4: Ursula Galla aus: Celtis, Quatuor libri amorum, 1502



Fig. 5: Exlibris Christoph II Scheurl, Werkstatt Lucas Cranach, um 1510

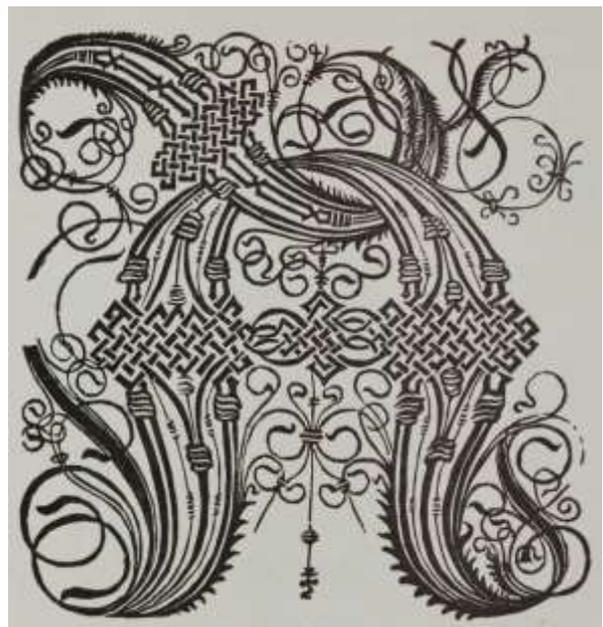


Fig. 6: Zierinitiale A, Nürnberg, um 1550



Fig. 7: Rundprospekt der Nürnberger Landwehr, 1577-1581



Fig. 8: Wappen der Familie Pfinzing, um 1550



Fig. 9: Der heilige Ladislaus (Schr. 1581), nach 1491



Fig. 10: Opfer an Merkur. Aus: Archetypus triumphantis Romae. Nürnberg 1493/98

## BIBLIOGRAFIA

- Amor als Topograph. 500 Jahre «Amores» des Conrad Celtis*, Ausstellungskatalog, Schweinfurt 2002.
- Atlas zum Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten, geschnittenen Holzstöcke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. XII Tafeln*, Nürnberg 1896.
- ESSENWEIN A., *Älteste Druckerzeugnisse im germanischen Museum. I*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 8, 1872, pp. 241-248.
- ESSENWEIN A., *Älteste Druckerzeugnisse im germanischen Museum. II*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 9, 1872, pp. 273-281. [Slg. Hassler]
- ESSENWEIN A., *Älteste Druckerzeugnisse im germanischen Museum. III*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 9, 1872, pp. 305-310.
- ESSENWEIN A., BÖSCH H., *Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen zum Abdrucke bestimmten, geschnittenen Holzstöcke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, I-II*, Nürnberg 1892-1894.
- VON EYE A., *Beiträge zur Geschichte der Holzschneidekunst*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 19, 1872, pp. 151-158. 287, 378-380.
- VON EYE A., *Zur Bücherverzierung der Renaissancezeit*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 21, 1874, pp. 65-73.
- VON EYE A., *Zur Bücherverzierung des 17. Jahrhunderts*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 21, 1874, pp. 201-207.
- VON EYE A., *Zur Bücherverzierung des 18. Jahrhunderts*, «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit», 21, 1874, pp. 233-244.
- HASSLER K.D., *Die Buchdrucker-Geschichte Ulms*, Ulm 1840.
- HELLER J., *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Bamberg 1827.
- HERNAD B., *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, Ausstellungskatalog, München 1990.
- JÜRGENSEN R., *Bibliotheca Norica. Patrizier- und Gelehrtenbibliotheken in Nürnberg zwischen Mittelalter und Aufklärung*, Teil 1, Wiesbaden 2002.
- MENDE M., *Dürer und der Meister der Celtis-Illustrationen, Paragone um 1500 in Nürnberg*, in *Amor als Topograph. 500 Jahre «Amores» des Conrad Celtis*, Ausstellungskatalog, Schweinfurt 2002, pp. 27-37. *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*. Nürnberg 1893.
- O'DELL I., *Deutsche und österreichische Exlibris 1500-1599 im British Museum*, London 2003.

*Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and their Public/ Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Ausstellungskatalog, New Haven-Nürnberg 2005.

SCHMIDBAUER R., *Einzel-Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg*, Straßburg 1909.

SCHMIDT P., *Das vervielfältigte Bild. Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen*, in *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik*, Washington - Nürnberg 2005, pp. 37-56.

SCHREIBER W.L., *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts. Stark vermehrte und bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung des Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au 15eme siècle*, I-VIII, Leipzig 1926-1930.

SCHOCH R., *Archetypus triumphantis Romae, Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus*, in *50 Jahre Sammler und Mäzen, Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912-2000) zum Gedenken* (Veröffentlichungen des Historischen Vereins Schweinfurt e.V., N.F. Bd. 6), Schweinfurt 2001, S. 261-298.

SCHOCH R., *Die schönen alten deutschen Schrotblätter und Holzschnitte. Ernst Ludwig Kirchner und der altdeutsche Holzschnitt*, in *Kirchner. Das expressionistische Experiment*, Ausstellungskatalog, München 2014, pp. 24-34.

TIMANN U., *Der Rundprospekt der Nürnberger Landwehr von 1577*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 1987, S. 195-204.

VALTER C., *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhundert*, Nürnberg 2014.

*Von oben gesehen. Die Vogelperspektive*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Y DOOSRY, Nürnberg 2014.

WITTLICH U., *Ulmer Buchdruckerinnen und Buchhändlerinnen im 15. und 17. Jahrhundert*, in *Ulmer Bürgerinnen, Söflinger Klosterfrauen in reichsstädtischer Zeit*, Ausstellungskatalog, Ulm 2003, pp. 44-58.

## ABSTRACT

Das Germanische Nationalmuseum besaß eine der umfangreichsten und bedeutendsten Holzstocksammlungen Europas, deren größter Teil jedoch in den letzten Tagen des 2. Weltkriegs unter nie ganz geklärten Umständen verloren ging. Der Beitrag versucht, anhand der erhaltenen Archivalien mehr Licht in die Umstände dieses schmerzlichen Kriegsverlustes zu bringen. Gestützt auf alte Publikationen wie die Bestandskataloge von August Essenwein, Hans Bösch und August von Eye gibt der Artikel einen summarischen Überblick über Herkunft, Umfang und Bedeutung der verlorenen Sammlung. Dem wird eine Charakteristik der aktuellen Sammlung, das heißt der erhaltenen Restbestände und der wichtigsten Neuerwerbungen gegenüber gestellt.

Il Museo Nazionale Germanico possedeva una delle più ampie e importanti collezioni di matrici in Europa, che tuttavia in gran parte andò perduta negli ultimi giorni della Seconda Guerra Mondiale in circostanze mai pienamente chiarite. Sulla base dei dati archivistici conservati, il contributo mira a gettare nuova luce sulle circostanze di questa dolorosa perdita bellica. Basato su antiche pubblicazioni come i cataloghi di August Essenwein, Hans Bösch e August von Eye, il saggio fornisce un sommario panorama sulla provenienza, l'entità e l'importanza della collezione perduta. Ad esso viene contrapposta una descrizione dei caratteri della collezione attuale, cioè di quanto è rimasto conservato dopo la sottrazione e delle più importanti nuove acquisizioni

## DRUCKSTÖCKE IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

Das Bayerische Nationalmuseum verwahrt in seinen Beständen zahlreiche Druckstöcke der unterschiedlichsten Art. Einige Gruppen unter den rund 450 inventarisierten Objekten sind jeweils geschlossen ans Haus gekommen, andere sind Einzelstücke.

Die Abgrenzung zu Modeln für den Zeugdruck, die technisch gesehen ebenfalls als Druckstock angesprochen werden könnten, sowie zu Modellen für Tragant, Lebzelten oder anderes Gebäck bereitete in manchen Fällen in der Vergangenheit Schwierigkeiten, ebenso wie manche Objekte als Druckstock inventarisiert wurden, die wir heute anders bezeichnen würden, wie ein Satz metallener Druckplatten für Bayerische Banknoten um 1840, die hier nicht besprochen werden sollen. Im Gegensatz dazu wurden, historischem Sprachgebrauch folgend, die Holzdruckstöcke für Spielkarten als Druckmodell inventarisiert. Diese verschiedenen Objektgattungen waren von 1900 bis mindestens in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts gemeinsam ausgestellt, nicht mehr aber nach dem zweiten Weltkrieg.

Dieser Beitrag soll die wichtigsten und interessantesten Gruppen und Einzelstücke vorstellen und, soweit möglich, deren Provenienz darlegen. In manchen Fällen harren wichtige Fragen, wie die nach Entwerfer, Formschneider, Drucker, Verleger und Publikation noch der Forschung.

Bisherige Forschung konzentrierte sich auf die berühmten «Bayerischen Landtafeln» Philipp Apians, die Wappensammlung desselben großen Kartographen, die Sammlung von 26 Druckstöcken zu 16 Kartenspielen sowie den Druckstock der Darstellung der Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg von Michael Ostendorfer von 1519.

### *Die «Bayerischen Landtafeln» Philipp Apians*

Die einzigen dauerhaft seit spätestens 1881 bis heute im Museum ausgestellten Druckstöcke sind die der ersten auf topographischer Vermessung basierenden Karte Bayerns. Die Druckstöcke waren 1567 fertiggestellt. Der Auftrag zu einer neuen Karte war 1554 von Herzog Albrecht V. (1528-1579) an den Mathematiker und Kartographen Philipp Apian (1531-1589) ergangen. Nach siebenjährigen Vermessungsarbeiten war 1561 die 6,4x6,4 Meter messende, gezeichnete Karte vollendet. Um die Karte vervielfältigen zu können, setzte Apian sie ab 1563 in das Format von ca. 170x170 cm um. Die 24 jeweils rund 31x42 cm messenden Druckstöcke<sup>1</sup> wurden von Jost Amman geschnitten. Apian, der wegen seines Bekenntnisses zum Protestantismus 1569 Bayern verlassen musste und eine Professur in Tübingen annahm, nahm sie mit, woraufhin Herzog Albrecht V. 1579 einen Nachstich in Kupfer nach einem der von Apian selbst gedruckten und in Buchform herausgegebenen Exemplare in Auftrag gab. Die Holzdruckstöcke wurden nach Apians Tod 1590 von Herzog Wilhelm V. von Bayern (1548-1626) angekauft und in der herzoglichen Kunstkammer verwahrt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden sie vom Kartographen Castulus Riegl verwahrt, dann von dessen Sohn Adrian, des späteren Leiters des Topographischen Büros. 1857 befanden sie sich im Besitz des Hauptkonservatoriums der Armee, von wo sie wohl 1870 dem Bayerischen Nationalmuseum übergeben wurden<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Phys 258.1-25; die Druckstöcke der obersten Reihe messen ca. 15,5 cm in der Höhe.

<sup>2</sup> Erwerbungsakte ER0060, Dokumentationsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums; Peter Diemer, Lorenz Seelig. Druckstöcke der «Bayerischen Landtafeln» des Philipp Apian sowie der Wappen der bayerischen Ortschaften und Adelsgeschlechter. In: Willibald Sauerländer (Hg.). die Münchner Kunstkammer. Katalog, Teil 2. München 2008. S. 608-610.

Bayern war dank der Apianschen Karte zu seiner Zeit das am besten kartierte Land Europas und die Karte blieb bis 1867, zur Vollendung des 1804 begonnenen Topographischen Atlas<sup>3</sup> des Königreichs Bayern, die beste Karte des Landes. Drucktechnisch interessant sind die Druckstöcke der Apianschen Karten vor allem aufgrund der eingekitteten, in Zinn gegossenen Schriftzüge für die Bezeichnung von Städten, Flüssen und Seen sowie mehreren Textblöcken aus gewöhnlichen Lettern. Diese haben Seltenheitswert, da Lettern im üblichen Druckereibetrieb selten die Jahrhunderte überdauert haben. Die verschiedenen Kittarten und späteren Ergänzungen bei den Lettern zeugen von wiederholter Verwendung (Fig. 1)<sup>3</sup>.

In Zusammenhang mit den Bayerischen Landtafeln stehen weitere Druckstöcke. Eine Übersichtskarte von 31,4x32,5 cm, deren Druckstock<sup>4</sup>, wie die 24 Tafeln, mit Beschriftungen aus eingekitteten, gegossenen Lettern versehen ist, wurde von Apian der Buchpublikation der Landtafeln hinzugefügt. Ein weiterer aus sechs Teilen gefügter, 54,5x55 cm messender Druckstock für eine Übersichtskarte<sup>5</sup> ist unvollendet geblieben: hier fehlen die Beschriftungen, während ansonsten alle Merkmale den beiden bisher bekannten Einheiten entsprechen. Dieser Druckstock für eine größere Übersichtskarte war bisher unerkannt<sup>6</sup>. Dasselbe gilt für weitere Druckstöcke, die zur Buchpublikation Apians von 1568 gehören. Hier ist ein von Löwen gehaltenes und mit dem Fürstenhut bekröntes Bayerisches Wappen, das die Titelseite ziert, zu erwähnen<sup>7</sup>(Fig. 2), ebenso wie einige Titel, wie jene der vor jede Kartenseite eingebundenen Inhaltsangaben der im folgenden Kartenblatt enthaltenen Städte, die wahlweise «Die [...] Landtafel begreift in sich»<sup>8</sup> oder «die [...] Landtafel helt in sich»<sup>9</sup> lauten. Das Konvolut, mit dem diese Schriftfragmente 1916 an das Museum kamen, soll weiter unten besprochen werden.

### *Die Apiansche Wappensammlung*

Die umfangreichste Gruppe unter den Druckstöcken des Bayerischen Nationalmuseums sind die von Philipp Apian zusammengestellten Wappen von Städten, Märkten, Klöstern und Adelsfamilien Bayerns. Die Sammlung war, wie die Landtafeln, Teil einer landeskundlichen repräsentativen Dokumentation, wobei die genaue Bestimmung der Druckstöcke und die Hintergründe ihrer Entstehung unklar sind. In der Buchausgabe von 1568 ist die Übersichtskarte von 34 dieser Wappen eingefasst. Beim Tod Apians waren 647 Wappen vorhanden, die Herzog Wilhelm V. seiner Witwe abkaufte und wie die Druckstöcke der Landtafeln der Kunstkammer eingliederte. Mitte des 19. Jahrhunderts kamen sie in den Kunsthandel und schon vor 1880 gelangten große Teile in bedeutende Sammlungen. Neben den 270 Wappen im Bayerischen Nationalmuseum sind 194 im Besitz des Historischen Vereins von Oberbayern und werden im Münchener Stadtarchiv verwahrt. Die des Bayerischen Nationalmuseums teilen sich in 70 im Format von rund 2,6 mal 2,3 cm<sup>10</sup> und 200 im Format

<sup>3</sup> Hans Wolff. Die Bayerischen Landtafeln – das kartographische Meisterwerk Philipp Apians – und ihr Nachwirken. In: Philipp Apian und die Kartographie der Renaissance. (Ausstellung München, Bayerische Staatsbibliothek 1989) Weißenhorn 1989. S. 74-125, S. 105-106.

<sup>4</sup> R 8991.

<sup>5</sup> R 8964.

<sup>6</sup> Für die beiden Übersichtskarten ist der Zugang nicht belegt. Eventuell waren sie in der Übertragung vom Hauptkonservatorium der Armee enthalten, denn in der Empfangsbestätigung ist von 27 Druckstöcken die Rede, welche Zahl nachträglich zu 29 korrigiert wurde. Die 24 eigentlichen Landtafeln haben acht Aussparungen für den Einsatz von Textblöcken, von denen drei hölzerne, lose, erhalten sind. Damit bestehen die Landtafeln heute aus 27 Druckstöcken und die Korrektur könnte sich auf die beiden Übersichtskarten beziehen.

<sup>7</sup> R 8968.

<sup>8</sup> 16/237.

<sup>9</sup> 16/238.

<sup>10</sup> R 9035-R 9104.

3,2 mal 2,7 cm<sup>11</sup>. Alle sind rückseitig mit einem Druck beklebt, der vermutlich im 19. Jahrhundert entstanden ist und sind seitlich mehrfach bezeichnet, wovon eine Beschriftung auf das 16. oder 17. Jahrhundert zurückgehen *könnte*.

Das Museum verwahrt noch eine weitere Wappensammlung von 31 Stück<sup>12</sup>, die an die Darstellungen in Johann Siebmachers Wappenbuch erinnern, wobei zu untersuchen bleibt, ob sie in irgend einer Beziehung zu diesem 1605 erstmals erschienenen und später mehrfach neu aufgelegten, erweiterten und facsimilierten Standardwerk stehen.

### *Druckstöcke für Spielkarten*

Ihrer Bedeutung entsprechend gut erforscht und dokumentiert sind auch die Druckstöcke für Spielkarten<sup>13</sup>. Sie waren 1991-1992 Teil der Spielkartenausstellung «Gut Gemischt» und sind im zu dieser Gelegenheit erschienenen Bestandskatalog Spielkarten des Bayerischen Nationalmuseums von Sigmar Radau und Georg Himmelheber grundlegend bearbeitet worden.

Die Tatsache, dass diese Druckstöcke erhalten geblieben sind und ans Nationalmuseum kamen, ist durch die Bayerische Spielkartensteuergesetzgebung zu erklären. Jedes in Bayern verkaufte und verwendete Kartenspiel musste zum Nachweis der entrichteten Steuer ein entsprechendes Siegel tragen, dessen metallener Stempel beim Kurfürstlichen Kartensiegelamt in München in den Druckstock eingesetzt wurde. Jeder bayerische Kartenhersteller musste also seine Druckstöcke an dieses Amt schicken. Die Druckstöcke selbst sind oft auch am Mittelsteg zwischen den Karten, der beim Zerschneiden wegfällt, mit dem Namen dieses Amtes gekennzeichnet und datiert (1750, 1753, 1757, 1764). Gesiegelt wurde nur jeweils eine Bildkarte, sodass von den bis zu fünf Druckstöcken pro Spiel immer nur einer den entsprechenden Nachweis trägt. Solche Stöcke für die Bildkarten mit Aussparungen für die einzusetzenden Siegel kamen 1867 vom Königlich Bayerischen Allgemeinen Reichsarchiv an das Museum; vermutlich gehören zu diesen Druckstöcke, die das Kartensiegelamt 1765 bei der Überprüfung einbehalten hatte, und 1801 an die Generallandesdirection Registratur abgegeben hatte. Drei ungesiegelte Druckstöcke für Zahlenkarten waren schon 1865 aus dem Münchner Kunsthandel erworben worden. Ebenso ungesiegelte Stöcke hatte 1863 das Kupferstichkabinett (heute Staatliche Graphische Sammlung) in München aus dem Handel erworben, von denen acht im Jahre 1881 an das Nationalmuseum überwiesen wurden<sup>14</sup>.

Drucktechnisch ist im Zusammenhang mit Spielkarten interessant, dass das Konsumgut Spielkarte in seiner Ästhetik so eng mit dem Holzschnitt verbunden ist, dass diese Technik noch lange nach dem Verschwinden des Holzschnitts aus anderen Produktparten des Druckereigewerbes verwendet wurde. Ebenso wurde die Ästhetik des Holzschnitts noch im späten 19. Jahrhundert im Medium der Zinkätzung nachgeahmt.<sup>15</sup>

In der Sammlung sind Druckmodel zu folgenden Kartenspielen vorhanden: viermal «Ordinari Eichelkarte» von 1750, 1735, 1757 und um 1745, «Churbaierische Odnari Eichelkarte» um 1750-1760, zweimal «Churbaierische feine Eichelkarte» von 1764 (Fig. 3) und um 1765, «Churbaierische Französische Karte» um 1760, «Churbaierische Tarockkarte» um 1765, Besançon Tarock um 1750, Trentiner Karte um 1760, Katalonische Karte um 1770, zweimal Breite Karte von 1750 und um 1780, einmal Ansbacher Karte um 1770 und einmal Schweizer Karte um 1775.

<sup>11</sup> R 9105-R 9304.

<sup>12</sup> R 9004-R 9009, R 9011-R 9016, R 9018-R9034.

<sup>13</sup> R 8518-R 8535, R 8685-R 9692.

<sup>14</sup> Erwerbungsakte ER1102, Dokumentationsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums.

<sup>15</sup> Sigmar Radau, Georg Himmelheber. Druckstöcke. In Dieselben. Spielkarten. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Band XXI. S. 415-466, S. 415.

*Abgaben der Königlichen Akademie der bildenden Künste und des Verlags Knorr und Hirth*

Als einziger weiterer Druckstock ist bisher der traditionell um 1519 datierte zur Regensburger schönen Madonna von der Forschung berücksichtigt worden. Der Holzschnitt wurde in der Literatur zu seinem Schöpfer Michael Ostendorfer besprochen sowie in seiner Funktion für die Wallfahrtsgeschichte, zuletzt von Regine C. Hrosch, die auch die ökonomische Komponente beleuchtet<sup>16</sup>. Sie berücksichtigt auch den technischen Befund und hat die Abzüge verschiedener Stadien der Abnutzung des aus vier Teilen zusammengefügt, 57x39,5 cm messenden Druckstocks nachgewiesen und in eine chronologische Reihe gebracht. Unerkannt war bisher, dass auch der Stock des zugehörigen, jedoch herkömmlich um 1521 oder 1522 datierten Holzschnittes Michael Ostendorfers, der das Ausführungsmodell für die projektierte große Wallfahrtskirche des Augsburgers Baumeisters Hans Hieber darstellt, im bayerischen Nationalmuseum verwahrt wird<sup>17</sup> (Fig. 4). Auch dieser 76,5x56 cm messende Druckstock ist aus sechs Teilen zusammengefügt. Wie die Darstellung der ersten Wallfahrtskapelle, ist auch dieser Druckstock stark durch Anobienbefall geschädigt.

Diese beiden Druckstöcke scheinen zusammen mit 32 weiteren Text-Druckstöcken 1857 von der Königlichen Akademie der bildenden Künste in München an das Museum abgegeben worden zu sein, zumindest wurde die Abgabe vom Ministerium genehmigt<sup>18</sup>. Die beiden im diesbezüglichen Schreiben zuerst aufgeführten Druckstöcke betreffen 1. «eine Kirche, die sogenannte schöne Maria in Regensburg» und 2. «eine Phantasiekirche», womit wohl nur die Darstellung des Ausführungsmodells gemeint sein kann. Erstaunlicherweise kam aber in einem unabhängigen Vorgang 1916 der bekanntere Druckstock von der kleinen Kapelle («Vierteiliger Holzstock zum Holzschnitt der Wallfahrt zur schönen Maria in Regensburg», mit korrekter Maßangabe) zusammen mit den bereits erwähnten Textfragmenten zu Apians Kartenwerk («begreift in sich», «helt in sich» und weitere) als Schenkung von Walther Hirth, dem Verlagserben von Knorr und Hirth ans Haus<sup>19</sup>. Auch genau diese Zusammenstellung von Textfragmenten war in der Abgabeliste der Akademie der bildenden Künste von 1857 enthalten. Offenbar hat entweder die Akademie doch nicht alles dem Museum abgegeben sondern ein Teil gelangte an den Verlag Knorr und Hirth, oder das Museum selbst hat einen Teil der Druckstöcke an den Verlag veräußert und später wieder zurückbekommen.

Dieser Verlag, der mit dem Namen des im deutschen Kunstgewerbe und der Kulturgeschichte des Historismus bedeutenden Publizisten Georg Hirth verbunden ist, gab unter anderem ab 1880 mit der „Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren“ Faksimile-Reproduktionen berühmter deutscher Künstler wie Dürer und anderen heraus. So ist das Interesse des Verlags an dem schon 1857 identifizierten und als bedeutend befundenen Ostendorfer-Druckstock ganz plausibel. Tatsächlich reproduzierte Hirth diesen Holzschnitt in seinem kulturgeschichtlichen Bilderbuch aus drei Jahrhunderten 1881, wobei jedoch eventuell ein Abzug aus der Staatlichen graphischen Sammlung München als Vorlage verwendet wurde<sup>20</sup>.

*Abbildungen und Titel aus Rechtsbüchern*

Die Abgabeliste von der Akademie enthält eine weitere Einheit, die wie der Großteil der Textfragmente zu Rechtsbüchern gehört. Es handelt sich um neun Druckstöcke für die

---

<sup>16</sup>Regine C. Hrosch. Die historische Quelle Bild als Problem der Geschichtswissenschaft und der Vermittlung von Geschichte. Oldenburger Schriften zur Geschichtswissenschaft 9. Oldenburg 2008. S. 283-334.

<sup>17</sup>R 8979.

<sup>18</sup>Erwerbungsakten ER1428, Dokumentationsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums.

<sup>19</sup>Erwerbungsakten ER0867, Dokumentationsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums.

<sup>20</sup>Hrosch 2008, S. 301.

Abbildungen von insgesamt zehn Speisefischen und dem Flusskrebs<sup>21</sup> aus der Fischordnung im Bayerischen Landrecht von 1616, gedruckt in München bei Nicolaus Henricus<sup>22</sup>. Die Fische sind mit ihren Namen und separat mit dem Angabe «Maß» gekennzeichnet, was darauf beruht, dass die Abbildung die Mindestgröße der Fische angibt, unterhalb welcher der Fang zurückgeworfen werden muss (Fig. 5).

Von insgesamt neun Untertiteln dieses Gesetzbuchs sind sechs in der Sammlung der Akademie der schönen Künste bzw. der Sammlung des Verlags Knorr und Hirth enthalten, und zwar: Gandt Proceß, Gerichtsordnung, Erklärung der Landts-freyheit, Landts und polickey Ordnung, Forst Ordnung und Malefiz Proceß Ordnung<sup>23</sup>. Das herzoglich Bayerische Wappen des Titelblattes, flankiert von Genien, die die Kollane des Goldenen Vließes und den Herzogshut halten sowie Putten, die den Wappemantel heben, ist wiederum als separater Druckstock erhalten<sup>24</sup>, möglicherweise muss dieser mit dem «Titel der churfürstlich bayerischen Landesordnung» in der Abgabeliste der Akademie identifiziert werden.

Thematisch nah am Komplex Landrecht von 1616 ist das mit dem thronenden Herzog zwischen vier Räten oder Angehörigen des Hofstaats, dem ein kniender Gelehrter einen Kodex dediziert, reich gestaltete Titelblatt ohne Textesatz zur «Bayrischen Landtsordnung» von 1553, Nachdruck bei Adam Berg in München, 1598<sup>25</sup>, ferner das Titelblatt zu «Der Stat Nürnberg verneute Reformation 1564» Nachdruck Lorenz Schüpfel, Nürnberg und Altdorf, 1755<sup>26</sup>, bei welchem der Text nicht als loser Block eingesetzt ist sondern direkt in den ornamentalen Rahmen geschnitten ist. Dieser ist ein prächtiges Säulenportal mit einem gerüsteten König und einem Schriftgelehrten, die Speer und Codex beziehungsweise Schild in der Hand halten, womit auf Wehrhaftigkeit und Gesetz verwiesen wird, während in der Bekrönung zwei Genien mit Palm- und Ölweig die Reichskrone über das von zwei Putti gehaltene Wappen der Reichsstadt halten.

Die montierte Tafel mit den Titeln des Landrechts von 1616 und den Apian-Titeln von 1568 enthält ferner den Textblock zum Titelblatt der «Gerichtsordnung im Fürstentumb Obern- und Nidern Bayrn Anno 1520 aufgericht»<sup>27</sup> in der von Johann Schobser, München 1535 und 1545 aufgelegten Version und ebenso den Textblock des Titels «Das Buech der gemeinen Landpot Landsordnung Satzung und Gebreuch des Fürstentumbs in Obern und Nidern Bairn Im fünfzehnhundert und Sechtzehnten Jar aufgericht»<sup>28</sup> wohl in der Version Schobser, München, ca. 1530.

Die Abgabeliste der Akademie der schönen Künste enthielt schließlich «zwei Kalendersücke», womit offenbar die Kopfleisten zweier Wappenkalender des Stifts zu Unserer Lieben Frau in München gemeint sind<sup>29</sup>. Sie zeigen die Muttergottes zwischen den Heiligen Arsadius, Benno, Sixtus und Donatus in einer ornamentalen Kartusche bzw. Arkatur. Stilistisch sind sie ins späte 16. Jahrhundert bzw. um 1600 einzuordnen. Drucke dieser Kalender sind nicht überliefert, die bisher bekannten ältesten erhaltenen Stiftskalender der Münchner Frauenkirche sind spätere Kupferstiche<sup>30</sup>.

<sup>21</sup> R 8940-R 8948.

<sup>22</sup> Landrecht, Policy- Gerichts- Malefiz- und andere Ordnungen der Fürstenthumben Obern und Nidern Bayrn.

<sup>23</sup> 16/229, 16/228, 16/233, 16/235, 16/230, 16/225.

<sup>24</sup> R 8983.

<sup>25</sup> R 8995.

<sup>26</sup> R 8974.

<sup>27</sup> 16/226.

<sup>28</sup> 16/223.

<sup>29</sup> R 8998, R 9000.

<sup>30</sup> Für wertvolle Hinweise in Zusammenhang mit den Wappenkalendern danke ich Herrn Josef H. Biller, München.

*Eigenständige künstlerische Druckgrafik, Illustrationen, Andachtsgrafik*

Waren die bisher besprochenen Druckstöcke (oder zumindest die Umstände ihres Zugangs) mit Ausnahme der beiden Ostendorfer-Holzschnitte klar dem rechtlichen oder administrativen Bereich zuzuordnen, gibt es in den Sammlungen des Bayerischen Nationalmuseums weitere von kunsthistorischem Interesse und einige aus der Populärgrafik. Zu den kunsthistorisch interessanten gehören ein nicht signierter heiliger Christophorus aus dem Kreis Albrecht Dürers, wohl um die 1520er Jahre zu datieren<sup>31</sup> (Fig. 6), das Jüngste Gericht nach Albrecht Dürers Kleiner Passion, um 1510, vergrößert kopiert von Georg Scharfenberg aus Görlitz und datiert 1565<sup>32</sup>, ferner das Letzte Abendmahl aus derselben Kleinen Passion Dürers, um 1508-1509, in eine frühgotische Kirchenarchitektur versetzt und ins Rund gebracht, mit einer gotisierenden ornamentalen Bordüre<sup>33</sup>. Diese Merkmale muten historistisch an und auch der Erhaltungszustand und die Schnitttechnik des Fonds lassen vermuten, dass der Stock im 19. Jahrhundert entstanden ist.

Schließlich ist ein Konvolut von fünf Druckstöcken von kunsthistorischem Interesse, das auf das Mappenwerk Karl Maria von Aretins, des Gründungsdirektors des Bayerischen Nationalmuseums zurückgeht: «Altertümer & Kunstdenkmale des Bayerischen Herrscherhauses begonnen 1852 auf allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Königs Maximilian II., fortgesetzt auf allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Königs Ludwig II.», verlegt von Cotta & Manz in München. Dieses Werk kann als «Pilotprojekt» zur Gründungsabsicht des Bayerischen Nationalmuseums gelten. Die in den Heften besprochenen Kunstwerke sind in unterschiedlichen Reproduktionstechniken abgebildet, worunter Frablithografien, eingeklebte Abzüge von Fotografien, sogar eine vergoldete Relieffprägung. Als Vignetten wurden einige Holzschnitte verwendet, deren Druckstöcke in Hirnholz geschnitten sind, die aber dennoch aufgrund ihrer holzschnittartigen Ästhetik nicht als Holzstich sondern als Holzschnitt angesprochen werden sollen. Diese «Strichzeichnungen» sind möglichst exakte, nüchterne Wiedergaben der besprochenen Kunstwerke<sup>34</sup>.

In der III. Lieferung wurde im Kapitel «Die St. Lorenz-Kirche im Alten Hof zu München» eine Radierung der Nordansicht dieser Kirche von Domenico Quaglio von 1806 verwendet, wobei die Staffagefiguren der Vorlage weggelassen wurden<sup>35</sup>. In derselben Ausgabe wurde zum Kapitel „Holzbüste des Kurfürsten Friedrich II.“ eine szenische Darstellung dieses Pfälzer Kurfürsten nach Michael Ostendorfer von 1556 verwendet, nämlich eine Reise des Kurfürsten in einer von Pferden getragenen Sänfte, begleitet von sieben Landsknechten<sup>36</sup>. Dieselbe Lieferung enthält das Kapitel «Der Chor Altar in der Frauenkirche zu Ingolstadt»; abgebildet ist die untere Teil des Hauptbildes (Hans Mielich, 1572) mit dem Stifter des Altars Herzog Albrecht

<sup>31</sup> R 8996; Walter L. Strauss (Hg.). *Illustrated Bartsch 10 Part 1. Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer.* New York 1980, S. 283, Kat.-Nr. 16 (179) führt das Blatt unter der Rubrik «Bartsch Appendix» mit dem Hinweis «Not by Dürer» auf. Die Zuschreibung im Inventar des Bayerischen Nationalmuseums an Hans Sebald Beham kann nicht überzeugen. Eher wäre etwa an Hans Schäufelein zu denken. Dieser Druckstock wird Gegenstand weiterer Forschung sein.

<sup>32</sup> R8984; die Auflösung des Monogramms wurde von den Vorgängern am BNM geleistet – sie findet sich im Inventareintrag.

<sup>33</sup> R 8967.

<sup>34</sup> Die fünf Druckstöcke der Aretin-Publikation sind Dauerleihgaben des Historischen Vereins für Oberbayern.

<sup>35</sup> L 72/127; die hochrechteckige Radierung zeigt im Gegensatz zur Illustration bei Aretin nur den Ostteil der Kirche und die anschließende Durchfahrt; Quaglio schuf jedoch eine Serie querformatiger aquarellierter Zeichnungen der Ansichten des Alten Hofes, zu denen gut auch eine nicht belegbare Nordansicht gehört haben könnte. 1870 kopierte Karl von Lebschée die Blätter Quaglios und diese Serie umfasst eine Ansicht der gesamten Nordseite, doch beweisen Details der Aretin-Illustration, die nur bei Quaglio vorkommen, dass die Aretin-Illustration direkt auf diesen zurückgeht.

<sup>36</sup> L 72/128; Georg Poensgen. *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556-1559).* Heidelberg 1956, S. 55, deutet das Blatt auf Ottheinrich.

V. und seiner Frau Anna von Habsburg mit Kindern und Gefolge in Anbetung der nicht mit wiedergegebenen Marienkrönung<sup>37</sup>.

In Lieferung IV. ist ein Kapitel der «Holzbüste des Pfalzgrafen Philipp» gewidmet, es ist das Pendant zur Büste des Pfalzgrafen Friedrich II. Abgebildet ist das medaillonförmige Steinrelief des jungen Pfalzgrafen von Adolf Hans Daucher von 1522<sup>38</sup>.

In Lieferung VII ist das Kapitel über das „Denkmal Kaiser Ludwigs des Bayern im Rathaus-Saale zu Nürnberg“ mit einer Wiedergabe des Siegels dieses Kaisers von 1327-1328<sup>39</sup>, welches ikonografisch mit dem berühmten Relief insofern übereinstimmt, dass zwei Löwen und zwei Adler den Thron bilden<sup>40</sup> (Fig. 7).

Der Bereich der kulturhistorisch interessierenden bzw. der Populargrafik ist mit wenigen Gruppen und Einzelstücken vertreten. Hier ist, chronologisch vorgehend, zuerst ein Satz von 12 kleinen Druckstöcken (rund 4x6 cm) von Bibelillustrationen zu nennen, sieben Gleichnisse, drei Darstellungen aus dem Leben Christi und zwei aus der Apokalypse<sup>41</sup>. Bislang konnten nur diese beiden auf eine Vorlage zurückgeführt werden: die «Neuen Künstlichen Figuren Biblischer Historien» von Tobias Stimmer, 1576. Auch die weiteren der summarisch aber doch sicher und locker komponierten und gezeichneten Darstellungen stehen ganz in der Tradition der Kleinmeister und ihrer Nachfolger der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Fig. 8).

Aus einer Publikation des späten 17. Jahrhunderts stammen fünf große Holzschnitte mit Darstellungen von Volksbelustigungen. Der Titel des um 1690 erschienenen Werks lautet «Curioser Spiegel, in welchem der allgemeine Lauff des ganzen menschlichen Lebens, von der zartesten Kindheit an, bis in das gestandene Alter, in allerhand schönen Figuren, mit beygefügeten artigen Reimen zur Belustigung vorgestellt wird. Zu finden in Nürnberg in der Joh. Andr. Endterschen Handlung»<sup>42</sup>. Das Buch, dessen Klassifizierung als Kinderbuch fragwürdig scheint, ist im Original nur in einem bekannten aber unvollständigen Exemplar, dem weitere, nicht zugehörige Blätter beigegeben wurden, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg überliefert<sup>43</sup>. Tafel XXIX, «Die aufs best herausgestrichene Artzeney»<sup>44</sup>, zeigt eine Bretterbühne, auf der ein vornehm gekleideter Arzt und sein Assistent Pickelhering (Pulcinello) mit drei Dienern im Hintergrund einer die Bühne umdrängenden Schar von Bürgern, Dienstmägden und einer Bäuerin ihre Medizin anpreisen. Tafel XXXII zeigt «Die prächtige Schlittenfahrt»<sup>45</sup>, einen kostümierten Schlittencorso, der gerade ein Stadttor verlässt. Vier Prunkschlitten, jeweils mit einer Dame und einem Herrn als Lakai besetzt, wechseln sich mit berittenen Musikanten und Fackelträgern ab. Tafel XXXIII gibt «Das gewöhnliche Stahl-Schiessen auf der Aller-Wiesen»<sup>46</sup> wieder. Auf dem Schießplatz vor einer Stadt hält eine Schützengrade unter Präsentieren von Insignien feierlich Einzug, während im Vordergrund Bürger zuschauen. Die Legende beschreibt die Tätigkeiten des Pritschers und des Zielers, zweier Positionen im Zielschießen. Tafel XXXVIII, „Die Sonderbare Lustbarkeiten der Bauren“ zeigt auf einem Dorfplatz im Vordergrund zwei tanzende und ein küssendes Bauernpaar nebst einem auf einer

<sup>37</sup> L 72/129.

<sup>38</sup> L 72/132.

<sup>39</sup> Hessisches Staatsarchiv Darmstadt; besprochen bei Hubert Glaser (Hg). Wittelsbach und Bayern ½. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. Zu Ludwig dem Bayern. Katalog der Ausstellung auf der Burg Trausnitz zu Landshut. München, Zürich 1980. Kat.-Nr. 322, S. 214-216.

<sup>40</sup> L 72/133.

<sup>41</sup> R 8950-R8958, R 9860, R 8962-R 8963.

<sup>42</sup> Dieser Sachverhalt wurde schon von den früheren Bearbeitern am BNM erkannt und im Inventar vermerkt. Hier auch die Auflösung der Monogramme des vermutlichen Zeichners (Johann Murrer) und der Formschneider Paul Creutzberger, Elias Porzel, der ältere Seltzam und Maures.

<sup>43</sup> GNM Inv.-Nr. HB 9318, Kapsel 1362.

<sup>44</sup> R 8985.

<sup>45</sup> R 8987.

<sup>46</sup> R 8986.

hohen Bühne auf einem Fass sitzenden Dudelsackspieler, dahinter zwei derb-lustige Geschicklichkeitsspiele<sup>47</sup> (Fig. 9). Die andere Darstellung, „Der lustige Camin- oder Schlotfegers Dantz“ (ohne Tafelnummer) spielt in städtischem Umfeld. Vor einer Häuserfront ist zwischen zwei Bäumchen eine Bühne aufgebaut, auf der zwei Pfeifer zum Tanz der Schornsteinfeger aufspielen<sup>48</sup>. Diese fünf Druckstöcke kamen 1881 zusammen mit den bereits besprochenen Spielkarten-Druckstöcken aus dem Kupferstichkabinett an das Museum.

Als Teile einer Serie sind ferner vier Darstellungen aus einem Kreuzweg zu erwähnen, der ins 19. Jahrhundert datiert werden muss<sup>49</sup>. Für eine nähere Einordnung fehlen Anhaltspunkte.

### *Gebrauchsgrafik*

Druckstöcke für Holzschnitte, die nicht als Medium sondern zum praktischen Einsatz in der Produktion gedacht waren, liegen in zwei großen Stöcken für den Druck von Brokatpapier vor, sowie in einem zum Druck von Möbeldekoration. Erstere, die beide nach Augsburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts eingeordnet werden und von denen einer noch die Goldfarbe vom Druck trägt, der andere eventuell verschwärztes Silber, zeigen Tiere: der goldene allerlei Vögel<sup>50</sup>, der schwarze alles Getier vom fliegenden Insekt bis zum Elefanten, liegendem Kamel, Elch und Einhorn<sup>51</sup> (Fig. 10).

Schließlich ist der Druckstock für einen bekannte Möbel-Dekorationsgrafik zu erwähnen: eine perspektivische Ansicht eines Stadtplatzes, in den eine Renaissance-Loggia hineinragt und der Ausblick auf einen Torturm bietet, signiert vom Regensburger Drucker und Verleger Erasmus Loy (nachweisbar um 1520 bis 1570), um die Mitte des 16. Jahrhunderts<sup>52</sup>. Das Blatt ist bekannt als Clair-Obscur-Holzschnitt, wobei der im Nationalmuseum verwahrte Druckstock die schwarzen Partien, und damit die Zeichnung zeigt.

Im Bereich der Populargrafik sind einige Kuriosa erwähnenswert, bei denen die Zuordnung zu grobem Papierdruck oder Zeugdruck schwerfällt, so etwa ein doppelseitiges, 56 x 41 cm messendes Model aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Darstellungen der Heiligen Wunibald und Walburga, den Gründern des Doppelklosters Heidenheim am Hahnenkamm im 8. Jahrhundert<sup>53</sup>, oder ein Druckstock eines Firmenstempels eines Papierherstellers aus Kempten zu unbekanntem Gebrauch<sup>54</sup>.

Interessant für den musealen Umgang mit den Druckstöcken ist, dass einige noch im Museum abgedruckt wurden. Das betrifft die Spielkarten-Druckstöcke, die zur schon erwähnten Ausstellung «Gut gemischt» 1991 abgedruckt wurden sowie Abdrucke von einigen weitere Druckstöcken im Museum zu unbekanntem Zeitpunkt, und schließlich einige Abdrucke durch die Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker, München, unter dem Titel Akademie für das graphische Gewerbe im Mai 1956.

---

<sup>47</sup> R 8988.

<sup>48</sup> R 8989.

<sup>49</sup> R8969-R 8972.

<sup>50</sup> T 2467; Druckstock für Albert Haemmerle. Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst. München 1977, Verzeichnis von Brokatpapieren S. 248, Kat.-Nr. 642, dort auch Verweis auf den Druckstock im BNM – obwohl dieser als Zeugdruckmodel inventarisiert wurde und mit einer T-Nummer (für Textil) versehen wurde.

<sup>51</sup> T 2466; J. F. Heijbroek, T.C. Greven. Sierpapier. Marmer-, brocaat- en sitspapier in Nederland. Amsterdam 1994, S. 143, Kat.-Nr. 167.

<sup>52</sup> R 8992; der Druck ist besprochen bei Gerdi Maierbacher-Legl. Truhe und Schrank.: graphisch dekorierte Möbel der süddeutschen Spätrenaissance. München, Berlin 1997. S. 124, S. 235, Abb. 80.

<sup>53</sup> R 8966.

<sup>54</sup> R 8980.



Fig. 1: Phys 258.18; Druckstock der Bayerischen Landtafel des Gebiets zwischen München, Haag in Oberbayern, Rosenheim und Geretsried, Ausschnitt von der Perlacher Heide bis zum Ebersberger Forst. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Bastian Krack



Fig. 2: R 8968; Druckstock des herzoglich bayerischen Wappens von der Titelseite der Bayerischen Landtafeln Philipp Apians in Buchform von 1568. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 3: R 8527; Druckstock für das Kartenbild «Churbayerische feine Eichelkarte», vermutlich Andreas Benedikt Göbel, München 1764. Der Stock umfasst Daus, König, Ober und Unter der vier Farben Eichel, Gras, Herz und Schellen, ferner Gras Sieben und Acht. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 4: R 8979; Druckstock für das Blatt Michael Ostendorfers, das das Architekturmodell Hans Hiebers für den Bau der Regensburger Wallfahrtskirche zur Schönen Maria wiedergibt. Foto: Bayerisches Nationalmuseum



Fig. 5: R 8942; Druckstock für die Abbildung des Karpfens («Kerpffen») in der Fischordnung des Bayerischen Landrechts von 1616. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 6: R 8996; Druckstock für eine Darstellung des heiligen Christophorus, Umkreis Albrecht Dürers, um die 1520er Jahre. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 7: L 72/133; Druckstock für eine Vignette in Karl Maria von Aretins «Altertümer & Kunstdenkmale des Bayerischen Herrscherhauses», Siegel Kaiser Ludwigs des Bayern von 1327/28 darstellend. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena

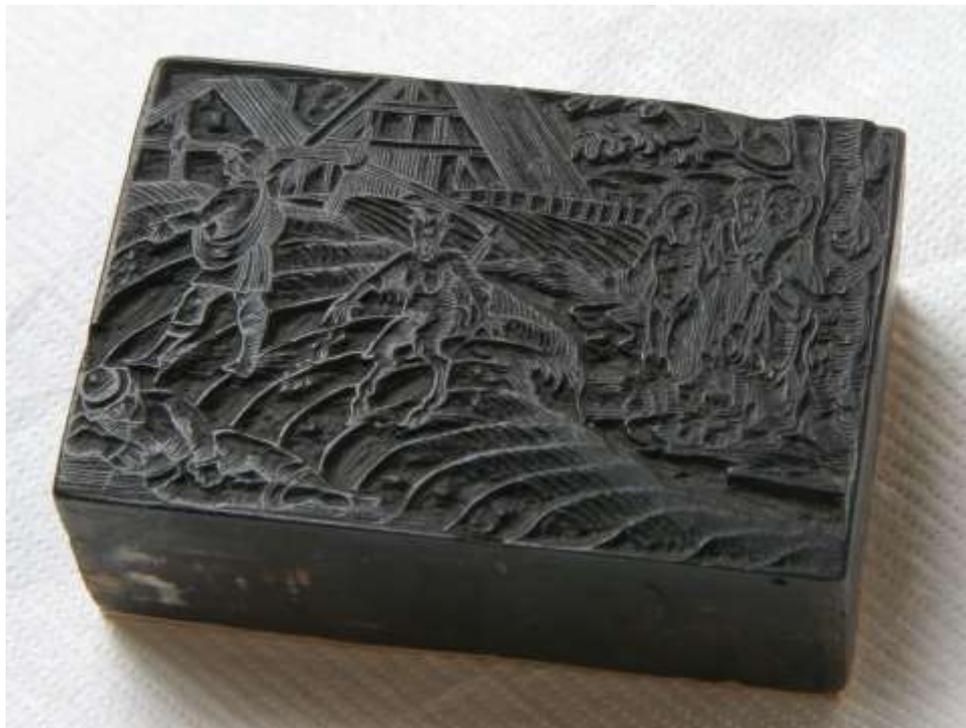


Fig. 8: R 8952; Druckstock für eine Bibelillustration aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts (Gleichnis vom Sämann, Matthäus 13, 24-30). Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 9: R 8988; Druckstock für die Abbildung eines dörflichen Fests in Johann Andreas Endter, «Curioser Spiegel», Nürnberg um 1690. Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena



Fig. 10: T 2766; Druckstock für Brokatpapier, Augsburg, Mitte des 18. Jahrhunderts.  
Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Sybe Wartena

## ABSTRACT

Unter den rund 450 Druckstöcken in den Beständen des Bayerischen Nationalmuseums wurden von der Forschung bisher nur Teilbereiche beachtet: die *Bayerischen Landtafeln* Philipp Apians von 1567, die Wappensammlung desselben Kartografen und Landeskundlers, Druckstöcke für Spielkarten des 18. Jahrhunderts und der um 1519 entstandene Druckstock für den bekannten Holzschnitt der Regensburger Wallfahrt zur Schönen Maria von Michael Ostendorfer. Unerforscht waren bisher etliche Druckstöcke zu Titeln, Titelseiten und Illustrationen unterschiedlicher Bayerischer Rechtsordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, ferner wenige künstlerisch bedeutenden Druckstöcke des Dürer-Umkreises, einige Bibelillustrationen, Illustrationen zu einem *Ständebuch* und solche zu einem Mappenwerk Bayerischer Kunstdenkmäler, das im Vorfeld der Gründung des Bayerischen Nationalmuseums initiiert wurde. Interessant sind darüberhinaus die wenigen belegbaren Provenienzen der Druckstöcke.

La ricerca ha finora preso in considerazione solo una parte dei circa 450 legni compresi nei fondi del Bayerisches Nationalmuseum: le mappe del territorio bavarese di Philipp Apian note come *Bayerische Landtafeln*, la raccolta di stemmi del medesimo cartografo e geografo, legni per carte da gioco del XVIII secolo e la matrice, risalente circa al 1519, della nota xilografia di Michael Ostendorfer rappresentante il pellegrinaggio alla *Schöne Maria* di Ratisbona. Non studiati, finora, erano legni per frontespizi ed illustrazioni di diversi statuti bavaresi dei secoli XVI e XVII; alcuni legni, artisticamente significativi, dell'ambiente di Dürer; alcune illustrazioni bibliche, illustrazioni per uno *Ständebuch*, immagini di una serie dedicata ai monumenti artistici bavaresi promossa nel contesto della fondazione del Bayerisches Nationalmuseum. Rivestono inoltre notevole interesse le poche provenienze documentabili delle matrici.

## A RARE EARLY 16<sup>TH</sup> CENTURY WOODCUT FROM A PRIVATE COLLECTION IN THE KUNSTHALLE BREMEN

### *The Kunstverein in Bremen*

The *Kunstverein in Bremen* was founded in 1823 as one of the first of its kind in Germany, and still remains a private sponsor of the Kunsthalle Bremen today<sup>1</sup>. Over the course of its nearly 200-year-long history, a collection has evolved that comprises outstanding paintings, sculpture, and media art, as well as one of Germany's most important departments of prints and drawings. Generous endowments, private donations and bequests, and, what is more, contributions by the City of Bremen lay the cornerstone of this tradition-steeped museum. The *Kunstverein in Bremen* owes its existence to the initiative of wealthy Hanseatic citizens. On November 14, 1823, Senator Hieronymus Klugkist (1778-1851) invited the city's art lovers to join together and found the *Kunstverein* (Art Society). Since a court or an ecclesiastical art collection had never existed in Bremen, the foundations for collecting art first had to be laid. As early as December of the same year, a «directorship» consisting of five persons was established and the *Kunstverein's* «statutes» were drawn up, the first sections of which clearly outlined the educational goals of the founders and their devotion to art: «The purpose of the Kunstverein in Bremen is to propagate and refine a sense of and appreciation for what is beautiful. In doing so, it will restrict itself to the fine arts»<sup>2</sup>.

At first, people gathered on Sundays to look at prints together, concentrating on the *Verein's* own collection as well as on the private collections of individual members. The number of members was initially limited to 50, then to 75. Each member paid an annual fee of 5 thalers. When this limitation was lifted in 1843, membership increased to 575. With more than 9,000 members, it counts today one of the strongest memberships in the Federal Republic of Germany. The «five thalers annually» and the income generated from the exhibitions could scarcely have sufficed for assembling the collection of the museum. This was only possible with the help of many generous art enthusiasts. In 1851, Hieronymus Klugkist bequeathed his valuable collection of German old masters to the Kunstverein. Among these were the panels of *Saint Onuphrius* and *Saint John the Baptist* by Albrecht Dürer, as well as 47 watercolors and drawings by the master. Today the majority of these are assumed to be war losses of the Kunsthalle. Klugkist's collection also comprised nearly all of Dürer's prints, as well as more than 250 old master drawings and a dozen paintings. Only five years later, Johann Heinrich Albers left by will 19 oil paintings, 15,000 prints, and numerous books to the *Kunstverein*. Moreover, the *Kunstverein* inherited the collection of the Bremen physician Dr. Med. Melchior Hermann Segelken (1814-1885), consisting of around 2,300 woodcuts. Among many others, these are the early and some of the most important donors of the *Kunstverein*.

### *The private collection of Dr. Segelken*

The physician Segelken is of special interest on this occasion since his collection contained mostly early Italian woodcuts which have so far not been researched systematically. Segelken

---

<sup>1</sup> The English version of the *Kunstverein's* history has been quoted from BUSCHHOFF 2011, pp. 6-8. For another overview of the history of the *Kunstverein in Bremen*, see HANSEN 1997 (in German).

<sup>2</sup> Kunsthalle Bremen, archive, Akte 1, Vereinsgesetze. Gesetze des Kunstvereins, beschlossen im Dezember 1823, Bremen, §1.

was born on 29 January 1814 in Bremen and died on 13 December 1885<sup>3</sup>. His father Gerhard Segelken (1775-1816) worked as a preacher in the church of Our Lady. He died only two years after his son's birth<sup>4</sup>. Hermann Melchior Segelken inherited a passion for the fine arts from his father, as well as a collection of copperplate engravings and woodcuts, which he seems to have enlarged. Segelken studied medicine in Halle, Heidelberg and Würzburg and stayed for further training in Berlin, Vienna and Paris between 1837 and 1840. Already as a young man, he was interested in music and the history of art and acquired an outstanding connoisseurship in matters of Italian woodcuts which made him famous all over Europe. He even published several articles, for instance about the Master of the Die or the rendering of Titians drawing in woodcut<sup>5</sup>. Segelken settled down in his native city as general practitioner in 1840. In 1849, he had married Dorothea Henriette Claußen; the couple did not have any children. In the same year, Segelken became the 654<sup>th</sup> member of the *Kunstverein* where he gradually accepted administrative responsibilities from 1853 onwards, working in several committees and later on even in the executive board<sup>6</sup>. In November 1854, he was asked to participate in the «committee on prints» which he did until November 1863 and again from January 1865 onwards. This committee can be seen as the precursor of today's department of prints and drawings.

In May 1857, Segelken initiated the acquisition of an «extremely rare and excellent engraving representing a chalice» with scenes from the life of Christ by Wencel Hollar. The engraving, after a drawing which was then attributed to Andrea Mantegna (today anonymous, London, British Museum), is actually an etching, created in 1640 by the Czech etcher<sup>7</sup>. The *Kunstverein* approved of the acquisition from an obviously private provider («Dr. R.») for 20 thalers. This episode may illustrate his professional knowledge about works on paper and how he deployed it for the sake of the *Kunstverein*.

Segelken reported in January 1859 about the purchase of several dictionaries on art as well as the three volumes of the *Traité historique et pratique de la gravure en bois* by Jean-Michel Papillon (Paris 1766) at an auction<sup>8</sup>. Therefore he also seems to have been in charge of the acquisition of books for a reference library. Furthermore, he supervised the first systematic inventorying of all movable goods belonging to the *Kunstverein* and, as a member of the print committee, he had the overall responsibility of «completion and arrangement» of the print collection. The committee was provided with 250 thalers per year for the continuation of the collection – which also included selecting duplicates and selling them on the market for further funds<sup>9</sup>.

Over the years, Segelken was able to play an important role within the *Kunstverein*. He very regularly attended the meetings, made propositions, kept the minutes, took over several tasks, advised the *Kunstverein's* work and organized the print collection. When he died in December 1885, he left his collection of woodcuts to the *Kunstverein*. According to the notice published in the annual report of the *Kunstverein* 1885/86, Segelken's collection contained nearly 6,000 prints, in part very rare copies and chiaroscuro woodcuts<sup>10</sup>. When having a closer look on the inventory, it becomes clear, that the actual number of original prints is far lower, approximately 2,300 prints. At the end of his inventory, Segelken counted some 2,700 illustrations in catalogues and reproductions in reviews, the most extensive being Bartolomeo Solianis *Catalogo generale*

---

<sup>3</sup> For his biography see *BREMISCHE BIOGRAPHIE*, p. 459, also von HEUSINGER 1967, p. 93.

<sup>4</sup> See also HURM 1892, pp. 158159.

<sup>5</sup> SEGELKEN 1863a and SEGELKEN 1863b; SEGELKEN 1859-1867.

<sup>6</sup> *PROTOCOLL* 1823-1849, p. 134.

<sup>7</sup> Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, inv. no. 20190, 462x237 mm, ancient holdings. See *PROTOCOLL* 1852-1861, p. 81.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 95; again in October 1859 with different titles, p. 101.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>10</sup> *JAHRESBERICHT* 1885-1886, quoted according to *LEGAT SEGELKEN* 1885, no. 1, p. 2.

(Modena 1846)<sup>11</sup>. Little or nothing is known of how and when he extended the collection of his father, where he bought or who advised him. The annual report of the *Kunstverein* praised his «excellent knowledge [...], his diligence and his appreciation for art» which laid the foundation for a collection unique in Germany<sup>12</sup>. Indeed, the collection allows to reconstruct the history of the early Italian woodcut, ranging from early single sheet woodcuts<sup>13</sup> from the late 15<sup>th</sup> century to woodcuts after Titians designs, from chiaroscuro woodcuts dating from the very first decades until the mid-16<sup>th</sup> century to later mannerist prints and book illustrations with a larger circulation.

Segelken determined that his collection should be kept as an entity and separate from the rest of the *Kunstverein's* collections; it should not be dissolved in any way. But when the art historian Gustav Pauli (1866-1938) became director of the Kunsthalle Bremen in 1899 (and in 1914 successor of Alfred Lichtwark at the Kunsthalle Hamburg), he arranged the prints and drawings collection according to epochs, schools and artists and therefore merged all the private collections.

In March 1886, Segelken's widow had delivered five portfolios and eleven volumes as well as an inventory and an extraordinary «catalogue», consisting in a three-volume hand-written manuscript entitled «The art of woodcut in Italy from the middle of the 15<sup>th</sup> to the end of the 18<sup>th</sup> century» as well as another volume on the history of the Italian woodcut<sup>14</sup>. The latter is entitled «The Italian wood block engravers and their works (in simple contour cut and chiaroscuro), the painters and draughtsmen, after whom they have cut, the publishers, printers of works illustrated with woodcuts, etc. in alphabetical order». The pages are tightly written, with countless corrections, additions and inserted loose leaves. This volume constitutes the preliminary work for the three above-named volumes on the art of the woodcut which are arranged according to the places of printing, starting with Rome. They also include many notes on artist's biographies, references to secondary literature, descriptions of the woodcuts themselves, indices for monograms, artists and subjects as well as a short bibliography on Italian books illustrated with woodcuts from the 15<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century. These volumes definitely merit closer attention at another point. Whereas Segelken's numerous observations and antiquarian studies laid down in these volumes are still a rich source, his attributions and art historical notions were said to have long been out-dated<sup>15</sup>.

After the bequest had been ceded to the institution, one of the main tasks of the *Kunstverein* was seen in the publication of this comprehensive oeuvre, still in 1892<sup>16</sup>. The directorate tried to publish the «catalogue of Italian woodcuts as complete [as possible] for the first time» but did not succeed, probably mainly due to the lack of financial means. Karl von Lützow, professor of the history of art at the Academy of Fine Arts in Vienna, suggested to incorporate the Segelken manuscript into a far more general history of the graphic arts which was supposed to be published by the *Gesellschaft der vervielfältigenden Künste* (Society of Reproductive Arts), but without any financial recompensation except for ten free copies. Von Lützow assumed a growing interest of collectors in this field of fine arts and showed his interest in several letters to the chairman of the *Kunstverein*, Hermann Henrich Meier jr. (1845-1905). But the directorate declined the proposition explaining that the widow would accept only a comprehensive publication of Segelken's work. Another reason becomes clear from the letters exchanged between von Lützow and Hermann Henrich Meier: The inventories did not fit into a historical

<sup>11</sup> This was already stated by VON HEUSINGER 1967, p. 94, but the number of 6,000 continues to be mentioned in connection with Segelken's collection until today.

<sup>12</sup> *JAHRESBERICHT* 1885-1886, cited according to LEGAT SEGELKEN 1885, no. 1, p. 2.

<sup>13</sup> Schreiber overlooked some, see VON HEUSINGER 1967, p. 97.

<sup>14</sup> *LEGAT SEGELKEN* 1885, p. 13, no. 10, 21 January 1887.

<sup>15</sup> VON HEUSINGER 1967, p. 95.

<sup>16</sup> HURM 1892, p. 159.

work but nevertheless, they were supposed to be published as well. Furthermore, the *Kunstverein* was not willing to send its woodcuts to Vienna for research and reproduction and a discussion arose about how to illustrate the projected publication. The *Kunstverein* referred von Lützow to the holdings of the Albertina in order to obtain the necessary illustrations (the Albertina was said to have the most «complete and well ordered material»), but von Lützow countered that searching for the adequate prints in the Albertina would be far too complicated and tedious. As the undertaking stagnated and was not yet accomplished in 1889, Meier wrote to Friedrich Lippmann, director of the Berlin print room, in order to entrust him with the publication of Segelken's *History*<sup>17</sup>. They did not come to an agreement either.

*The woodcut with Madonna and four Saints and the Presentation in the Temple*

The inventory of Segelken's collection has been preserved in the Kunsthalle Bremen. It is arranged according to the portfolios and volumes of Segelken's collection, beginning with «Mappe I». The sheets were classified according to schools and artists (most works were attributed, only very few were anonymous). Segelken used several systems of numeration: Each entry and each work are numbered consecutively. As some entries contain several works, the numbering diverges (e.g.: «39. 120 to 126 seven vignettes» or «40. 127 to 141 fifteen [printed] initials taken from the Biblia Venetiis Bevilaequa 1498 [...]»)<sup>18</sup>. At some point, another, third, four-digit numbering is introduced which is not continuous, the point of reference being unclear. This system of numbering is often cited in Segelken's *History*.

The woodcut from the first portfolio described under number 56 C (Fig. 1) and, at the same time, number 2,359, is of special interest here because the woodblock has been preserved for more than five hundred years (Fig. 2, Galleria Estense, Modena). Segelken described the work as follows: «loose [“fliegendes”] sheet: Madonna with saints, above Godfather, below the presentation in the temple. Scola dela Madonna delle grazie [so?]to co[n]fessione a S. Marco. Undescribed.» (Fig. 3)<sup>19</sup>. Segelken attributed the print to the Florentine printer and publisher Luca Antonio di Giunta (1457-1538)<sup>20</sup>, active in Venice from 1489 onwards, and noted that «only the most important works by Lucantonio himself appearing as illustrations in his printed works seem to have been cut. He has also done many large sheets. All the rest comes from his workshop, especially those [sheets] which are not signed»<sup>21</sup>. The woodcut in question was later inventoried by the staff of the Kunsthalle with the number 32,609 as «loose sheet. Madonna with saints a[nd] g[od]f[ather] [?]»<sup>22</sup>. The attribution was kept when drawing up the inventory. It does not seem to have been known to Schreiber though but it has been discussed by Maria Goldoni (see below)<sup>23</sup>. The Bremen woodcut does not show any numbering itself; Segelken obviously did not write his numbers on the works, but he seems to have stored them in a systematic arrangement within the folders and volumes rendering the necessity to number the works individually obsolete.

---

<sup>17</sup> LEGAT SEGELKEN 1885, no. 14-18, pp. 18-22.

<sup>18</sup> Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, SEGELKEN INVENTORY.

<sup>19</sup> Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, SEGELKEN INVENTORY.

<sup>20</sup> On the Giunta family see HIND 1963, vol. 2, pp. 464-469, PETTAS 1974, ARMSTRONG 2003a, ARMSTRONG 2003b.

<sup>21</sup> Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, SEGELKEN INVENTORY. The German quotation reads: «Von Lucantonio selbst sind wohl nur die bedeutendsten der in seinen Druckwerken erscheinenden Illustrationen geschnitten, wie er denn außerdem viele große Blätter (1. Mappe II) gemacht hat. Alles übrige stammet, besonders wenn unbezeichnet, aus seiner großen Bottega».

<sup>22</sup> Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, ALBERS INVENTORY.

<sup>23</sup> I LEGNI INCISI 1986, no. 21, p. 76.

*Iconography*

The woodcut (Fig. 3) shows a complex iconography: In the centre of the sheet, the Virgin is sitting on a throne with a high ornamented backrest. She wears a long dress and a veil on her head. Her gaze is turned towards the viewer. On her left knee, the naked Christ child is standing upright, held by her left hand. Her right hand is open, in abeyance in front of her body, pointing to or about to grasp the child. Both the Virgin and the child have halos, the latter showing a cross nimbus. Below the feet of the Virgin we read the inscription «PVRIFICATIO» referring to the sacrifice of purification below: two doves were offered 40 days after the birth of a son; the first born being consecrated to God (Lk 2,22-24)<sup>24</sup>. The inscription's position is very prominent, reminding of a book title. On the left of the Virgin, we see Saint Ursula holding a large, curled flag with a cross and the martyrs palm leaf as well as Saint Mark holding a book. Both are identified by inscriptions: «S·VRSO/LA» and «S·MAR/CO». The presence of the former led Schreiber to interpret the work as having been commissioned by the Scuola di Sant'Orsola in Venice without giving any further evidence<sup>25</sup>. On the right, Saint Peter is standing with the key and the book as well as Saint Catherine with the wheel and the palm leaf, again described by the inscriptions «S·PIERO» and «S/CATA/RINA». The saints are framing the Virgin, who is at the centre of the attention, by forming a semicircle. Their slightly pyramidal arrangement enforces the monumentality of the sitting Virgin.

A three-dimensional quality and an illusion of space are indicated by the floor tiles, the diagonally running alignments, the twisting flag and the wheel of Saint Catherine as well as the hatching within the figures suggesting light (coming from the left side) and shadow. The background of this central group is left blank so that the letters of the inscriptions gain a strong presence and an ornamental quality. The scene is framed by two pillars with foliated capitals and shafts; the latter – although sprinkled with white dots – denote the darkest parts of the whole composition. The pedestals show Saint Mark sitting at a desk and writing, together with the winged lion (the pillar behind him is given in a perspective view) on the left, on the right, Saint Luke in the same position accompanied by the winged bull.

The central field in the lower level depicts the Presentation in the Temple with the high priest holding the child, Saint Mary and probably Simeon (Lk 2,25-35, recognizing the Messiah in the child) close by. Twelve figures are kneeling and praying: Six men on the left, six women on the right, probably members of the confraternity. Again, the scaling of the figures suggests a three-dimensional quality. Another standing figure (Saint Joseph?) characterized by the halo is carrying the two doves for the sacrifice of purification in a basket. If the man dressed as priest has to be interpreted as Simeon (according to the bible he held the child in his arms) and the figure beside Mary as Saint Joseph, the identification of the third figure with the basket remains unclear. The prophetess Hannah who is usually named together with Simeon (LK 2,36-38) cannot be distinguished among the figures. Below the depiction, another inscription hints to the context of the production and use of this woodcut: «SCOLA·DELA·MADONNA·DELLE GRAZIE/·SOTO·CON·FESSIONE·A·S·MARCO»

The upper level shows Godfather in a lunette above the sitting Virgin, spreading his arms wide, being surrounded by several cherubim. Godfather, the Virgin and Christ child form a strong vertical axis. In the two spandrels we see the other two evangelists equivalent to the lower corners: on the left, Saint John with the eagle (his bench foreshortened), on the right,

<sup>24</sup> «When the time came for the purification rites required by the Law of Moses, Joseph and Mary took him to Jerusalem to present him to the Lord (as it is written in the Law of the Lord, "Every firstborn male is to be consecrated to the Lord"), and to offer a sacrifice in keeping with what is said in the Law of the Lord: "a pair of doves or two young pigeons"».

<sup>25</sup> SCHREIBER 1969-1973, vol. 2, p. 166, no. 1165.

Saint Matthew with the angel. As these two images have approximately the same size as the pedestals, an empty spot below them is filled with a floral ornament, growing out of the border of the lunette. The upper and the centre level are separated by the architrave-like inscription «VBI·CARITAS·EST·ET·AMOR·IBI·DEVS EST», the wording tracing back to the first Epistle of Saint John. The text was used as one of the antiphons for the liturgy on Maundy Thursday, together with the corresponding hymn «Congregavit nos» (dating from the early 9<sup>th</sup> century) it was sung during the washing of the feet at the evening Mass of the Lord's last Supper.

Maria Goldoni interpreted the framing of the composition consisting of a lunette, the pillars and the evangelists in the corners as a frontispiece which depicts figural scenes rather than a title in the central field (the title of the image itself being «purification»)<sup>26</sup>. The inscriptions allude, according to Goldoni, to the devotional use of the print in festive contexts of a confraternity<sup>27</sup> – the lower inscription of the first state refers to the confraternity «Scuola della Madonna delle Grazie» having developed out of the devotion to a miraculous image of the Virgin, the «Madonna delle Grazie», whose face was said to have been carved out of the stone by an angel. The image was said to have come from Rimini to Venice by boat (without oars and oarsmen) and to have performed two miracles while arriving: healing a dumb boy and his blind father. The statue was then brought by the crowd to the church of San Marco and later on to the church on the island Santa Maria delle Grazie (destroyed in 1849) where the «school» developed. The depiction in the lower level suggests that the print may have been used in relation to Candlemas Day on 2 February («Candelaria», feast of candles, since the 4<sup>th</sup> century AD, and celebration of the Presentation in the Temple), 40 days after Christmas.

Goldoni is right in stating a strong concentration with regard to the content which might escape at first sight<sup>28</sup>. She compares the composition to an altarpiece with its predella and also notices the composite character of the image: the juxtaposition of architectural frame, decorative ornamental vignettes, the figural scenes and the miniatures of the evangelists, assuming not only a random compilation on the occasion of a festivity but a proper pictorial program behind. The choice of images may transport certain messages which the members of the confraternity already knew from the sermons and the liturgy. The deciphering of the images would then reveal certain concepts fundamental to early Christian culture (1 St. John, St. John 14 and 15, Ebr. 9, Mt. 18, 20)<sup>29</sup>. The reading would start in the lower part: The sacrifice of purification takes places according to the laws of the Old Testament; redemption can only be gained by sacrifices of blood, alluding to the death of Christ and testifying to the love of God (the above-mentioned inscription translates «Where there is love and benevolence, there is God»).

The text of the antiphon and its abbreviation in the woodcut invite the reader to follow the idea of the Christian *caritas*: the love of God and the love of neighbour, using metaphors of light. The woodcut as a new medium often combined «holy texts» with well known pictorial subjects and, in so doing, renewed and extended the argumentative structure of the image<sup>30</sup>. The short texts point to a whole context which would not have been evident from the image only. In this case, the combination of image and text invites and encourages the (admittedly literate) viewer/reader to contemplate and follow the divine love.

---

<sup>26</sup> Here and following *I LEGNI INCISI* 1986, no. 21, p. 77. Schreiber also noted that the composition is grouped together in the manner of a title page.

<sup>27</sup> On the use of the earliest prints see in general *DIE ANFÄNGE DER EUROPÄISCHEN DRUCKGRAPHIK* 2005, esp. cat. no. 39-63 as well as SCHMIDT 2003; GRIESE 2005, esp. pp. 347, 353, 357-359; RUDY 2013.

<sup>28</sup> Here and following *I LEGNI INCISI* 1986, no. 21, p. 77.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> GRIESE 2005, p. 338.

*Technical details and stylistic remarks*

The impression preserved in Bremen shows the first state of the block (out of two) with the inscription in the lower margin completely readable. However, the block was not undamaged when the Bremen sheet was printed as several wormholes and losses illustrate but it seems to have been in a far better condition than the block is nowadays. It can be determined as a print made from the Modena block as the wormholes are accurately fitting. In addition, the first state shows a thick second borderline which is missing in the block itself. The second state on the contrary, includes the monogram AM at the feet of Saint Ursula and Saint Mark which has been inserted for reasons of falsification (Fig. 4)<sup>31</sup>. It features many more losses than does the first state (though some have been retouched in the Bremen print), the text field at the bottom remaining a peculiar vacant space.

Schreiber described both the block and the print in short terms, stating its measurements with 309x205 mm. The Bremen sheet itself measures a bit more, 320x216 mm; Schreiber certainly referred to the printed borderlines (305x205 mm) and not to the paper dimensions. The block is even smaller, measuring 290x184 mm – probably the outer borderline was added to the print with another block.

The paper of the print does not bear any watermark. The paper is rather thin, with quite an even structure and very few inclusions and visible paper fibres<sup>32</sup>. Furthermore, it is very light in colour which has led to the supposition that it may be either a later print or that it has been washed and pressed. The second argument seems more plausible as the printing relief on the verso is hardly to be detected and the paper nevertheless is an old one. The verso also shows five small pieces of paper which were pasted over holes though the sheet in itself is in good condition. On the recto some missing lines and dots have been retouched but the colour has faded so that these areas are easily discernable: for instance on the right pillar, the inscription below, the borderlines around the image of Saint Luke writing, the inner border line in the lower left corner.

The technical execution of the woodcut is differentiated though Goldoni characterized the artistic means of woodcuts in general as rather limited and modest<sup>33</sup>: dark coloured areas without structuring except for small white dots (e.g. the shafts of the pillars), very tight hatching (e.g. in the backrest of the Virgin's throne), parallel horizontal hatching with alternating lines (in the background of the evangelists), a 'white cross hatching' (in the basket) as well as a combination of woodcut and white line engraving (referring to what Hind called black-ground borders, richly decorated, Venice 1490's<sup>34</sup>; the ornaments within the shafts of the pillars), lines varying in thickness (the contours of the figures in comparison to the border of the lunette) – just to name some obvious features.

Schreiber made a distinction between the dating of the print («around 1500») and the block («end of 15<sup>th</sup> century»), implying a chronological difference between the cutting and the printing<sup>35</sup>. Goldoni believed the dating of the print to be much more plausible, specifying the first decade of the 16<sup>th</sup> century<sup>36</sup>. Heitz also published the print and dated it «around 1500»<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> DONATI 1936, p. 6. See the figure in *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 15.

<sup>32</sup> Maria Goldoni corresponded with the former curator of prints and drawings in the Kunsthalle Bremen, Anne Röver-Kann, and with Annemarie Winter in 1986 and visited the museum in 2015. This time, the conservator Jutta Keddies detached the sheet from its mount in order to have a closer look at the paper. I am indebted to all of them for stimulating discussions.

<sup>33</sup> *I LEGNI INCISI* 1986, p. 77.

<sup>34</sup> HIND 1963, vol. 2, p. 504, fig. 265. Hind distinguishes between black-line and black-ground borders; the woodcut discussed here would be part of the former group.

<sup>35</sup> SCHREIBER 1969-1973, vol. 2, p. 166, no. 1165, 1166.

<sup>36</sup> *I LEGNI INCISI* 1986, p. 76.

<sup>37</sup> HEITZ 1933, no. 27, p. 7, dimensions: 309x205 mm, dated: around 1500, with illustration.

Donati suggested the end of the 15<sup>th</sup> century as time of printing, basing his argument upon the architectural type of the framing lunette around Godfather<sup>38</sup>. Donati found the greatest stylistic similarity in comparison to the *Pontificale Romanum*, published in 1520 by Lucantonio di Giunta in Venice<sup>39</sup>. Furthermore, the type of figures with their strong contours and the tight parallel hatching as well as the plying of the clothes are quite similar as can be seen from a detail of the *Pontificale* (Fig. 5)<sup>40</sup>. Donati proposed da Giunta as author of the print and – probably unknowingly – confirmed the attribution already made by Segelken himself. This may also show that van Heusinger's verdict about Segelken's art historical notions (see above) is in itself dependent on time and the state of research. Maria Goldoni hinted to another comparative example, a woodcut from the Bassano workshop, now in Berlin (Schreiber 948, fig. 6)<sup>41</sup>.

The attribution is further substantiated by stylistic characteristics like the «shaded style» with «areas of closely cut parallel lines that create an effect of three-dimensionality» which marked a turning point for the history of the Venetian woodcut before Titian around 1490<sup>42</sup>. The lines are evenly spaced and they run diagonally from the upper left to lower right, a feature which can be observed in a number of prints published by Giunta. Armstrong has shown that this type of shading as well as the type of figures ultimately depend on drawings and engravings by Andrea Mantegna which were well known in Venice at the time. Giunta worked together with the master designer Benedetto Bordon (documented between 1477 and 1533) and the highly skilled and innovative cutter Jacob of Strassburg. Together, they produced «large-scale illustrated volumes that harmoniously balanced text and image»<sup>43</sup>. If they can also be held responsible for the Bremen woodcut is hard to determine but it may be worth considering an influence by their works, given the refined shaded style, the architectural framing with its decorative motifs and the modeling of the figures<sup>44</sup>. A larger comparative study including the illustrations for liturgical books published by Giunta might help to clarify or rather approach the authorship of the print if it can be determined at all.

---

<sup>38</sup> DONATI 1936, p. 6

<sup>39</sup> *Ibidem*. Donati also quotes the *Breviarum Romanum*, by Pietro Rabani, 1555. This also mentioned in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 76-77.

<sup>40</sup> A copy of the *Pontificale Romanum* from 1520 was sold at Christie's, Sale 2706, The Collection of Arthur & Charlotte Vershbow, 9-10 April 2013, New York, Rockefeller Plaza, Lot. 291, a high-resolution image can be found at: <http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/pontificale-romanum-pontificale-secundum-ritus-sacrosancte-romane-5662820-details.aspx>.

<sup>41</sup> See *I LEGNI INCISI* 1986, p. 77.

<sup>42</sup> ARMSTRONG 2003b, p. 708 (quotation), 684. See also LANDAU-PARSHALL 1994, pp. 65-71.

<sup>43</sup> ARMSTRONG 2003b, p. 709.

<sup>44</sup> Armstrong underlined that the use of diagonals in the tiled floor as a mode of defining space (like in the Bremen woodcut) is «a feature alien to Bordon». Therefore, the designer and the cutter may not be identical with but close to Bordon and Strassburg. They both had skilled assistants, some of whom may have been trained in Northern Europe, ARMSTRONG 2003b, pp. 720-721.

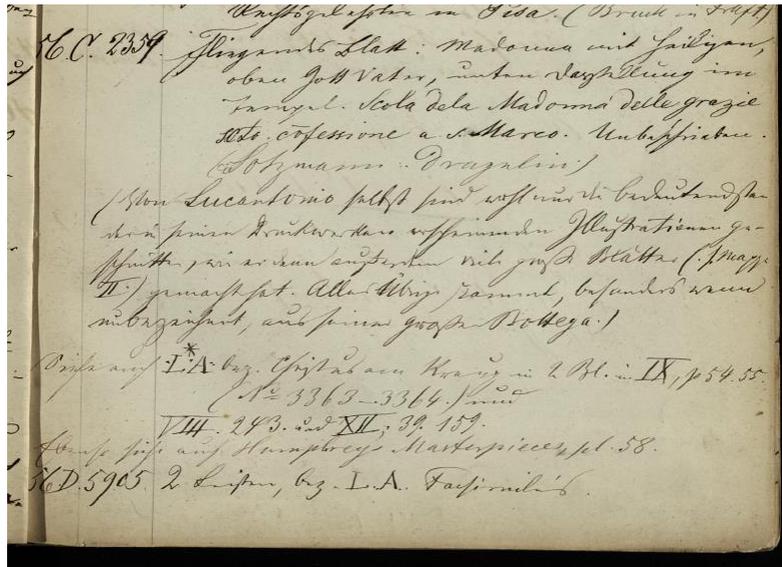


Fig. 1: Inventory of the collection of woodcuts of Hermann Melchior Segelken, before 1885, here the entry referring to no. 56 C (detail), Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett – der Kunstverein in Bremen.

© Die Kulturgutscanner-Rosenau

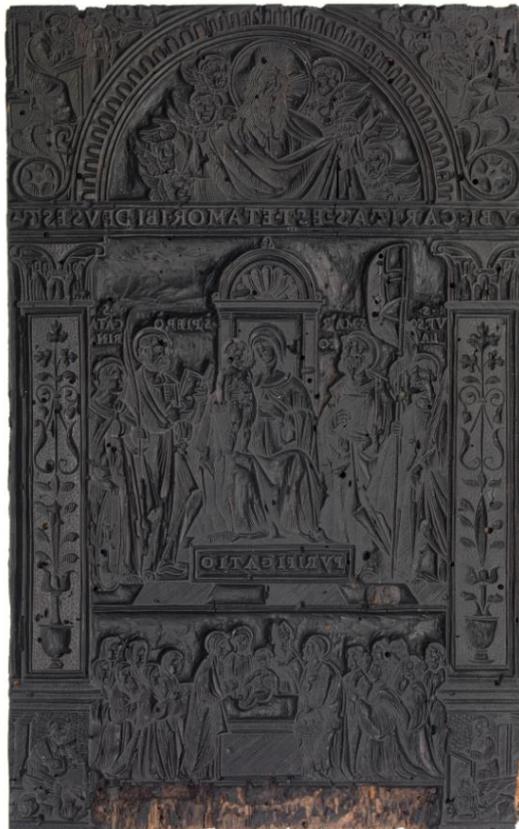


Fig. 2: Venetian, end of 15th century, *Madonna with four Saints and Presentation in the Temple*, wood block, 297x195x 26 mm, Modena, Galleria Estense, inv. GE 4844.

© Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio fotografico delle Gallerie Estensi

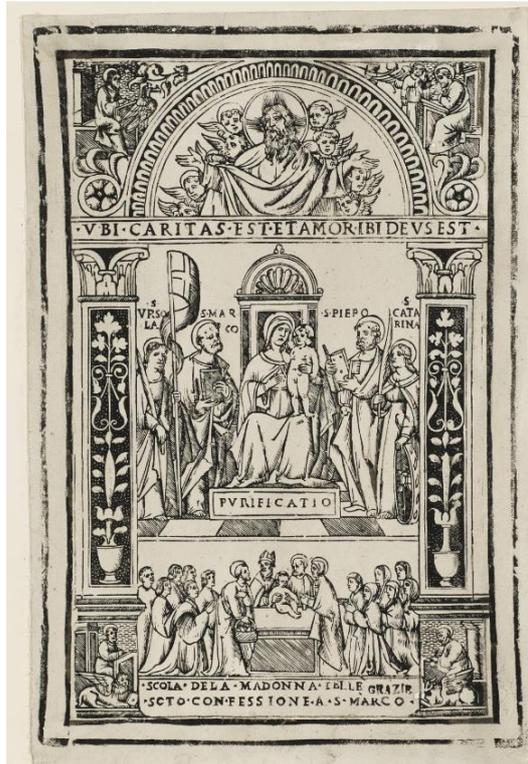


Fig. 3: Venetian, first decade of the 16th century, *Madonna with four Saints and Presentation in the Temple*, woodcut, first state, 320x216 mm, Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett – der Kunstverein in Bremen, inv. no. 32609.

© Die Kulturgutscanner-Rosenau



Fig. 4: Venetian, first decade of the 16th century, *Madonna with four Saints and Presentation in the Temple*, woodcut, second state, Modena, Galleria Estense, taken from *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 15.

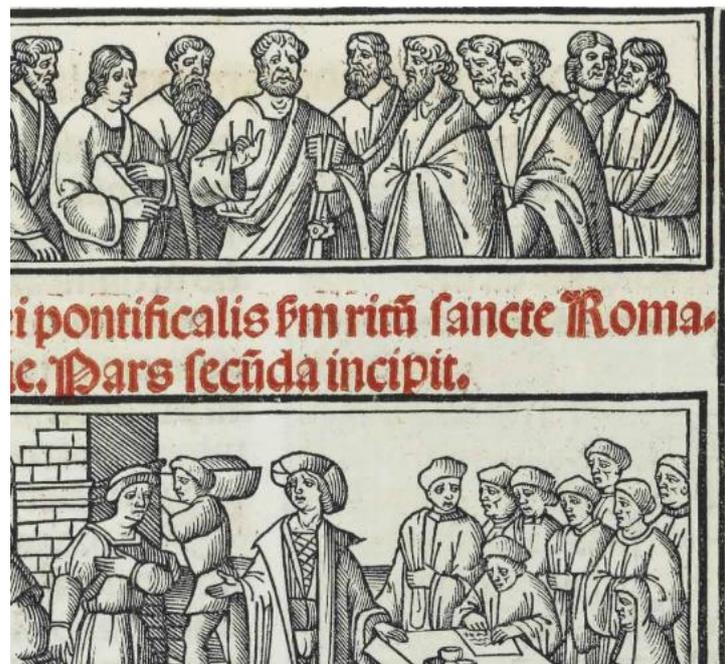


Fig. 5: *Pontificale Romanum: Pontificale secundum Ritus sacrosancte Romane ecclesie*, Venice: Lucantonio de Giunta, 1520, Christie's, Sale 2706, The Collection of Arthur & Charlotte Vershbow, 9–10 April 2013, New York, Rockefeller Plaza (detail of the title page).

© Christie's / Bridgeman Images



Fig. 6: Venetian, probably Bassano workshop, *Christ on the cross with angels, collecting Christ's blood*, around 1500, woodcut, coloured 295 x 200 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 880-301

© Foto: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Dietmar Katz; cc\_BY-NC-SA

## BIBLIOGRAPHY

### Historical sources

#### JAHRESBERICHT 1885-1886

*Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins über das Geschäftsjahr 1885-1886* (printed, distributed only to the members of the *Kunstverein in Bremen*).

#### LEGAT SEGELKEN 1885

*Kunsthalle Bremen, archive, Akte Nr. 62, Legat des Dr. med. H. Segelken an den Kunstverein und Verhandlungen über den Druck des von dem Legator im Manuscript hinterlassenen Werkes: Geschichte des italienischen Holzschnittes*, Dezember 1885 (transliteration by Iris Graaf-Burkert).

#### PROTOCOLL 1823-1849

*Kunsthalle Bremen, archive, Protocoll der Gesellschaft des Kunst Vereines angefangen am 14. November 1823 bis zum 1 April 1849* (transliteration by Iris Graaf-Burkert).

#### PROTOCOLL 1852-1861

*Kunsthalle Bremen, archive, Kunst Verein Protocolle der Directions und Ausschuß Versammlungen angefangen 1852 Febr 21. beendigt 1861 October 19* (transliteration by Iris Graaf-Burkert).

#### SEGELKEN INVENTORY

*Dr. H. Segelken Sammlung italienischer Holzschnitte und Clairobscur*, Bremen before 1885 (not paginated).

### Secondary literature

#### ARMSTRONG 2003a

L. ARMSTRONG, *Benedetto Bordon, Aldus Manutius and Luc Antonio Giunta. Old links and new*, «Studies of Renaissance miniaturists in Venice», 2, 2003, pp. 644-682.

#### ARMSTRONG 2003b

L. ARMSTRONG, *Woodcuts for liturgical books published by Luc Antonio Giunta in Venice, 1499-1501*, «Studies of Renaissance miniaturists in Venice», 2, 2003, pp. 683-731.

#### BREMISCHE BIOGRAPHIE 1912

*Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts*, ed. Historische Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912.

#### DIE ANFÄNGE DER EUROPÄISCHEN DRUCKGRAPHIK 2005

*Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Exhibition catalogue, edited by P. Parshall and R. Schoch, Nuremberg 2005.

#### DONATI 1936

L. DONATI, *Stampe del XV secolo della Città del Vaticano, Biblioteca; di Roma, R. Calcografia e R. Archivio di Stato; di Modena, R. Pinacoteca e Museo Civico*, Strasbourg 1936 (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, 91).

GRIESE 2005

S. GRIESE, *Vervielfältigung und Verfestigung. Einblatt-Druckgraphik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation. Bergdorfer Colloquium 2001*, edited by E.C. Lutz, J. Thali and R. Wetzel, Tübingen 2005, S. 335-359.

HANSEN 1997

D. HANSEN, «...unsere jährlichen fünf Thaler haben es erbaut». *Die Geschichte des Kunstvereins und der Kunsthalle Bremen*, in *Die Kunsthalle Bremen zu Gast in Bonn. Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten*, Exhibition catalogue, edited by P. Kruse, H. Willinghöfer and D. Hansen, Bonn 1997, pp. 8-31.

HEITZ 1933

P. HEITZ, *Italienische Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in den Sammlungen Bremen, Düsseldorf, Hamburg, London, Modena, Strasbourg* 1933 (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts; 80).

VON HEUSINGER 1967

C. VON HEUSINGER, *Die Segelken-Sammlung altitalienischer Holzschnitte in der Kunsthalle Bremen*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*, edited by M. Lisner und R. Becksmann, München-Berlin 1967, S. 93-100.

HIND 1963

A.M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, I-II, New York 1963.

HURM 1892

W. HURM, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen*, Bremen 1892.

I LEGNI INCISI 1986

*I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province de Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

I LEGNI INCISI DELLA GALLERIA ESTENSE 1988

*I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Acille Bertarelli (1938-1988)*, Catalogo della mostra, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province de Modena e Reggio Emilia, Modena 1988.

LANDAU-PARSHALL 1994

D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London 1994.

PETTAS 1974

W.A. PETTAS, *An International Publishing Family: The Giunti*, «Library Quarterly. Information, Community, Policy», 44, 1974, pp. 334-349.

RUDY 2013

K.M. RUDY, *Les fonctions des gravures au XV<sup>e</sup> siècle*, in *Les origines de l'estampe en Europe du Nord 1400-1470*, Exhibition catalogue, edited by S. Lepape, Paris 2013, pp. 147-175.

SCHMIDT 2003

P. SCHMIDT, *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Studien zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, Köln 2003.

SCHREIBER 1969-1976

W.L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, I-XI, Stuttgart 1969-1976.

SEGELKEN 1859-1867

H.M. SEGELKEN, *Über die holzschnittliche Behandlung der Zeichnung Tizians der "Triumph Christi"*, «Archiv für die zeichnenden Künste», 1859, pp. 198-227, supplement 1867, pp. 99-106.

SEGELKEN 1863a

H.M. SEGELKEN, *Der Meister mit dem Würfel als Holzschneider*, «Archiv für die zeichnenden Künste», 1863, pp. 407-412.

SEGELKEN 1863b

H.M. SEGELKEN, *Alfred Tonnellé über die italienischen Holzschnitte der Manchester-Ausstellung im Jahre 1857*, «Archiv für die zeichnenden Künste», 1863, pp. 216-229.

SOLLANI 1864

*Catalogo generale delle incisioni in legno per uso di tipografia, di varie epoche, di antica spettanza degli eredi di Bartolomeo Soliani*, Modena 1864.

## ABSTRACT

The Kupferstichkabinett of the Kunsthalle Bremen preserves a collection of more than 2.300 early Italian woodcuts. The collection was brought together by the amateur Melchior Hermann Segelken (1814-1885), who worked as a physician and donated his collection to the *Kunstverein in Bremen* in 1885. He not only possessed an enormous collection with an emphasis on early Italian prints and chiaroscuro-woodcuts, containing many very rare prints, but he also devoted himself to scholarly research. The Kunsthalle keeps a manuscript in three volumes with Segelken's own art historical studies which has never been published or otherwise worked on.

One woodcut from the Segelken collection seems of special interest because its printing block is conserved in the Galleria Estense in Modena. The impression shows the first state of the block with the inscription in the lower margin completely readable. The block was not undamaged when the Bremen sheet was printed as several wormholes and losses illustrate but it seems to have been in a far better condition than the block is nowadays. Therefore, the Bremen print allows us to draw conclusions about the previous condition of the woodblock.

Beginning with the history of the Segelken collection and the so far unknown manuscript by the collector, the text will try to explore the provenance of this woodcut. It will also include remarks on the paper and its condition as well as iconographic attempts and stylistic approaches.

## PFENNIGDRUCKE - ÜBER EINE SAMMLUNG VON HOLZSTÖCKEN POPULÄRER GRAFIK DES 19. JAHRHUNDERTS AUS DEM KREISMUSEUM JERICHOWER LAND IN GENTHIN

### *Sammlungsgeschichte*

Im Jahr 1889 schenkte der Bürger Heimatforscher und Museumsgründer Hugo Hirt (1842-1896)<sup>1</sup> dem Altertumsverein in Genthin eine Sammlung von 56 kleinformatigen Holzstöcken aus der ehemaligen Druckerei von Friedrich Wilhelm Colbatzky in Burg bei Magdeburg<sup>2</sup>. Heute befinden sich diese Druckstöcke in der Sammlung des Kreismuseums Jerichower Land in Genthin, das sich seit 1908 in Trägerschaft des Landkreises befindet. Gesammelt wurden vor allem archäologische Bodenfunde sowie Gegenstände der Alltagskultur, wie Hausrat, Textilien und Handwerksgeräte aus der Region zwischen Elbe und Havel. Inzwischen umfaßt die Sammlung mehr als 25.000 Stücke. Kunstgeschichtliche Objekte sowie Malerei und Grafik mit besonderem regionalem Bezug nehmen nur einen kleinen Sammlungsbereich ein. Die Druckstocksammlung ist singulär und stellt eine Besonderheit dar.

Weitere 24 Holzstöcke aus der ehemaligen Colbatzkyschen Offizin zu Burg stiftete Hugo Hirt im Jahr 1891 dem Altertumsverein der Stadt Burg<sup>3</sup>. Das Heimatmuseum in Burg wurde 1972 aufgelöst. Die erwähnten Druckstöcke sind heute verschollen.

Auch das Museum des Fürstentums Lüneburg erwarb zwischen 1891 und 1893 «mehrere hundert Holzstöcke für Buchillustrationen und Buchornamentik aus der ehemaligen Colbatzky'schen Druckerei in Halle a. d. Saale» für eine eigene Spezialsammlung zum Buchdruck<sup>4</sup>. Die insgesamt 359 Stück hölzernen Druckstöcke wurden 1910 durch Dr. Charlotte Engel-Reimers (1870-1930) katalogisiert und befinden sich noch heute im Museum Lüneburg zusammen mit einer 1.120 Nummern umfassenden Druckstocksammlung der ehemaligen Sternschen Druckerei zu Lüneburg.

Nach diesen Quellen läßt sich ein Bestand von etwa 450 Druckstöcken zusammenfassen, die aus der ehemaligen Druckerei Colbatzky auf drei verschiedene Museen aufgeteilt wurden.

Die Qualität der von Colbatzky verwendeten hölzernen Druckstöcke ist sehr unterschiedlich. Die Technik des Hochdrucks wurde seit dem 15. Jahrhundert für Buchillustrationen, Flugblätter, Bilderbogen und kleine Drucksachen, sogenannte Akzidenzen, verwendet. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verlor der Hochdruck durch die Verbreitung neuer Drucktechniken wie der Lithographie immer weiter an Bedeutung. Eine Erneuerung des Hochdrucks fand durch die Entwicklung des Holzstichs nach dem Verfahren des Engländers Thomas Břewick (1753-1828) statt.

In der beschreibenden kunsthistorischen Fachliteratur am Ende des 19. Jahrhundert werden die vorliegenden Colbatzky'schen Arbeiten gering geschätzt. Sie zeigten «den

---

<sup>1</sup> THIEM 2002, S. 303. Hugo Hirt war im Besitz des Druckerei-Nachlasses.

<sup>2</sup> Katalog des Altertumsvereins Genthin, handschriftlich, o. Nr.

<sup>3</sup> WERNICKE 1898, S. 69.

<sup>4</sup> Auszug aus dem Katalog zur Sammlungsgeschichte, Museum Lüneburg, freundlicherweise durch Herrn Dr. Tschirner zur Verfügung gestellt.

Holzschnitt [sic!] so ziemlich auf der tiefsten Stufe des Verfalls», bemerkt Ernst Wernicke (1836-1913) in der Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Jerichow<sup>5</sup>.

Während in jüngster Zeit die Druckstöcke zum frühen Bibeldruck der Lüneburger Offizin der Sterne mehrfach wissenschaftlich bearbeitet wurden<sup>6</sup>, fehlt bisher eine Präsentation oder wissenschaftliche Bearbeitung der Druckstöcke aus der Offizin Colbatzky. Es kostet deshalb sehr viel Mühe, die wenigen bekannten Informationen zusammenzutragen und ein weitestgehend vergessenes Kapitel des deutschen Verlags- und Druckwesens anhand der in den Museumssammlungen erhaltenegebliebenen Originaldruckstöcke zu rekonstruieren<sup>7</sup>. Von Zufallsfunden in Museen und Archiven abgesehen, sind die Druckstöcke mittlerweile die letzten Zeugnisse einer ehemals weitverbreiteten Populärkultur, die uns geblieben sind.

### *Über die Druckerei Colbatzky in Burg*

Friedrich Wilhelm Colbatzky (1751-1841) hatte in Halle an der Saale Mathematik studiert, war dann aber Verleger geworden<sup>8</sup>. Er übernahm im Jahr 1789 die Redaktion der «Königlich Privilegierten Zeitung» in Halle (Saale) und gab gleichzeitig den «Halleschen Kurier» heraus. Nach der Niederlage Preußens 1806 und der französischen Besetzung der Stadt Halle wurde seine Zeitung verboten, bzw. das Recht zur Herausgabe ging 1809 an den Professor Johann Heinrich Tieftrunk (1759-1837). Der Verlust des Zeitungsprivilegs machte Colbatzky das Arbeiten in Halle unmöglich. Der patriotisch gesinnte Verleger verließ fluchtartig das westphälisch regierte Halle, um sich in der preußischen Stadt Burg niederzulassen.

In Burg kam es 1809 zu einer Neugründung seiner Zeitung «(Halle-)Burgscher Kurier» mit dem Untertitel «im Gespräch mit einem Bauer von den neuesten Welthändeln, Erben, Einladungen, neuesten Erfahrungen über Land- und Hauswirtschaft». Die verwendete Dialogform war besonders auf dem Land beliebt und garantierte eine hohe Auflage. Ein billiger Druck hielt die Kosten im Verkauf gering. Die Zeitung enthielt keine Illustrationen, die Titelvignette ausgenommen, ein Holzschnitt, der den heranreitenden Postillion bzw. Kurier zeigt, die bereits den «Halleschen Kurier» seit 1797 schmückte (Fig. 1).

Die überlieferten Druckstöcke müssen anderen Zwecken gedient haben. Neben Zeitungs- und Buchdruck gehörten wohl auch andere Drucksachen und Gelegenheitsdrucke (sogenannte Akzidenzen) zum Arbeitsbereich des Verlags, der lange Zeit die einzige Druckerei der Stadt betrieb und bis in die 1870er Jahre in Burg existierte. Leider fehlen dazu jegliche Hinweise.

Kostengünstig waren wohl auch die als Serien und Einblattdrucke erschienenen Drucke von den hier beschriebenen Holzstöcken. Aufwendiger war nur die mit 40 Holzstich-Illustrationen versehene «Chronik von Burg» von Gustav Fritz aus dem Jahr 1851. Hier wurde der Verkaufserlös durch eine große Anzahl von Subskribenten mitgetragen. Im Buch erhalten wir einen Hinweis auf den ausführenden «Schriftsetzer und Graveur» dieser Holzstöcke, Ferdinand Marwitz, «Mitarbeiter in ebendieser Druckerei»<sup>9</sup>. Dass er der Urheber weiterer

---

<sup>5</sup> WERNICKE 1898, S. 69.

<sup>6</sup> SCHELLMANN 2010.

<sup>7</sup> Unser Dank geht an dieser Stelle an Dr. Ulfert Tschirner, Museum Lüneburg, Dr. Wolfgang Schellmann, Lüneburg, Volker Schimpff, Leipzig und Dr. Konrad Vanja, Ansbach.

<sup>8</sup> Angaben nach Wikipedia «Große Märkerstraße»:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe\\_M%C3%A4rkerstra%C3%9Fe#Nummer\\_23](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe_M%C3%A4rkerstra%C3%9Fe#Nummer_23), abgerufen.

10.09.2016.

<sup>9</sup> FRITZ 1851, p. 242.

Arbeiten aus der uns vorliegenden Sammlung war, darf zumindest teilweise angenommen werden. Der ökonomisch denkende Colbatzky war gewiß nicht dazu bereit, mehrere Xylographen für sich arbeiten zu lassen.

Durch den Berliner Satiriker Adolph Glassbrenner (1810-1876) ist eine Beschreibung des kauzigen und schon betagten Verlegers Friedrich Colbatzky im ländlichen Milieu von Burg von 1834 überliefert: «Die Redaction saß auf dem Flure und schälte Kartoffeln, und der Redacteur, der große Redacteur des Halle-Burg'schen Kuriers lag mitten unter grünen Bohnen, aufgehängter Wäsche und mehreren Sorten vierfüßiger Thiere auf einem grünen, wurmstichigen Sopha und schlief»<sup>10</sup>.

Über die weitere Geschäftstätigkeit Colbatzkys in Burg ist wenig bekannt. Der ehemalige Buchhändler August Hopfer (1824-1891), seit 1848 in Burg, gründete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine florierende Buchdruckerei, die alle neuen Entwicklungen in Satz und Druck aufnahm. Sie war zunehmend zur Konkurrenz. 1878 verkaufte der Nachkomme Carl Colbatzky die Burgsche Zeitung an Hopfer und firmierte in Zukunft wieder in Halle.

Hugo Hirt, der spätere Gründer des Burger Altertumsvereins, spielte hinsichtlich der Nachlassverwaltung wohl eine besondere Rolle. Dass er im Besitz umfangreicher Dokumente aus Colbatzkys Besitz war, belegt sein Aufsatz zur Zeitungsgeschichte von Halle<sup>11</sup>. Sein Sohn, Pfarrer in Fentsch (heute: Fontoy), hat diese Dokumente aus dem Nachlass noch besessen<sup>12</sup>. Zu einer zusammenfassenden Darstellung der Druckerei- und Verlagsgeschichte ist es jedoch nie gekommen, obwohl auch die Söhne Colbatzkys die Verlagstätigkeit in Halle (Saale) und Coburg weiterführten.

#### *Beschreibung der Stöcke und Zuordnung der Motive*

Im Folgenden sollen die vorläufigen Ergebnisse der Analyse der Sammlung in Genthin vorgestellt werden. Alle 56 Druckstöcke wurden in Hirnholz gestochen, eine Technik, die sich in Anlehnung an den englischen Holzstich-Stil im 19. Jahrhundert in Deutschland verbreitete. Für den in der Herstellung aufwendigen Ton-Holzstich hätte die Druckerei teure Velin-Papiere benötigt, zudem wäre eine sorgfältige Zurichtung der Druckpressen nötig gewesen. Colbatzky wählte hier die preiswerte Alternative in der Art des Linienschnitts «nach dem veralteten Geschmack»<sup>13</sup>. So bot sich auch hier die Möglichkeit zu einem billigen Druck in hoher Auflage. Die Flächen konnten mit Hilfe von Schablonen zusätzlich koloriert werden.

Charlotte Engel-Reimers gibt einleitend zu ihrem 1910 erstellten Katalog der Lüneburger Druckstocksammlung (Katalog N 1121-1479) folgende Bewertung:

Die Holzstöcke aus der ehemaligen Colbatzky'schen Druckerei, Halle a. d. Saale stammen aus der Zeit von 1810-1840. N 1123 ist datiert 1835. [...] Sie sind für Bilderbögen benutzt, die auf ganz dünnem Papier gedruckt und handkoloriert wurden. Eine Anzahl Porträts von Fürstlichkeiten und hohem Militär, sowie die großen biblischen Darstellungen und Hausseggen wurden als Zimmerschmuck verwandt, wie man sie noch heute in Bauernstuben finden kann. [...] Die Apostel- und Heiligenbilder, wohl auch die allegorischen Figuren wurden nach Paul Heitz ‚Originalabdrucke von Formschneider-Arbeiten‘, Straubing 1892 einzeln als ‚Heljen‘ in

---

<sup>10</sup> GLASSBRENNER 1834, pp. 13-14

<sup>11</sup> Siehe HIRT 1883, pp. 395-408

<sup>12</sup> Siehe BIERBACH 1908, Vorwort (unpaginiert) e pp. 93-115

<sup>13</sup> HANE BUTT-BENZ 1984, pp. 663-666.

Kaufläden der Kundschaft zum Geschenk gemacht. Von den zwei Gesellschaftsspielen ist das Gänsepiel noch heute fast ebenso im Gebrauch. Es wird jetzt farbig lithographiert<sup>14</sup>.

Dieser Einschätzung müssen sich die Autoren notgedrungen anschließen, so lange keine weiteren Belege für die Verwendung der Druckstöcke auffindbar sind. Die zu besprechenden 56 Druckstöcke in der Genthiner Sammlung enthalten im Gegensatz zum Sammlungsbestand in Lüneburg nur kleinformatige Motive von 58 mm x 58 mm bis maximal 82 mm x 172 mm. Dargestellt sind biblische Szenen, Persönlichkeiten, militärische Ereignisse, Damenporträts, Handwerker- und Alltagsszenen, zwei Tierbilder sowie Vignetten.

Nach Stilistik und Motiven kann zusammenfassend festgestellt werden, dass sowohl ältere Vorlagen aus dem 17. und 18. Jahrhundert als auch zeitgenössische Einflüsse des Biedermeier der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts reflektiert wurden. In der Feinheit ihrer Ausführung sind erhebliche qualitative Unterschiede zu erkennen. Sie stammen offensichtlich nicht aus ein und derselben Werkstatt bzw. aus der Hand eines einzigen Graveurs.

Die Vermutung, es würden sich neben Akzidenzen auch Illustrationen für Bücher oder Kalender darunter befinden, wird vor allem gestützt durch die 1851 gedruckte «Chronik von Burg». Von den 40 Illustrationen aus diesem gebundenen Buch sind in der Sammlung Genthin ein Druckstock (Kat.-Nr. 2, Inv.-Nr. V 3191-K: «Erzbischof Günther», S. 33) (Fig. 2) und in der Sammlung Lüneburg zwei fragmentarische Druckstöcke (ML N 1467: «Kaiser Otto der Große», S. 16 und ML N 1466, zweiseitig geschnitten, Illustrationen S. 137 und S. 177) erhalten. Damit ist bewiesen, dass die Sammlung im Museum Lüneburg tatsächlich der Colbatzky'sche Druckerei aus der Stadt Burg entstammt.

Einige der Illustrationen in der «Chronik der Stadt Burg» wurden vom Graveur signiert und tragen die Signatur «F. M.» (11 Stück) und «M.» (1) oder «F. MARWITZ» (1) und «F. Marwitz» (1). Auf den erhaltenen Druckstöcken finden sich keine Signaturen.

Nimmt man eine Systematisierung der dargestellten Themen analog der in den Niederlanden betriebenen Forschungen<sup>15</sup> zu den dort als Kinder-, Volks-, Cents- oder Schoolprenten bezeichneten Drucken vor, so kann nach Thijssen<sup>16</sup> grob zwischen vier großen Themengruppen unterscheiden werden: Enzyklopädisches Wissen, Gesellschaftliche Tätigkeiten, National-heroische Themen und Religiöse Themen. Ihr Wert bestand in den unterhaltenden, belehrenden oder informierenden Aussagen, die Inhalt der Darstellungen sind.

Alle vier Gruppen spiegeln sich in den im Museum Genthin vorhandenen Holzstöcken wieder. Die Gruppe gesellschaftlicher Tätigkeiten nimmt den größten Raum ein mit ca. 30 Stöcke (Fig. 3a, b; Fig. 4), gefolgt von national-heroischen Themen incl. Darstellungen aus dem militärischen Leben (13 Stöcke). Ebenfalls mehrfach vertreten sind religiöse Themen (zehn Stöcke) (Fig. 5), während aus dem Bereich der enzyklopädischen Wissensvermittlung nur zwei Arbeiten im Bestand enthalten sind. Porträts von Herrschern, Mitgliedern des preußischen Königshauses in größerem Format als Zimmerschmuck sind nur unter dem Bestand in Lüneburg zu finden. Zimmerschmuck in Form von «Haussegen» fehlen dagegen ganz.

Mehrfach und insbesondere nach der Gegenüberstellung mit den Holzstöcken der Lüneburger Sammlung lassen sich einzelne Darstellungen zu Serien zusammenfassen, wie sie für «Bilderbögen» typisch sind:

---

<sup>14</sup> Handschriftlicher Katalog Museum Lüneburg.

<sup>15</sup> THIJSEN 2008, BOERMA–BORMS ET ALII 2014.

<sup>16</sup> THIJSEN 2008.

- Illustrationen zur biblischen Geschichte, «Leben Christi» (Kat.-Nr. 8, 13, 21 und ML N 1139, 1140) (Fig. 5)
- «Reiter auf verschiedenen Tieren» (Kat.-Nr. 17, 41 und ML N 1220-1241), (Fig. 6 a-c)
- «Berufe» (Kat.-Nr. 26, 33, 35, 36, 38 und ML N 1411-24), (Fig. 7)
- «bürgerliche Lebensbilder» (Kat.-Nr. 12, 26, 33, 35, 36, 38, 29, 46), (Fig. 4)
- «Landwirtschaftliche Tätigkeiten» (Kat.-Nr. 14, 19 und ML N 1407-1410)
- «Heiligenbilder» (Kat.-Nr. 6 und ML N 1149-1153),
- «Naturkundliche Illustration» (Kat.-Nr. 5, 25 und ML N 1243-1265, N 1266-1290).

Eine intensive Suche nach weiteren illustrierten Werken aus Colbatzkys Burger Druckerei in den großen Bibliotheken in Leipzig und Berlin blieb ergebnislos. Das unterstützt die Vermutung, dass es sich bei der Mehrzahl der erhaltenen Druckstöcke nicht um Illustrationen für Bücher oder Broschüren, sondern um Bilderbögen, den Vorläufern der illustrierten Zeitschriften, handelt. Die Druckstöcke wurden in Blöcken von 3x3,3x4,4x5 usw. Abbildungen auf die handelsüblichen Bögen gedruckt und durch fliegende Händler vertrieben.

Zu Beginn des 19. Jahrhundert wurden Bilderbögen noch ausschließlich in Hochdrucktechnik mit Holzstöcken gedruckt. Mit dem Aufkommen der Lithographie erfolgte bis zur Mitte des 19. Jahrhundert die allmähliche Umstellung auf die neue Technik des Flachdrucks, die eine bessere Qualität und höhere Auflagen ermöglichte. Die lithographierten Bilderbögen verbreiteten sich von den Zentren München, Berlin und Neuruppin in ganz Deutschland und stellen heute ein eigenes Sammelgebiet dar. In Neuruppin bei Berlin, dem Zentrum des Bilderbogendrucks in Norddeutschland, wurde 1825 in der Druckerei von Gustav Kühn die erste Steindruckpresse in Betrieb genommen und löste die bis dahin üblichen Druckverfahren ab<sup>17</sup>. Die Bögen aus Colbatzkys Offizin konnten der aufkommenden Konkurrenz des Steindrucks vielleicht noch einige Jahre widerstehen, verloren aber ab Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Bedeutung.

Mehr vergleichende Arbeiten sind nötig, um ein Gesamtbild verwendeter Motive, ihrer stilistischen Vorbilder sowie vom Vertrieb dieser preiswerten Drucke zu erhalten. Die Druckerei Colbatzky in Burg stand in der Mitte des 19. Jahrhunderts exemplarisch für ein solches Produktions- und Vertriebssystem, wobei regionale Grenzen, die Kreise Jerichow und der ländliche Raum um Halle, kaum gesprengt wurden.

---

<sup>17</sup> ROCKEL 1992.

## KATALOG

Die Katalog-Nummern folgen der fortlaufenden Inventarisierung des Kreismuseums Jerichower Land, eine ältere Inventarnummer steht in Klammern.

Für alle Nummern gilt:

Material:	Hirnholz
Technik:	Holzstich
Verwendung:	Druckstock
Datierung:	1. Hälfte 19. Jahrhundert
Erwerbung:	Schenkung Hugo Hirt, 1889
Provenienz:	Druckerei Colbatzky, Burg (bei Magdeburg)

1.

### **Kavallerie im Gefecht**

Inv.: V 3190 K (89-31)

Maße: 88x97x24 mm

Normdaten: Doppeladler, Druckgraphik, Gefecht, Husar, Husar (Motiv), Kavallerie, Militär, Pferd, Populäre Grafik, Uniform (Kleidung)

Gefechtsszene mit Reitern zu Pferd. Husaren ziehen mit erhobenen Säbeln in den Kampf. Im Bildvordergrund hält ein stehender Husar einen gestürzten Kameraden im Arm. Die Kopfbedeckung der Husaren besteht aus Tschakos mit Federstutz. Auf den Schilden befinden sich Doppeladlerwappen. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

2.

### **Günther II. von Schwarzburg (1382-1445) als Erzbischof von Magdeburg (Fig. 2)**

Inv.: V 3191 K (89-43)

Maße: 108x93x24 mm

Beteiligte Person (Formschneider): Ferdinand Marwitz (erwähnt Mitte 19. Jhd.)

Dargestellte Person: Günther II. von Schwarzburg, Graf (1382-1445)

Normdaten: Bildnis, Bischofsstab, Brustbild, Druckgraphik, Erzbischof, Illustration, Mitra (Bischof), Populäre Grafik, Schwert

Brustbild Günthers II. als Erzbischof von Magdeburg (amtierte 1403-1445) im Ornat, mit Krummstab, Schwert und Mitra. Der «Typograph und Graveur» Ferdinand Marwitz schuf den Illustrationsholzstich für die 1851 bei Colbatzky in Burg erschienene Chronik von Burg, S. 33. Die Herstellungskosten wurden zu einem großen Teil durch Subskription gedeckt.

3.

### **Reitender Husar mit springendem Pferd**

Inv.: V 3192 K (89-41)

Maße: 90x94x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Husar, Husar (Motiv), Kavallerie, Militär, Pferd, Populäre Grafik, Preußen, Preußischer Soldat, Reiterbildnis, Uniform (Kleidung)

Ein springendes Pferd mit Satteldecke in Rückenansicht, darauf ein Husar in Uniform mit geschultertem Säbel. Die Uniform besteht aus einem langen, geteilten Mantel, Hose, Stiefeln mit Sporen, als Kopfbedeckung wird ein Tschako mit Federstutz getragen.

4.

**Karikatur auf den Verfall der Berufsstände**

Inv.: V 3193 K (89-36)

Maße: 82x172x24 mm

Normdaten: Architekt, Buch, Druckgraphik, Esel, Gärtner, Hund, Karikatur, Kellner, Lesen, Mystik, Philosoph, Philosophie, Populäre Grafik, Schwein, Sprichwort, Verkehrte Welt, Ziegenbock

Ein stehendes Wildschwein im langen Rock mit gerollten Plänen in der Tasche beim Betrachten einer Zeichnung, ein stehender Hund mit Schürze als Kellner, ein Esel, vor ihm Bücher, mit der Aufschrift «Philosophie» und ein Schreibzeug mit der Aufschrift «Mistik», ein stehender Ziegenbock mit Rock, Spaten und Korb. Darstellung von vier personifizierten Tieren als Beispiele für Anmaßung, Inkompetenz, Verfall der Sitten oder für die «Verkehrte Welt». Der sitzende, lesende Esel gilt als Sinnbild der Anmaßung, das Sprichwort «den Bock zum Gärtner machen» kennzeichnet die denkbar ungeeignete Wahl einer Person für die ihm übertragene Aufgabe.

5.

**Totenkopfschwärmer (Acherontia Atropos)**

Inv.: V 3194 K (89-51)

Maße: 72x137x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Populäre Grafik, Totenkopfschwärmer, Schmetterlinge, Nachtschmetterlinge

Naturwissenschaftlich exakte Darstellung eines Totenkopfschwärmers mit ausgebreiteten Flügeln.

6.

**Der Evangelist Matthäus und die Propheten Jesaja, Ezechiel und Daniel**

Inv.: V 3195 K (89-32)

Maße: 138x84x24 mm

Bezeichnung: (im Stock, unter den Darstellungen) St. Mathe. / St. Jesaicus. / St. Hesekiel. / St. Daniel.

Dargestellte Personen: Daniel (Prophet), Ezechiel (Prophet), Jesaja (Prophet), Matthäus (Evangelist)

Normdaten: Altes Testament, Bildnis, Bildnisgraphik, Buch, Druckgraphik, Engel, Ganzfigurenbildnis, Heiliger, Heiligenattribut, Löwe, Neues Testament, Populäre Grafik, Protestantismus, Religiöse Druckgraphik, Säge, Schwert, Waage

Einzelbildnisse des Evangelisten Matthäus sowie der Propheten Jesaja, Ezechiel und Daniel auf einem Stock, hochrechteckig angeordnet und mit einfachen Linien einzeln gerahmt, jeweils zwei Ganzfiguren nebeneinander angeordnet mit den Bildunterschriften in einem darunter befindlichen Feld. Alle Figuren mit Nimbus, als Attribute sind beigegeben: Matthäus

mit Buch und Engel, Jesaja mit Säge, Ezechiel mit Schwert und Waage, Daniel mit einem vor ihm liegenden Löwen. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

7.

**Preußischer Offizier mit Zweispitz**

Inv.: V 3196 K (89-38)

Maße: 146x76x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Ganzfigurenbildnis, Militär, Populäre Grafik, Preußen, Preußischer Soldat, Sporn (Reiten), Uniform, Zweispitz

Ganzfigur eines Offiziers in Waffenrock mit Epaulette, Orden, in Stehkragen und mit besticktem Saum, Stiefel mit Sporen, als Kopfbedeckung einen Zweispitz tragend. Über dem Gehrock befindet sich ein seitlich geknoteter Gurt. Die rechte Hand stützt sich auf den aus der Scheide gezogenen Säbel. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

8.

**Aus einem Passionszyklus: Das letzte Abendmahl**

Inv. : V 3197 K (89-62)

Maße: 83x80x6 mm

Dargestellte Person: Jesus Christus

Dargestellter Ort: Jerusalem

Normdaten: Abendmahl, Abendmahl (Motiv), Apostel, Christusdarstellung, Druckgraphik, Heiligenschein, Jünger, Jünger (Motiv), Neues Testament, Passion, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik

Christus in strahlenförmigem Nimbus mit sechs Jüngern an einem Tisch in Hufeisenform sitzend. Die Raumperspektive durch einen horizontal sich verjüngenden Dielenboden angedeutet. Im Hintergrund rechts oben Darstellung eines Fensters mit Vorhang und Blick auf eine Stadt (Jerusalem). Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen unterer Teil fehlt, seitlich links teilweise weggebrochen. Langer Riss in der oberen Bildhälfte rechts. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

9.

**Dick und Dünn / Bürger und Edelmann (?)**

Inv.: V 3198 K (89-37)

Maße: 87x79x24 mm

Normdaten: Allegorie, Brandenburg, Brille, Doppelbildnis, Druckgraphik, Frack, Mantel, Mantel (Motiv), Populäre Grafik, Preußen, Tracht, Zweispitz

Zwei Herren im Gespräch. Ein untersetzter, beleibter Mann mit Halsbinde in geöffnetem Mantel mit Ärmelaufschlag, darunter ein Wams, mit Kniehosen, einem Zweispitz und einem Sock mit Knauf präsentiert sich frontal in selbstbewusster Pose. Neben ihm steht in Seitenansicht ein hochaufgeschossener, hagerer Herr mit Zopf und Brille, bekleidet mit Frack, verziertem Ärmelaufschlag, langer Weste, knielangen Hosen in erklärender Gestik. In dieser Darstellung werden über die Unterschiede der Kleidung veraltete Ideen als Symbol für rückständiges Denken einer neuen, modernen und selbstbewussten Haltung gegenübergestellt.

10.

**Bildnis einer Dame mit Perlencollier** (Fig. 3)

Inv.: V 3199 K (89-30)

Maße: 95x72x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Druckgraphik, Frisur, Frisur (Motiv), Halbfigurenbild, Kollier, Lockenfrisur, Mode, Populäre Grafik

Brustbild einer Dame mit Perlencollier in der Kleidermode des Biedermeier, das Kleid mit Puffärmeln und durch einen Gürtel eng tailliert, hochgesteckte gelockte Frisur mit Mittelscheitel. In der linken und rechten oberen Ecke ist die dargestellte Person mit einem Ornament aus Palmwedel-Blattwerk umgeben. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung. Der Druckstock ist im unteren Bereich mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

11.

**Paar in ländlicher Tracht**

Inv.: V 3200 K (89-35)

Maße: 60x88x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Brandenburg, Doppelbildnis, Dreispitz, Druckgraphik, Haube, Mantel, Mantel (Motiv), Populäre Grafik, Preußen, Rock, Schürze, Schürze (Motiv), Tracht

Paar in einer zeitgenössischen Tracht. Der stehende beleibte Mann trägt einen geöffneten Mantel mit Ärmelaufschlag, darunter eine Weste und eine knielange Hose, Strümpfe und Schnallenschuhe, als Kopfbedeckung einen Dreispitz. Er rafft sich den Mantel mit beiden Händen zusammen. Die Frau neben ihm trägt eine dunkle Haube mit gezacktem Rand, über dem weiten Rock und der Schürze eine Jacke mit Rockschoßen. In den Händen hält sie einen Zweig und einen Stab, der auf den Mann zeigt. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

12.

**Trinkszene** (Fig. 4)

Inv.: V 3201 K (89-39)

Maße: 61x78x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Kirche (Motiv), Populäre Grafik, Tabakspfeife, Trinkbrauch, Trinken, Trinken (Motiv)

Vier Männer, einfach gekleidet und mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen, drei von ihnen sitzend, mit zwei Krügen an einem Tisch im Freien, daneben gestikulierend eine weitere Person mit Pfeife und Krug, im Hintergrund Durchblick auf eine Kirche. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

13.

**Aus einem Passionszyklus: Christus am Kreuz**

Inv. : V 3202 K (89-55)

Maße: 94x81x24 mm

Bezeichnung: (im Stock, seitenverkehrt, auf dem Kreuz, oben): IN / RI

Dargestellte Person: Jesus Christus

Dargestellter Ort: Jerusalem

Normdaten: Christusbildung, Druckgraphik, Golgatha, Heiligenschein, Kreuz (Motiv), Kreuz Christi (Motiv), Kreuzweg, Memento mori, Neues Testament, Passion, Passionsdarstellung, Passionskreuz, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik, Richtstätte, Tod (Motiv)

Der an das Kreuz geschlagene Christus in strahlenförmigem Nimbus, darunter Pflanzen und Totenkopf mit Schlange. Am Horizont Darstellung einer Stadt (Jerusalem) vor Bergen, am Rand rechts und links Wolken. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen unterer Teil fehlt. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

14.

**Beruf: Winzer**

Inv.: V 3203 K (89-77)

Maße: 65x83x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Populäre Grafik, Weinberg, Weinberg (Motiv), Weinberghaus, Weinlese, Weinlese (Motiv), Winzer, Winzer (Motiv)

Landschaft mit zwei Weinbergen, links ein Weinberghaus mit offener Tür, darin Fässer stehend, rechts im Weinberg ein weiteres Weinberghaus. Im Vordergrund Bach mit zwei darüber liegenden Holzstegen in einen Teich mündend. Zwei Winzer, bekleidet mit Gehrock, langen Stiefeln, Hut und Stock, tragen Wein in Küfen den Berg hinunter. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, oben links und unten rechts teilweise weggebrochen.

15.

**Drei junge Damen in ländlicher Tracht des Biedermeier**

Inv.: V 3204 K (89-45)

Maße: 60x74x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Damenhut, Druckgraphik, Populäre Grafik, Rock, Schürze, Schürze (Motiv), Tracht

Drei stehende junge Damen in zeitgenössischer Tracht des Biedermeier, mit Rock, Schürze, Puffärmeln und Rüschenkragen, als Kopfbedeckung Hüte mit breiter Krempe. Die drei Damen halten sich an den Händen, in der Darstellung der gekreuzten Arme durch den Stecher etwas missglückt. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, kleiner Ausbruch unten links.

16.

**Narr und Nonne**

Inv.: V 3205 K (89-34)

Maße: 89x70x24 mm

Normdaten: Allegorie, Doppelbildnis, Druckgraphik, Karikatur, Narr, Narr (Motiv), Nonne, Populäre Grafik

Ein Narr in Profil-Ansicht mit Kappe, Halskrause und so genannter Narrenwurst im Gürtel geht mit angewinkelttem Bein und erhobenen Arm auf eine Ordensschwester mit fassungslosem Gesichtsausdruck zu. Sie trägt den Habit mit einer vom Gürtel

herabhängenden langen Kette mit Kreuz. Der freie Narr, der als Gottesleugner auftritt und die Nonne, die in strengem Gehorsam nach ihrem abgelegten Gelübde lebt, bilden das Gegensatzpaar dieser didaktisch angelegten Visualisierung unterschiedlicher Lebensweisen.

17.

**Reiter auf Vogel** (Fig. 6)

Inv.: V 3206 K (89-58)

Maße: 59x56x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Druckgraphik, Populäre Grafik, Reiter (Motiv), Vögel, Vögel (Motiv)

Auf einem Vogel reitender junger Mann mit Schirmmütze im Profil, in der linken Hand Zügel, rechts eine Gerte. Der Vogel sitzt auf einem Ast. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung. Vergleiche auch Nr. 41.

18.

**Strafe: Prügel**

Inv.: V 3207 K (89-53)

Maße: 70x68x24 mm

Normdaten: Brandenburg, Druckgraphik, Leibesstrafe, Militär, Obrigkeit, Populäre Grafik, Preußen, Strafe, Strafe (Motiv), Uniform, Untertan, Zweispitz

Ein Offizier mit geöffnetem Waffenrock, Weste, knielangen Hosen und Zweispitz, in den Händen einen Stock haltend sowie eine Person mit Mütze, Zopf, geöffneter Jacke und knielangen Hosen in devoter Haltung bewegen sich auf einem mit rechteckigen Steinplatten ausgelegten Weg aufeinander zu. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung. Zeitgenössische Darstellung einer Disziplinierung durch die Prügelstrafe.

19.

**Beruf: Imker**

Inv.: V 3208 K (89-46)

Maße: 65x83x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Biedermeier, Bienenkorb, Bienenkorb (Motiv), Druckgraphik, Imker, Imkerei, Populäre Grafik

Ein kleinbäuerliches Anwesen, im Vordergrund ein Bienenhaus, dahinter ein kahler Baum, im Hintergrund Bauernhaus, vorn rechts ein Hahn und zwei Hühner, Schubkarre und Mistgabel. Ein Bauernpaar in der Kleidung des Biedermeier ist im Begriff, das Haus zu betreten, der Wind bauscht den Mantel der Frau auf. Ein Imker mit Mütze trägt in entgegengesetzter Richtung einen Bienenkorb zum Bienenhaus. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

20.

**Kriegsinvalidität**

Inv.: V 3209 K (89-56)

Maße: 70x68x24 mm

Normdaten: Doppelbildnis, Druckgraphik, Invalidität, Krieg, Kriegsbeschädigte, Populäre Grafik

Zwei junge Männer in einfachen Uniformen, jeweils mit Gehrock und mit Jacke, als Kopfbedeckung Mützen, mit und ohne Schild. Beide Männer - mit einem amputierten Bein sowie einem starren Knie - laufen an Krücken vor einer leicht hügeligen Landschaft mit spärlichem Rasen. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

21.

**Aus einem Passionszyklus: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen** (Fig. 5)

Inv. : V 3210 K (89-47)

Maße: 83x79x6 mm (99x79x24 mm)

Dargestellte Personen: Jesus Christus, Maria, Simon von Cyrene (Kreuzträger Christi)

Normdaten: Christusdarstellung, Druckgraphik, Heiligenschein, Heiliger, Kreuz (Motiv), Kreuz Christi (Motiv), Kreuztragung, Kreuzweg, Neues Testament, Passion, Passionsdarstellung, Passionskreuz, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik

Personengruppe mit gestürztem, kreuztragendem Christus mit strahlenförmigem Nimbus. Simon von Cyrene nimmt das Kreuz ab, daneben ein Knecht mit Stock. Den Zug begleiten zwei lanzentragende Soldaten mit Helmen und einer Standarte sowie Maria und eine weitere Frau mit kreisförmigem Nimbus. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen unterer Rand fehlt. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen. Der Holzstock ist auf einen weiteren Holzblock montiert.

22.

**Beruf: Gärtner**

Inv.: V 3211 K (89-81)

Maße: 72x75x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Biedermeier, Druckgraphik, Gärtner, Gärtner (Motiv), Landschaftsgärtner, Monopteros, Parklandschaft, Populäre Grafik, Rose

Parklandschaft mit einem Gärtner in Arbeitsbekleidung mit Schürze und Hut mit breiter Krempe, der einen Rosenstrauch mit Gießkanne begießt, rechts daneben ein helfender Junge mit Stecken. Im Hintergrund befinden sich ein Gartentempel und zypressenähnliche Bäume.

23.

**Adoleszenz**

Inv.: V 3212 K (89-76)

Maße: 68x88x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Druckgraphik, Erwachsenwerden, Katze, Populäre Grafik, Weibliche Heranwachsende

Darstellung einer Mutter, die ihre Tochter in den Arm nimmt, in einfacher Hauskleidung des Biedermeier. Im Hintergrund geht ein kleines Kind an einen Tisch, auf welchem zwei Flaschen und ein Korb stehen. Neben dem Paar sitzt eine Katze vor einem Sessel, darunter Doppelrandlinie.

24.

**Kain und Abel**

Inv.: V 3213 K (89-80)

Maße: 84x65x24 mm

Dargestellte Person: Kain, Abel

Normdaten: Altes Testament, Brandopfer, Brudermord, Druckgraphik, Kain und Abel, Neid, Neid (Motiv), Mord, Mord (Motiv), Opfer, Opfer (Motiv), Populäre Grafik

Links liegend unter einem Baum der getötete Abel, rechts daneben Kain in einem federbehangenen Lendenschurz. Im Hintergrund zwei Opferaltäre mit aufsteigenden Rauchsäulen vor einem Bergmassiv. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung. Darstellung des Brudermords an Abel durch Kain.

25.

**Giraffe (*Giraffa camelopardalis*)**

Inv.: V 3214 K (89-84)

Maße: 84x76x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Giraffe, Giraffe (Motiv), Populäre Grafik

Darstellung einer Giraffe auf einem als Sockel gestaltetem Untergrund. Holzstich auf Holzunterlage montiert.

26.

**Beruf: Schmied**

Inv.: V 3215 K (89-79)

Maße: 62x79x24 mm

Normdaten: Amboss, Beruf, Beruf (Motiv), Blasebalg, Druckgraphik, Handwerk, Handwerksbetrieb, Metallbearbeitendes Handwerk, Populäre Grafik, Schmied, Schmied (Motiv), Schmiede, Schmiedehandwerk

Darstellung einer Schmiede, Innenraum mit Dielenboden, links separat überdachter Kaminofen, darin lodernde Flamme. In der Mitte des Raums steht ein Amboss, an der Wand ist eine Leiste mit Werkzeugen befestigt, darüber ein Fenster. Ein Schmied mit geschultertem Blasebalg geht auf eine geöffnete Tür mit Rundbogen am rechten Rand zu. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

27.

**Die Blindheit**

Inv.: V 3216 K (89-56)

Maße: 70x68x24 mm

Normdaten: Blindheit, Blindheit (Motiv), Doppelbildnis, Druckgraphik, Invalidität, Populäre Grafik

Zwei junge Männer in zeitgenössischer Tracht, jeweils mit Gehrock und mit Jacke, als Kopfbedeckung Mütze mit Schild und ein Hut mit Krempe, beide mit Gehstöcken in der linken Hand. Die vordere Person rechts mit vorgehaltener Hand, die hintere hält sich am

Saum der Jacke des Vordermanns fest. Stilisierte Rasenfläche. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

28.

**Beruf: Dienstmädchen**

Inv.: V 3217 K (89-60)

Maße: 75x52x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Dienstmädchen, Dienstmädchen (Motiv), Druckgraphik, Ganzfigurenbildnis, Mode, Populäre Grafik

Ganzfigurenbildnis einer Frau in schlichtem längsgestreiften Kleid mit Schürze und Haube, den rechten Arm auf einen Sockel gestützt. Rahmung durch eine einfache Randlinie, ein kleiner Ausbruch an oberer Ecke.

29.

**Heiliger Abend**

Inv.: V 3218 K (89-65)

Maße: 65x84x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Heiliger Abend, Druckgraphik, Populäre Grafik, Schlachtung, Weihnachten, Weihnachtsbaum, Weihnachtsmann

Blick in eine einfache Stube mit Dielenboden, darauf ein gedeckter Tisch mit einem Weihnachtsbaum im Topf, einer Leuchterfigur und Geschenken, im Hintergrund Deckenleuchter, Fenster, rechts eine geöffnete Tür mit Blick auf ein kleines Haus, davor, zwei Personen mit Schweinen, eines davon wird geschlachtet. Im Raum findet die weihnachtliche Bescherung einer Familie statt. Der Vater im Kostüm des Weihnachtsmannes, die Frau mit einem Kind im Arm sowie zwei weitere Kinder sind stehend um den Tisch gruppiert, ein weiteres Kind schaukelt auf einem Schaukelpferd. Die Kerzen an Deckenleuchter, Leuchterfigur und Weihnachtsbaum sind angezündet. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

30.

**Steinigung des Stephanus**

Inv.: V 3219 K (89-74)

Maße: 85x65x24 mm

Dargestellter Ort: Jerusalem

Dargestellte Person: Stephanus (Heiliger, Biblische Person)

Normdaten: Druckgraphik, Heiliger, Heiliger (Motiv), Hinrichtung, Hinrichtung (Motiv), Märtyrer, Märtyrer (Motiv), Neues Testament, Populäre Grafik, Steinigung, Todesstrafe

Darstellung einer Steinigung. Drei Personen bewerfen den mit erhobenen Händen knienden Stephanus mit Steinen, vor einer bergigen Landschaft, im Hintergrund eine nahöstlich anmutende Stadt (Jerusalem). Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

31.

**Dorothea als Patronin der Gärtner**

Inv.: V 3220 K (89-49)

Maße: 84x68x24 mm

Dargestellte Person: Dorothea (Heilige)

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Druckgraphik, Gärtner, Heiligenattribut, Populäre Grafik, Rose

Neben einem Rosenbusch steht eine jungfräulich anmutende junge Dame mit langem ärmellosem Kleid, geschlungenen Bändern, auf dem Kopf einen Korb mit Rosen tragend. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

32.

**Vignette: Geöffnetes Buch vor Blumenstrauß**

Inv.: V 3221 K (89-54)

Maße: 88x73x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Blankobuch, Blumenstrauß, Buch (Motiv), Druckgraphik, Glückwunsch (Motiv), Populäre Grafik, Vignette

Perspektivische Darstellung eines geöffneten Buchs mit leeren Seiten (für Texteintrag), darunter ein Blumenstrauß. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

33.

**Beruf: Geldwechsler**

Inv.: V 3222 K (89-33)

Maße: 58x79x24 mm

Normdaten: Bankgeschäft, Bankier (Motiv), Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Populäre Grafik

Blick in eine Wechselstube, zwei Männer in Rücken- und Seiten-Ansicht sitzen auf dreibeinigen Schemeln vor einem Wechseltisch, auf dem Münzen in sortierter Anordnung bereit liegen. Ein Wechsler hält einen Geldbeutel in der Hand. Ein schlichter, schmuckloser Raum mit zwei Fenstern, einfachem Dielenboden, im Hintergrund eine halbgeöffnete Tür, durch die ein Kunde den Raum betritt. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, im oberen und unteren Teil kleine Ausbrüche.

34.

**Mater Dolorosa**

Inv. : V 3223 K (89-29)

Maße: 98x79x24 mm

Normdaten: Bildnis, Bildnisgrafik, Druckgraphik, Halbfigurenbild, Marienverehrung, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik, Schmerzen Mariä, Schmerzensmutter

Die Schmerzensmutter ist als Brustbild im Gewand mit Kopftuch im Nimbus ausgeführt. Sie hält in der rechten Hand ein Tuch. Ein Schwert vor (in) der Brust versinnbildlicht die Schmerzen Mariens. Im Hintergrund sind Wolken mit einer Umrisslinie angedeutet. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen, der untere Teil fehlt.

35.

**Beruf: Schuhmacher**

Inv.: V 3224 K (89-83)

Maße: 63x78x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Handwerk, Druckgraphik, Populäre Grafik, Schuhmacher, Schuhmacherhandwerk, Stiefel, Zunftzeichen

Blick in die Werkstatt eines Schuhmachers, der Innenraum mit einfachem Dielenboden mit Blick auf zwei Fenster und eine Tür. Ein großer Stiefel hängt als Zunftzeichen von der Zimmerdecke herab. An einem Tisch steht der Schuhmacher in Arbeitskleidung und schneidet Lederstücke zu. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

36.

**Beruf: Wäscherin**

Inv.: V 3225 K (89-69)

Maße: 62x79x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Populäre Grafik, Wäscherei, Wäscherin, Waschen. Färberei, Färberin

Blick in eine Waschstube, im Raum zwei Wäscherinnen in Rücken- und Profil-Ansicht hinter Waschzubern. Der schlichte, schmucklose Raum mit zwei Fenstern, einfacher Dielenboden, rechts eine halbgeöffnete Tür. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

37.

**Bildnis einer Dame auf einem Sofa**

Inv.: V 3226 K (89-50)

Maße: 68x68x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Druckgraphik, Frisur, Frisur (Motiv), Ganzfigurenbildnis, Lockenfrisur, Mode, Populäre Grafik, Sofa, Sofa (Motiv)

Bildnis einer Dame in der Kleidermode des Biedermeier auf einem Sofa sitzend, bekleidet mit einem weit ausladenden Kleid mit Gürtel, die gelockte Frisur hochgesteckt, mit Mittelscheitel. Im Vordergrund Dielenboden, der sich perspektivisch verjüngt.

38.

**Beruf: Stellmacher**

Inv.: V 3227 K (89-82)

Maße: 64x78x24 mm

Normdaten: Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Populäre Grafik, Wagner, Handwerk

Darstellung eines Stellmachers mit einem großen Wagenrad, neben ihm eine gestikulierende Frau vor einem großen Fenster. Der Boden ist mit großen Steinen gepflastert, im Hintergrund angedeutet die Ecke einer Mauer. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

39.

**Bildnis einer Dame mit großer Haarschleife**

Inv.: V 3228 K (89-78)

Maße: 80x73x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Druckgraphik, Frisur, Frisur (Motiv), Halbfigurenbild, Lockenfrisur, Mode, Populäre Grafik

Brustbild einer Dame mit Perlencollier in der Kleidermode des Biedermeier, das Kleid mit Puffärmeln, gelockte Frisur mit Mittelscheitel und großer Haarschleife. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen unterer Rand fehlt. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

40.

**Bildnis einer Dame mit Schute und Schirm**

Inv.: V 3229 K (89-75)

Maße: 75x62x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Ganzfigurenbildnis, Haube, Haube (Motiv), Lockenfrisur, Mode, Druckgraphik, Populäre Grafik

Ganzfigurenbildnis einer Dame in der Kleidermode des Biedermeier, nach links blickend, mit Schute, um den Hals ein Perlenkollier tragend, das Kleid eng tailliert und am unteren Rand bestickt mit großen Blumen. Im Vordergrund Dielenboden in perspektivischer Darstellung.

41.

**Reiter auf Schildkröte** (Fig. 6)

Inv.: V 3230 K (89-59)

Maße: 58x58x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Druckgraphik, Populäre Grafik, Preußischer Soldat, Reiter (Motiv), Schildkröten, Soldat, Soldat (Motiv), Uniform

Ein Soldat in Uniform mit Zweispitz und Feder im Profil, auf einer Schildkröte reitend, in der linken Hand eine Peitsche haltend. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, davon sind oben und seitlich zwei kleine Stellen weggebrochen. Vergleiche auch Nr. 17.

42.

**Aus einem Passionszyklus: Der Einwand von Claudia Procula, der Frau des Pontius Pilatus**

Inv. : V 3231 K (89-67)

Maße: 84x66x24 mm

Dargestellte Personen: Claudia Procula, Pontius Pilatus

Normdaten: Druckgraphik, Heilige, Neues Testament, Passion, Passionsdarstellung, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik

Darstellung von zwei Personengruppen vor einem gewölbten Innenraum (Kirchenschiff). Links Personengruppe mit drei Frauen, rechts mit sechs Männern, zwei davon sitzend mit Büchern in den Händen. Claudia Procula überbringt ihrem Mann Pontius Pilatus die

Nachricht, sie habe im Traum wegen Jesus Christus sehr gelitten und bittet ihn, von einem Todesurteil abzusehen. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

43.

**Junger Offizier mit Schärpe**

Inv.: V 3232 K (89-42)

Maße: 95x73x24 mm

Normdaten: Brustbild, Doppeladler, Druckgraphik, Populäre Grafik, Militär, Schärpe, Uniform (Kleidung)

Brustbild eines Offiziers in Uniform mit Epauletten, Schärpe und eichenlaubverziertem Stehkragen ohne Kopfbedeckung. Unter einem umgehängten Pelz ist ein Doppeladler-Signet zu erkennen. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen unterer Rand teilweise ausgebrochen ist. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

44.

**Aus einem Passionszyklus: Christus vor Pontius Pilatus**

Inv. : V 3233 K (89-66)

Maße: 84x66x24 mm

Dargestellte Personen: Jesus Christus, Pontius Pilatus

Normdaten: Christusdarstellung, Druckgraphik, Neues Testament, Passion, Passionsdarstellung, Populäre Grafik, Religiöse Druckgraphik

Darstellung der Verurteilung von Jesus Christus zum Tod am Kreuz. Personengruppe mit Jesus Christus in einem Innenraum vor einem Thron mit Baldachin, davor drei Stufen, rechts Türbogen. Auf dem Thron sitzend Pontius Pilatus, daneben eine Person stehend. Rahmung durch eine Doppelrandlinie.

45.

**Strafe: Am Pranger**

Inv.: V 3234 K (89-48)

Maße: 70x68x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Obrigkeit, Populäre Grafik, Pranger, Prangerstrafe, Preußen, Schandstrafe, Strafe, Strafe (Motiv), Tracht, Untertan, Zweispitz

Ein Mann mit geöffnetem Mantel, Zweispitz und Zopf bindet eine gestikulierende Person an einen Pfahl, dabei fällt der Hut des Delinquenten herunter. Zeitgenössische Darstellung einer Schandstrafe. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

46.

**Beruf: Erzieher**

Inv.: V 3235 K (89-73)

Maße: 57x80x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Erzieher, Populäre Grafik

Ein hagerer Herr in Gehrock, Stiefeln, als Kopfbedeckung einen Hut mit Krempe tragend, mit Gehstock, ihm zur Seite drei Kinder, ein Mädchen mit einem Jungen spielend, ein weiterer Junge mit Steckenpferd und Peitsche, im Hintergrund hügelige Landschaft. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

47.

**Bildnis einer Dame mit Hut in Turbanform**

Inv.: V 3236 K (89-44)

Maße: 95x72x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Damenhut, Druckgraphik, Lockenfrisur, Mode, Halbfigurenbild, Populäre Grafik

Brustbild einer Dame mit einem turban-ähnlichen Hut in der Kleidermode des Biedermeier, das Kleid mit Puffärmeln und Blumengesteck rechts, gelockte Frisur. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, unterer Rand fast durchgängig weggebrochen. Ursprünglich war der Druckstock unter der Abbildung mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

48.

**Vignette: Drei Putti mit Blumengebinde**

Inv.: V 3237 K (89-68)

Maße: 90x75x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Blumenarrangement, Druckgraphik, Glückwunsch (Motiv), Populäre Grafik, Putto, Vignette

Darstellung von drei Putti um ein Blumengebinde mit Kranz gruppiert. Eine doppelte Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

49.

**Landschaft mit Zitronenbaum**

Inv.: V 3238 K (89-63)

Maße: 60x82x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Feldlandschaft, Landschaft, Landschaft (Motiv), Landschaftsgraphik, Mythologie, Populäre Grafik

Bewölkte Landschaft mit Zitronenbaum in einem Pflanzkübel, einem Jungen, einem Dromedar, zwei Feldhasen und einem Vogel auf dem Ast eines absterbenden Baums mit Lorbeerkranz. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

50.

**Amor auf einem Hund reitend**

Inv.: V 3239 K (89-57)

Maße: 84x68x24 mm

Normdaten: Amor, Biedermeier, Druckgraphik, Hund, Liebe (Motiv), Populäre Grafik, Putto, Reiter (Motiv), Treue (Motiv)

Die Figur des nackten, geflügelten Amor mit Köcher, Pfeilen und Tasche auf einem Hund reitend. Stilisierte Fläche mit Rasen. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

51.

**Reitender Husar mit Standarte**

Inv.: V 3240 K (89-52)

Maße: 85x63x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Husar, Husar (Motiv), Kavallerie, Militär, Pferd, Populäre Grafik, Reiterbildnis, Sporn (Reiten), Uniform (Kleidung)

Pferd nach links mit Satteldecke, linkes Vorderbein angewinkelt, darauf sitzend ein Husar in Uniform mit Säbel, Schärpe und Stiefeln mit langem Schaft und Sporn, eine Standarte in der rechten Hand haltend. Die Kopfbedeckung besteht aus einer Husarenmütze mit Emblem und Federstutz.

52.

**Bildnis einer Dame mit Federhut**

Inv.: V 3241 K (89-61)

Maße: 98x73x24 mm

Normdaten: Biedermeier, Bildnis, Bildnisgrafik, Damenhut, Druckgraphik, Halbfigurenbild, Lockenfrisur Mode, Populäre Grafik

Brustbild einer Dame mit Federhut in der Kleidermode des Biedermeier, das Kleid eng tailliert mit Puffärmeln und bestickter Bordüre im Ausschnitt. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung, dessen Rand unten rechts an einer Stelle fehlt. Der Druckstock ist im unteren Bereich mit einer Ausfräsung für die Einfügung von Textsatz versehen.

53.

**Beruf: Astronom**

Inv.: V 3242 K (89-40)

Maße: 57x67x24 mm

Normdaten: Astronom, Astronom (Motiv), Astronomie, Beruf, Beruf (Motiv), Druckgraphik, Globus, Komet, Mond, Populäre Grafik, Sonne, Stern

Unter freiem Himmel sitzt ein Mann auf einem Stuhl mit hoher Lehne an einem Tisch mit Decke und darauf stehendem Globus, den Blick zum Himmel hin gerichtet. Er deutet mit der rechten Hand auf einen Kometen mit Schweif, in dessen Umgebung Sterne, ein Mondsichel mit Gesicht und eine strahlende Sonne mit Gesicht zu sehen sind. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

54.

**Wirtshausszene mit Spieltisch**

Inv.: V 3243 K (89-72)

Maße: 67x59x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Gaststätte, Kartenspiel, Kartenspiel (Motiv), Populäre Grafik, Trinkbrauch, Trinken, Trinken (Motiv)

Ein Soldat und zwei Männer mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen spielen Karten an einem Tisch sitzend Karten. Auf dem Tisch stehen zwei Trinkgläser. In dem einfachen Raum mit Fußbodendielen befindet sich in der linken oberen Ecke ein Fenster. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

55.

**Meerjungfrau**

Inv.: V 3244 K (89-64)

Maße: 80x66x24 mm

Normdaten: Druckgraphik, Meer, Meerweib, Meerwesen, Melusine, Mythologie, Populäre Grafik, Undine

Bildnis einer Meerjungfrau (Melusine, Undine) mit langen Haaren, Schuppenkrone und Schuppenkleid, die Arme über der Brust gekreuzt. Sie steht auf einem stilisierten Fisch mit menschlicher Gesichtsmaske und Schwanzgräte, im Hintergrund das Meer. Eine einfache Rahmenlinie begrenzt die Darstellung.

56.

**Trinkender Offizier**

Inv.: V 3245 K (89-70)

Maße: 80x68x24 mm

Normdaten: Alkoholismus, Bildnis, Druckgraphik, Gamasche, Ganzfigurenbildnis, Militär, Populäre Grafik, Preußen, Restauration, Sporn (Reiten), Uniform (Kleidung), Uniform (Motiv)

Bildnis eines Offiziers, bekleidet mit gesporntem Schuhwerk, Gamaschen, einem Waffenrock mit Stehkragen sowie einem gewickelten, geknoteten Halstuch. Er sitzt auf einem Stuhl, hält in der rechten Hand eine Flasche und stützt sich mit dem linken Arm auf einen Tisch, in der Hand einen Trinkbecher haltend. Auf dem Tisch steht eine weitere Flasche. Im Hintergrund befindet sich ein geöffnetes Fenster, rechts ein in der Mitte geraffter Vorhang, darunter Fußbodendielen. Möglicherweise handelt es sich hier um eine moralisierende Darstellung der Trunksucht bei preußischen Offizieren in der Zeit nach den Befreiungskriegen (1815-1830).



Fig. 1: Titelvignette des «Burgschen Kurier» vom 13. April 1825, Holzstich, Stadt- und Kreisarchiv Burg



Figg. 2 a, b: «Erzbischof Günther», Druckstock (Inv.-Nr. V 3191, Kat. Nr. 2) und Abdruck der Illustration in der Chronik von Burg, S. 133



Figg. 3 a, b: «Dame mit Perlenkette», Druckstock (Inv.-Nr. V 3199, Kat.-Nr. 10) und Abzug

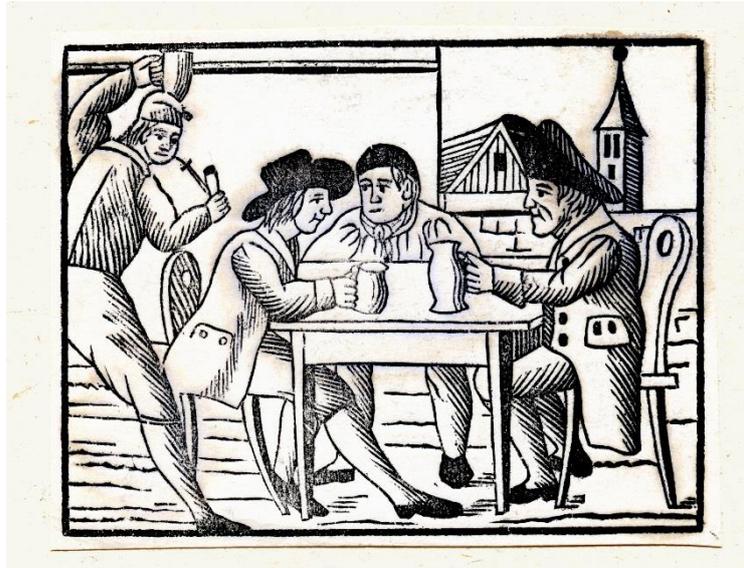


Fig. 4: Bürgerliche Szene «Trinkszene», Abzug von Inv.-Nr. 3201 (Kat.-Nr. 12)



Fig. 5: Aus einem Passionszyklus, Abzug von Inv.-Nr. V 3210 (Kat.-Nr. 21)



Figg. 6 a, b, c: Aus der Serie «Reiter», Abzüge von Inv.-Nr. V 3206 (Kat.-Nr. 17),  
Inv.-Nr. V 3230 (Kat.-Nr. 41) und N 1235, Museum Lüneburg



Fig. 7: Aus der Serie „Berufe“, Abzug von Inv.-Nr. V 3225 (Kat.-Nr. 36)

Fotografie di: Kreismuseum Jerichower Land, Antonia Beran (9) e Ramona Schilling (2)

## BIBLIOGRAFIA

KATALOG/CATALOGO MATRICI LIGNEE DI GENTHIN

<http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=sammlung&instnr=93&gesusa=797>

BIERBACH 1908

A. BIERBACH, *Die Geschichte der Halleschen Zeitung, Landeszeitung für die Provinz Sachsen für Anhalt und Thüringen. Eine Denkschrift aus Anlaß des 200jährigen Bestehens der Zeitung am 25. Juni 1908*, Halle (Saale) 1908.

BOERMA–BORMS ET ALII 2014

N. BOERMA, A. BORMS ET ALII, *Kinderprenten, Volksprenten, Centsprenten, Schoolprenten. Populaire grafiek in de Nederlanden 1650-1950*, Nijmegen 2014.

BRÜCKNER 1975

W. BRÜCKNER, *Populäre Druckgraphik Europas, III. Deutschland: vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1975.

BRÜCKNER 2003

W. BRÜCKNER, *Massenbilderforschung: eine Bibliographie bis 1991/1995*, Würzburg 2003.

DUMRESE–SCHILLING 1956

H. DUMRESE, C. SCHILLING, *Lüneburg und die Offizin der Sterne*, Lüneburg 1956.

FRITZ 1851

G. FRITZ, *Chronik von Burg*, Burg 1851.

GLASSBRENNER 1834

A. GLASSBRENNER, *Aus den Papieren eines Hingerichteten*, Leipzig 1834.

GOLDONI 2011

M. GOLDONI, *Die Druckerfamilien Modenas und die Entstehung der druckhistorischen Sammlungen Soliani/Barelli/Mucchi*, in *Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Modena 2010*, 15, Münster 2011, pp. 35-42.

HANEBUTT-BENZ 1984

E.-M. HANEBUTT-BENZ, *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1984.

HEINSOHN 2012

K. HEINSOHN, *Charlotte Engel-Reimers*, in *Hamburgische Biografie*, IV, Göttingen 2012, pp. 88-90.

HIRT 1883

H. HIRT, *Zur Geschichte der Königlich privilegierten Zeitungen in Halle. Unter Benutzung des Człobzaczky'schen Nachlasses*, in *Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen*, 16, 1883, pp. 395-408.

HOPFER 1924

P. HOPFER, *Fünfzig Jahre Buchdruckerei August Hopfer in Burg*, Burg [1924].

KERSTEN 2003

W. KERSTEN, *Die Geschichte des Burger Museums*, in E. Hobusch, *Vom Burger Schützenhaus zur Stadthalle: eine Dokumentation; 1701, 1778, 1853, 1953, 1973, 2003*, Burg 2003. pp. 113-130

KLOSTERBERG 1998

B. KLOSTERBERG, *Druckerschwärze und Goldtinktur, 2. Die Waisenhaus-Buchhandlung*, Halle (Saale) 1998.

NEUB 1933

E. NEUB, *Gebauer-Schwetschke: Geschichte eines deutschen Druck- und Verlagshauses, 1733-1933*, Halle (Saale) 1933.

NÜCHTERLEIN 2008

P. NÜCHTERLEIN, *Burg: Kindheit und Jugend*, Erfurt 2008.

REINECKE 1926

H.-U. REINICKE, *Die Hallesche Tagespresse bis zum Jahre 1848, mit besonderer Berücksichtigung der Geschichte der «Halleschen Zeitung»*, Halle (Saale) 1926.

REINECKE 1927

W. REINECKE, *Wegweiser durch die Sammlungen des Museums-Vereins für das Fürstentum Lüneburg, I-III. Lüneburg* 1927.

ROCKEL 1992

I. ROCKEL, *Zu haben bei Gustav Kühn. Zur Geschichte der Neuruppiner Bilderbogen*, Berlin 1992.

SHELLMANN 2010

W. SHELLMANN, *Ein Fall von Klischeeverwendung vom 16. bis 18. Jahrhundert im Bibeldruck*, in *Archiv für die Geschichte des Buchwesens*, 65, 2010, pp. 157-171.

SCHWINEKÖPER 1975

B. SCHWINEKÖPER, *Burg*, in *Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, XI. Provinz Sachsen-Anhalt*, a cura di B. Schwineköper, Stuttgart 1975, pp. 59-61.

THIEM 2002

A. THIEM, *Hugo Hirt*, in *Magdeburger biographisches Lexikon: 19. und 20. Jahrhundert; biographisches Lexikon für die Landeshauptstadt Magdeburg und die Landkreise Bördekreis, Jerichower Land, Obrekreis und Schönebeck*, a cura di G. Heinrich, G. Schandera, Magdeburg 2002, p. 303f.

THIJSEN 2008

J.G.L. THIJSEN, *Das neue Bildungsideal und die erste Bilderreihe in niederländischen Volksschulen um 1800*, in *Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Amsterdam 2007*, 12 Münster 2008, pp. 75-89.

VANJA 1999

K. VANJA, *Die populärgraphischen Sammlungen des ehemaligen Museums für Volkskunde auf dem Weg nach Europa. Ein Sammlungsporträt*, in *Faszination Bild. Kultur Kontakte Europa*, Ausstellungskatalog, I, Berlin 1999, pp. 75-95.

VOIGTLÄNDER 2006

L. VOIGTLÄNDER, *Krieg für den «gemeinen Mann»: «Der mit einem Sächsischen Bauer von jetzigem Kriege redende Französische Soldat»; Eine neue Form der Berichterstattung in einer Wochenschrift des 18. Jahrhunderts. Zugleich eine kleine Geschichte des Siebenjährigen Krieges zwischen Kolin und Zorndorf. Pressegeschichtliche Einleitung, Abdruck der Texte und Kommentar*, Bremen 2006.

WERNICKE 1898

E. WERNICKE, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Jerichow*, Halle (Saale) 1898.

## ABSTRACT

Das Kreismuseum Jerichower Land bewahrt in einem schlichten Karton eine Sammlung von 56 bemerkenswerten Druckstöcken kleineren Formats auf. Sie alle stammen aus der ehemaligen Druckerei Colbatzky in Burg (bei Magdeburg) und weisen sowohl formal als auch in der Wahl der Motive eine deutliche Nähe zur populären Grafik auf. Obgleich in Deutschland eine lange Tradition der Bilddruck-Forschung besteht, gibt es bislang keine vergleichbaren zusammenfassenden Forschungen über die Ausbreitung populärer Massendrucke im späten 18. und 19. Jahrhundert. Das mag an der schlechten Qualität des verwendeten Papiers, dem geringen künstlerischen Anspruch und der Geringschätzung dieser preiswert zu erwerbenden Blätter in der Vergangenheit liegen. Aufgehoben wurden diese als Gebrauchskunst verstandenen Einzeldrucke oder Serien eher selten. In großen Kunstsammlungen sucht man sie vergeblich. Doch bereits Ende des 19. Jahrhunderts keimte ein Interesse an der Aufbewahrung dieses Kulturguts auf. Im Zusammenhang mit der Auflösung der Offizin des aus Halle (Saale) stammenden Zeitungsverlegers Friedrich Wilhelm Colbatzky (1751-1841) in Burg bei Magdeburg gelangten Teilbestände nicht mehr verwendeter Druckstöcke im Jahr 1889 als Schenkung in die kleine Kunst- und Grafiksammlung des Genthiner Museums. Weitere Bestände erhielten die Museen in Burg bei Magdeburg und in Lüneburg. Im Jahr 2015 wurde der Genthiner Sammlungsbestand erstmals auf dem Internetportal [www.museum-digital.de](http://www.museum-digital.de) veröffentlicht. Nicht nur in Deutschland sondern auch in anderen europäischen Ländern wächst in jüngster Zeit das Interesse an der Dokumentation und Erforschung der populären Druckgrafik unter dem Aspekt der Massenbildproduktion. Deshalb sollen an dieser Stelle die Genthiner Sammlung vorgestellt und die Probleme ihrer Erforschung und typologischen Bestimmung erläutert werden.

Il *Kreismuseum* (Museo distrettuale) *Jerichower Land* conserva una collezione di 56 importanti matrici lignee di piccolo formato, contenute in semplici cartoni. Tutte provengono dalla ex tipografia Colbatzky di Burg (bei Magdeburg). Esse mostrano chiaramente, sia dal punto di vista formale che nella scelta dei motivi, la vicinanza alla grafica popolare.

Benché in Germania ci sia una lunga tradizione di studi sulla grafica a stampa, finora non sono state fatte ricerche complessive di ampiezza paragonabile circa la diffusione di stampe di massa nel tardo Settecento e nell'Ottocento. Questo potrebbe dipendere dalla cattiva qualità della carta utilizzata, dalla scarsa ambizione artistica, dalla sottovalutazione di stampe che si acquistavano, almeno nel passato, a basso prezzo. Rara è stata la conservazione stessa delle serie e dei fogli singoli di questo tipo, intesi come semplici prodotti di largo consumo: invano li si cerca nelle grandi collezioni d'arte. Certo, già alla fine dell'Ottocento era nato un interesse per la conservazione di questo bene culturale. Nel 1889, dopo la chiusura della ditta, sita a Burg bei Magdeburg, di Friedrich Wilhelm Colbatzky (1751-1841), editore di giornali proveniente da Halle an der Saale, parte del patrimonio di matrici non più utilizzate che si trovavano nei magazzini pervenne in dono alla piccola collezione d'arte e di grafica del museo di Genthin. Ulteriori nuclei ricevettero il museo di Burg bei Magdeburg e quello di Lüneburg. Nel 2015 la collezione di Genthin veniva pubblicata per la prima volta su internet sotto [www.museum-digital.de](http://www.museum-digital.de). Non solo in Germania, ma anche in altri Paesi europei cresce ultimamente l'interesse per la documentazione e la ricerca sulla grafica popolare a stampa, vista sotto l'aspetto della produzione di massa delle immagini: un motivo per presentare in questa sede la collezione di Genthin e spiegare i problemi di ricerca e definizione tipologica che la riguardano.