

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero speciale 2017



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura scientifica

Marco Mozzo

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

**LE MATRICI DELLA GALLERIA ESTENSE.
ALLA RISCOPERTA DI UN PATRIMONIO NASCOSTO**

Responsabili scientifici

Maria Goldoni

Donata Levi

Marco Mozzo

Comitato scientifico

Giorgio Bacci, Francesco Caglioti, Maria Antonella Fusco, Maria Goldoni, David Landau, Alberto Milano, Manuela Rossi

Comitato organizzativo

Martina Bagnoli, Donata Levi, Marco Mozzo, Martina Nastasi

Schedatura e ricerca

Maria Ludovica Piazzini

Chiara Trivisonni

Assistenza tecnica

Adalgisa Geremia

Restauri

Martina Freschi per le xilografie

Giovanni e Lorenzo Morigi restauratori per i *clichés* di metallo

Sabrina Borsetti snc per gli involucri di carta

Campagna fotografica

Cecilia Araldi, Chiara Lupo, Enrico Moretti

Sviluppo informatico del sito

Chiara Mannari

Database

Intersezione srl

Il progetto è consultabile sul sito <http://xilografiamodenesi.beniculturali.it/>

Con la pubblicazione di questo volume si completa un progetto scientifico durato tre anni frutto di una felice e proficua collaborazione tra la Fondazione Memofonte e il museo autonomo Gallerie Estensi. Il progetto ha consentito di catalogare, informatizzare e restaurare la ricca collezione di matrici della Galleria Estense, portando a termine un lavoro avviato ancora più di trent'anni fa dalla ex Soprintendenza per i beni storici e artistici di Modena e Reggio Emilia, ma mai completato. Adesso siamo finalmente in grado di avere una più chiara fisionomia della sua poliedrica consistenza che consta di oltre 6000 matrici in legno e metallo, giunte al museo in due nuclei principali. Il primo appartiene alla produzione dell'Antica Stamperia Soliani, attiva a Modena tra Seicento e Ottocento, confluita nelle raccolte estensi nel 1887, grazie all'intermediazione di un celebre storico dell'arte modenese Adolfo Venturi. Il secondo, di oltre 3000 esemplari, acquistato dallo Stato nel 1993, proviene dalla tipografia Mucchi che subentrò a quella dei Soliani e ne proseguì l'attività fino ai primi decenni del Novecento. Seppure strettamente radicata nella città di Modena, la collezione vanta un repertorio considerevole di matrici lignee pregiate di provenienza non solo locale, ma anche bolognese, veneziana e tedesca. Per questi motivi la collezione della Galleria Estense è una finestra importante per studiare la storia della stampa, quella della conservazione, della circolazione delle immagini, del collezionismo pubblico e privato, dell'editoria popolare e delle tecniche artistiche. I saggi di questo volume affrontano questi argomenti in maniera nuova e originale, gettando luce su aspetti fino ad oggi poco conosciuti e aprendo il campo a nuovi percorsi di studio. Gli autori, direttamente coinvolti a più livelli nel progetto, sono sia studiosi affermati che giovani emergenti. I loro contributi dimostrano come il lungo progetto di restauro e di catalogazione sia stato una 'palestra', un vero e proprio laboratorio di apprendimento e formazione per una nuova generazione di studiosi, un esempio virtuoso di cosa significhi fare ricerca in un museo d'arte. Celebriamo dunque questo volume anche come auspicio di nuovi e numerosi progetti futuri.

Martina Bagnoli
Direttrice delle Gallerie Estensi

INDICE

Le matrici della Galleria Estense. Alla riscoperta di un patrimonio nascosto

M. GOLDONI, D. LEVI, M. MOZZO, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. GOLDONI, <i>Commiato da Alberto Milano</i>	p. 5
N. SERIO, <i>Bibliografia degli scritti di Alberto Milano</i>	p. 17
M. MOZZO, <i>La raccolta di matrici della Galleria Estense di Modena: un progetto di riordino e valorizzazione</i>	p. 28
M. GOLDONI, <i>'Legni Soliani' o 'legni Cassiani'?</i>	p. 55
C. TRAVISONNI, <i>Tra stampa a larga diffusione e accademia. La xilografia emiliana tra Seicento e Settecento nelle raccolte di matrici lignee della Galleria Estense</i>	p. 90
M.L. PIAZZI, <i>Manipolazioni e falsificazioni nelle matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi</i>	p. 134
C. ARALDI, <i>La Società Tipografica Modenese. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi</i>	p. 162
G. BACCI, <i>«Il Risorgimento Grafico»: un «gran periodico tecnico» tra 1902 e 1941</i>	p. 200
M. MOZZO, <i>Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan</i>	p. 222
SCHEDE TECNICHE	
M. FRESCHI, <i>Le matrici lignee della collezione estense: riordino, manutenzione e restauro</i>	p. 258

- L. MORIGI, *Intervento conservativo di alcune matrici metalliche del fondo Mucchi* p. 275
- S. BORSETTI, *Il restauro degli involucri del fondo calcografico Mucchi* p. 283
- M.A. LABELLARTE, C. ROSSI, *Il catalogo storico delle matrici xilografiche Bartolomeo Soliani (1864). Il restauro al servizio della fruizione* p. 292

In ricordo di Alberto Milano

MANIPOLAZIONI E FALSIFICAZIONI NELLE MATRICI XILOGRAFICHE SOLIANI-BARELLI E MUCCHI

Il lavoro sistematico sulle raccolte di matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi ha consentito la rara occasione di osservare manipolazioni, falsificazioni e interventi vari a cui i legni sono stati sottoposti, fornendo spunti sugli aspetti tecnici della xilografia e sulla storia della raccolta. Come messo in luce dalla mostra del 1986 il materiale in esame si rivela molto vario per qualità e impiego, come sono varie le tipologie di intervento a cui è stato sottoposto. Diverse matrici sono state riadattate a usi diversi, restaurate sostituendo parti rovinate e infine falsificate da Pietro Barelli prima del loro ingresso in galleria nel 1887¹. L'analisi dei cambiamenti materiali rende possibili alcune considerazioni, che il solo studio della stampa non permette, in merito alla storia della tipografia Soliani, alle pratiche che si possono considerare comuni in una tipografia e alla tecnica xilografica.

La tipografia Soliani alla produzione libraria affiancava la stampa di fogli di tipologia diversa². Tra i casi più significativi si annoverano i fogli sciolti dedicati al culto di immagini sacre che venivano impiegati dagli acquirenti come altari devozionali nelle loro abitazioni. I Soliani producevano inoltre xilografie con svariate funzioni: giochi (carte, biribisse, gioco dell'oca), ventole, carte da parati e altri decori, santini. Il riscontro con la stampa è possibile solo in pochi casi³: la maggioranza degli esemplari antichi, spesso di scarso valore artistico, è di fatto andata distrutta, letteralmente consumata dai contemporanei. I fogli avevano infatti una precisa funzione, un impiego nella vita quotidiana e una volta logori non vi era ragione per conservarli. A queste logiche sono in parte sfuggiti libri e opuscoli, conservati talvolta per il pregio e in genere per il testo, consentendo di ottenere un maggior numero di riscontri tra matrici e xilografie.

La domanda fondamentale che sorge a questo punto, e che si è già posta Maria Goldoni nella mostra del 1986, riguarda le ragioni che hanno portato i Soliani a raccogliere e conservare questi legni. È difficile trovare una risposta soddisfacente: la consapevolezza del loro valore artistico o documentario è un'ipotesi suggestiva, ma difficile da dimostrare. Se già alle stampe non ne veniva riconosciuto è difficile che lo sia stato per le matrici che, anche nel caso della calcografia, ci sono pervenute raramente. Tra le motivazioni possibili l'unica che appare al momento sicura, sebbene non basti a giustificare l'ampiezza della raccolta giunta fino a noi, riguarda il loro potenziale utilizzo. Questo è stato infatti il criterio adottato nella vendita Soliani del 1886 e anche nel conseguente acquisto da parte di Pietro Barelli. I Soliani trovandosi a dividere il *corpus* delle matrici decisero di mantenere soprattutto quelle di formato ridotto: testatine, finalini, e capilettera settecenteschi, confluiti nella raccolta Mucchi. Le ragioni della suddivisione devono essere state tre: il fatto che l'ornato venisse considerato di minor valore (nonostante l'ottima qualità di molti pezzi) e quindi interessasse di meno i compratori, la sua importanza nella produzione libraria della tipografia e la sua versatilità, poiché poteva essere reimpiegato in edizioni diverse con più facilità rispetto all'illustrazione⁴. A Barelli del resto ben poco importava di questo tipo di produzione, acquistò il fondo in blocco, interessato unicamente alle matrici più grandi che poteva stampare in fogli singoli da rivendere spacciando

¹ Riguardo alle operazioni di restauro si veda il contributo di Marco Mozzo in questo stesso volume, *La collezione di matrici lignee: un progetto di riordino e valorizzazione della Fondazione Memofonte e delle Gallerie Estensi di Modena*. Il presente contributo prende in considerazione principalmente le matrici di maggiore formato, per la stampa sia profana che devozionale, perché hanno subito il maggior numero di interventi nel corso dei secoli.

² Riguardo alla loro produzione e alla loro attività, che inizia nel 1623, rimando a MONTECCHI 1986.

³ In proposito si veda GOLDONI 1986, pp. 22, 25-26.

⁴ Da questa vendita furono escluse anche alcune illustrazioni e almeno una matrice per stampe in foglio singolo.

per esemplari antichi, magari con l'aggiunta di qualche firma o monogramma per aumentarne il prezzo.

Distinguere gli interventi compiuti sulle matrici è stato in parte possibile grazie al confronto tra i cataloghi che raccolgono le tirature di gran parte dei legni. Il più antico risale al 1828, segue quello del 1864 finalizzato alla vendita dei pezzi, e nel 1913 venne stampato quello commissionato dal Ministero, completo dei legni Soliani e Barelli conservati presso la Galleria Estense⁵. Per i legni Mucchi la situazione è un po' diversa in quanto oltre al catalogo del 1828, in cui sono riprodotti i pochi di provenienza Soliani (tale catalogo trascura le matrici di ornato e gli alfabeti), sono conservati presso la Galleria Estense altri due cataloghi della collezione, uno riferibile alla fine dell'Ottocento e uno agli anni Venti-Trenta del Novecento⁶.

Immagine profane in foglio singolo

Uno degli aspetti che colpisce di più della raccolta Soliani è la presenza così numerosa di matrici di grandi dimensioni, che racconta un'attività di cui è difficile oggi valutare l'entità e l'importanza: la stampa di fogli singoli impiegati per decorare ambienti domestici o per creare altari devozionali. Il minor costo rispetto alla pittura e la qualità spesso bassa di questi fogli denuncia che i destinatari di tali opere erano in genere persone poco abbienti. Per questo motivo in Italia, dai primi studi di Novati e Bertarelli, si è definito questo genere di stampa 'popolare', definizione che è stata corretta in tempi più recenti, in particolare grazie ad Alberto Milano, in stampa a larga diffusione.

I Soliani entro il 1828 raccolsero una notevole quantità di matrici per fogli sciolti di grande e media dimensione. I numeri sono piuttosto significativi: 19 a carattere profano⁷ e ben 93 a carattere devozionale⁸. Matrici che oggi occupano una buona parte dei cassetti in cui è stato disposto il materiale dopo il riordino, e che di certo dovevano occupare parecchio spazio anche nella loro bottega⁹.

Quelle definite nella mostra del 1986 come «Stampe profane in foglio singolo» sono particolarmente degne di interesse. Alberto Milano nel testo introduttivo della sezione a loro dedicata nel catalogo del 1986 precisava:

la mancanza quasi assoluta di tirature coeve di queste stampe ci convince del fatto che all'epoca della produzione ed in quella immediatamente successiva, non veniva ad esse attribuito altro valore se non quello pratico di abbellimento della casa.

⁵ Sia il catalogo del 1828 che quello del 1864 sono incompleti, su quello del 1828 è stato possibile eseguire solo un riscontro parziale. Per la descrizione dei tre cataloghi rimando al contributo di Chiara Trivisonni in questo numero.

⁶ Riguardo a questi aspetti, alla vendita Soliani e alla vicenda dei Mucchi rimando al contributo di Cecilia Araldi in questo numero.

⁷ A queste ne vanno sommate 6 Barelli presenti nel fondo. Una delle 19 citate si trova ora nella collezione Mucchi, ma è con certezza Soliani, poiché riprodotta nel catalogo del 1828. Di queste 19 solo 17 sono conservate in Galleria Estense: le due appartenenti al ciclo dei «Nove Prodi» sono state disperse da Barelli, si veda la scheda di Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 30, pp. 86-87. Preciso infine che non sto considerando le matrici per le carte decorate con motivi vegetali e geometrici e per i giochi da tavola.

⁸ A queste ne vanno sommate 27 Barelli.

⁹ Già nel 1678 dovevano occupare uno spazio considerevole, come risulta dall'unico documento al riguardo, l'inventario stilato dopo la morte di Viviano Soliani: «una banca piena di di figure di legno grande e piccole di varie sorti, una cassa grande piena di figure di legno grande, cinque banche per riporvi li caratteri, uno scanzello con nove cassetti di fregg, santi et arme et anco miniature diverse», in proposito si veda MONTECCHI 1986., pp. 50-51, 56.

Incollate fra le travi di un soffitto, sulle ante di un armadio, su una porta od una cassapanca, oppure direttamente al muro al posto di una decorazione a fresco o ad olio, le stampe hanno subito oltre all'usura del tempo anche i mutamenti del gusto¹⁰.

Si tratta quindi di un *corpus* dalla grande importanza documentaria che comprende oltretutto alcuni pezzi di notevole qualità. Tra questi uno dei più antichi è quello che accoglie il moro e la mora: si tratta di due figure di profilo, intagliate su recto e verso dello stesso legno (n. 6498). La coppia di mori, sostituita nei secoli successivi da quella di turchi e quella di cinesi, ha un certo successo tra XV e XVI secolo, datazione che pare corretta anche per questo legno¹¹. La figura femminile reca un garofano dando una connotazione galante ai due personaggi esotici anche nell'abbigliamento. Vale la pena notare a margine che questi intagli sfruttino appieno le potenzialità della tecnica xilografica: non solo la carnagione scura dei due personaggi è ottenuta lasciando integra la porzione di legno corrispondente, su cui vengono incisi solamente i contorni dei lineamenti, ma anche le vesti e i copricapi hanno una grande varietà di lavorazioni diverse che si basano sulla definizione della linea solo in alcuni casi¹². Una lavorazione che sfrutta le potenzialità del legno senza limitarsi a definire linee è anche quella dell'altro legno più antico del gruppo, databile sempre tra XV e XVI secolo, che reca sul recto *La volpe travestita da pellegrino* e sul verso *La scimmia che fila*, firmata col monogramma «TPF» (n. 6499, Fig. 1). Si tratta della rappresentazione di motti popolari, la volpe è infatti accompagnata dall'iscrizione «CHI VIRI. MECO. IN. COMPAGNIA. TRIVMPHAREMO. PER LA. VIA.», mentre la scimmia «CHI. LAVORA. DA BEF.(TIA) STENTA. DA. VERA.»¹³. Il legno è molto consumato e reca delle lacune che denunciano un impiego intenso. Considerato il suo stato di conservazione potrebbe stupire che sia stato custodito dai Soliani fino alla vendita Barelli, è tuttavia indicativo del suo probabile utilizzo anche a distanza di secoli dalla creazione. Il successo di questo genere di stampe è in parte dimostrato da un legno più tardo di provenienza Barelli che replica lo stesso modello figurativo della volpe travestita da pellegrino (n. 4613). Stampe con motti popolari come queste venivano infatti appese in abitazioni e botteghe anche tra XVII e XVIII secolo, lo attesta per esempio una lettera di Girolamo Baruffaldi a Giampietro Zanotti in cui gli domanda di procurargli «una carta del Mittelli ch'io vidi ultimamente in Bologna appesa a un muro in una bottega verso la Gabbella, e rappresenta alcune persone a tavola con alcuni motti ridicoli»¹⁴. Un altro legno Soliani è riferibile a questa tipologia e riprende l'antica iconografia dello zoppo trasportato dal cieco a cui indica la strada e il motto «COSI CIASCVN. PER SE. POCO. RILEVA.» (n. 6636).

Alcuni dei legni di grande formato a carattere profano databili alla seconda metà del Cinquecento mostrano una notevole qualità dell'intaglio e dipendono da modelli figurativi più alti rispetto a quelli appena descritti. Una simile qualità per questo tipo di produzione non deve tuttavia sorprendere: la tecnica xilografica era infatti più adatta ad elevate tirature rispetto a quella calcografica e il celebre ritrovamento di cinque frammenti di tappezzerie di carta in una volta del Castello Sforzesco dimostra che le stampe non fossero impiegate solo in ambienti poveri¹⁵. Queste cinque xilografie vanno datate tra XV e XVI secolo e recano tracce di colore, tre riproducono lo stesso rosone incorniciato da delfini, una raffigura un vaso con melagrane e la quinta una dama con in mano una ventola.

¹⁰ MILANO 1986, p. 179.

¹¹ Per la questione rimando alla scheda di Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 226, pp. 181-182.

¹² Per la xilografia che imita la calcografia, dando quindi priorità alla linea rimando al contributo di Chiara Trivisonni in questo numero.

¹³ Sull'interpretazione di questi motti rimando ad A. Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, schede 228-229, pp. 183-184.

¹⁴ La lettera è datata 24 febbraio 1707 e pubblicata in NOVELLI 1997, pp. 67-68.

¹⁵ LEONARDO E L'INCISIONE, p. 39, scheda 27-31. Oggi sono conservate presso la Raccolta Bertarelli.

Affine a questa tipologia è la serie dei cavalieri Soliani (nn. 6412-6414, 6688, 6753)¹⁶, da datare senza dubbio agli anni Sessanta del Cinquecento¹⁷. Notevole è la qualità dell'intaglio nonché la varietà di tecniche impiegate. Nella *Donna dal costume orientale* (n. 6414, Fig. 2), per esempio, l'armatura è costituita da scaglie curve intagliate minuziosamente, mentre tratteggi incrociati definiscono i pantaloni in contrasto coi segni più spessi e calcati che delineano i paramenti ornamentali del cavallo. Si apprezzano alcuni virtuosismi, come il motivo decorativo della sella che si sovrappone ai tratteggi sulla schiena del cavallo. La lavorazione del volto è molto fine, mentre in alcuni tessuti diventa più marcata. Si nota dunque una notevole consapevolezza del *medium* da parte dell'intagliatore che sfrutta diversi tipi di linee e spessori. Le superfici bianche vengono scavate profondamente e profilate in maniera piuttosto netta, trattamento coerente col tipo di intaglio che non cerca sfumature nella stampa, ma gioca tutto sulla varietà di tratto. David Landau ipotizza che l'abrasione delle scritte che erano presenti su questo legno e sull'*Uomo con turbante* (n. 6413) e la decurtazione di due porzioni superiori nel *Re a cavallo* (n. 6688) siano dovute all'intenzione dello stampatore di sfruttare queste immagini anche come soggetti diversi. Le uniche due iscrizioni rimaste recitano «RICIARDETTO FRATELLO DI RINALDO DA MONTE ALBANO» (n. 6412, Fig. 3) e «IL PALADINO ASTOLFO» (n. 6753); senza dubbio le iscrizioni abrasi riportavano anche gli altri tre personaggi all'*Orlando furioso* (il re è sicuramente Carlo Magno, la donna vestita all'orientale Marfisa e il personaggio con turbante e barba è un guerriero saraceno, forse Sacripante o Rodomonte). L'assenza di Orlando, Rinaldo, Ruggiero e Bradamante fa intuire che la serie doveva essere più ampia.

Ulteriore prova che non si tratti di una serie completa ci viene da quella di minore formato data alle stampe nel 1597 da Giovanni Orlandi e incisa da Antonio Tempesta, che Eckhard Leuschner ipotizza ispirata proprio a quella Soliani¹⁸. La serie di Tempesta comprende ben otto personaggi: Dudone, Ruggero, Orlando, Rinaldo, Marfisa, Bradamante, Isabella e Doralice: Mancano tuttavia Astolfo e Ricciardetto, gli unici due sicuri della serie modenese, e non sono presenti guerrieri saraceni, né Carlo Magno. La serie di Tempesta è interessante anche per un'altra ragione: i modelli figurativi dei paladini, e in alcuni casi gli stessi rami, furono impiegati anche per altri soggetti¹⁹. Landau identifica un caso analogo anche per la serie Soliani: la figura di Ricciardetto dipende dallo stesso modello della xilografia conservata al British Museum di Londra che reca l'iscrizione «MAXIMILLIANO RE DI BOHEMIA FIGLIO DI FERDINANDO NOVO IMPERATORE» (n. 1860,0414.153, Fig. 4)²⁰. Non è sicuro che, come nella serie di Tempesta, questo cavaliere sia nato come Ricciardetto e non come Massimiliano II, anche se la sua appartenenza a una serie stilisticamente coerente rende questa l'ipotesi più probabile. Quello che interessa puntualizzare è le stampe da questi legni molto probabilmente furono vendute anche come semplici guerrieri o come figure di turchi, soggetto molto caro alla

¹⁶ Si veda in particolare David Landau, in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 224, pp. 180-181. La datazione agli anni Sessanta che avanza va sicuramente accolta. Più che questioni stilistiche, spesso difficili su questo tipo di materiale, la corrobora l'abbigliamento dei personaggi, riferibile sicuramente al decennio, si veda per esempio quello dei personaggi affrescati da Taddeo Zuccari in villa Farnese a Caprarola.

¹⁷ In proposito si veda D. Landau, in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 224, p. 180.

¹⁸ LEUSCHNER 2007, p. 222.

¹⁹ *Ivi*, pp. 223-244. Per esempio Rinaldo diventa Marco Antonio e Alessandro Magno. Le stampe di questa serie di paladini sono nel catalogo De Rossi del 1735, GRELE IUSCO 1996, pp. 218-219.

²⁰ *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 224, p. 180. Oltre l'iscrizione, la xilografia del British Museum presenta alcune differenze rispetto quella di Modena nel pavimento, nel mantello del cavaliere e nei paramenti del cavallo. Lo stemma presente in entrambe è un leone rampante, sovrastato da una corona nella versione del British. Si tratta tuttavia di uno stemma generico che non può essere identificato con quello della Boemia e non fornisce aiuto nella datazione dei pezzi. Il British Museum conserva un altro esemplare più fresco che sembra tirato dalla stessa matrice del precedente (n. 1927,1008.252); reca sul verso un gioco dell'oca più tardo con l'iscrizione «IN PADOVA Per li Conzatti al Ponte di San Lorenzo». La qualità delle xilografie di Londra mi sembra più alta rispetto a quella della matrice modenese.

stampa sei-settecentesca²¹. Non credo che sia un caso che le scritte abrase siano proprio quelle che andavano ad identificare i due personaggi vestiti all'orientale e la figura di re, fogli probabilmente più spendibili nei secoli successivi come soggetti diversi. Non è da escludere che venissero stampate e distribuite con quelle di dimensione e soggetto affine appartenenti alla serie dei «Nove Prodi», dispersa da Barelli²².

I personaggi dell'*Orlando Furioso* tornano in un'altra matrice di formato ovale che presenta sul recto Orlando e sul verso Marfisa (n. 6749, «IL CONTE ORLANDO PALADINO», sul verso «LA BELLA MARFISA»). La qualità di questo legno, in particolare della faccia dedicata ad Orlando, è finissima, paragonabile a quella delle matrici più celebri del fondo (Figg. 12, 13). Era presente un'iscrizione, «IN MODONA», abrasa da Barelli, che testimonia che nel secondo Cinquecento almeno una bottega modenese fosse in grado di produrre matrici xilografiche di alta qualità, tra le quali forse si devono inserire anche i cavalieri²³.

Altri quattro legni di qualità minore rappresentano personaggi dell'*Orlando furioso*, si tratta di «IL VALOROSO RVGIERO» (n. 6416) e «LA FIDA BRADAMANTE» (n. 4546), concepiti proprio come *pendant* e impiegati per decorare gli sportelli di un cassone, o in usi affini, come i due mori. Simile nell'intaglio e analogo nelle dimensioni è il «GVIDON SILVAGIO» (n. 6415, Fig. 5) che è in realtà copia da gentiluomo ovale con *pendant* femminile, prodotto con ogni probabilità nella stessa bottega (nn. 6471, 6472, Figg. 6, 7). Senza dubbio anche Guidon Selvaggio doveva avere un'immagine femminile *pendant*, probabilmente distrutta e sostituita in un secondo momento con «LA PRUDENTE ALDA BELLA» (n. 6417) che ha esattamente le stesse dimensioni, ma è intagliata da un modello figurativo più arcaico, ha una proporzione diversa e una qualità peggiore. Anche Alda è un personaggio cavalleresco, ma della *Chanson del Roland*, sposa di Orlando e sorella di Oliviero. La donna reca in mano un garofano, come la mora descritta in precedenza.

A questo gruppo abbastanza omogeneo di opere va accostato un altro legno Soliani, il ritratto di Khair ed Din, detto Il Barbarossa, soggetto precisato dall'iscrizione «SOLTAN CHARADI(NUS) DITTO BARBAROSSA RE DALGERI» (n. 6411). Di interesse, come già notato da Landau, è anche il verso di questa matrice reca dei segni di intaglio che abbozzano una veduta non ultimata. Il guerriero turco ha una qualità molto elevata e presenta diverse lacune. Il soggetto, il terribile corsaro e ammiraglio ottomano nella guerra contro l'impero asburgico, poteva essere ancora attuale nella particolare situazione politica tra Sei e Settecento, ipotesi corroborata da un legno di provenienza Barelli che raffigura la presa di Tunisi da parte di Carlo V dopo la conquista ottomana guidata proprio dal Barbarossa (n. 6407)²⁴.

Una matrice Soliani di grandi dimensioni è confluita nel fondo Mucchi ed è rimasta inedita. Si tratta di una personificazione del Carnevale, databile alla seconda metà del

²¹ Sulle pubblicazioni modenesi tra Sei e Settecento dedicate alle guerre turche si veda GOLDONI 2013. Un esempio di stampa su fogli sciolti sempre in area emiliana sono le stampe di fine Seicento di Giuseppe Maria Mitelli, alcune delle quali relative alla guerra dello stato pontificio contro i turchi, si veda CENCETTI 1961. Buona parte di queste stampe continuò ad essere tirata da Lelio dalla Volpe, che nel 1736 pubblicò l'elenco delle stampe di Mitelli che continuava a vendere, con i relativi prezzi, riprodotto in GIUSEPPE MARLA MITELLI 1978, pp. 443-452. L'anno prima la stamperia romana De Rossi nel 1735 aveva riservato a «Il teatro della guerra contro il turco» ben tre pagine del catalogo, GRELE IUSCO 1996, pp. 154-157.

²² Si veda la scheda di Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 30, pp. 86-87. Una di queste matrici raffigura Carlo Magno, ma non credo che i Soliani e i loro acquirenti tra Sei e Settecento potessero identificare questo soggetto e considerarlo doppio rispetto a quello della serie dei paladini.

²³ A proposito della produzione di matrici xilografiche a Modena rimando al saggio di Chiara Trivisonni in questo numero. La datazione di questo legno è analoga a quella della serie dei cavalieri che mi sembra stilisticamente molto vicina. L'elmo indossato da Orlando riprende, semplificando le parti laterali, quello dell'arciduca Ferdinando II, datato 1660 e oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Si veda in particolare la scheda di C. Beaufort in *ARCIMBOLDO (1526-1593)* 2008, n. VII.40, p. 268. Lo studioso precisa che il cimiero dell'elmo viennese ricorda l'orca dell'*Orlando Furioso*, ipotesi che può essere confermata grazie a questa matrice.

²⁴ *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, scheda 24, pp. 142-143.

Cinquecento (n. 16425, Fig. 8). Il Carnevale è rappresentato come un grasso uomo di mezza età che brandisce una zampa di manzo davanti a una tavola imbandita e indossa un cappello ornato da salsicce, una collana di salsicce, e una giacca con campanelli come bottoni e uccelli e salami appesi alle maniche²⁵. L'aspetto della pazzia, simboleggiata dai campanelli, e gli alimenti a base di maiale ritornano nella rappresentazione del Carnevale di una matrice Soliani di formato minore, in cui la personificazione di questa festa è seduta su un carro mentre brandisce una ventola (altro riferimento comune alla pazzia) ed è circondata da salumi e da un maiale (n. 6531)²⁶. Anche in questa matrice è interessante valutare una manipolazione: una porzione superiore sinistra piuttosto ampia è stata infatti decurtata e i lati verticali rifilati. Nel catalogo del 1828 il legno risulta completo di un sole in corrispondenza della parte eliminata, ma già rifilato. Le raccolte Soliani-Barelli e Mucchi comprendono diversi soli di formato simile che venivano impiegati nella stampa di lunari, ed è lecito supporre che questo sole sia stato reimpiegato in maniera analoga. Il sole e la luna erano infatti elementi imprescindibili nei lunari seicenteschi ed è altamente probabile che quelli impiegati dai Soliani fossero recuperati da matrici di grandezza maggiore, come crocifissioni dismesse in cui erano un motivo ricorrente²⁷.

Quello che interessa valutare in questa sede è per quale motivo i Soliani abbiano deciso di conservare queste matrici. Si è accennato all'inizio al fatto che dovevano occupare molto spazio e che questo tipo di materiale non era certo oggetto di collezionismo, a maggior ragione visto che non lo erano le stampe. La ragione di tanta cura a mio avviso non può essere che il loro effettivo impiego per tirature successive di cui non sia rimasta traccia. L'interesse per le avventurose gesta dei paladini permane nella pittura attraverso i secoli ed è ragionevole supporre che anche l'alternativa economica continuasse ad avere un certo successo, tanto più che questi intagli hanno una qualità di ben lunga superiore alla maggior parte della produzione seicentesca e settecentesca. Allo stesso modo il perdurare del gusto per i motti popolari e per i turchi spiega, a mio avviso, la conservazione di questo gruppo di legni attraverso i secoli.

Immagini devozionali in foglio singolo

Si accennava all'alto numero di matrici Soliani per la stampa di grandi fogli devozionali, impiegati per la creazione di piccoli altari domestici e in alcuni casi all'interno di luoghi di culto. Questa pratica è attestata già a partire dal Quattrocento, tanto che nel 1512 i pittori veneziani si lamentarono della vendita di stampe incollate su tavola e dipinte a mano, spacciate per pitture²⁸. Le stampe devozionali in foglio singolo, come attesta anche l'alta percentuale di matrici Soliani di questa tipologia, ebbero una grande diffusione in Italia già a partire dal Quattrocento. Scrivono in proposito Muraro e Rosand:

²⁵ L'unica perplessità nell'identificazione del soggetto è dovuta alle proporzioni da Gargantua della figura maschile. È tuttavia possibile instaurare confronti sicuri con la personificazione del Carnevale incisa da Ambrogio Brambilla pubblicato tra 1575-1585 a Roma, che, composto da alimenti a base di carne, reca una simile collana di salsicce e del grasso Carnevale seduto a tavola che illustra il *Processo ovvero esame di Carnevale*, stampato a Bologna per gli eredi del Cochi, s.d (pubblicata in *LE STAGIONI DI UN CANTIMBANCO* 2009, p. 179). Questa xilografia è di particolare interesse perché riprende in controparte una sezione della *Cucina grassa* di Pieter Brueghel il Vecchio, forse mediata da esemplari italiani come quello di Luca Bertelli, si veda *FUOCO ACQUA CIELO TERRA* 1995, scheda di Milano e Alberici n. 619, p. 444. Gli insaccati e la carne tornano circa un secolo dopo nell'acquaforte di Giuseppe Maria Mitelli, *Il Carneval pazzo*, GIUSEPPE MARIA MITELLI 1978, scheda 422, p. 377. Tali alimenti in riferimento al carnevale e talvolta posti in contrapposizione a quelli della quaresima ricorrono in vari componimenti del Croce.

²⁶ Si veda in proposito *LE STAGIONI DI UN CANTIMBANCO* 2009, scheda 7, pp. 284-285.

²⁷ Riguardo al reimpiego di legni anche vecchi di due secoli nei lunari stampati dai Soliani si veda Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, p. 187 e le schede 236, 240 scritte con Goldoni. Riguardo al motivo del sole e della luna nelle crocifissioni del fondo Soliani-Barelli si veda Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 98, p. 127.

²⁸ In proposito si veda MURARO-ROSAND 1976, pp. 47-48, note 11-14. Riguardo la diffusione di xilografie di soggetto sacro e il loro impiego si veda HIND 1935, p. 82.

Vendute nei giorni di festa, nei conventi e nei santuari, queste stampe venivano incollate sui mobili delle chiese, sulle pareti domestiche, a segnalare la presenza delle divinità anche nelle case dei poveri, inchiodate su cassepanche e cucite sotto la fodera delle vesti a protezione dei pellegrini²⁹.

A giudicare dal numero di matrici Soliani sei e settecentesche la produzione di grandi e medie xilografie sacre continuò ad essere copiosa anche nei secoli successivi³⁰. Nell'Ottocento le xilografie vennero sostituite da altre tecniche, grazie al progresso della stampa, e probabilmente non incontravano più il gusto dei compratori se si considera che i Soliani vendettero i loro legni a Barelli.

Il consumo dei fogli devozionali, analogamente a quanto rilevato per quelli profani, ha comportato la loro quasi totale dispersione e in questa ottica le matrici Soliani-Barelli assumono una grande importanza storica. Le stampe erano infatti vendute singolarmente e l'acquirente poteva decorarle o dipingerle (se non erano vendute già colorate) per il proprio altare casalingo, che poteva arricchire con stampe di angeli reggifiaccola o cherubini, che gli stessi Soliani producevano³¹.

Alcune matrici Soliani hanno una qualità molto alta, è il caso delle cinque firmate da Francesco Denanto o di quelle quattrocentesche riferibili all'ambiente lombardo-veneto. Per quello che riguarda le manipolazioni sono tuttavia di maggiore interesse quelle di qualità più corsiva che di solito sono anche di difficile datazione poiché tendono a replicare gli stessi modelli figurativi attraverso i secoli. La situazione si complica se si considerano le immagini miracolose, come per esempio la Madonna di Loreto, la Madonna del Carmine o la Madonna di san Luca, che costituiscono un'alta percentuale di quelle totali. La replica di questo tipo di immagini seguiva la fortuna del relativo culto, che per questi casi fu continuo nel tempo. Si resero allora necessarie operazioni di restauro che potessero garantire ulteriori tirature a legni consumati o danneggiati.

Una Madonna di Loreto di medio formato è particolarmente interessante a tal proposito (n. 4731, Fig. 9). È infatti costituita da diversi tasselli montati insieme: quello centrale ospita la Madonna ed è di una qualità superiore rispetto alla cornice con i tradizionali angioletti e presenta una lacuna in basso, dove era inserita un'iscrizione. La cornice è la medesima (e probabilmente dovuta alla stessa mano) di una Madonna di Loreto sicuramente successiva, che ha le stesse dimensioni (n. 4580). Interessante è notare che un'altra Madonna di Loreto derivi dallo stesso modello figurativo della parte più antica di quella restaurata e presenta una cornice simile (n. 4581). La somiglianza tra quella che doveva essere la cornice precedente della Madonna restaurata e la cornice con cui è stata sostituita induce a ritenere che il restauro sia stato reso necessario in seguito a un danno alla cornice originale, probabilmente dovuto al torchio, e non a un adeguamento del gusto, inspiegabile per questo tipo di produzione. L'operazione di restauro è sicuramente precedente al 1828, poiché nel catalogo la stampa coincide con la condizione attuale. A questo punto resta da valutare per quale motivo i Soliani conservassero ben undici matrici di medio e grande formato con questo soggetto, oltre a due con il Trasporto della Santa Casa a Loreto³².

²⁹ MURARO—ROSAND 1976, p. 47.

³⁰ Per valutare la diffusione di immagini sacre nei secoli successivi è di grande aiuto la raccolta di immagini di venditori di stampe tra Cinque e Ottocento pubblicata da Alberto Milano, MILANO 2015 e schede in *COLPORTEURS* 2015, pp. 136-181.

³¹ A proposito della decorazione delle stampe devozionali si veda KARR SCHMIDT 2011, pp. 67, ill. 56-57. Diversi esempi di questa pratica nell'Ottocento sono esposti al Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Riguardo ai cherubini e angeli decorativi di vedano le schede di Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, nn. 218-219, p. 178.

³² Alle matrici Soliani ne va sommata una Barelli (si veda catalogo on line). Sulle matrici Soliani con questo soggetto si veda Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, schede 18, 19, 127, pp. 70-72, 74-75, 139.

Un altro caso di restauro dovuto ai Soliani riguarda un Crocifisso di qualità mediocre (n. 4434), al quale sono stati aggiunti due angeli ai lati. I due angeli sono di qualità altrettanto bassa e si osserva una certa discrasia stilistica, tuttavia è interessante notare che sono stati raccordati con intelligenza alla base del Crocifisso dall'intagliatore che ha creato per loro dei piedistalli leggermente arretrati. Le tirature successive hanno tuttavia comportato alcune rotture nella matrice nei punti di raccordo tra i diversi tasselli.

Le integrazioni descritte su questi due legni sono state con ogni probabilità eseguite da un artigiano all'interno della stessa bottega Soliani, come del resto fanno supporre analoghe operazioni eseguite su altri legni³³.

La pressione del torchio danneggia soprattutto i margini della matrice e per questo motivo alcune presentano delle cornici montate in un secondo momento. È il caso di una Madonna che ha una cornice rifilata in maniera accurata con angoli a 45 gradi, che la fa sembrare un'opera da appendere (n. 4735). In effetti l'intenzione di appendere matrici xilografiche, destinandole ad un uso completamente diverso da quello originario è dimostrata da un legno Mucchi, *Crocifissione con angeli che raccolgono il sangue di Cristo* (n. 18004) che ha un gancio metallico atto allo scopo e sulla superficie reca tracce di una pasta bianca che con ogni probabilità ricopriva le parti incave del legno per far risaltare le linee in rilievo³⁴. Stessa sorte che è toccata a uno stemma settecentesco Mucchi di intaglio molto fine che oltre ad essere incorniciato ha il gancio per essere appeso e presenta gli stessi residui di pasta bianca (n. 18019)³⁵.

Santini, coprirocca e ventole

I legni di santini, coprirocca e ventole presentano una struttura simile: accolgono immagini separate e ben delimitate da bordi in rilievo, che venivano ritagliate nei fogli stampati. Le singole immagini erano dunque all'occorrenza facilmente reimpiegabili segnando l'immagine che poteva essere utilizzata nell'illustrazione di un libro o di un opuscolo³⁶.

La raccolta della Galleria Estense comprende sedici matrici per santini, tutte databili tra XVII e XVIII secolo e di qualità generalmente bassa³⁷. È altamente probabile che la maggioranza di quelli di provenienza Soliani sia stata intagliata presso la loro stessa bottega: due recano infatti la scritta «IN MODONA PER LI SOLIANI» (nn. 4809, 4810) e in alcuni ricorrono i medesimi modelli figurativi, replicati stancamente da un legno all'altro (nn. 4921, 4922, 4924, 4930, 4964)³⁸. Due piccoli legni sono di particolare interesse perché quasi sicuramente ritagliati da legni di santini, si tratta di una *Colomba con lo spirito santo* (n. 4450) e di una *Croce con pianta di cardo* (n. 4452), che hanno anche le stesse dimensioni dei singoli santini del gruppo di cinque appena

³³ Operazioni di questo tipo ricorrono soprattutto sugli stemmi ed emblemi del fondo, si veda l'emblema di Ercole III d'Este (n. 5266) in cui lo stemma centrale è stato sostituito con il corpo dell'aquila che lo circondava (databile tra 1780 e 1796 ca.), o lo stemma estense (n. 5265) che è stato riparato inserendo nella parte inferiore un tassello dall'intaglio molto più rozzo.

³⁴ La pasta è probabilmente affine a quella che in certi casi veniva usata per trasporre il disegno sul blocco di legno. Questa pratica è descritta per le matrici di epoca rinascimentale in LANDAU-PARSHALL 1994, p. 22.

³⁵ Altri due stemmi Mucchi hanno gli stessi residui di pasta bianca, ma non presentano cornice (nn. 15745, 15764).

³⁶ In particolare per l'analisi di questo materiale sono grata ad Alberto Milano, che mi ha fornito molti spunti di riflessione, ne sento già nostalgia.

³⁷ Quattordici sono di provenienza Soliani (nn. 4796, 4747, 4809, 4810, 4921, 4922, 4924, 4928, 4930, 4939, 4940, 4964, 5009, 6859), due di provenienza Barelli (nn. 4843, 4941).

³⁸ Questi legni hanno tutti la medesima impostazione, i singoli santini hanno una cornice molto semplice e le medesime dimensioni. Per esempio nel legno n. 4964 diversi modelli figurativi sono comuni a quelli di altri legni: *Angelo custode* (n. 4901), *Sacra famiglia con la Trinità* (nn. 4901, 4930), *Calice eucaristico* (nn. 4922, 4930), *Madonna del Carmine* (nn. 4922, 4930), *san Cristoforo* (n. 4901), *san Rocco* (nn. 4901, 4930), *san Sebastiano* (nn. 4901, 4930), *sant'Antonio da Padova* (n. 4901). Per gli altri legni e per le ipotesi di dipendenza rimando alle schede del catalogo on line.

citato. Corroborata l'ipotesi in particolare la *Croce con pianta di cardo* che deriva dallo stesso modello di un santino riprodotto in due di queste matrici (nn. 4922, 4924).

I coprirocca erano dei coni di carta o cuoio che venivano impiegati per decorare e fermare la lana da filare sulla rocca. Il loro formato irregolare li rende meno adatti, rispetto a santini o ventole, ad essere riutilizzati come illustrazioni, tuttavia alcuni legni fanno supporre casi di reimpiego. La raccolta modenese comprende quattro legni per stampare questi oggetti di uso comune, di cui solo uno di provenienza Soliani (n. 6489, Fig. 10). Si tratta di un legno di qualità piuttosto bassa che accoglie quattro diverse scenette di carattere profano, la forma irregolare del lato inferiore del legno mostra però molto chiaramente che i coprirocca dovevano essere cinque e che uno è stato asportato. Su due sono rappresentate scene galanti, mentre nelle altre due vengono raffigurate figure intente a filare. In quella di maggior interesse vediamo una donna e una scimmia impegnate in questo lavoro. La presenza della scimmia che fila è già stata collegata da Alberto Milano al legno 6499, al quale con ogni probabilità si ispira³⁹. Altri tre legni Barelli appartengono a questo tipo di produzione (nn. 6522, 6526, 6481). Due comprendono quattro coprirocca ciascuno e recano in un cartiglio l'indicazione dello stampatore (n. 6526 «FERDINANDO PISARRI», n. 6481 «COSTANTINO PISARRI»). Considerato che queste iscrizioni non sono inserite nei coprirocca, ma nella parte di foglio che veniva tagliata via, è probabile che i fogli venissero venduti interi e poi ritagliati dal compratore, come ipotizza Alberto Milano⁴⁰, e come si può avanzare per le matrici di santini con iscrizioni analoghe. L'ultima matrice Barelli riferibile a questo tipo di produzione (n. 6522) conferma quanto avanzato per il legno Soliani: reca un solo coprirocca, una scena d'osteria, e si può affermare con certezza che sia stato ritagliato da un legno più grande⁴¹.

Il discorso per i legni di ventole si fa più complesso. Come i coprirocca, richiedevano una lavorazione dopo la stampa, che consisteva nel rifilarne i bordi, incollarle a un cartone di supporto e fissarle a un manico di legno. Spesso venivano decorate con frange e dipinte⁴². Potevano avere il classico formato a bandierina in cui il manico è collocato lungo uno dei lati verticali e l'assemblaggio è più semplice, o sagome più complesse ed eleganti grazie al manico inserito al centro, come nei casi dati alle stampe da Agostino Carracci e Stefano della Bella. Se probabilmente i coprirocca e, almeno in certi casi, i santini venivano venduti prima di essere ritagliati, le ventole per certo venivano vendute già confezionate. Lo dimostrano le numerose immagini di venditori ambulanti di ventole, tra cui la celebre di Giuseppe Maria Mitelli⁴³. In generale le ventole possono essere ricondotte a due tipologie: una solo figurata, e una con canzonetta talvolta accompagnata da una piccola xilografia. Della prima tipologia poco si è conservato, ma possiamo intuirne la grande diffusione a partire dal Quattrocento grazie a ritratti e stampe⁴⁴, mentre della seconda esistono alcune raccolte, grazie ai componimenti poetici che

³⁹ *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 203, pp. 172-173. È probabile che il legno con i coprirocca sia stato eseguito presso la stessa bottega in cui si continuava a stampare la scimmia che fila, per le caratteristiche stilistiche ritengo che sia databile alla prima metà del Seicento.

⁴⁰ *Ivi*, p. 172.

⁴¹ Il legno, riferito da Alberto Milano al XVI secolo, ha infatti margini irregolari (*I LEGNI INCISI* 1986, scheda 202, p. 172). Quando sia stato isolato dal resto della matrice di appartenenza è difficile da stabilire, considerato che non è possibile trovare riscontro nella stampa. Non è da escludere pertanto che l'operazione sia stata eseguita dallo stesso Barelli.

⁴² MILANO 1990, si vedano anche le relative schede compilate da Milano, *VENTAGLI ITALIANI* 1990, schede 3-34, pp. 140-146.

⁴³ GIUSEPPE MARIA MITELLI 1978, scheda 2, p. 207. Riguardo alle rappresentazioni del venditore di ventole, che vanno da quello inserito da Ambrogio Brambilla nella stampa *Mestieri per le vie di Roma* del 1580 fino al Settecento, si veda MILANO 2015, pp. 7-45, 136-181. Anche due giochi del Pelachiù Soliani presentano il venditore di ventole tra gli altri mestieri che decorano le caselle (nn. 6521, 6647).

⁴⁴ Già la citata dama rinvenuta nel soffitto del Castello Sforzesco ne brandisce una, celebre è la fanciulla con ventola, dipinta da Tiziano e oggi a Dresda. Che le ventole fossero diffuse in tutte le classi sociali lo dimostrano anche le illustrazioni di Cesare Vecellio in VECCELIO/ROSENTHAL-JONES 2010, in cui questo accessorio ricorre molto

vi erano stampati. Nella Galleria Estense si conservano matrici xilografiche atte alla stampa di entrambe le tipologie. I legni che venivano impiegati per la prima tipologia sono facilmente identificabili perché comprendono due immagini della stessa dimensione, separate da una porzione di spazio vuota di circa un centimetro, immagini che spesso venivano tagliate per essere reimpiegate su opuscoli. Quattro matrici della Galleria Estense di provenienza Soliani conservano ancora questa struttura doppia. Due presentano personaggi buffoneschi, nel primo figurano una cortigiana «SPAGNVOLA» e un «NANO» (n. 6465), il secondo ospita «LA CIA TADEA» che nutre le galline e «ZOVAGNON» attaccato a una botte (n. 6477, Fig. 11). Questo legno è di particolare interesse perché l'ampio margine superiore della matrice fa intuire che dovesse appartenere a una matrice di maggiori dimensioni che comprendeva altre ventole. La ventola brandita dal venditore inciso da Mitelli nel 1660 presenta un personaggio che beve con ingordigia da un fiasco molto simile a Zovagnon.

Credo sia da riferire a questo tipo di produzione anche un grande legno con uccelli e insetti (n. 6689), che presenta la tipica struttura dei legni per ventole e che da un punto di vista tematico si lega bene all'azione di sventolare⁴⁵. Di dimensione affine a quelle con personaggi popolari è il legno seicentesco Soliani che accoglie l'allegoria dell'autunno e quella dell'inverno (n. 6487). In origine era probabilmente unito all'allegoria dell'estate (n. 6469), dalla quale è stata certamente separata un'allegoria della primavera oggi perduta, probabilmente per reimpiegarla nella stampa di un lunario⁴⁶.

Queste allegorie delle stagioni presentano la tipica impostazione della ventola con motivi decorativi triangolari posti ai quattro angoli, che conferiscono quindi all'immagine un formato ottagonale⁴⁷. Grazie a questa caratteristica così riconoscibile è possibile riferire con certezza a questo tipo di produzione vari legni che ospitano una sola immagine e che probabilmente sono stati reimpiegati per la stampa di opuscoli nel corso del tempo. È il caso di due legni Barelli (*Asino barbiere*, n. 6469 e *Attore comico*, n. 6476)⁴⁸, tre Soliani (le dame nn. 6534 e 6536 e la scena galante n. 6535) e due Mucchi (una dama, n. 15878 e un cavaliere, n. 15701). A quelli citati va sommato il giovane con ventola (n. 6488), databile tra Cinque e Seicento, che è stato impiegato dai Soliani in una ventola settecentesca con canzonetta intitolata *Risoluzioni d'una donna di non voler prendere marito*⁴⁹. È interessante che sia stato scelto proprio questo legno per lo scopo, si accennava che la ventola sia attributo della pazzia e l'impiego di questa immagine per una simile occasione conferisce una connotazione sarcastica alla canzonetta⁵⁰.

Altri legni della raccolta vanno con ogni probabilità riferiti alla produzione di ventole di formato diverso. È il caso della coppia cortese citata a proposito di Guidon Selvaggio (nn. 6471, 6472, Figg. 6, 7), che prevedeva l'applicazione di un manico centrale o dell'arlecchino Soliani (n.

spesso. In MILANO 1990 sono pubblicati dipinti e stampe sui secoli successivi. In lode della ventola Giulio Cesare Croce scrisse una breve canzonetta a inizio Seicento.

⁴⁵ Ventole di formato anche superiore sono conservate al Museo nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.

⁴⁶ In proposito si veda anche Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 198, p. 170.

⁴⁷ Doveva essere una delle tipologie più diffuse, caduta in disuso nel corso del Seicento; la maggioranza degli esempi Soliani infatti è databile tra la seconda metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento. Si veda per esempio la «Nobile ornata» veneziana del 1590, pubblicata in VECCELIO/ROSENTHAL-JONES 2010, p. 129.

⁴⁸ In proposito si veda anche Milano in *I LEGNI INCISI* 1986, schede 200, 201, p. 171.

⁴⁹ Si veda la scheda di Milano e Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 255, pp. 195-196. Il legno era già stato impiegato per la stampa di un opuscolo di Giulio Cesare Croce, *Caso compassionevole e lacrimoso lamento di due infelici amanti condannati alla Giustizia in Bologna alle 3. Gennaio 1587* che ha intonazione ben diversa.

⁵⁰ La ventola viene raffigurata come attributo della pazzia in varie edizioni dell'Iconologia di Cesare Ripa http://lartte.sns.it/ripa/Iconologia_db/dettagli_lettera.php?id=p#pazzia <24 gennaio 2016>. Questa iconografia viene ripresa anche nella vicina Bologna, come dimostra l'affresco perduto di Ludovico Carracci, *La pazzia*, noto grazie all'incisione del 1776 di Giovanni Fabbri su disegno di Giacomo Fratta per *Il Clanstro di San Michele in Bosco* e come dimostrano le stampe di Giuseppe Maria Mitelli, in particolare *La pazzia che dispensa regali* del 1711, si veda GIUSEPPE MARIA MITELLI 1978, scheda 516, p. 418. In tutti i casi citati la tipologia di ventola è la medesima e comprende due bandierine attaccate perpendicolarmente rispetto al manico.

6648), simile una ventola Remondini dal medesimo soggetto⁵¹. In generale è comunque difficile stabile in maniera univoca se i legni che non presentano due immagini venissero impiegati nella stampa di ventole, di certo si prestavano a diverse possibilità di utilizzo: quelli di media misura potevano decorare gli ambienti, quelli di dimensione minore potevano essere inseriti in opuscoli di varia tipologia.

Riuso del legno delle matrici in bottega

Tra le matrici del fondo si osservano diversi casi in cui il legno è stato riutilizzato. Il verso di una matrice può infatti recare un intaglio successivo e di qualità più bassa, una matrice può essere ricavata dal frammento di un'altra di dimensioni maggiori di cui è rimasta traccia sul verso, oppure un verso può ospitare un intaglio abbozzato o parziale. Che i legni venissero concepiti come utilizzabili su entrambe le facce è dimostrato da diversi casi presso la Galleria Estense, per esempio quelli firmati da Denanto, i *Mori* e la *Crocifissione* riferita a Lucantonio degli Uberti che, come molte altre immagini di grande formato, presenta la parte superiore intagliata sul recto e quella inferiore intagliata sul verso. I casi di impiego di uno stesso legno per un nuovo intaglio si spiegano quindi anche senza ipotizzare necessariamente l'obsolescenza di quello più vecchio. Questa pratica era infatti dettata da semplici ragioni economiche, considerate le precise caratteristiche che doveva avere il legno per essere adatto ad essere intagliato, quali la resistenza al torchio e l'assenza di nodi, e da ragioni pratiche per l'ampio spazio che occupavano le matrici all'interno della bottega.

I casi di riutilizzo molto spesso riguardano i legni che raffigurano giochi e carte da parati, che spesso sono quelli di più facile esecuzione nonché di qualità più bassa⁵². Questa circostanza è significativa del fatto che probabilmente all'interno della bottega Soliani erano attive maestranze in grado eseguire alcuni intagli più semplici su legno magari di recupero. Questo doveva succedere anche presso altre botteghe, lo dimostra un gioco dell'oca sul verso di una Madonna del Rosario, che reca l'iscrizione «IN BOLOGNA P PISARRI» (n. 4628). Questo legno è interessante anche un'accurata interpolazione: la scenetta figurativa al centro che vede un amorino bendato a cavallo di un'oca, di intaglio più fresco e sottile rispetto alle caselle del gioco. L'innesto è stato eseguito con una certa perizia, senza danneggiare la Madonna sulla faccia opposta che quindi era considerata ancora spendibile.

Diversi casi vedono matrici obsolete opportunamente decurtate in funzione del nuovo intaglio. Per esempio la cornice floreale seicentesca diventata il verso di uno stemma di Ercole III d'Este, databile tra il 1780 e il 1796 (n. 5244). Questo genere di operazione ricorre frequentemente proprio tra gli stemmi Soliani e Mucchi, spesso realizzati con legno recuperato. Un caso interessante di recupero del legno sono tre piccoli calici eucaristici (nn. 4504, 4505, 4511) che derivano dallo stesso semplice modello figurativo. L'analisi dei versi rivela che sono tutti porzioni di una matrice smembrata molto consumata, probabilmente uno scudo, di cui due sono contigue. Ai calici va aggiunto un monogramma mariano (n. 6902), parte con certezza della stessa matrice originale.

Molte sono le matrici che recano sul verso esercizi di intaglio o lavori incompiuti. Oltre al citato Barbarossa uno dei più interessanti è una scena domestica che ospita sul verso alcune carte da gioco abbozzate (n. 6871). Un altro caso sono due bei capilettera ottocenteschi Mucchi (nn. 14697, 14698) che recano sul verso intagli di altre lettere in stile settecentesco: si tratta probabilmente dell'unico caso in Galleria in cui l'intaglio più recente è di qualità più alta di quello più antico.

⁵¹ Pubblicata in *VENTAGLI ITALIANI* 1990, scheda 26, pp. 144-145. Milano nella scheda la data al 1770 ca.

⁵² Si tratta di cinque carte da parati con motivi geometrici o vegetali su dieci.

Un'altra operazione di interesse, documentabile anche tra quelle compiute da Barelli sui legni, è la divisione di una matrice in più parti da riutilizzare. Si sono citati i santini e le ventole e comunemente veniva eseguita anche sugli stemmi, privandoli dello scudo centrale per poter riutilizzare la cornice.

Pietro Barelli

Pietro Barelli è il citato negoziante di stampe che acquistò dai Soliani le matrici xilografiche su cui eseguì diverse manipolazioni e falsificazioni. Queste operazioni illecite vennero descritte da Achille Bertarelli già nel 1909, tuttavia sono ancora parecchi i cataloghi di musei che registrano come autentici i monogrammi apocriefi che Barelli inserì su molte matrici⁵³. Il figlio Napoleone vendette la raccolta nel 1887 ad Adolfo Venturi, raccolta che oltre alle matrici Soliani ne comprende circa 140 di provenienza diversa⁵⁴.

Non stupisce che queste 140 matrici siano principalmente di grande e medio formato, come buona parte di quelle Soliani falsificate, poiché la loro stampa su fogli sciolti, spacciata per antica, poteva essere meglio giustificata. Bertarelli precisa inoltre che nelle stampe Barelli era solito completare i margini rovinati delle matrici col pennello e invecchiarne la carta con il tè. La vendita delle stampe fu la motivazione che portò il negoziante milanese ad eseguire queste falsificazioni su legni che non recavano, e in molti casi non potevano recare, firme. Nonostante fosse paradossale, come rileva Alberto Milano, passare per stampe d'autore stampe che invece erano anonime e di largo consumo, Barelli riuscì a venderne parecchie, come testimoniato da Berterelli. Il gruppo di stampe tirate da Barelli e comprate da Bertarelli, oggi presso il Castello Sforzesco, comprende anche xilografie tirate prima delle falsificazioni, che recano indicazioni a matita su dove apporre monogrammi e inserire tasselli, mostrando chiaramente il metodo di lavoro del falsario⁵⁵.

I tasselli apocriefi sono inseriti nel legno con grande perizia tecnica, perizia che è facilmente riferibile allo stesso Barelli, considerate la sua attività di stampatore e quella di editore di modelli decorativi per i lavori a traforo, con il foglio «Il Traforatore Italiano»⁵⁶. Alcune matrici confluite nel fondo sono riconducibili a questa attività: si tratta di elementi geometrici e vegetali che servivano come guida per intagliare parti decorative o incastri (nn. 6358-6363, 6785, 6786, 6847).

Le operazioni che Barelli compie sulle matrici Soliani sono di quattro tipologie: comprendono l'inserimento di tasselli apocriefi che recano monogrammi veri e inventati, il restauro di parti danneggiate, l'abrasione di scritte che identificavano il soggetto o lo riferivano all'ambito modenese e la divisione di alcune matrici in parti separate all'occorrenza del loro utilizzo, analogamente a quanto rilevato per i Soliani. Valutare queste operazioni, e in particolare le interpolazioni, è stato possibile sulle matrici Soliani grazie confronto coi cataloghi del 1828 e del 1864, per quelle di provenienza Barelli ci si è basati sull'osservazione diretta del legno e, quando possibile, sul confronto con le tirature della Raccolta Bertarelli.

⁵³ Dopo il primo articolo di Achille Bertarelli sono seguiti due contributi di Alberto Milano, si rimanda in particolare al secondo in cui ha ricostruito con precisione la vicenda. BERTARELLI 1909, MILANO 1986, MILANO 2000.

⁵⁴ Il numero potrebbe variare a fronte di un riscontro completo. L'unico modo sicuro per dividere le matrici di provenienza Soliani da quelle acquisite autonomamente da Barelli o create da lui stesso è il confronto con il catalogo del 1828 e con quello del 1864. Il riscontro sul catalogo del 1828 per il momento è solo parziale.

⁵⁵ Alcune stampe pubblicate in *FUOCO ACQUA CIELO TERRA* 1995, mostrano il confronto tra la stampa tirata prima della falsificazione e quella successiva, si vedano le schede di Alberici e Milano, nn. 1113, 1114, 1116, 1119, 1120, 1121, 1194, 1195, 1207, 1208, 1210, 1211, 1213, 1214, pp. 736, 737, 738, 740-742, 779, 786, 787, 789. È interessante osservare che Barelli abbia eseguito anche tirature di matrici più piccole che non ha modificato. In proposito nella medesima pubblicazione si vedano le schede 415, 483, 489, 493, 568, 620, 750, 751, 886, 973, 1041, 1191, 1198, 1204, 1218, pp. 325, 368, 374, 376, 420, 444, 520, 521, 602, 656, 699, 778, 781, 784, 792.

⁵⁶ Già Alberto Milano notava questa affinità, si veda *Appendice* in *I LEGNI INCISI* 1986, p. 201.

Il primo tipo di operazione è quello che gode di maggiore bibliografia, poiché si tratta di vere e proprie falsificazioni che talvolta hanno messo in difficoltà gli studiosi. Durante il lavoro di catalogazione abbiamo potuto verificare che le matrici che hanno subito questo tipo di operazione sono ben 67. Nella maggior parte sono stati inseriti tasselli apocriefi con monogrammi, sia mutuati da autori di fama, che inventati⁵⁷, in alcune matrici sono state inserite delle firme⁵⁸ e in certi casi solo delle lettere⁵⁹ o date⁶⁰.

Per quello che riguarda il secondo tipo di operazione si conta un numero decisamente inferiore di casi. Uno di quelli più interessanti riguarda il paladino Astolfo che aveva l'angolo superiore destro rotto e parte dell'iscrizione perduta, restaurata da Barelli con un tassello che ricostruisce parte della cornice superiore e l'iscrizione «OLFO», tuttora montato nella matrice. Il tassello che ricostruiva la lacuna dell'angolo inferiore destro del Barbarossa era invece già staccato nel 1913, quando venne stampato in appendice al catalogo senza essere riconosciuto (n. 6888).

⁵⁷ Si riporta l'elenco completo in ordine alfabetico con la vecchia numerazione per agevolare la consultazione. Il riscontro sulle matrici è stato fatto da me e da Chiara Trivisonni durante il lavoro di catalogazione del fondo. Per approfondire la vicenda bibliografica ed altri aspetti delle matrici in esame si rimanda alle schede on line.

n.4301 (C.199) Ecce Homo - Cristo portacroce, «AA» (tassello perduto); n.4901 (S.233) San Michele Arcangelo «AC»; n.4881 (S.288) Decapitazione di san Giovanni Battista «AL»; n.4844 (S.256) Madonna con bambino e santi e purificazione della Madonna «AM»; n.4578 (M.163) Madonna con bambino e santi «AT»; n.4931 (S.336) Apparizione di San Giacomo il maggiore a una santa carmelitana «DA» (tassello perduto); n.4733 (M.110) Annunciazione «DW» e data «1572»; n.4559 (M.79) Madonna con bambino «FL» e data «1503»; n.4790 (S.201) Santa Lucia «FN»; n.4918 (S.285) Santi Nereo, Achilleo, Flavia Domitilla e Papiano «FN»; n.4820 (S.333) Incoronazione di San Giuseppe «GL»; n.4597 (M.157) Madonna con bambino nel roseto «GRF» e data «1523»; n.4632 (M.80) Madonna con bambino a San Giovannino «HC» e data «1518»; n.6866 (I.V.158) Carità «HSB» e data «1513»; n.6523 (I.V.157) Falsa amicizia «IABS»; nn.6412,6413,6414,6753,6688 (IL.49,IL.52-IL.54,IL.56) serie dei cavalieri «IB»; n.4804 (S.332) Santa Caterina d'Alessandria «IBQ» e data «1569»; n.4900 (S.294) San Michele Arcangelo «IP» e data «1570»; n.4349 (C.166) Salita di Cristo al Monte Calvario «IR» (?); n.4311 (C.198) Ecce Homo «ISOS»; n.6411 (I.L.50) Ritratto di Khair ed Din detto il Barbarossa «LA»; n.4373 (C.214) Crocifissione «LB» e data «1564»; n.6749 (IL.35) Orlando - Marfisa «LIP» (sia recto che verso); n.4755 (E.S.22) Madonna con bambino e santa Caterina d'Alessandria «M.B.»; n.4425 (C.146/S.206) Cristo in pietà - Santi Rocco e Sebastiano «MC» (sia recto che verso); n.5008 (S.328) Sacra famiglia con santi «MO»; n.4664 (M.127) Madonna di San Luca «MS»; n.4583 (M.133) Madonna del latte e santi e Annunciazione «MT»; n.4845 (S.208) Sant'Antonio da Padova con Gesù bambino «NM»; n.4801 (S.207) San Francesco d'Assisi «NP»; n.4651 (M.169) Madonna Immacolata «PM»; n.4808 (S.306) San Lugano vescovo «STM»; n.4802 (S.211) San Girolamo nel deserto «TS»; n.4819 (S.331) Morte di San Giuseppe «TV»; n.4324 (C.208) Adorazione dei pastori «VF»; n.4375 (C.211) Calvario «YAE»; n.4626 (M.171) Annunciazione «ZM». All'elenco vanno aggiunti i legni dispersi di Carlo Magno e Giosuè della serie dei *Nove Prodi*, ai quali Barelli aggiunse «MC» e data «1510». Lo stesso trattamento riservò all'Ettore di Troia della stessa serie, legno che non risulta nei cataloghi Soliani del 1828 e del 1864, ma di cui è lecito ipotizzare la stessa provenienza degli altri due. Si veda *FUOCO ACQUA CIELO TERRA* 1995, schede di Milano e Alberici nn. 1113-1116, pp. 736-738.

⁵⁸ n.4366 (C.225) Adorazione dei pastori e San Gemignano «ALDAMO FECIT 1534»; n.4754 (S.317) Sant'Agata «B.C. Aeques»; n.4821 (S.345) Morte di San Giuseppe «B.C. Aeques»; n.6529 (I.V.208) Albero della fortuna «DOMINICVS CAMPAGNOLA MDXVII»; n.4846 (S.340) Santi Crispino e Crispiniano «FB.Bol.Inv. et f.»; n.4923 (S.339) Sant'Alò «FB.Bol.Inv. et f.»; n.4959 (S.230) La Madonna con il bambino appare a San Sigismondo «G Moretti S.»; n.4580 (M.170) Madonna dei sette dolori «G. Cassionus f.»; n.4884 (S.278) San Pellegrino «Gaspar Ruina»; n.6461 (I.V.177) Allegoria dell'Inverno «Gaspare Ruina»; n.4738 (M.124) Madonna con bambino «I.B.MAG. INV»; n.4631 (M.158) Madonna di Lucca «I.B.MAG INV»; n.4619 (M.164) Madonna del Carmelo «Io.C. Canossa fecit»; n.4663 (M.187) Madonna immacolata «Io. Canos F»; n.4372 (C.228) Sacra Famiglia a lavoro e Ultima Cena «Lunardus f.»; n.4333 (C.180) Resurrezione di Cristo «Mecarinus De Senis»; n.4569 (M.87) Annunciazione «Rosselli inv et sculpt»; n.4960 (S.337) La Madonna dei sette dolori appare a San Filippo Benizzi «N.C.A Scarselli Canosa f.»; n.4636 (M.91) Madonna con bambino e Sant'Anna «Nelli Fec. 1568»; n.4387 (C.224) Ultima Cena firma «LVDNIT FRI(. ..)»; n.4633 (M.158A) Madonna con bambino (due lacune dovute a tasselli perduti e ignoti).

⁵⁹ n.6463 (I.V.156) Nascita di Ercole e Ercole e il leone di Nemea «A» (in entrambe le scene); n.4795 (S.255) Sant'Antonio Abate «B».

⁶⁰ n.6476 (I.V.156) data «1513»; n.6750 (I.L.55) Episodio dell'Orlando Furioso data «1549»; n.4354 (C.185) Ultima cena e Crocifissione con angeli che raccolgono il sangue di Cristo date «1476» e «1479».

L'abrasione di scritte diminuiva le possibilità che le immagini fossero riconosciute e la truffa scoperta. In alcuni casi inoltre le slegava da una connotazione troppo specifica che poteva farle apparire provinciali alla clientela milanese. Per questo motivo al bellissimo Orlando è stata cancellata la scritta «IN MODONA» (Figg. 12-13), stessa sorte toccata al *Trasporto della Santa Casa a Loreto* (n. 4593).

Per quello che riguarda l'ultimo tipo di operazione Barelli agisce su alcune matrici di formato ridotto e sulla Croce del Sasso che divide in tre parti separando il motivo decorativo sovrastante, ora rotto in due, la croce centrale e la mappa sottostante (nn. 6684, 6685, 4792, 4785)⁶¹. Le ragioni di questa scelta sono difficili da valutare, di certo gli interessavano tutte le parti che divide con attenzione, ed è probabile che per il motivo decorativo sia stato reimpiegato nel «Traforatore».

Un ultimo caso merita attenzione: la serie in stile goticheggiante probabilmente intagliata dallo stesso Barelli. Si tratta di un gruppo di sette matrici che comprende un'iscrizione in tedesco e sei santi, di cui solo san Giorgio identificabile con certezza (nn. 4786-4789, 4885-4887). Sono eseguiti su legno di testa in maniera piuttosto rozza, probabilmente per le difficoltà riscontrate nell'intagliare un legno così duro e inadatto. Credo che si tratti di un'ulteriore operazione di Barelli che ha tentato un'altra strada per vendere xilografie quattrocentesche, le più richieste.

⁶¹ I LEGNI INCISI 1986, scheda 125, pp. 138-139.



Fig. 1: Scimmia che fila, XV-XVI secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 2: Marfisa (?), 1560-1570, Modena, Galleria Estense



Fig. 3: Ricciardetto, 1560-1570, stampa dal catalogo del 1864



Fig. 4: Massimiliano Re di Boemia, ante 1564, Londra, British Museum ©Trustees of the British Museum



Fig 5: Guidon Selvaggio, seconda metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 6: Gentiluomo, seconda metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 7: Dama, seconda metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 8: Personificazione del Carnevale, seconda metà del XVI secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 9: Madonna di Loreto, XVII e XVIII secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 10: Scenette per coprirocca, XVII secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 11: Ventola con personaggi buffoneschi, XVII secolo, Modena, Galleria Estense



Fig. 12: Orlando, 1560-1570, Modena, Galleria Estense



Fig. 13: Orlando, stampa dal catalogo del 1864

BIBLIOGRAFIA

BERTARELLI 1909

A. BERTARELLI, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni delle tipografia Soliani di Modena*, «Il libro e la stampa», III, fasc. II-III, 1909, pp. 64-78.

ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE 2000

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

ARCIMBOLDO (1526-1593) 2008

Arcimboldo (1526-1593), Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2008.

CENCETTI 1961

G. CENCETTI, *Pace, pace non più guerra. Le stampe di G.M. Mitelli e l'opinione pubblica bolognese alla fine del secolo XVII*, «Stenna Storica Bolognese», XI, 1961.

COLPORTEURS 2015

Colporteurs. I venditori di stampe e libri e il loro pubblico, a cura di A. Milano, Milano 2015.

FUOCO ACQUA CIELO TERRA 1995

Fuoco acqua cielo terra, a cura di A. Regoli, A. Amitrano Savarese, ricerca iconografica e catalogo di C. Alberici, A. Milano, Milano 1995.

GIUSEPPE MARIA MITELLI 1978

Le incisioni I. Giuseppe Maria Mitelli, a cura di F. Varignana, Bologna 1978.

GRELLE IUSCO 1996

A. GRELLE IUSCO, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma 1996.

GOLDONI 1986

M. GOLDONI, *La raccolta dei legni della Galleria Estense*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 11-29.

GOLDONI 2013

M. GOLDONI, *Ritratti silografici modenesi riferiti alle guerre turche del XVII-XVIII secolo, in Generali e medicanti, attori e sovrani. Ritratti nelle stampe a larga diffusione dal XVII al XX secolo*, Atti del convegno (Bassano del Grappa 15-17 marzo 2012), a cura di A. Milano, Bassano del Grappa 2013, pp. 117-143.

HIND 1935

A.M. HIND, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth century*, Londra 1935.

HYATT MAYOR 1971

A. HYATT MAYOR, *Prints & People. A social history of printed pictures*, Princeton 1971.

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.

KARR SCHMIDT 2011

S. KARR SCHMIDT, *Altered and adorned. Using Renaissance prints in daily life*, New Haven 2011.

LANDAU-PARSHALL 1994

D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven 1994.

LE STAGIONI DI UN CANTIMBANCO 2009

Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce, Catalogo della mostra, redazione a cura di Z. Zanardi, Bologna 2009.

LEONARDO E L'INCISIONE 1984

Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, Catalogo della mostra, a cura di C. Alberici, schede di M. Chirico De Biasi, Milano 1984.

LEUSCHNER 2007

E. LEUSCHNER *The Illustrated Bartsch. Commentary. Antonio Tempesta*, 35, Part. I, New York 2007.

MILANO 1986

A. MILANO, *La falsificazione dei legni*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 31-33.

MILANO 1990

A. MILANO, *Le ventole incise*, in *VENTAGLI ITALIANI* 1990, pp. 9-17.

MILANO 2015

A. MILANO, *Le falsificazioni Barelli*, in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, pp. 79-93.

MILANO 2015

A. MILANO, *L'immagine dei colporteurs*, in *COLPORTEURS* 2015, pp. 7-45.

MONTECCHI 1986

G. MONTECCHI, *L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 35-57.

MURARO-ROSAND 1976

M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976.

NOVELLI 1997

M.A. NOVELLI, *Storia delle "Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi" di Girolamo Baruffaldi*, Bologna 1997.

VECELLIO/ROSENTHAL-JONES 2010

C. VECELLIO, *Habiti antichi et moderni*, a cura di M.F. ROSENTHAL, A.R. JONES, Roma 2010.

VENTAGLI ITALIANI 1990

Ventagli italiani. Moda costume arte, Catalogo della mostra, a cura di G. Gobbi Sica, C. Kraft Bernabei, Firenze 1990.

ABSTRACT

Il lavoro sistematico sulle raccolte di matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi ha consentito la rara occasione di osservare manipolazioni, falsificazioni e interventi vari a cui i legni sono stati sottoposti, fornendo spunti sugli aspetti tecnici della xilografia e sulla storia della raccolta. Tra i casi analizzati quelli di maggiore interesse riguardano le matrici più grandi: profane, devozionali o per la stampa di ventole e santini. I restauri e le modifiche che hanno subito mostrano il loro impiego nel tempo fino alle falsificazioni compiute da Pietro Barelli, che ha inserito monogrammi e abraso alcune iscrizioni.

The systematic work on Soliani-Barelli and Mucchi's woodblocks has led to the rare chance of observing manipulations, falsifications and various interventions which were made on them. This examination gave cues on woodcut's technical aspects and above the history of the collection. Among the analyzed cases the most interesting are about big sized woodblocks: profane ones, devotional ones or some made for printing fans and small holy pictures. Woodblocks restorations and alterations showed the evidence that they were used in different ages until Pietro Barelli who made a lot of falsifications such as inserting monograms and deleting some inscriptions.