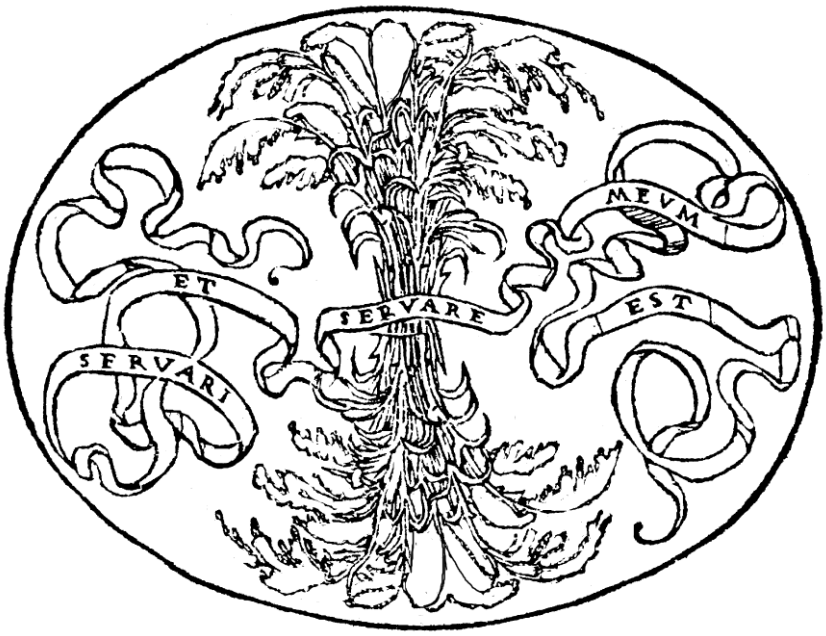
# STUDI

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 Piazzi
Chiara Travisonni

*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://xilografiemodenesi.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, *Editoriale* p. 1

M. GOLDONI, *Commiato da Alberto Milano* p. 5

N. SERIO, *Bibliografia degli scritti di Alberto Milano* p. 17

M. MOZZO, *La raccolta di matrici della Galleria Estense di Modena: un progetto di riordino e valorizzazione* p. 28

M. GOLDONI, *'Legni Soliani' o 'legni Cassiani'?* p. 55

C. TRAVISONNI, *Tra stampa a larga diffusione e accademia. La xilografia emilana tra Seicento e Settecento nelle raccolte di matrici lignee della Galleria Estense* p. 90

M.L. PIAZZI, *Manipolazioni e falsificazioni nelle matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi* p. 134

C. ARALDI, *La Società Tipografica Modenese. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi* p. 162

G. BACCI, *«Il Risorgimento Grafico»: un «gran periodico tecnico» tra 1902 e 1941* p. 200

M. MOZZO, *Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan* p. 222

**SCHEDE TECNICHE**

M. FRESCHI, *Le matrici lignee della collezione estense: riordino, manutenzione e restauro* 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*

# EDITORIALE

Questo numero speciale della rivista «Studi di Memofonte» raccoglie dodici contributi di studiosi e restauratori che hanno partecipato alla realizzazione del progetto di ricerca finalizzato al recupero e alla valorizzazione del ricchissimo patrimonio di matrici lignee e metalliche, provenienti dai magazzini di due importanti tipografie modenesi (Soliani e Mucchi), confluito in momenti storici differenti nelle collezioni della Galleria Estense.

Promosso nel 2013 con finanziamenti ministeriali (5x1000) dalla Fondazione Memofonte, insieme alla ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Modena e Reggio Emilia, il progetto si proponeva il raggiungimento di due obbiettivi: da un lato rendere nuovamente fruibile la collezione, rimasta a lungo inaccessibile, e dall'altro riaccendere l'interesse degli studiosi nei riguardi di questo materiale per stimolare nuovi percorsi di ricerca. Da considerarsi tra le raccolte di matrici più importanti nel panorama internazionale, il prezioso fondo aveva subito negli ultimi tempi diverse manomissioni e necessitava di urgenti interventi conservativi e di riordino.

Il contributo introduttivo di Marco Mozzo, insieme alle schede di approfondimento dei restauratori (Martina Freschi, Lorenzo Morigi, Sabrina Borsetti, Maria Antonietta Labellarte e Cecilia Rossi) che illustrano gli interventi eseguiti sulle matrici xilografiche, sui *clichés* di metallo, sugli involucri di carta e sull'esemplare estense del catalogo Soliani del 1864, offre spunti metodologici interessanti e un ampio resoconto delle scelte operate, che auspichiamo possa servire come termine di confronto per progetti analoghi su altre collezioni in Italia e all'estero. Il complesso lavoro di riordino, restauro, schedatura, inventariazione e documentazione fotografica viene descritto nelle sue fasi principali fino alla conclusiva digitalizzazione della documentazione, confluita in un sito internet apposito, dedicato al progetto[1], e nella banca dati delle Gallerie Estensi da cui sarà possibile, d'ora in poi, accedere alla consultazione dei materiali[2]. Attraverso la predisposizione di questi apparati (inventario, documentazione fotografica, schedatura, banca dati e sito internet), si è restituito finalmente un quadro chiaro della raccolta, della sua reale consistenza e della sua specificità. A tale risultato contribuiscono in questa sede alcuni studi che approfondiscono o toccano per la prima volta aspetti e dimensioni significativi delle raccolte e della loro storia.

Per il fondo Soliani/Barelli, che nel 1887 venne acquistato per conto dello Stato da Adolfo Venturi, all'epoca giovane funzionario della Galleria Estense, presso la ditta milanese Barelli, non solo è stato possibile ampliare e rendere facilmente accessibili le conoscenze circa la perdita di matrici nel corso del tempo, le manipolazioni subite dai legni, gli interventi di restauro per la prima volta registrati con precisone, ma attraverso il contributo di Marco Mozzo, dedicato alla fortuna critica della raccolta, sono state analizzate le sue principali vicende conservative e museografiche ripercorse dalle origini fino agli anni Quaranta del Novecento, attraverso l'analisi di fonti archivistiche inedite e declinate nel contesto più ampio della storia collezionistica del museo.

Alla raccolta Soliani, e al nucleo più antico della Mucchi, si riferisce il contributo di Maria Goldoni che, basandosi sullo studio di un campione di edizioni seicentesche modenesi, riconduce l'impiego – e forse l'acquisizione – di un significativo complesso di matrici cinquecentesche al libraio, editore e stampatore Giuliano Cassiani e ai suoi eredi, che furono rivali dei Soliani: notevoli, entro questo complesso, soprattutto i legni di altissima qualità intagliati presso botteghe veneziane per l'edizione di libri sacri e liturgici, di catechismi e decreti tridentini.

[1] http://xilografiemodenesi.beniculturali.it.
[2] http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-nel-database-museale/.

Alla storia della tipografia Mucchi, alle sue vicende che per quattro generazioni - a partire dalla seconda metà dell'Ottocento - hanno continuato ad essere un punto di riferimento importante nel panorama editoriale modenese, è dedicato l'intervento di Cecilia Araldi, che scaturisce da un'accurata ricerca archivistica condotta nell'ambito della sua tesi di Specializzazione in storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Bologna. La sua indagine non solo colma una lacuna importante per la storia della stampa locale, ma consente di tracciare il quadro dei riferimenti culturali entro cui operava la casa tipografica, particolarmente ricco di stimoli in relazione soprattutto all'ambiente artistico modenese e all'attività editoriale di Angelo Fortunato Formiggini.

Rivolge invece la sua attenzione ai materiali presenti in entrambi i nuclei (Soliani e Mucchi) Maria Ludovica Piazzi che si interroga sull'impiego, sulle falsificazioni e sugli adattamenti che hanno subito nel corso dei secoli alcuni esemplari, già prima del loro ingresso in Galleria nel 1887, in parte da addebitarsi alle falsificazioni operate da Barelli, che comprò in blocco l'intera raccolta dopo la vendita dei Soliani nel 1864, e in parte riconducibili alle manipolazioni eseguite dagli stessi tipografi modenesi per soddisfare specifiche esigenze di produzione. Interessante è anche la sua riflessione sulle numerose serie di alfabeti, testatine, finalini e decorazioni destinate alla produzione editoriale più varia che riprende il tema della persistenza e dell'uso prolungato nel tempo di alcune matrici, argomento su cui si era soffermata già Maria Goldoni in diverse pubblicazioni.

Altrettanto interessante per i risvolti storiografici che sottende, è anche la ricerca di Chiara Travisonni circa l'origine di alcune matrici appartenenti ai Soliani: volta a individuare dinamiche proprie delle strategie commerciali dell'azienda, questa ricerca riguarda soprattutto la circolazione di immagini a larga diffusione, per lo più devozionali e destinate, per le loro caratteristiche, ad essere ristampate e riproposte in modo durevole. L'individuazione, all'interno del più vasto *corpus* delle raccolte estensi, di un nucleo di matrici di provenienza emiliana, in particolare bolognese, la cui realizzazione coincide con gli anni in cui il conte Luigi Ferdinando Marsili eleva agli inizi del Settecento gli intagliatori al rango artistico e li include all'interno dell'Accademia Clementina, offre lo spunto per una più ampia digressione storiografica incentrata sul tema del confronto tra silografia e tecniche calcografiche.

Infine, il saggio di Giorgio Bacci chiude idealmente questa rassegna di studi con un'analisi più ampia incentrata sulla riscoperta e il dibattito critico che si sviluppa intorno ai primi decenni del Novecento riguardo la qualità editoriale e la strumentazione tecnica tipografica. Prendendo spunto dalla pubblicazione che caratterizza nei primi due decenni del Novecento la rivista «Il Risorgimento Grafico», fondato nel 1902 da Bertieri, lo studioso intende fare luce su una particolare stagione culturale che ha visto l'affermarsi anche in Italia di una cultura grafica e in particolare tipografica a cui la rivista ha cercato di dare ampio risalto, riservando le proprie pagine a discussioni teoriche intorno ai temi della fotografia, della pubblicità, dell'illustrazione, dei progressi nel campo della tipografia, della restituzione grafica dell'impaginato e delle tecniche tipografiche, tra cui la xilografia che stava vivendo una stagione di riscoperta particolarmente felice.

Il volume è dedicato alla memoria di Alberto Milano, venuto improvvisamente a mancare il 2 maggio 2016, al quale Maria Goldoni riserva l'intervento di apertura intitolato *Commiato da Alberto Milano*. Figura di studioso appassionato, considerato tra i massimi esperti a livello internazionale di stampa popolare, fin dall'inizio aveva aderito con entusiasmo al progetto di recupero della collezione estense, a cui si era avvicinato fin dai primi anni Ottanta. Accogliendo l'invito nel 2013 della Soprintendenza di Modena a far parte del Comitato scientifico, ha sempre partecipato attivamente alle riunioni, prestando massima attenzione al lavoro svolto e offrendo, fino all'ultimo, il suo prezioso contributo. Corredato da una accurata rassegna delle sue pubblicazioni a cura di Nicoletta Serio, il contributo ricostruisce con particolare attenzione i momenti più salienti della sua carriera di studioso, sottolineando i

principali risultati scientifici. Oltre al suo ricordo, doveroso è l'omaggio che occorre rivolgere anche alla memoria di Paola Barocchi, scomparsa il 25 maggio di quest'anno, che in qualità di presidente della Fondazione Memofonte ha fin da subito promosso e appoggiato l'idea progettuale.

Il lavoro non sarebbe mai giunto al termine senza la generosa disponibilità di tutti coloro che a vario titolo hanno contribuito alla sua realizzazione. In particolare siamo debitori nei riguardi di chi fin da subito ha accolto con entusiasmo il progetto, ma anche chi ha continuato a sostenerlo e condividerlo: il soprintendente per i beni storico artistici, Stefano Casciu che, insieme al direttore della Galleria Estense Davide Gasparotto, ha accompagnato le sue fasi inziali e la costituzione del gruppo di lavoro (2013-2015), il segretario regionale dell'Emilia Romagna Sabina Magrini, che per un certo periodo di tempo ha seguito la direzione della Galleria Estense *ad interim* (2015), e infine la nuova direttrice delle Gallerie Estensi, Martina Bagnoli (2015-2016).

Si desidera ricordare anche Luigi Tripodi per la Galleria Estense e Martina Nastasi per la Fondazione Memofonte che hanno svolto un ruolo importante sotto il profilo organizzativo e amministrativo, ciascuno per il proprio ambito di competenza, assicurando la prosecuzione del lavoro. Inoltre, un ringraziamento va ai membri del Comitato Scientifico, a tutto il gruppo di lavoro che nel corso di questi tre anni si è impegnato con dedizione ed entusiasmo e a quelle persone e istituzioni culturali che hanno dimostrato disponibilità all'ascolto e interesse: l'Archivio di Stato di Modena, Annalisa Battini, la Biblioteca Estense Universitaria, la Biblioteca Poletti, Elisabetta Fadda, Federico Fischetti, Fondazione Fotografia Modena, Richard S. Field, Margherita Lanzetta, Lucia Ghedin, Milena Luppi, Ginevra Mariani, i Musei Civici di Modena, Silvia Ottolini, Marinella Pigozzi, Giovanna Scaloni, Fulvio Simoni.

Un grazie speciale, infine, a tutto il personale delle Gallerie Estensi.

# COMMIATO DA ALBERTO MILANO

Il 4 maggio scorso Alberto Milano avrebbe dovuto trovarsi a Wroklaw (Breslau) per la conferenza annuale dell'associazione BildDruckPapier, di cui era presidente. È rimasto invece nella sua città, a riposarvi per sempre. Numerose persone erano presenti alla cerimonia funebre – così numerose almeno come il brevissimo preavviso aveva consentito –, costernate ed attonite: fuori, a Palazzo Morando, era in corso la mostra sull'immagine dei milanesi nell'Ottocento, l'ultima che Alberto abbia potuto curare in vita (sebbene non l'ultima da lui organizzata).

Da allora, rievocazioni di Alberto hanno avuto luogo a Milano, a Lodi, a Pieve Tesino. Il «Print Quarterly» gli ha dedicato un densissimo necrologio, in cui Patrizia Foglia ha dato voce al rimpianto di tutti e ha condensato una quantità di dati e di spunti. Negli Atti del convegno di Breslau, di prossima pubblicazione, i ricordi di colleghi francesi e tedeschi completeranno l'immagine di Alberto Milano dal punto di vista di alcune delle associazioni e delle imprese internazionali cui ha partecipato oltralpe, da cui ha tratto nutrimento intellettuale e conferme, e di cui è stato spesso protagonista. Nicoletta Serio ha messo le basi per un ritratto dello studioso, del mediatore di cultura, del divulgatore, attraverso una vastissima bibliografia compilata con ritmi serrati durante l'estate[1]. Alla pubblicazione di una seconda bibliografia stanno lavorando Umberto Padovani e Gianluigi Arcari in tempi più distesi. Ripetizioni e sovrapposizioni non avrebbero senso: io vorrei pertanto ricordare Alberto da un punto di vista che credo non sia stato ancora proposto e che mi pare pertinente in questa sede, insistendo soprattutto sui suoi inizi, di cui sono stata in parte testimone e partecipe, e sottolineando il rinnovato interesse che Alberto coltivava negli ultimi anni per tematiche che aveva avvicinato durante gli anni Ottanta a partire dalle silografie e dalle matrici conservate a Modena.

In mancanza di documentazione reperibile presso la Galleria Estense[2], trovo la prima traccia di una visita di Alberto Milano alla raccolta comunemente detta Soliani alla data 18 febbraio in un'agenda del 1984, e ipotizzo che il contatto sia stato stabilito qualche tempo prima, forse alla fine del 1983. Alberto era allora, come collezionista e come studioso, solo all'inizio di un lungo percorso. La sua bibliografia consisteva ancora in pochi titoli: tre brevi articoli per la rivista della International Playing Card Society – riguardanti l'uno la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" (1977) e gli altri due rispettivamente le carte da gioco in Lombardia e in Toscana (1980, 1983) –, ed i cataloghi di due mostre sulle carte da gioco milanesi, tenutesi rispettivamente presso Gianluigi Arcari a Mantova nel 1978 e presso la Biblioteca Braidense nel 1980[3].

Nella visita a Modena non si trattava solo di reperire eventualmente fogli non ancora conosciuti, ma anche di avvicinare un fondo sotto due punti di vista decisivo: in quanto documentazione della cultura e del gusto 'popolari', e in quanto patrimonio silografico. Delle carte da gioco, sulle quali come è noto esisteva già una notevolissima tradizione di studi, da un lato è stato spesso accentuato il legame con l'esperienza quotidiana e con un gusto popolare (con riferimento particolare alla fissità iconografica che caratterizza la maggior parte di esse), dall'altro è stata ampiamente indagata la qualità di preziose fonti sulle origini dell'incisione a bulino e della silografia. La silografia ha anzi svolto un ruolo fondamentale in tutta la storia

[1] Anche a lei si deve un breve e commosso ricordo di Alberto Milano in margine alla pubblicazione della sua ultima conferenza presso la Biblioteca d'Arte di Milano, *Il cibo nelle strade dei milanesi*, cfr. *MILANO* 2016, p. 27.

[2] Ringrazio vivamente la responsabile della Segreteria delle Gallerie Estensi, Maria Grazia Silvestri, per la ricerca che ha fatto in proposito.

[3] Le date rimandano alla bibliografia di Nicoletta Serio, che segue il presente scritto; ho comunque riportato dati bibliografici relativamente più estesi quando mi pareva che la sola data non bastasse al reperimento del titolo o alla comprensione del mio testo. Sono riconoscente alla dott. Serio che mi ha consentito di attingere ai suoi elenchi prima della loro pubblicazione; alla sua generosità devo inoltre, come a quella di Susan Milano e di Umberto Padovani, la trasmissione di materiali e indicazioni preziose.

successiva della produzione per l'uso comune. L'interesse per gli incunaboli della grafica a stampa ha perciò indotto a ricerche sulle più antiche carte da gioco grandissime autorità come Max Geisberg, Max Lehrs, e, particolarmente rilevante in questa sede, Ludwig Wilhelm Schreiber. La contraddizione rispetto ad un'interpretazione in chiave popolare è solo apparente: ci sono manufatti che, quale che sia la loro qualità, sono stati e sono oggetto privilegiato dell'interesse di folkloristi, antropologi, etnografi, etnologi, demologi, in considerazione del versante della cultura che essi esprimono e documentano. I giochi, per esempio, ma anche molte testimonianze della vita religiosa, dei culti, delle credenze, delle devozioni diffuse.

Nelle mostre sopra citate, come si desume dai cataloghi, erano stati esposti anche materiali provenienti dalla collezione che Alberto cominciava a costituire: non solo carte dal gioco, ma anche giochi in carta in generale ne facevano già parte. Le indagini sui giochi dovevano in effetti avere una prima ricaduta di lì a poco, come testimoniano le collaborazioni a due mostre milanesi del 1984 e del 1985 (*Balocchi*; *Come giocavamo*, a cura di Giampaolo Dossena): selezione di materiali, prestiti, redazione di schede e brevi testi, questi ultimi rispettivamente su giocattoli in legno della Val Gardena e su giochi in carta. I cataloghi dei legni modenesi sono piuttosto poveri, per motivi ben chiariti da Milano stesso, di testimonianze dirette e indirette sulle carte da gioco[4]; essi però, oltre ad essere una miniera per lo studio della silografia, sotto i profili tecnico e storico, e delle immagini d'uso comune, riportano parecchi giochi dell'Oca, del Biribisso, del Pela il Chiù, nonché gettoni da gioco da ritagliare.

Le consultazioni di questi cataloghi si sono pertanto ripetute con una certa frequenza dopo il 1983-1984, di pari passo con l'ampliamento dell'orizzonte collezionistico e di studio di Alberto a tutto il campo delle cosiddette stampe popolari profane. 'Profane' va sottolineato. Solo qualche intervento, soprattutto negli ultimi anni, riguarda in qualche modo stampe religiose, ma sempre rigorosamente sotto il profilo della produzione e del commercio[5], oppure delle vicende collezionistiche[6]: un orientamento intellettuale e di gusto che risaliva ad una mentalità decisamente laica, un senso di estraneità connesso anche, al di là della scelta personale di valori, con l'appartenenza ebraica profondamente sentita[7].

Alberto era nato a Milano, secondo di tre figli, in una famiglia ebrea originaria dell'Italia centrale – di Prato per parte materna e di Roma per parte paterna. Era nato il 10 gennaio 1947, poco dopo la fine della guerra, che aveva colpito duramente i suoi genitori: Aldo Milano, che commerciava francobolli antichi, e Marina Forti erano stati colti a Rimini (dove li avevano portati probabilmente tanto motivi professionali quanto la necessità di mimetizzarsi in qualche modo dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali), dalla notizia dell'armistizio l'8 settembre del 1943. Avevano dovuto cercar rifugio nell'entroterra, in montagna, a Sarnano e poi a Penne San Salvatore, con il piccolo Edoardo, nato nel 1941. Avevano patito fame, paura, privazioni, erano stati derubati e ridotti in ristrettezze. La loro abitazione di Rimini era stata infatti saccheggiata, probabilmente dai vicini stessi, come Alberto ha ricordato più di una volta: «biancheria, argenteria, quadri, abiti, documenti, tra cui diplomi, certificati e lettere. […] scomparse anche le

[4] Testimonianze dirette: soltanto due legni, segnati I.V.216, I.V.217; indirette: i giocatori di carte rappresentati su un coprirocca seicentesco, I.V.182, esposto nella mostra della Braidense del 1980 (si vedano le schede di Milano stesso nel catalogo *LEGNI INCISI* 1986, rispettivamente alle pp. 168-169 e 172).

[5] Mi riferisco a MILANO 2007, nonché alla partecipazione a *Santi di casa, santi di questa terra* (MILANO 2004) e a *Un cammino nel sacro*, con Elisabetta Gulli Grigioni (MILANO 2012).

[6] Cfr. *Achille Bertarelli e le immagini sacre* e *Segnature delle stampe di san Luigi individuate presso la Raccolta Achille Bertarelli*, in MILANO 1997, pp. 159-166.

[7] Del confronto con l'identità ebraica è testimonianza l'articolo del 2015 sui *Venditori ambulanti ebrei* (MILANO 2015), che intendeva contribuire, prendendo spunto dalla rappresentazione dell'ambulante ebreo, a storicizzare e problematizzare un aspetto dell'antigiudaismo italiano: Milano si opponeva all'idea che l'immagine italiana degli ebrei dovesse essere intesa come sempre e comunque denigratoria e diffamante; era, piuttosto, alla ricerca di momenti di svolta nella percezione e nella rappresentazione.

raccolte di francobolli antichi», che Aldo Milano definiva «tutto il mio capitale»[8]. Difficile era stato dunque il primo dopoguerra, dopo il trasferimento a Milano, dove erano nati appunto Alberto e successivamente Riccardo nel 1950: il padre aveva preso a rappresentare in Italia «la ditta americana Milano Brothers di New York, fondata da suoi fratelli, che, scapoli, erano riusciti a scappare negli Stati Uniti all'inizio della guerra»[9].

Negli anni Settanta Alberto, mentre, come si è visto, coltivava interessi per aspetti insoliti della grafica, aveva affiancato il padre, con lealtà e competenza, nelle scelte professionali successive: lasciò insieme con lui la Milano Brothers Italia, in seguito a dolorosi dissapori con i parenti, e con lui fondò la società che poi si chiamò DRALMI (dalle iniziali del titolo e del nome di Alberto stesso). Con una laurea bocconiana in Economia e Commercio, seguita a studi di indirizzo scientifico al Liceo 'Leonardo da Vinci', e dopo un anno di pratica a New York presso la Milano Brothers, Alberto lavorava dunque nel commercio di componenti elettronici di alta qualità «per radar, avionica, antenne e trasmissioni»[10]. Questo ruolo spettò a lui, secondogenito, perché il fratello maggiore, che aveva già intrapreso con successo una propria carriera, poteva affiancare solo dall'esterno l'impresa familiare, mentre il più giovane vi entrò solo più tardi.

Con l'energia che gli abbiamo conosciuto, tuttavia, Alberto aveva nel frattempo espresso la propria passione per la comunicazione visiva anche dedicandosi, per un certo periodo, alla pittura, esponendo i propri quadri e riuscendo perfino a venderne qualcuno, con opportuno arrotondamento di entrate ancora piuttosto scarse: prima ancora di avere un lavoro redditizio, aveva infatti sposato una giovane viennese, Susan, ed era diventato padre di Maurizio.

In una bellissima fotografia presumibilmente scattata nel 1969-1970, il giovane Alberto posa in via Bagutta davanti ad una selezione delle proprie opere (Fig.1): in esse si possono oggi cogliere certe affinità estetiche (nei vivaci colori, nelle campiture omogenee, nelle forme semplificate) con il gusto 'popolare', per grossolani che siano la definizione ed il paragone. A prescindere da questo, Riccardo Milano ritiene che l'esperienza stessa di un contatto diretto con un pubblico non selezionato, in un contesto di vita quotidiana (la manifestazione era intitolata non a caso *Arte a Cielo Aperto*), abbia acceso in quegli anni, presumibilmente 1969-1970, «la scintilla per interessarsi all'arte più vicina alla gente comune, al cosiddetto popolo»[11].

[8] Devo queste informazioni a Riccardo Milano, che me le ha trasmesse in una serie di lettere nel giugno 2016. A lui devo anche l'invio di fotografie e di estratti dal recentissimo MAGGIOLI–MAZZONI 2016, da cui deriva la citazione, nonché copia del diario tenuto da Aldo Milano nel periodo dello sfollamento, pubblicato in forma privata a San Paolo del Brasile nel 1975 con copertina disegnata dallo stesso Alberto.

[9] Riccardo Milano, da una lettera alla scrivente, 16.6.2016.

[10] Il medesimo Riccardo Milano, *ibidem*. La brillante carriera di economista di Edoardo Milano, anche lui bocconiano, fu poi interrotta da una morte precoce.

[11] *Ibidem*. Ringrazio Susan Milano per l'autorizzazione a pubblicare questa fotografia, come per le informazioni che ha consentito a darmi e per i materiali che mi ha generosamente inviato.

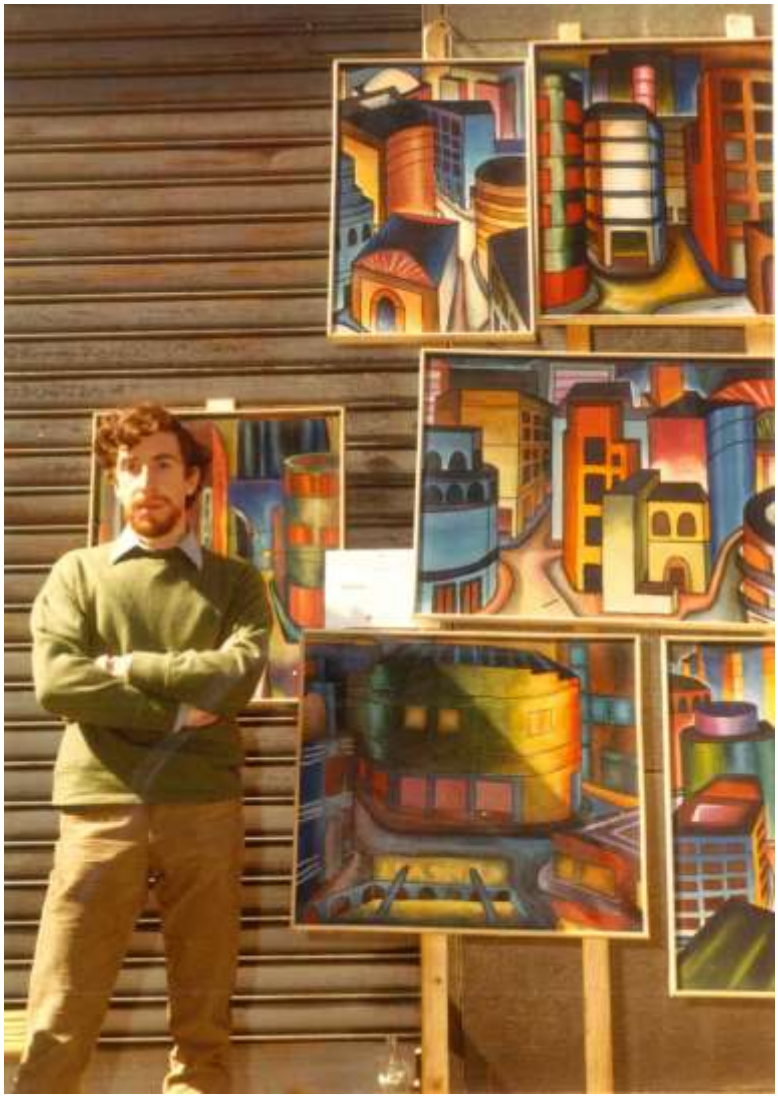


Fig. 1: Alberto Milano in via Bagutta davanti ad una selezione delle proprie opere, 1969-1970 ca.

L'impresa assai difficile di dare consistenza scientifica alle proprie inclinazioni, di trovare precedenti al proprio gusto, di trovare compagni di strada nella ricerca, Alberto nei primi anni Ottanta l'aveva avviata attraverso i contatti con la International Playing Card Society, di cui era membro e di cui divenne perfino presidente, e con l'associazione Le Vieux Papier, cominciando a tessere la vasta rete di rapporti di cui hanno fatto poi parte essenziale il BildDruckPapier ed il SIEF[12]; e inoltre, naturalmente, con l'intensa frequentazione delle collezioni di stampe della Civica Raccolta Bertarelli, di cui è poi diventato nel tempo uno dei più profondi e qualificati conoscitori ed un collaboratore prezioso.

In Achille Bertarelli aveva trovato un modello con cui identificarsi: in uno dei suoi articoli più sentiti, del 1995, sintetizzando gli intenti che avevano portato alla fondazione nel 1900 del Vieux Papier, notando la convergenza di fondo tra i personaggi di Bertarelli e Henry Vivarez, primo presidente della società, sottolineando l'entusiasmo di Bertarelli per la comunità di cui era

[12] Come più autorevolmente di me raccontano Thierry Depaulis, attuale presidente della IPCS, e Konrad Vanja, che con Alberto Milano ha presieduto il SIEF e il BildDruckPapier, nel sopra menzionato *Tagungsband Breslau* in corso di stampa.

entrato a far parte («entusiasmo di non sentirsi più solo e isolato nelle ricerche»)[13], Alberto parla anche di sé, dei propri intenti, dei propri valori, della propria partecipazione, spesso da protagonista, a tante imprese collettive:

> Vivarez e Bertarelli erano "dilettanti", nel senso che non uscivano dalle file della cultura ufficiale, ma erano degli uomini di genio che, nel campo di studi che si erano scelto, più di ogni altro dovevano lasciare il segno della loro personalità; Bertarelli si trovava finalmente a far parte di un gruppo di persone che aveva i suoi stessi interessi, con cui poteva dialogare e scambiare conoscenze[14].

E ci sono le note, non meno significative per chi abbia conosciuto la generosità di Alberto (tanto più impressionante ora, se si pensa alla situazione non facile dei suoi primi trent'anni), sulla generosità di Bertarelli, che spedisce pezzi della sua collezione per farli conoscere, manda doni, effettua un versamento di 200 franchi per sostenere il Vieux Papier[15]. E ancora, il bel commento a due righe di Bertarelli, scritte a Vivarez nell'estate del 1906, nell'imminenza di un viaggio a Bassano del Grappa, alla ricerca di stampe:

> Sono conosciuti i ritrovamenti e gli acquisti fortunati di stampe edite dai Remondini effettuati a più riprese da Bertarelli ..., ma lo stato d'animo del collezionista è tutto nella febbre che sembra assorbirlo, ancor prima della partenza, solo al pensiero di poter frugare tra vecchie cartelle e mucchi di fogli dimenticati[16].

Era proprio attraverso gli scritti di Achille Bertarelli, che con le *Stampe popolari italiane* di Paolo Toschi[17] erano allora il riferimento obbligato – e pressoché unico – in materia, che Alberto sapeva del fondo Soliani conservato presso la Galleria Estense. Non avrebbe tuttavia potuto averne conoscenza diretta, almeno non delle matrici che ne sono il nucleo essenziale, se per un caso fortunato non fossero state in corso, proprio all'inizio degli anni Ottanta, operazioni di riordinamento e riscontro legate a progetti di catalogazione ed esposizione. Operazioni delle quali erano incaricate, sotto la guida dell'Ispettore Luigi Lazzari, la scrivente e la collega Maria Grazia Silvestri. Che si trattasse prima di tutto di una raccolta di matrici silografiche, e solo secondariamente di una raccolta di stampe, pareva un fatto in qualche modomarginale, ciò che rendeva ancora più difficili la comprensione e il giudizio: non solo si trattava di stampe popolari (un genere non propriamente apprezzato negli ambienti storico-artistici), ma di pezzi di scarso pregio, tirature otto-novecentesche, per di più in buona parte falsificate. La consapevolezza della specificità e del valore della raccolta emerse gradualmente, e Alberto vi contribuì in modo notevole, con la coscienza che via via sviluppò della immensa perdita di materiali grafici d'uso corrente verificatasi nel corso dei secoli: indipendentemente dall'età e dallo stato delle tirature, le matrici avevano consentito la trasmissione di un patrimonio figurativo e decorativo non altrimenti documentato.

La Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, responsabile per la Galleria Estense, stabilì poi, sotto la direzione della Soprintendente Franca Lorusso e per suggerimento della Direttrice onoraria del Museo Civico di Modena Gabriella Guandalini, di organizzare una mostra sulla raccolta Soliani, a coronamento del lavoro di riordinamento e schedatura che si stava svolgendo.

Per il settore di cui venne incaricata, la scrivente presentò un progetto, che venne poi articolandosi e complicandosi nel tempo, di cui faceva parte l'esame delle stampe attribuite ai

[13] MILANO 1995, pp. 267-268.
[14] *Ibidem*, p. 268.
[15] *Ibidem*, p. 279, p. 288.
[16] *Ibidem* p. 283.
[17] TOSCHI 1964.

Soliani conservate presso la Raccolta Bertarelli e presso il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma, e anche della produzione libraria dei Soliani fino ad allora censita e conservata alla Biblioteca Estense; e inoltre naturalmente una ricerca di documenti e di bibliografia piuttosto vasta. La speranza era di arrivare a distinguere l'immagine corrente della raccolta dalla sua realtà: sottrarre cioè i materiali alla lettura univoca in chiave di 'anima del popolo' e di eterna ripetizione, per collocarli in una realtà storica il più possibile documentata e 'positiva'. Con questa impostazione Alberto si trovò subito in sintonia: condivideva in pieno l'esigenza di ripensare il significato dei materiali sbrigativamente catalogati come popolari e di inquadrarli storicamente, sebbene il suo orientamento, più che essere prettamente storico-filologico, avesse una curvatura sociologica e storico-economica che derivava dagli studi bocconiani[18].

Le conoscenze di Alberto, che collezionava grafica popolare, scriveva di carte da gioco e giochi, frequentava assiduamente la Raccolta Bertarelli, coltivava contatti con associazioni specializzate, e aveva fatto nel frattempo ripetute visite a Modena, apparvero particolarmente interessanti man mano che l'esame della raccolta chiarì che un'ampia parte dei materiali non rispondeva facilmente, almeno all'epoca, alle domanda che, per così dire, si erano poste: l'illustrazione libraria non li rispecchiava; la decorazione di fogli volanti riguardava quasi solo fregi e alfabeti; la bibliografia non ne diceva molto, la documentazione d'archivio, reperita e studiata da Giorgio Montecchi, era interessantissima, ma insufficiente alla datazione e alla comprensione dei singoli pezzi.

Da qui la mia proposta che Alberto Milano entrasse a far parte del gruppo di lavoro che presso la Soprintendenza preparava la mostra sui materiali Soliani. Il campo di indagine riservato ad Alberto furono appunto carte da gioco e giochi, ma anche materiali non ancora affrontati nelle sue pubblicazioni, ovvero carte decorative (per rivestimento di superficie varie, per legature), ventole, coprirocca, illustrazioni per calendari e opuscoli popolari, i grandi fogli singoli (*Einzelblätter*) del Moro e della Mora, della Volpe e della Scimmia, insomma, 'stampe d'uso' e immagini che si potevano annoverare tra i prodotti di una cultura 'bassa', 'del popolo', 'delle classi subalterne', 'di grande diffusione', 'di massa', a seconda delle prospettive e dei tentativi di definizione del campo. Inoltre, con la competenza che stava sviluppando sull'ambiente milanese dell'Ottocento (sui collezionisti, gli antiquari-cartolai, i librai, gli stampatori), Alberto condusse indagini, successivamente riprese e perfezionate (2000), sulle famose falsificazioni operate a Milano presso la ditta Barelli[19].

Il lavoro sul fondo modenese durò alcuni anni, in mezzo a gravi difficoltà (mentre, in circostanze drammatiche la Soprintendente Jadranka Bentini succedeva a Franca Lorusso), e portò a due mostre, una nel 1986 a Modena, ed una nel 1988 a Milano, presso la Raccolta Bertarelli, con i rispettivi cataloghi.

Sotto diversi punti di vista il volume del 1986 era riuscito poco soddisfacente, soprattutto a causa dei numerosi errori di stampa che, nelle difficili circostanze cui si è fatto cenno, non avevano potuto essere evitati; esso rispecchiava però punti di vista e convinzioni che sono stati alla base di lavori successivi, svolti in tempi e situazioni meno sfavorevoli.

Per Alberto Milano sono rimasti tratti costanti l'esigenza di contestualizzazione il più possibile precisa, l'aderenza alla concretezza dei materiali, l'esplorazione di ambiti mai sufficientemente valorizzati ed indagati, l'insofferenza dei luoghi comuni: dal punto di vista operativo, l'insistenza sulla produzione ed il commercio delle stampe, e la propensione ad impostare le ricerche in base alle loro funzioni.

La produzione e il commercio: dunque, gli studi sugli stampatori ed editori (i Remondini,

[18] Si veda, per una presa di posizione a queste date precoci, la citazione dal testo introduttivo al catalogo sulle carte da gioco nel 1980 (*CARTE DA GIOCO MILANESI* 1980) che viene riportata più avanti. Rilevante qui l'argomento della tesi di laurea di Alberto Milano (a.a 1969-1970), *Caratteristiche sociali del pubblico televisivo in Italia.*

[19] Appunto nell'Ottocento, durante il ventennio (*post* 1864-1887), in cui il le matrici provenienti dalla tipografia Soliani furono proprietà della ditta Barelli.

1990, Tamburini, 1996, Vallardi, 2001, Domenico Fietta, 2008, Martin Engelbrecht, in particolare 2016), sulle strategie di vendita (i cataloghi: di Antoine, 1990, di Pietro e Giuseppe Vallardi, 2001, dei Remondini, 2007 ecc., i campionari degli stampatori di carte decorate, 1989, 1991, soprattutto 1993), la concorrenza (la rivalità tra i Remondini e gli stampatori Augustani, 2001), la censura (2010), la distribuzione (i Tesini, 2008, 2012, 2013, 2015, i Guziranje della valle del Natisone, 2009, i *colporteurs* in generale, 2015); gli interventi sugli incisori (dai modesti Lamperti, 1997, Santamaria, 1998, Meda, 2013, al famoso Martin Engelbrecht, 1987, 2005, 2016).

Le funzioni delle stampe: da qui il sistematico approfondimento di campi specifici, dalle ventole e ventagli (1987, 1990, 1999, 2000), alle carte decorate (1989, 1991, 1993, 1995), dai calendari e lunari (2000, 2003) ai biglietti d'auguri (1991), dai diorami teatrali (1988, 2002, 2005, 2006) alle vedute ottiche in genere (1990, 1993, 2000, 2002, 2011), dai panorami (1990, 1996) ai campi mai abbandonati delle carte da gioco (1989, 1990, 1993, 1995, 1996, 1997, 2002, 2004, 2005, 2007, 2010, 2014) e dei giochi in carta (1987, 1993, 1994, 1999, 2012).

A riprova di questa costanza, possiamo confrontare due testi riferiti allo stesso ambito, quello già citato delle carte da gioco, separati da un lungo tratto di tempo. Nella battagliera introduzione alla mostra tenutasi alla Biblioteca Braidense nel 1980, Milano faceva propria un'esortazione di Carlo Ginzburg ad accompagnare «l'analisi del messaggio» alla «analisi del contesto, quel contesto sociale di cui sappiamo troppo poco», osservava che «apporti specifici in questa direzione» sono stati dati in altri paesi europei inserendo la storia delle carte da gioco «in un contesto storico e sociale più vasto», e proponeva di mirare ad analoghi risultati concentrandosi su punti precisi: sulla legislazione sul gioco, la tassazione, i bolli; sulle condizioni di produzione ed i mercati; sulle notizie d'archivio; sulle guide di città; sulla catalogazione delle carte da gioco esistenti; sui rapporti delle stesse son la grafica coeva e con la stampa popolare; infine su un'analisi sociologica del fenomeno gioco. Nel 1998, in apertura dell'articolo su Gaetano Santamaria per la «Rassegna di Studi e Notizie» della Bertarelli, spiegava:

> affrontando in modo parziale l'argomento, si è spesso mancato di cogliere tutti i legami che uniscono le diverse espressioni grafiche di un determinato periodo. Il ripensamento di suddivisioni che si rivelano poco utili alla comprensione dei fenomeni e l'estensione del significato stesso di stampa popolare a quello più ampio di stampe destinate ad una larga diffusione e ad una specifica funzione permettono ora approcci molto più adatti a chiarire i meccanismi che sovrintendono alla invenzione, alla produzione e alla vendita delle stampe. […] Scopo di questa ricerca è stato appunto inserire in un corretto contesto all'interno della più ampia produzione incisoria di Santamaria alcuni fogli di carte da gioco conservate presso la raccolta Bertarelli.

Indagini in merito alla produzione e al commercio delle stampe d'uso e di grande diffusione ed esami delle funzioni di carte figurate e decorate non erano peraltro fine a se stessi: in quanto erano anche e soprattutto rivolte ad un corretto inquadramento dei singoli oggetti, queste ricerche guidavano ad una valutazione precisa dei loro caratteri insoliti o al contrario comuni, della loro qualità tecnica ed estetica, e ad una comprensione meglio fondata e più piena dei loro temi iconografici e dei loro testi. Soprattutto negli ultimi anni ci sono stati momenti di scavo su alcune tematiche: il mondo alla rovescia e il Paese di Cuccagna (2015), le delizie del matrimonio (2014) e le raffigurazioni dei mestieri, e in particolare di quelli ambulanti (2015), Milano e i milanesi (2015, 2016 – Milano è in realtà una presenza costante, anno dopo anno, in quasi tutto gli scritti), il Risorgimento italiano (2010), la Rivoluzione francese (2017), erano alcuni degli ambiti di cui Alberto era un esperto e che sono stati oggetto di suoi studi specifici. All'immagine della Russia e al *lubock* in generale si era dedicato di recente collaborando con Maria Chiara Pesenti (2011, 2012).

Il lavoro sui legni modenesi negli anni Ottanta è poi solo una delle prime tappe di una ricerca sistematica sui materiali esistenti e sulle circostanze della loro conservazione,

accompagnata da una reazione contro la loro dimenticanza e perdita: la catalogazione a tappeto delle stampe profane della raccolta Bertarelli, con Clelia Aberici (1995), gli studi sulla formazione della «collezione (russa) nella collezione (Bertarelli)» (2012), la ricostruzione dei cataloghi Remondini per gli ambulanti friulani (con Alessandro Giacomello, 2009). Naturalmente anche la stessa creazione di una propria grande raccolta ricca di pezzi inediti, che rispondeva alle esigenze di gusto e studio del collezionista, ma contemporaneamente sottraeva frammenti alla dispersione e li riuniva in un tutto significativo, ed il contributo inestimabile a fondare musei e a orientarne l'attività (il Museo Remondini a Bassano, Palazzo Sturm, il Museo Per Via di Pieve Tesino).

L'elenco stesso dei temi di ricerca che ho brevemente delineatopoco sopra accennato fa capire che, se Alberto era un collezionista ed un conoscitore di grafica, il suo sguardo era però di genere molto particolare. Non gli interessava solo vedere, guardare, nel senso di contemplare. Lo affascinavano anche modi insoliti e contorti della visione: vedere nello specchio (anamorfico), vedere di lato (nella anamorfosi), vedere decifrando, scoprendo un codice (nei paesaggi antropomorfici), vedere attraverso il buco della serratura (scatola ottica, nei suoi veri o supposti impieghi erotici), vedere attraverso la lente (della scatola ottica), vedere come da dall'alto, da un centro ideale (panorami), vedere nella prospettiva di operazioni da svolgersi (modelli in carta per costruzioni; carte da ritagliare); e gli interessava non solo ciò che sulla carta si rappresenta, ma ciò che con le carte figurate, decorate, segnate... SI FA. Una pratica del vedere per così dire attiva, dinamica, interattiva. Questo diventa particolarmente chiaro nel libriccino *Erottica* (da intendersi come «Er-ottica»), introduzione critico-storica ad opere dell'amico Leo Contini: dove il testo, peraltro un po' contorto ma forse, data l'occasione, più libero di altri, evoca nello spazio di poche pagine atteggiamenti e dimensioni come «divertimento ottico», «precarietà delle sensazioni umane», «desiderio di essere sorpresi attraverso immagini inattese», «curiosità», «coinvolgimento», «inganno», «suggestione», «illusione» tutta una *Sehesucht,* insomma, dai caratteri peculiari, affine alla natura degli oggetti del collezionismo di Alberto, le stampe d'uso e di grande diffusione.

Non poteva che stabilirsi una corrispondenza di propositi e di orizzonti con le associazioni prima menzionate, il BildDuckPapier e la SIEF, nelle quali Alberto poteva far valere l'apertura sul mondo di lingua tedesca coltivata nel corso degli anni, anche attraverso la famiglia e la professione. La prima associazione era stata fondata per iniziativa di Christa Pieske in vista di una mostra e di un volume su un genere di grafica a stampa che venne chiamato *Luxuspapier*[20], e comprende non solo studiosi e funzionari provenienti dalle università e dai musei, ma anche amatori, collezionisti ed antiquari. La seconda, Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore SIEF, include una *Bildkommission* che si dedica specificamente allo studio delle immagini , in particolare di quelle a stampa comunemente dette popolari, indagate nella prospettiva della trasmissione secolare di modelli e contenuti (*Bildlore*)[21]; essa è stata fondata da Nils-Arvid Bringeus e dalla medesima Christa Pieske[22]. Entrambe le associazioni hanno fatto capo storicamente al Museum für Deutsche Volkskunde di Berlino (Ovest),i divenuto successivamente Museum der Europäischen Kulturen, di cui Konrad Vanja è stato per decenni

[20] *DAS ABC DES LUXUSPAPIERS* 1984.

[21] BRINGEUS 1990, p. 117: «Die Bildtradition ist eine noch wenig von Volkskundlern beachtete Form der Traditionsvermittlung; teilweise wohl deshalb, weil sie sich zwischen der Kunstgeschichte und der Volkskunde befindet, sicher aber auch, weil die Herstellung von Bildern selbst einen professionellen und deshalb exklusiven Charakter gehabt hahat. Dennoch waren Bilder imstande, Sprach-und Konfessionsgrenzen zu überschreiten, seitdem man Bilder in Form von Holzschnitte, als Einblattdrucke oder als Buchillustrationen herzustellen begonnen hatte. […] Diese Bildertradition wird in meinem Buch "Bildlore" (Volkstümliche Bilderkunde) (1982) näher erläutert».

[22] Si vedano brevi ricapitolazioni della storia della Bildkommission/Picture Commitee, nelle pagine introduttive di *COMMERCIO DELLE STAMPE* 2008 (Christa Pieske, p. 15; Konrad Vanja, pp. 13-14) e di *GENERALI E MENDICANTI, ATTORI E SOVRANI* 2013, pp. 11-12: Nils-Arvid Bringeus.

funzionario, poi direttore; hanno inoltre trovato un appoggio essenziale presso le università di Lund, grazie a N.-A. Bringeus, e di Würzburg, grazie a Wolfgang Brückner[23]; entrambe hanno carattere internazionale, ma vi è particolarmente forte la presenza di studiosi nord e centroeuropei – tedeschi, scandinavi, olandesi, svizzeri, austriaci –. Eppure Alberto Milano, tanto per la sua passione di studioso e di raccoglitore, quanto per le sue capacità manageriali e diplomatiche, vi ha assunto un ruolo centrale: presidente del BDP, membro della presidenza della Bildkommission SIEF, con Nils-Arvid Bringeus, Wolfgang Brückner, Konrad Vanja, è anche stato coeditore degli Atti dei convegni BDP ed editore di volumi di atti di convegni SIEF. Grazie alla sua mediazione sono stati stabiliti rapporti con alcune istituzioni di città italiane (Bassano del Grappa, Trento, Modena stessa), che hanno ospitato convegni e preso parte alla loro organizzazione. C'era in questo lavoro di mediazione anche l'intenzione, o la speranza, di portare una realtà italiana storicamente piuttosto refrattaria a contatto con metodi di ricerca e aperture culturali che hanno permesso un approccio più scientifico ed una valorizzazione museale più riuscita nei confronti delle immagini cosiddette popolari.

Quando nel 2014 Marco Mozzo, allora funzionario presso la Galleria Estense, ha preso contatto con me, chiedendomi di partecipare al progetto della Fondazione Memofonte riguardante le raccolte xilo-tipografiche della Galleria Estense, non potevo che proporre di associarvi anche Alberto Milano, come ottimo conoscitore del fondo Soliani/Barelli. Alberto, già autore di un articolo importante sulle matrici silografiche della Raccolta Bertarelli (1987) e attento all'uso della silografia nelle carte decorate come nelle carte da gioco, aveva però approfondito, dopo l'esperienza sui materiali di Modena, soprattutto ambienti, periodi e produzioni caratterizzati da altre tecniche: dall'incisione in rame in tutte le sue forme alla litografia e all'oleografia. Tuttavia aveva da qualche anno cominciato ad acquistare anche matrici silografiche, precisamente matrici dei Remondini, e ad approfondirne lo studio (2010). In questo contesto vanno collocati due degli ultimi impegni di Alberto Milano: la partecipazione, nel 2015, al convegno bolognese su Ulisse Aldrovandi, organizzato da Fulvio Simoni, intorno alla grande raccolta di legni conservati presso i Musei di Palazzo Poggi[24] ed un articolo per il presente numero di «Studi di Memofonte». Nel corso della sua relazione a Bologna, che metteva a confronto la rappresentazione scientifica del mondo animale con quella propria delle stampe di grande diffusione, Alberto stupì il pubblico estraendo da una cartella un magnifico legno remondiniano entrato di recente a far parte della sua raccolta. Progettava di incentrare anche l'articolo per Memofonte (riguardante i coprirocca, un genere piuttosto raro di cui non si era più occupato dopo il 1986), su un legno di sua proprietà.

Per quanto Alberto mi aveva raccontato, e per quanto è emerso finora dall'esame delle sue carte, condotto dopo la sua morte da Umberto Padovani con l'appoggio di Susan Milano, i due contributi non erano ancora stati messi per iscritto. In particolare il secondo sembra sia da considerarsi irrecuperabile. Restano poche parole, da una *mail* che ho ricevuto il 27 settembre 2015, che trascrivo a conclusione di questa memoria, inadeguata alla ricchezza dell'amico e dello studioso che abbiamo perduto:

> Io proporrò un lavoro che avevo già iniziato tanti anni fa per un eventuale articolo su Print Quarterly e che poi avevo lasciato a metà in attesa di qualche inatteso ritrovamento sui coprirocca. La fortuna ha voluto che tra i 50 legni remondiniani che ho acquisito ci sia proprio una matrice

[23] In riferimento all'ambito qui trattato, noto in Italia soprattutto attraverso uno dei volumi dedicati dalla editrice Electa alle stampe popolari di vari paesi ed ambienti (BRÜCKNER 1968). Rimando alla breve introduzione di Heidrun Alzheimer in *BILDER – SACHEN – MENTALITÄTEN* 2010, pp. 17-19, e all'intero volume, per una visione, o almeno impressione, più completa della portata della sua influenza e della sua opera.

[24] *Ulisse Aldrovandi Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, Bologna, Palazzo Poggi, 17-18 settembre 2015. Uno dei temi centrali del convegno riguardava appunto le quasi 3800 matrici silografiche per l'illustrazione dei volumi di storia naturale di Aldrovandi.

per coprirocca [Fig. 2] e questo mi permette di inserire anche un elemento di confronto totalmente inedito ed essenziale per la miglior comprensione anche delle matrici Soliani (e bolognesi). Che cosa ne pensi? Ci tengo ad avere una tua opinione […]

Fig. 2: Matrice silografica per stampa di coprirocca, Italia Settentrionale, secolo XVII, Milano, collezione Alberto Milano

## BIBLIOGRAFIA

*BILDER – SACHEN – MENTALITÄTEN* 2010
*Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag*, a cura di H. Alzheimer, F.G. Rausch, K. Reder, C. Sehlheim, Regensburg 2010.

BRINGEUS 1990
N.A. BRINGEUS, *Der Mensch als Kulturwesen. Eine Einführung in die Europäische Ethnologie* (Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, herausgegeben von Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck 44), Würzburg 1990.

BRÜCKNER 1968:
W. BRÜCKNER, *Stampe popolari tedesche*, Milano 1968.

*CARTE DA GIOCO MILANESI* 1980
*Carte da gioco milanesi dal XV al XX sec.: storia, fabbricanti, curiosità: Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 22-30 settembre 1980*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 1980.

*COMMERCIO DELLE STAMPE* 2008
*Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX*, a cura di Alberto Milano, Rovereto 2008.

*DAS ABC DES LUXUSPAPIERS* 1984
*Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930*, catalogo della mostra, a cura di C. Pieske, Berlino 1984.

*GENERALI E MENDICANTI, ATTORI E SOVRANI* 2013
*Generali e mendicanti, attori e sovrani. Ritratti nelle stampe a larga diffusione dal XVII al XX secolo*, a cura di A. Milano, Bassano del Grappa 2013.

*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.

MAGGIOLI–MAZZONI 2016
L. MAGGIOLI, A. MAZZONI, *Spiagge di lusso: antisemitismo e razzismo in camicia nera nel territorio riminese*, Rimini 2016.

MILANO 1995
A. MILANO, *Achille Bertarelli e Le vieux papier: un gruppo di lettere inedite*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XIX, 1995, pp. 267-295.

MILANO 2004
A. MILANO, *La stampa e la diffusione delle oleografie in Italia*, in *Santi di casa, santi di questa terra: immagini della devozione popolare*, Catalogo della mostra, a cura di C. Fai, Veglie 2004, pp. 95-103.

MILANO 2007
A. MILANO, *L'"assortimento vastissimo" di stampe sacre*, in *I Santi dei Remondini. Genesi e modelli*, a cura di G. Ericani, Bassano del Grappa 2007, pp. n.n.

MILANO 2012
A. MILANO, *Paradiso, ossia assortimenti diversi di santi e sante e di sacre immagini per divozione o preghiera*, in *Un cammino nel sacro: stampe di culto e di devozione dal Cinquecento all'Ottocento*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano e E. Gulli Grigioni, Milano 2012, pp. 11-14.

MILANO 2015
A. MILANO, *Venditori ambulanti ebrei in Italia tra raffigurazione e stereotipo caricaturale (1580-1855)*, in «Grafica d'arte», 26, 104, ottobre-dicembre 2015, pp. 27-31.

MILANO 2016
A. MILANO, *Il cibo nelle strade dei milanesi. Le immagini dei venditori ambulanti*, Milano 2016.

*SAN LUIGI GONZAGA* 1997
*L'immagine a stampa di San Luigi Gonzaga*, a cura di G. Arcari, U. Padovani, Mantova 1997.

TOSCHI 1964
P. TOSCHI, *Stampe popolari italiane dal XV al XX secolo*, Milano 1964.

## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI ALBERTO MILANO

**1977**

A. MILANO, *La Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, «The Playing Card: The Journal of the International Playing Card Society», V, 4, maggio 1977, pp. 1-5.

**1978**

*Carte milanesi da gioco nell'Ottocento*, Catalogo della mostra a cura di A. Milano, Mantova 1978.

A. MILANO, *Tax stamps used in Lombardy*, «The Playing Card: The Journal of the International Playing Card Society», VI, 4, 1978, pp. 105-110.

**1980**

A. MILANO, *Introduzione*, in *Carte da gioco milanesi dal XV al XX sec.: storia, fabbricanti, curiosità: Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 22-30 settembre 1980*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 1980, pp. 7-9.

A. MILANO, *Le carte da gioco a Milano dal XV al XX sec.*, *ibid.*, pp. 10-21.

A. MILANO, *Il gioco nei teatri a Milano nel 1700*, *ibid.*, pp. 22-25.

A. MILANO, *Le carte da gioco come segno di riconoscimento dei bimbi abbandonati*, *ibid.*, pp. 26-29.

**1983**

A. MILANO, *Financial Legislation on Tuscany Playing Cards from the beginning of the 17th century to the unification. A paper presented at the 1980 Convention of the Society*, «The Playing Card: The Journal of the International Playing Card Society», X, 3, 1982/1983, pp. 102-106.

**1984**

A. MILANO, *Antichi giochi su carta*, in *Come giocavamo: giochi e giocattoli, 1750-1960*, Catalogo della mostra, a cura di P. Bonatto, P. Franzini, M. Tosa, con una introduzione di G. Dossena, Firenze, 1984, pp. 21-24.

**1985**

A. MILANO, *Le carte da gioco di Jost Amman del 1588*, allegato di: *Carte tedesche XVI sec.* (ristampa a tiratura limitata di carte da gioco), Milano 1985, pp. [3] n.n.

*Balocchi: giochi, giocattoli e modellismo*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Trieste 1985.

A. MILANO, *Cenni storici, produzione e commercio del giocattolo in legno*, *ibid.*, pp. 19-25.

Schede, *ibid.*, pp. 101-119.

A. MILANO, G. CRIPPA, *Dating a pack of playing-cards engraved by Pl. Ghezzi*, «Playing Card World», 39, 1985, pp. 26-27.

**1986**

*Oggetti in legno tra arte e costume*, Catalogo della mostra, Arese 1986.

A. MILANO, *Oggetti d'uso, oggetti d'arredamento*, *ibid.*, pp. 21-25.

A. MILANO, schede, *ibid.*, pp. 97-118.

A. MILANO, *La falsificazione dei legni*, in *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, pp. 31-33.

A. MILANO, *Le stampe d'uso profane*, *ibid.*, pp. 165-201.

A. MILANO, *Two sheets of 'Padovano' playing cards. Based on a paper presented to The International Playing-Card Society at Oxford in August, 1985*, «The Playing Card**:** Journal of the International Playing Card Society», XIV, 3, 1985/1986, pp. 61-67.

**1987**

A. MILANO, *Due gruppi di cartelle per il gioco della Cavagnola*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XIV, 1987/1988, pp. 335-358.

A. MILANO, *Prints for fans*, «Print Quarterly», IV, 1, marzo 1987, pp. 2-19.

**1988**

A**.** MILANO, *I diorami teatrali di Martin Engelbrecht e l'incisione di Augsburg nel XVIII secolo,* in *La camera dei sortilegi: autoritratto di una società nei diorami teatrali del '700*, Catalogo della mostra, diretta da Giorgio Strehler, Milano, 1987, pp. 11-19.

S. VITALI ANGRISANI, A. MILANO, *Catalogo*, *ibid.*, pp. 31-58.

A. MILANO, W. SEITZ, *Numerazione dei diorami teatrali di Martin Engelbrecht*, *ibid.*, pp. 59-61.

A. MILANO, *Giochi – Ventole – Coprirocca – Carta decorata – Carta da parati – Fogli da ritaglio – Decorazione sacra – Stampe per la decorazione di ambienti – Stampe profane in foglio singolo – Lunari, calendari, almanacchi – Opuscoli popolari, canzonette, fogli volanti – Biglietti, etichette, copertine*, in *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, Milano 1988, pp. 48-62.

A. MILANO, *Les vues d'optique*, in *Il mondo nuovo: le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Catalogo della mostra, a cura di C.A. Zotti Minici, Milano 1988, pp. 59-68.

**1989**

A. MILANO, C.M. DORAZIO, *Ronciglione; playing-cards of a XVIIth century Italian state. The text of the talk given by Mr. Milano at the I.P.C.S. convention in Fribourg, October, 1987*, «The Playing Card: Journal of the International Playing Card Society», XVII/3(1988-1989), pp. 78-85.

A. MILANO, *La produzione e il commercio delle carte decorate*, in *Raccolta Bertarelli: carte decorate* a cura di A. Milano, E. Villani, Milano 1989, pp. 15-24.

A. MILANO, *Tre, tre, fala? Danari. La produzione delle carte da gioco a Trieste*, in *Non ti fidar di me se il cor ti manca: due secoli di carte da gioco a Trieste*, Catalogo della mostra, Trieste 1989, pp. 47-53.

**1990**

A. MILANO, *Le matrici silografiche della Raccolta Bertarelli*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XV, 1989-1990, pp. 165-201.

A. MILANO, *Una mostra sui Remondini: Remondini. Un editore del Settecento. Bassano del Grappa, maggio-settembre 1990*, «Grafica d'Arte», 1, 1990, p. 437.

A. MILANO, *Panoranomania!*, «Print Quarterly», VII, 1, 1990, pp. 81-83.

A. MILANO, *Le ventole*, in *Remondini: un editore del Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di M. Infelise, P. Marini, Milano 1990, pp. 198-213.

A. MILANO, *I giochi*, *ibid.*, pp. 206-213.

A. MILANO, *I ritratti*, *ibid.*, pp. 240-243.

A. MILANO, *I coperchi per tabacchiere e biglietti da visita*, *ibid.*, pp. 234-237.

A. MILANO, *Le stampe storiche*, *ibid.*, pp. 244-249.

A. MILANO, *Le ventole incise*, in *Ventagli italiani: moda costumi arte*, Catalogo della mostra, Venezia 1990, pp. 10-17.

A. MILANO, *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*, Milano 1990.

**1991**

A. MILANO, *La produzione e il commercio di carte decorate*, in *Le carte decorate della Raccolta Bertarelli*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, E. Villani, Milano 1991

**1992**

A. MILANO, *Biglietti d'auguri milanesi del primo Ottocento*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli**»**, XVI, 1991/1992, pp. 195-220.

A. MILANO, *Prima del packaging: stampine per tabacchiere*, «Charta», 1, novembre/dicembre 1992, pp. 36-38.

**1993**

A. MILANO, *Aspetti della fabbricazione e della destinazione delle carte decorate in Italia durante i secoli XVIII e XIX*, in M. GANI, *Carte Decorate*, Modena 1993, pp. 33-40.

A. MILANO, *Come riconoscere un trovatello: uno strano uso delle carte da gioco*, «Charta», 2, gennaio/febbraio 1993, pp. 38-41.

*Fabbrica d'immagini: gioco e litografia nei fogli della Raccolta Bertarelli*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano con la collaborazione di S. Ruzzier, Milano 1993.

C. PAGGI COLUSSI, A. MILANO, E. VILLANI, *Un'importante donazione di ventole e ventagli*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XVII, 1993, pp. 173-193.

A. MILANO, *Introduzione* a *La Mattaccia, old card game, described in Italy*, «Playing-Card World», 74, 1993, p. 24.

*Message to members*, *ibid.*, pp. 2-3.

A. MILANO, *Oleografia nella camera dei bambini: Divertimenti e didattiche infantili*, «Charta», 4, maggio/giugno 1993, pp. 74-77.

**1994**

A. MILANO, *Aspetti della fabbricazione e della destinazione delle carte decorate in Italia durante i secoli XVIII e XIX*, in *Carte decorate dei Musei Civici di Modena*, quaderno a cura di L. Ponzoni, Modena 1994, pp. 32-40.

A. MILANO, *Campana e martello: un gioco di società dell'Ottocento*, «Charta», 10, maggio giugno 1994, pp. 46-49.

A. MILANO, *Segni e semi per giocare: come iniziare una collezione*, «Charta», 12, 1994, pp. 44-47.

A. MILANO, *La veduta fa spettacolo: dall'edificio al pezzo di carta*, «Charta», 8, gennaio/febbraio 1994, pp. 30-35.

**1995**

A. MILANO, *Achille Bertarelli e Le vieux papier: un gruppo di lettere inedite*, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XIX, 1995, pp. 267-295.

A. MILANO, *Le Carte da Gioco*, in *23° Mostra mercato nazionale d'antiquariato di Assisi. Umbriafiere Bastia Umbra 22 aprile - 1 maggio 1995*, (s.l., s.n., 1995), pp. [15-18] n.n.

A. MILANO, *Carte da gioco: immagini stampate per giocare/Playing-cards: printed images to play with*, in *International Playing Card Society conference proceedings: 15-17 September 1995 at the Hotel Russell, London*, a cura di D. Tregear, P. Endebrock, Colchester 1995, pp. 1-12.

A. MILANO, *I fogli per ventole e ventagli della Raccolta Bertarelli*, in *Museo d'arti applicate/Raccolta Bertarelli: ventole e ventagli*, a cura di A. Milano, E. Villani, Milano 1995, pp.15-26, 45-246.

*Fuoco acqua cielo terra*, a cura di A. Rigoli e A. Amitrano Savarese; ricerca iconografica e catalogo di C. Alberici e A. Milano, Vigevano-Palermo 1995.

A. MILANO, *Mazzi da collezione: paesaggi e marchi di fabbrica, contrassegni artistici e promozionali*, «Charta», 16, maggio/giugno 1995, pp. 34-37.

**1996**

A. MILANO, *Le carte da gioco a Ronciglione nel XVII e XVIII secolo*, in *Stamperie, carte e cartiere nella Ronciglione del XVII e XVIII secolo*, Atti della Giornata di Studio, a cura di F.M. D'Orazi, Ronciglione 1996, pp. 151-162.

A. MILANO, *A comment on the Convention*, «The Playing Card: Journal of the International Playing Card Society», XXIV, 4, 1995-1996, pp. 108-119.

A. MILANO, *Playing-cards as a lining for drawers*, «The Playing Card: Journal of the International Playing Card Society», XXIV, 4, 1995-1996, pp. 130-131.

A. MILANO, *I Tamburini, stampatori di almanacchi, poesie sacre e profane, libri di devozione ed altri piccoli opuscoli per il popolo*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XX, 1996, pp. 251-283.

A. MILANO, *Venticinque anni di studio e di collezionismo: L'International Playing-Card Society*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 2, 1996, pp. 303-305.

**1997**

A. MILANO, *Achille Bertarelli e le immagini sacre*, in *L'immagine a stampa di san Luigi Gonzaga*, I. *L'oggetto di devozione*, Mantova 1997, pp. 159-164;

A. MILANO, *Segnature delle stampe di san Luigi individuate presso la Raccolta Achille Bertarelli*, *ibid.*, pp. 165-166.

A. MILANO, *Antonio Lamperti incisore in Piombo*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», 21, 1997, pp. 175-199.

A. MILANO, *Far le carte: creazioni e proposte di carte da gioco e tarocchi*, Catalogo della mostra, a cura di S. Klugmann, A. Milano, Trieste 1997.

A. MILANO, *Playing-cards in Urbino: a discovery*, «The Playing Card**:** Journal of the International Playing Card Society», XXV, 5, 1996/1997, p. 207-208.

A. MILANO, *II viaggio della visione. Dalle scatole ottiche al panorama*, in *La magia dell'immagine: macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema,* Catalogo della mostra, a cura di P. Bertetto, D. Pesenti Compagnoni*,* Milano 1996, pp. 101-113.

**1998**

A. MILANO, *Un incisore milanese di carte da gioco nell' '800: Gaetano Santamaria*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXII, 1998, pp. 277-322.

**1999**

A. MILANO, *Due giochi di società dell'inizio dell' '800*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXIII, 1999, pp. 131-178.

A. MILANO, *Lo schermo portatile: ventole della collezione Moliterno*, «FMR», 137, dicembre 1999, pp. 92-110.

**2000**

A. MILANO, *L'accessoir essentiel,* écrans à mains, «FMR», 83, dicembre-gennaio 2000, pp. 93-110.

A. MILANO, *Achille Bertarelli, ça collection et le Vieux-Papier*, in *Actes du Colloque Papiers, Images, Collections*, Atti del convegno, a cura di T. Depaulis, Parigi 2000, pp. 23-30.

A. MILANO, *Le falsificazioni Barelli*, in *Achille Bertarelli e Trieste: catalogo delle stampe donate alla Biblioteca civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste 2000, pp.79-94.

*Immagini del tempo: 500 anni di lunari e calendari da muro dalla Raccolta Bertarelli*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Bassano del Grappa 2000.

A. MILANO, *500 anni di lunari e calendari da muro della Raccolta Bertarelli*, *ibid.*, pp. 15-35.

A. MILANO, *Catalogo*, *ibid.*, pp. 37-143.

A. MILANO, *The magic lantern, practices and written scenario*, «Print Quarterly», XVII, 1, 2000, pp. 85.

**2001**

A. MILANO, *Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXV, 2001, pp. 83-117.

A. MILANO, *Erottica,* con un'intervento sull'anamorfosi di L. Contini, Mantova 2001.

A. MILANO, *Die Graphikmetropolen Bassano und Augsburg. Ein Vergleich zwischen den von der aus Bassano stammenden Familie Remondini im 18. Jahrhundert hergestellten Drucken und den Blättern der Augsburger Drucker*, in *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit,* a cura di J.R. Paas, Augusta 2001, pp. 227-234.

A. MILANO, *Immagini del tempo: 500 anni di lunari e calendari da muro dalla raccolta Bertarelli*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXV, 2001, pp. 83-117.

A. MILANO, *Popular images printed in Milan during the nineteenth century*, in *Popular prints and imagery: proceedings of an international conference in Lund 5-7 october 2000*, a cura di N.A. Bringéus e S.Å. Nilsson, Stoccolma 2001, pp. 111-125.

**2002**

A. MILANO, *Il chiacchierone e il credulone, dodici vedute ottiche stampate ad Augsburg*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXVI, 2002, pp. 97-129.

A. MILANO, *Scopriamo le carte*, in *Manuale storico dei bolli, punzoni e tasse sulle carte da gioco in Italia dal 1861 al 1972*, a cura di R. Biani, Ravenna 2002, (ristampato in «IBC», X, 2002, 4, http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/).

A. MILANO, *Stampe popolari milanesi in un quadro di Gerolamo Induno*, in «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli», XXVII, 2003, pp. 249-273.

**2003**

A. MILANO, *Calendari da muro milanesi dell'Ottocento*, in *L'occhio del tempo: otto secoli di storia del calendario*, a cura di A. Persico, Cremona 2003, pp. 48-49.

A. MILANO, *Personalbibliographie A. M.*, in *Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Bassano 2001*, a cura di C. Pieske, K. Vanja, S. Nagy, 6, Monaco 2003, pp. 225-228.

A. MILANO, *Volkstümliche Motive auf italienischen Wandkalendern*, *ibid.*, pp. 13-27.

A. MILANO, *La xilografia e i tarocchi*, in U. Giovannini, *Tarocchi di Sigismondo, ispirati dal signore dei Malatesta: 22 arcani maggiori in xilografia policroma, con un discorso sull'impiego della xilografia nelle stampe popolari e nei tarocchi di Alberto Milano e una riflessione storico iconografica di Giovanni Rimondini,* Milano 2003, pp. 9-24.

**2004**

A. MILANO, *La stampa e la diffusione delle oleografie in Italia*, in *Santi di casa, santi di questa terra: immagini della devozione popolare*, Catalogo della mostra, a cura di C. Fai, Veglie 2004, pp. 95-103.

A. MILANO *Stampatori italiani di oleografie*, *ibid.*, pp. 104-109.

A. MILANO, *Le carte silografate italiane del XX secolo*, «Grafica d'arte: rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», 58, aprile-giugno 2004, pp. 30-33.

A. MILANO, *Zur Geschichte der Modellbaubogen in Italien*, in *Zur Geschichte des Kartonmodellbaus Heft*, 4, 2004, pp. 35-42.

A. MILANO, *I Tarocchi di Sigismondo di Umberto Giovannini*, «Ex Libris», 28, 1 (n.s.), marzo 2004, pp. 44-45.

**2005**

A. MILANO, *Carte da gioco e collezionismo*, in *La manifattura delle carte da gioco di Guglielmo Murari*, a cura di N.A. De Giorgio, Veglie 2005, pp. 5-7.

A. MILANO, *La collezione del barone Eugène de Vinck de Deux Orp*, «Charta», 76, maggio/giugno 2005, pp. 80-81.

A. MILANO, *Leo Contini: l'anascultura: una proposizione alternativa alla percezione sensuale*, Catalogo della mostra, s.l., s.n. 2005.

A. MILANO, *I diorami teatrali di Martin Engelbrecht*, «Barockberichte: Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des XVII und XVIII Jahrhunderts», 40/41, 2005, pp. 704-711.

A. Milano, Recensione a *Rasche, Adelheid; Wolter, Gundula: Ridikül!: Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*, in «Kunstchronik», 58 n. 1 (2005), 1, pp. 30-34.

A. MILANO, *The Regency Toy Theatre*, «Print Quarterly», XXII, 2, 2005, pp. 170-171.

**2006**

A. MILANO, U. PADOVANI, *Early documents on playing cards in Mantua*, «The Playing Card: Journal of the International Playing Card Society», 34, 3, 2006, pp. 205-207.

A. MILANO, *Les quatre heures du jour*, in *L'amour des images*, Catalogo della mostra, a cura del Musée de l'Image, Ville d'Epinal 2006, pp. 156-158.

A. MILANO, *Influence d'Epinal à Milan*, in *Décors, théâtres de papier, le théâtre du peuple à Bussang*, Catalogo della mostra, Épinal 2006, pp. 73-80.

**2007**

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Ravenna 2006*, a cura di W. Brückner, K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, 11, Monaco 2007.

A. MILANO, *L'"assortimento vastissimo" di stampe sacre*, in *I Santi dei Remondini. Genesi e modelli*, a cura di G. Ericani, Bassano del Grappa 2007, pp. n.n.

A. MILANO, *Giants, dwarves and other living wonders: the impact of a peculiar single leaf print,* in *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert/ The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles*, Atti del convegno a cura di P. Kaenel e R. Reichardt, Hildesheim 2007, pp. 375-396.

A. MILANO, *Introduzione,* in *Le carte da gioco in Emilia e Romagna, secoli XVIII-XIX,* a cura di P. Alligo, G. Crippa, A. Milano, con un saggio di G.P. Tomasina, Torino 2007, pp. 9-13.

A. MILANO, *The marriage of Marfisa: A Florentine series of prints from 1796*, «SIGNs: Studies in grafic narratives: international journal for the history of early comics and sequential art», 1, 1, aprile 2007, pp. 49-56.

A. MILANO, *Le stampe,* in *Remondini*, a cura di A. Milano e M. Fantinato, Bassano del Grappa 2007, pp. 9-27.

A. MILANO, *I Tarocchi di Sigismondo*, in *Umberto Giovannini. Il mestiere dello xilografo*, Catalogo della mostra, Longiano 2007.

**2008**

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Amsterdam 2007*, a cura di W. Brückner, Konrad Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, 12, Monaco 2008.

A. MILANO, *Imagerie parisienne. Basset, tra XVII e il XIX secolo*, «Charta», 100, novembre/dicembre 2008, pp. 28-32.

A. MILANO, *Introduzione/Introduction*, in *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX/Trade and circulation of popular prints during the XVIII and XIX centuries*, a cura di A. Milano, Rovereto 2008, pp. 27-36.

A. MILANO, *Domenico Fietta, publisher from Tesino and the production of prints in Augsburg between 1790 and 1810/L'editore tesino Domenico Fietta e la produzione di stampe ad Augsburg tra 1790 e 1810*, *ibid.*, pp. 225-248.

**2009**

A. MILANO, A. GIACOMELLO, *Gli ambulanti delle Valli del Natisone e la diffusione delle stampe dei remondini. Ipotesi per un catalogo illustrato/The pedlars of the Natisone Valleys and the diffusion of the Remondini prints. Hypothesis for an illustrated catalogue*, in *Guziranje: dalla Schiavonia veneta all'Ongheria con le stampe dei Remondini/Z Beneskega na Ogrsko s tiskovinami Remondini/From Venetian Schiavonia to Hungary with the Remondini prints*, Cormons 2009, pp. 109-247.

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Hagenow 2008*, a cura di W. Brückner, K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, 13, Monaco 2009.

**2010**

A. MILANO, *Uso e diffusione dei rebus a stampa*, in *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Catalogo della mostra, a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Milano 2010, pp. 121-124.

A. MILANO, *Color, censorship and propaganda: the case of popular prints in the 'Risorgimento'*, in *Révolution et contre-rèvolution dans la gravure en Europe de 1789 a 1889/Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889/Revolution and Counter-Revolution in Europeans Prints from 1789 to 1889*, a cura di W. Cillessen e R. Reichardt, Hildesheim 2010, pp. 303-319.

A. MILANO, *Per la datazione delle ultime xilografie edite dai Remondini*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli. Raccolta d'arte applicata. Museo degli strumenti musicali», XXXVII, XXXIII, 2010, pp. 87-108.

A. MILANO, *I Tarocchi In Europa: Tarocchi e Tarocchini dal Seicento all'Ottocento, mazzi geografici, a vedute, a scene, a figura doppia, tarocchi allegorici, stampatori e tipologie di fabbricazione*, in *Il Castello dei tarocchi*, a cura di A. Vitali, Torino 2010, pp. 115-126.

**2011**

A. MILANO, *I Lubok a confronto con le stampe delle altre culture europee*, in *Il lubok: stampe russe tra Ottocento e Novecento*, Catalogo della mostra, a cura di M.C. Pesenti, A. Milano, Milano 2011, pp. 15-42.

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Modena 2010. Wunderbare Lichteffekte mit Papier – Tag- und Nachtbilder in den Guckkasten gezaubert /L'effetto giorno-notte nelle stampe ottiche del XVIII e XIX secolo*, a cura di W. Brückner, K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, 15, Monaco 2011, pp. 65-83.

*Viaggio fantastico nel '700 attraverso le vedute ottiche*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 2011.

**2012**

*Giochi da salotto, giochi da osteria nella vita milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Catalogo della mostra a cura di A. Milano, con la collaborazione di G. Crippa, Milano 2012.

A. MILANO, *L'immagine della Russia nelle stampe europee e in quelle edite da Daziaro*, in *I Tesini e la Russia*, a cura di E. Fietta, A. Milano, M. Pernechele; con la collaborazione di Rosanna Cavallini), Scurelle 2012, pp. 45-58.

A. MILANO, *La Russia nelle stampe del Daziaro*, in *ibid*., pp. 133-162.

M.C. PESENTI, A. MILANO, *Lubok – Russische Volksbilderbogen. Ein Projekt der Universität Bergamo*, in *Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Épinal* 2011, a cura di K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, 16, Monaco 2012, pp. 156-157.

A. MILANO, *Mosca-Lipsia-Milano: un'ipotesi sull'origine della collezione,* in *La collezione nella collezione: i lubok della Raccolta Bertarelli*, a cura M.C. Pesenti, con la collaborazione di A. Milano, Milano 2012, pp. 7-8.

A. MILANO, *Paradiso, ossia assortimenti diversi di santi e sante e di sacre immagini per divozione o preghiera*, in *Un cammino nel sacro: stampe di culto e di devozione dal Cinquecento all'Ottocento*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano e E. Gulli Grigioni, Milano 2012, pp. 11-14.

**2013**

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Berlin 2012*, a cura di K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, S. Nagy, I. Ziehe, 17, Monaco 2013.

A. MILANO, *A. Bild-Im-Bild*, *Bild Druck Papier und die europäischen Populardrucke*, in *Museum–Forschung–Vernetzung. Symposium für Konrad Vanja*, a cura di E. Tietmeyer, I. Ziehe, Monaco 2013, pp. 49-58.

A. MILANO, *Generali e mendicanti, attori e sovrani. I ritratti attraverso le stampe popolari*, in *Generali e mendicanti, attori e sovrani: ritratti nelle stampe a larga diffusione dal 17. al 20. secolo / Generals and beggars, actors and sovereigns: portraits in widely circulating prints from XVII to XX century*, Atti del

convegno (Bassano del Grappa 15-17 marzo 2012), a cura di A. Milano, Bassano del Grappa 2013, pp. 19-22.

A. MILANO, *Ascesa all'Elisio, caduta agli Inferi: dai "Dialoghi dei Morti" alla "Hall of fame"*, *ibid.*, pp. 147-166.

A. MILANO, *Giovanni Antonio Meda: un incisore in legno ed in qualsivoglia metallo dell'inizio dell'Ottocento*, in «Grafica d'arte», 24 (2013), 96, pp. 32-37.

A. MILANO, *"Selling prints for the Remondini": Italian pedlars travelling through Europe during the eighteenth century*, in *Not dead things: the dissemination of popular print in England and Wales, Italy and the Low countries, 1500-1820*, a cura di R. Harms, J. Raymond, J. Salman, Leida 2013, pp. 75-96.

**2014**

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Basel 2013*, a cura di K.Vanja, D. Lorenz, A. Milano, I. Ziehe, 18, Monaco 2014.

A. MILANO, *De la circulation des images*, in *Tourments. histoires d'amours & Cristina Lucas, vidéos*, Catalogo della mostra, Épinal 2014, pp. 49-51.

A. MILANO, *Le delizie del matrimonio: trecento anni di una storia d'amore*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 2014.

A. MILANO, *Des songes "en grand" mis en couleurs*, in *Jeux et merveilles: cartes à jouer et autres trésors de la collection Jean Verame, Musée français de la carte à jouer, du 10 décembre au 26 avril 2015: petit journal*, Issy-les-Moulineaux, s.n.
(On line http://ita.calameo.com/read/00076279587840da7e70b).

A. MILANO, *Prefazione* in *Oleografie: le stampe dimenticate: stampe della collezione Giuseppe Busetti*, Catalogo della mostra, Bergamo 2014, p. 5.

*I Tesini, le stampe, il mondo: uomini e immagini in viaggio*, Catalogo della mostra a cura di M. Negri, testi di R. Cavallini, E. Fietta, A. Milano, M. Pernechele e M. Negri, Milano 2014.

A. MILANO, *Una stampa umoristica sulle regole del Tarocco e del Tresette*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 19-20, 2013-2014, pp. 202-205.

**2015**

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Bergamo 2014*, a cura di K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, I. Ziehe, 19, Monaco 2015.

A. MILANO, *De Bruegel, Callot et Della Bella aux écrans à main: les* ventole *italiennes*, in *Actes des rencontres du Musée de l'Image 2013: Une image ne meurt jamais? Images anciennes et contemporaines "en rapport"*, Ville d'Épinal 2015, pp. 58-66.

A. MILANO, *L'immagine dei colporteurs*, in *Colporteurs: i venditori di stampe e libri e il loro pubblico*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 2015, pp. 7-46.

A. MILANO, *Diplomi satirici e patenti umoristiche*, in «ALAI. Rivista di cultura del libro dell'Associazione dei Librai Antiquari d'Italia», 1, 2015, pp. 69-83.

A. MILANO, *Fortuna e diffusione delle stampe del Paese di Cuccagna*, in *Il mito del Paese di Cuccagna: immagini a stampa dalla Raccolta Bertarelli*, Catalogo della mostra, a cura di G. Mori, A. Perin con la collaborazione di A. Milano, C. Salsi, Pisa 2015, pp. 11-20.

*L'immagine dei milanesi nella vita quotidiana (1780-1890)*, Catalogo della mostra, a cura di A. Milano, Milano 2015.

A. MILANO, *Napoleon's tuna army*, in *The last stand. Napoleon's 100 days in 100 objects February - July 1815*, Warwick, University of Warwick; European History Reseach Centre 2015
(On line exhibition http://www.100days.eu/items/show/4).

A. MILANO, *Venditori ambulanti ebrei in Italia tra raffigurazione e stereotipo caricaturale (1580-1855)*, in «Grafica d'arte», 26, 104, ottobre-dicembre 2015, pp. 27-31.

**2016**

*Alberto Milano*, «Ritagli di Charta. Autori», 1, 2016, (ristampa degli articoli di A. Milano pubblicati su «Charta» negli anni 1992-2005)
(On line http://www.novacharta.it/prodotto/ritagli-di-charta-autori-alberto-milano/).

A. MILANO, *Il cibo nelle strade dei milanesi: le immagini dei venditori ambulanti,* Milano 2016.

A. MILANO, *Martin Engelbrecht: Perspektivtheater – Dioramen*, Stuttgart 2016.

A. MILANO, *L'ombra di Napoleone. Il mito nelle stampe degli editori Tesini in Belgio,* in *Imprenditori dell'Immagine. Le vicende dei tesini in Belgio*, Catalogo della mostra, a cura di E. Fietta e di M.-C. Claes, Pergine Valsugana 2016, pp. 43-49.

*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Graz 2015*, a cura di K. Vanja, D. Lorenz, A. Milano, I. Ziehe, 20, Monaco 2016.

**2017**

A. MILANO, *Kartenspiel; Büsten, Figurenverkäufer; Esel; Harlekin; Scatologica; Spiel, Spieler*, voci in *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789 -1889)*, a cura di R. Reichard, Münster 2017 (in corso di stampa).

# LA RACCOLTA DI MATRICI DELLA GALLERIA ESTENSE DI MODENA: UN PROGETTO DI RIORDINO E VALORIZZAZIONE

*Premessa*

Approvato nell'aprile 2013 dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo[1] nell'ambito delle proposte ammesse al contributo del riparto della quota 5x1000 per l'anno finanziario 2012 (ai sensi del DPCM 30 maggio 2012)[2], il progetto di riordino e valorizzazione della raccolta di matrici lignee della Galleria Estense, promosso dalla Fondazione Memofonte di Firenze e dalla ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Modena e Reggio Emilia[3], si proponeva il raggiungimento di diversi obbiettivi: la conservazione, l'inventariazione, la digitalizzazione dell'intera raccolta, la predisposizione di un sito internet e di un archivio informatico, lo studio dei materiali, della storia collezionistica e delle tipografie attraverso l'ausilio di ricerche archivistiche per promuoverne la fruizione e migliorarne la conoscenza.

Affiancati da un Comitato Scientifico e da un Comitato organizzativo[4], il gruppo di lavoro coordinato da Maria Goldoni, Donata Levi e Marco Mozzo, responsabili del progetto, ha portato a termine gli obbiettivi prefissati nell'arco di due anni (2015-2016), nel corso dei quali sono stati intrapresi anche interventi conservativi volti a migliorare la sistemazione dei materiali e a eliminare i principali fattori di deterioramento sulle matrici lignee, i *clichés* fotomeccanici e i metalli incisi. Il lavoro è stato preceduto da un'analisi preliminare accurata sulle condizioni della raccolta che presentava numerosi fattori di criticità non solo sotto il profilo conservativo.

*La situazione preliminare*

Sono oltre 6000 le matrici possedute dalla Galleria Estense, di cui ben oltre la metà xilografiche. La raccolta che, per entità e qualità, è ormai notoriamente considerata come una delle più importanti nel panorama internazionale, ricopre un orizzonte temporale che va dalla fine del XV ai primi decenni del XIX secolo e per tali caratteristiche di unicità e omogeneità rappresenta un repertorio iconografico di figure e di decorazioni di rara ampiezza e coerenza che si è trovato a disposizione nella città di Modena per diversi secoli. I materiali appartengono alla produzione delle antiche stamperie Soliani e Mucchi, confluite in momenti storici differenti nella raccolta museale. Come è noto, il primo nucleo appartiene alla produzione dell'Antica Stamperia Soliani, di oltre 2500 legni xilografici, acquisita dallo Stato italiano nel 1887 presso il commerciante e «cartolaio» milanese Pietro Barelli grazie a un giovane funzionario della Galleria Estense, Adolfo Venturi. Il provvidenziale acquisto consente di far rientrare in città una raccolta

[1] Si veda il Decreto dirigenziale della Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale del 10 aprile 2014, n. prot. 1046, che riporta l'elenco delle 13 proposte progettuali ammesse al contributo proveniente dalla quota del 5x1000 dell'IRPEF, anno finanziario 2012, pubblicato sul sito del Portale dei Procedimenti del Ministero con Decreto dirigenziale del 15 aprile 2013.

[2] Il costo complessivo del progetto è stato di 70.000 euro, di cui 65.114,92 provenienti dal contributo ministeriale del 5x1000.

[3] Oggi soppressa a seguito della recente riforma di riorganizzazione degli uffici ministeriali (DPCM 29 agosto 2014, n. 171). Al suo posto, è stato creato il museo autonomo Gallerie Estensi che comprende cinque istituti: Galleria Estense, Biblioteca Estense Universitaria, Museo Lapidario Estense, Palazzo ducale di Sassulo e Pinacoteca nazionale di Ferrara.

[4] Il Comitato scientifico è composto da Giorgio Bacci, Francesco Caglioti, Maria Antonella Fusco, Alberto Milano, David Landau e Manuela Rossi. Il Comitato organizzativo, invece, è formato dalla direttrice delle Gallerie Estensi Martina Bagnoli, Donata Levi, Marco Mozzo e Martina Nastasi.

che rischiava di disperdersi, arricchita da esemplari non solo modenesi, ma di produzione italiana e straniera[5].

Il secondo nucleo di oltre 3300 matrici (lignee e metalliche) proveniente dalla raccolta della casa editrice modenese Mucchi, subentrata alla più antica tipografia Soliani nella seconda metà del XIX secolo, viene acquistata dallo Stato italiano nel 1993, dopo una lunga trattativa avviata quattro anni prima[6]. L'acquisizione Mucchi, come si disse allora, andava a integrare e completare la ricca collezione già di proprietà del museo, ponendosi in continuità e ampliando l'arco cronologico del fondo fino ai primi decenni del Novecento, oltre ad arricchirlo di una cospicua sezione di *clichés* in metallo (per lo più zincotipie) e di alcuni strumenti per la stampa: due preziosi torchi risalenti al XVIII e al tardo XIX secolo, un piano per la preparazione dell'inchiostro, due presse sei-settecentesche per legare i libri e rifilarne le pagine[7].

Espressione di una plurisecolare tradizione tipografica preservata in modo del tutto eccezionale rispetto ad altre importanti realtà italiane, questo patrimonio si compone di immagini appartenenti alla stampa sacra e profana, di impronta non solo popolare e devozionale: giochi, calendari, almanacchi, *ex libris*, fogli sciolti con epigrafi, decorazioni per ventole, coprirocca, carte da parati, si alternano ad alfabeti, ritratti, frontespizi, ornati, testatine e finalini e a serie particolarmente raffinate e colte, di produzione anche tedesca, veneziana, ferrarese e bolognese, per fogli sciolti ed edizioni erudite a stampa (Figg 1-9).

Uno degli scopi principali del progetto è stato quello di riallacciare le fila di un dialogo interrotto con le attività intraprese in passato dalla ex Soprintendenza. Vale a dire ricollegarsi e proseguire nel solco di conoscenze tracciato, a partire dagli anni Ottanta, quasi in modo pionieristico da Maria Goldoni e dal gruppo di studiosi che attorno a lei si era costituito, tra cui Alberto Milano, David Landau e Giorgio Montecchi.

In quegli anni, la Soprintendenza ha svolto un impegnativo lavoro articolato su tre livelli conservativo, catalografico e di ricerca che hanno permesso nell'arco di oltre un decennio di far uscire dall'ombra, in cui era rimasto a lungo avvolto[8], questo ricchissimo patrimonio riportandolo all'attenzione degli studi, non solo specialistici. Tappe principali di questo percorso di riscoperta sono stati due importanti eventi espositivi dal titolo *I Legni incisi della Galleria Estense*, organizzati nel 1986 e nel 1988, incentrati sul fondo Soliani-Barelli. Tenute rispettivamente a Modena e a Milano, le due mostre – che nel titolo rievocavano il primo esempio italiano di studio di una raccolta di matrici lignee (il celebre volume di Giorgio Nicodemi sulle raccolte

[5] Sono 159 gli esemplari sopravvissuti fino ad oggi non appartenenti alla produzione Soliani, ma riconducibili alla successiva integrazione operata da Pietro Barelli con matrici di provenienza e qualità differenti.

[6] Si rimanda alla Dichiarazione inventariale a firma della soprintendente Jadranka Bentini, Modena, 13 ottobre 1992 con allegata la richiesta di disponibilità all'acquisto da parte del cav. Enrico Mucchi, Modena 7 marzo 1989 (prot. 1082), per un prezzo forfettario di £. 300.000.000 (IVA inclusa). Il documento è conservato presso l'archivio delle Gallerie Estensi.

[7] Come ribadito anche nella relazione storica compilata da Maria Goldoni, quale responsabile del procedimento, al momento dell'acquisto da parte della Soprintendenza: «L'unificazione in altri termini delle due raccolte, che si richiamano reciprocamente e di cui uno studio rigoroso sarebbe impossibile strappandole al contesto originale, permetterebbe alla Galleria Estense di disporre di una documentazione ricchissima dell'intera storia dell'immagine e della decorazione ottenute con l'impressione da torchi tipografici nella città di Modena in un arco di tempo che va dalla fine del '400 che ci ha tramandato la superstite illustrazione per la *Pronosticazione* del Lichtenberger […] fino al momento in cui, circa un secolo dopo che gli eredi dei Soliani avevano giudicato per sempre terminato il ciclo delle stampe da legno, si concluse anche, nelle tipografie, quello successivo della fotoincisione su matrici di zinco». La relazione è consultabile presso l'archivio delle Gallerie Estensi. In merito a questo acquisto si veda anche il contributo *IL PATRIMONIO SILOGRAFICO* 1995, edito in occasione della mostra che si tenne presso la Galleria Estense di Modena dal 15 dicembre 1995 al 15 gennaio 1996. Un quadro più chiaro e aggiornato dell'attività tipografica dei Mucchi viene offerto nel contributo di Cecilia Araldi in questo volume.

[8] Si veda in questo volume il saggio di chi scrive *Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan.*

lignee bresciane)[9] – erano completate ciascuna da un catalogo, che fino ad oggi ha rappresentato il principale strumento di indagine conoscitiva di questa raccolta (Figg. 10-11)[10].

All'indomani di queste tappe, è possibile segnalare diversi contributi scientifici, alcuni anche recenti, per lo più a firma sempre di Maria Goldoni, da leggere come affondi scientifici su specifici argomenti e problematiche correlati allo studio di alcune serie di matrici o su singoli esemplari. Studi che hanno nel tempo contribuito ad allargare l'orizzonte delle conoscenze secondo una prospettiva volta a definire in alcuni casi le diverse contaminazioni e le tangenze con altre importanti raccolte presenti in Italia e all'estero. A titolo di esempio, è possibile citare gli studi sui legni Marcolini e il contesto culturale della Venezia di primo Rinascimento[11], quelli riguardanti la raccolta di stampe tirate da matrici modenesi appartenenti al fondo Bertarelli della Biblioteca civica di Trieste[12] o il più recente contributo su alcune serie di ritratti di sovrani del XVI secolo apparso nel 2013[13].

Tuttavia, nonostante lo sforzo e l'impegno intrapresi sotto il profilo degli studi e della migliore conservazione mediante campagne fotografiche, interventi di restauro databili tra il 1989 e il 1993[14], e una prima sistemazione basata sul raffronto incrociato dei cataloghi a stampa otto-novecenteschi delle due tipografie modenesi Soliani e Mucchi, diverse erano ancora le questioni aperte o rimaste in sospeso[15].

Le attività intraprese negli anni Ottanta sulla raccolta Soliani-Barelli, culminate nelle due mostre, pur se condotte con estrema meticolosità, avevano coinvolto un numero di esemplari, circa 500, che non poteva considerarsi esaustivo dell'intera raccolta, così come il lavoro avviato negli anni Novanta sulla collezione Mucchi di censimento, inventariazione e primo ordinamento non era stato portato a termine.

Inoltre, alla brusca interruzione delle attività si venne a sommare la graduale riduzione di finanziamenti e di risorse umane a cui andò incontro la Soprintendenza, soprattutto in anni più recenti, dal 2005 in poi. Questo fatto comportò il venir meno di una curatela e di una programmazione ordinaria per la manutenzione e l'organizzazione dei materiali che ha compromesso il lavoro fino ad allora svolto, provocando la progressiva perdita dei nuclei originari delle raccolte, rimescolate senza alcun criterio, e di conseguenza anche delle singole serie in precedenza individuate. La difficoltà di garantire un'adeguata e corretta attività di

[9] *I LEGNI INCISI* [s.d.].
[10] *I LEGNI INCISI* 1986; *I LEGNI INCISI* 1988.
[11] GOLDONI 1996, pp. 195-259; GOLDONI 2009, pp. 383-421.
[12] GOLDONI 2000; GOLDONI 2001, pp. 35-82.
[13] GOLDONI 2013, pp. 117-143.
[14] Gli interventi hanno riguardato principalmente la raccolta Soliani – Barelli. Per i legni Soliani i restauri sono stati eseguiti in più *tranche* dal laboratorio *Il Restauro srl* con sede a Reggio Emilia. Per la raccolta Mucchi sono stati eseguiti alcuni interventi di restauro sulle matrici xilografiche a cura sempre del laboratorio *Il Restauro*, ma anche su quelle metalliche per opera di Florence Caillaud, la cui documentazione si conserva presso l'archivio restauri delle Gallerie Estensi.
[15] Per quanto riguarda i cataloghi Soliani, due di questi documentano la situazione precedente l'acquisto da parte di Pietro Barelli: il primo intitolato *Incisioni in legno nella reale tipografia degli eredi Soliani* risale al 1828 e si conserva in copia unica presso la Biblioteca Poletti di Modena. Il secondo catalogo, dal titolo *Catalogo Generale delle incisioni in legno per uso di tipografia di varie epoche di antica spettanza degli eredi di Bartolomeo Soliani*, risalente al 1864, si conserva in tre esemplari differenti fra loro per rilegatura e per consistenza di materiali, presso la Galleria Estense, la Biblioteca Estense Universitaria e i Musei civici di Modena. Sul catalogo del 1864 e in particolare sull'esemplare del museo estense vedi quanto riferito nel contributo di Maria Antonietta Labellarte e Cecilia Rossi in questo volume. Infine, il terzo e ultimo catalogo, datato tra il 1907 e il 1915, successivo all'acquisto venturiano, si custodisce in sei esemplari più un'appendice presso la Galleria Estense, dal titolo *Xilografie del tipografo modenese Bartolomeo Soliani ed eredi dal 1646 al 1752*. Per quanto riguarda i cataloghi Mucchi, sono entrati in Galleria Estense contestualmente all'acquisto dei materiali della collezione. Il primo catalogo è formato da 268 pagine e documenta 3201 matrici, sia lignee che metalliche, numerate progressivamente ad esclusione delle pietre litografiche utilizzate per la stampa dei diplomi universitari modenesi. Il secondo catalogo sembrerebbe più antico, ma è incompleto e comprende soltanto i legni xilografici.

manutenzione e controllo ridusse in modo sempre più drastico le possibilità di accesso e fruizione dei materiali per lo studio, la consultazione, i prestiti per esposizioni e per iniziative culturali, fino a compromettere la stessa conservazione dei materiali (Figg. 12-16). Per sanare queste gravi lacune, il progetto ha previsto due azioni principali sotto il profilo conservativo e catalografico che tengono conto della complessità ed eterogeneità della raccolta nel suo insieme.

*Gli interventi conservativi*

L'intervento sulle matrici xilografiche è stato concepito con l'obiettivo di raggiungere diversi scopi. In primo luogo esaminare singolarmente ogni matrice facente parte della vasta collezione per valutare lo stato conservativo, eseguire le operazioni necessarie alla stabilizzazione dello *status quo* e procedere al loro riordino all'interno di cassettiere dedicate secondo le serie o le tipologie.

Chiaramente in questa prima fase non è stato eseguito un vero e proprio restauro, ma per facilitare futuri interventi è stato redatto un elenco delle matrici che necessitavano di particolari operazioni, specificando le problematiche riscontrate e l'urgenza delle operazioni. La registrazione mediante una schedatura apposita delle tipologie di degrado o di alcune questioni più urgenti, causate anche da vecchi restauri risalenti ai primi decenni del Novecento[16] o da interventi più recenti poco efficaci sotto il profilo conservativo, ha permesso di acquisire un quadro completo sulle condizioni della raccolta, così da facilitare la programmazione dei futuri restauri.

Partendo da questa analisi complessiva, è emerso che le matrici, in quanto oggetti sottoposti nel tempo ad un'usura molto più varia e veloce rispetto ad altre opere, recavano spesso tracce di variazioni, arrangiamenti e modifiche necessarie al loro utilizzo. Alle comuni problematiche delle opere d'arte a supporto ligneo non adeguatamente conservate (come depositi di polvere incoerenti, attacchi xilofagi, danni da urto, problematiche da ritiro o deformazione del legno), si sono nel tempo sommati antichi interventi di ripristino: tasselli per ricostruire l'immagine diversamente non utilizzabile, modifiche dimensionali per l'adattamento al torchio con applicazione sul retro di tasselli in legno o cartone (in relazione al lavoro di taccheggio tipografico) inchiodati, avvitati o incollati che recano tracce di numeri o piccoli appunti. Indizi che ci parlano di una storia materiale da preservare, testimonianze importanti in molti casi risalenti ai primi decenni del Novecento che è stato possibile documentare e contestualizzare grazie alle ricerche archivistiche condotte nell'ambito del progetto[17].

Inoltre, si è riscontrato come la campagna di restauro eseguita tra il 1989 e il 1993, fosse stata concettualmente pensata per far riacquistare alle matrici la loro funzionalità, ormai cessata da tempo, cercando di adattare le superfici alla ristampa. Questo ha comportato operazioni che oggi potremmo considerare invasive e poco reversibili: assottigliamento dello spessore delle matrici con la messa in evidenza delle gallerie degli insetti xilofagi e conseguente eliminazione di segni e tracce significative come antichi numeri di inventario, realizzazione di inserti a cuneo

[16] Probabilmente risalenti all'epoca delle operazioni di stampa compiute dalla tipografia modenese Ferraguti tra il 1907 e il 1915, di cui si conservano ancora alcune ricevute di pagamento. Vedi ad esempio la distinta datata Modena, 6 marzo 1917 a firma di Ferraguti & C., in riferimento al pagamento «delle Fatture 13-11-1915 di £ 418.50 dovute a questa Ditta per fornitura stampati alla R. Galleria Estense di Modena, nonché delle 15 lire rimaste a pagarsi a saldo riparazioni cliché xilografie», in ACS, (d'ora in poi, ACS), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi, AA.BB.AA.), I Divisione 1916-1919, b. 711, fasc. 1.
[17] Si veda il contributo di chi scrive in questo volume.

molto larghi probabilmente allo scopo di bloccare le fessurazioni presenti sull'opera e ridonare planarità alla superficie della matrice (Fig. 17), rimozione delle tracce di inchiostro[18].

A fronte di questa situazione così eterogenea, l'intervento si è limitato a una pulitura meccanica per eliminare i depositi di polvere non coerenti. Per rimuovere lo sporco superficiale maggiormente adeso alle matrici visibile, ad esempio, negli intagli, nei fori o nelle fessure provocati dal legno o dagli insetti xilofagi, senza intaccare la materia e gli inchiostri, si è fatto uso di gomme di media morbidezza, i cui residui sono stati eliminati con pennello a setole morbide ed aspirapolvere. A queste prime operazioni, è seguita la rimozione delle moderne etichette cartacee applicate negli anni Ottanta del secolo scorso durante le operazioni di censimento della collezione[19], con bisturi e cotone imbevuti di solventi volativi. Inoltre, per alcune matrici è stato effettuato un trattamento antitarlo per eliminare attacchi xilofagi in atto, mentre per quelle totalmente o parzialmente spaccate sono state provvisoriamente utilizzate delle fettucce in cotone per mantenere collegate tra loro i diversi elementi (Figg. 18-22). A conclusione di questa prima fase di messa in sicurezza, è seguita una seconda attività che ha coinvolto un numero più ristretto di esemplari, maggiormente bisognosi di un restauro vero e proprio[20]. In base alla tipologia del degrado e alle particolari condizioni conservative in cui si presentavano le matrici, sono state impiegate metodologie differenti sia per la pulitura che per il consolidamento, descritte in questo volume nel contributo a cura di Martina Freschi[21].

Per quanto riguarda la conservazione dei *clichés* di metallo, invece, appartenenti alla raccolta Mucchi, la situazione iniziale appariva ancora più compromessa. In particolare, destavano maggiori preoccupazioni le matrici fotomeccaniche in zinco, la cui superficie era stata oggetto di un processo di degrado causato sia dalla probabile permanenza sulla superficie degli inchiostri di stampa sia dal contatto di un foglio di carta velina, utilizzato dai tipografi a protezione della matrice, imbevuto di sostanze grasse (non più identificabili) che si erano alterate nel tempo generando fenomeni corrosivi di efflorescenze e comportando anche la perdita di informazioni sulla superficie della lastra metallica. L'intervento di restauro, eseguito su circa settecento esemplari, ha eliminato i processi corrosivi in corso, stabilizzato attraverso dei lavaggi piuttosto accurati la situazione pregressa e restituito alle matrici la leggibilità perduta[22].

Per il riordino e la sistemazione delle matrici, si è scelto di optare sia per nuove cassettiere rivestite in cartone non acido organizzate al loro interno con un sistema a griglie modulari, anch'esse del medesimo materiale, adattabili a seconda delle dimensioni degli esemplari, sia ricorrendo a scatole di cartone piuttosto rigido, sempre a ph neutro, organizzate, in alcuni casi,

[18] Impiegando probabilmente uno sverniciatore liquido, i cui residui sono stati eliminati ricorrendo al cotone o, in alcuni casi, alla paglietta metallica. Gli interventi sono documentati nel contributo di Martina Freschi in questo volume.

[19] All'epoca del primo intervento di riordino condotto da Maria Goldoni e Maria Grazia Silvestri, come si accenna nel contributo di Maria Goldoni, *Commiato da Alberto Milano* in questo volume.

[20] In particolare il restauro ha riguardato 37 matrici.

[21] Particolare attenzione è stata prestata ai casi in cui le matrici si trovavano frammentate o lesionate. Non sempre, infatti, è stato possibile procedere con l'incollaggio a causa delle deformazioni subite dal legno nel corso dei secoli. Pertanto, si è preferito predisporre dei contenitori in cartoncino non acido ritagliati secondo la sagoma della matrice. La documentazione è in parte consultabile anche sul sito del progetto all'indirizzo: http://xilografiemodenesi.beniculturali.it/percorsi/restauro.

[22] Per una descrizione più accurata della metodologia di intervento seguita durante il restauro si veda il contributo di Lorenzo Morigi in questo volume. L'intervento è stato completato dal restauro delle carte impiegate dai tipografi per la protezione delle singole matrici metalliche. Si trattava di carte povere, molto spesso riciclate, utilizzate come involucri, che recano impressa l'immagine in positivo della matrice. L'intervento di restauro a cura di Sabrina Borsetti, anch'esso descritto in questo volume, si è proposto la pulitura e il consolidamento anche di questi materiali da cui è possibile ricavare informazioni preziose per contestualizzare la matrice.

con lo stesso metodo e conservate in appositi armadi di metallo (Figg. 23-28)[23].

*L'inventariazione e la schedatura*

Per quanto riguarda il complesso lavoro di inventariazione e schedatura, occorre premettere come per il fondo Soliani-Barelli, le matrici non recavano ancora il numero di inventario che era stato assegnato in passato. Durante il lavoro di riordino portato avanti negli anni Ottanta, infatti, le matrici erano state contrassegnate da numerazioni che seguivano un raggruppamento per tipologie, coincidenti con quelle indicate nel III volume del *Registro Cronologico Generale d'Entrata* (d'ora in poi RCGE), risalente al 1926: C*risti, Madonne, Emblemi sacri, Santi, Stemmi, Alfabeti, Ornamentazione del libro, Illustrazione del libro, Immagini varie, Pizzi e ricami*. A ogni pezzo dunque era stata assegnata una numerazione progressiva interna alla tipologia di appartenenza, senza che quest'ultima venisse specificata, con il risultato che allo stesso numero potevano corrispondere anche dieci matrici. Al momento del suddetto riordino la consultazione del fondo doveva risultare ancora possibile in quanto l'ordine tipologico si rispecchiava nei cassetti. In seguito però ai cambiamenti avvenuti negli anni Novanta del Novecento a causa della movimentazione dei materiali, venne meno questa organizzazione e l'ordine iniziale andò perso, rendendo così impossibile la consultazione delle matrici. Pertanto, si è proceduto a registrare la numerazione inventariale corrispondente a quella presente in RCGE, ma mai riportata sui singoli esemplari. L'assegnazione dei numeri è avvenuta cercando di rispettare il più possibile quelle stesse categorie tipologiche con cui all'epoca il materiale era stato raggruppato, mantenute anche negli anni Ottanta[24].

Per il fondo Mucchi la situazione inventariale iniziale, sebbene si presentasse piuttosto disordinata, si rivelava meno complessa in quanto alla maggioranza delle matrici era già stato attribuito un numero di RCGE, ad eccezione di 481 metalli e 83 legni mai inventariati. Si è proceduto quindi con la schedatura di tutte le matrici xilografiche del fondo e di quelle metalliche, seguendo gli stessi parametri adottati per il fondo Soliani-Barelli, partendo dal n. di inv. 14995 fino al n. di inv. 18481[25].

Contestualmente si sono svolte le operazioni di schedatura di tutto il patrimonio, seguendo un tracciato di livello inventariale esemplato sul modello della scheda catalografica M elaborata dall'ICCD[26]. Inoltre, è stata programmata in fasi successive una completa documentazione fotografica di tutta la raccolta (Figg. 29-31)[27].

[23] A ogni cassetto, così come a ogni ripiano di armadio, corrisponde una collocazione specifica con una numerazione progressiva che rimanda – nel caso dei cassetti – anche alla cella di ogni griglia. In tal modo, è possibile facilmente risalire alla collocazione di ogni singola matrice partendo dal numero di inventario.

[24] La numerazione riportata nel III volume del *Registro Cronologico Generale di Entrata* è la seguente: da 4298 a 4544 per «N. 247 legni incisi rappresentanti Cristo»; da 4545 a 4742 per «N. 198 legni incisi rappresentanti Madonne»; da 4743 a 4781 per «N. 39 legni incisi rappresentanti emblemi sacri»; da 4782 a 5129 per «N. 348 legni incisi rappresentanti Santi»; da 5130 a 5649 per «N. 520 legni incisi rappresentanti Stemmi»; da 5130 a 5649 per «N. 520 legni incisi rappresentanti Stemmi»; da 5650 a 6054 per «N. 405 legni incisi rappresentanti iniziali (lettere)»; da 6055 a 6404 per «N. 350 legni incisi rappresentanti ornamentazioni del libro»; da 6405 a 6460 per «N. 56 legni incisi rappresentanti illustrazioni del libro»; da 6461 a 6673 per «N. 213 legni incisi rappresentanti immagini varie»; da 6674 a 6694 per «N. 21 legni incisi rappresentanti pizzi, ricami e carte d'apparato»; 6695 per «Un legno inciso rappresentante una Madonna»; 6696 per «Un legno inciso rappresentante una iniziale (lettera)».

[25] Per la numerazione dei legni non inventariati sono state seguite le medesime modalità indicate per quelli Soliani-Barelli.

[26] A cura di Chiara Travisonni e Maria Ludovica Piazzi con il coordinamento di Marco Mozzo.

[27] Per quanto riguarda le matrici xilografiche, si è deciso di documentare non soltanto il *recto* e *verso*, ma si è concordato di procedere fotografando ogni segno o numerazione presente su ogni singola matrice. Per le matrici metalliche la campagna fotografica è ancora in via di ultimazione, mentre è terminata quella sui *clichés* fotomeccanici.

A conclusione di queste operazioni, si è finalmente ottenuto un quadro più chiaro della consistenza del patrimonio che si compone di 6004 matrici, di cui 2613 appartenenti all'originario fondo Soliani-Barelli, mentre le restanti 3391 sono provenienti dalla raccolta Mucchi (Fig. 32). Se il dato numerico 2613 appare superiore rispetto all'iniziale consistenza di 2500 matrici riportata da Venturi al momento dell' ~~suo~~ acquisto[28], appare più verosimile il riferimento a «oltre 2600» eseplari che il direttore della Galleria Estense, Adeodato Malatesta, annuncia in una comunicazione al Ministero dell'Istruzione Pubblica, il 29 aprile 1888[29]. Un dato quest'ultimo che non si distanzia troppo dalla numerazione 2619, risalente all'ultimo riscontro inventariale effettuato tra il 1924 e il 1926 a seguito del passaggio di consegne avvenuto in concomitanza con il cambiamento di direzione del museo tra Giulio Bariola e Serafino Ricci[30]. Inoltre, tale divario (tra 2613 e 2619) può essere ulteriormente ridotto, in quanto il dato numerico attuale scaturisce anche dal lavoro effettuato durante i restauri che hanno provveduto a ricomporre alcune matrici i cui frammenti in passato erano stati conteggiati singolarmente[31]. Ciò consente di allontanare definitivamente il dubbio sui rischi di possibili dispersioni o perdite di esemplari a cui sarebbe potuta andare incontro la raccolta Soliani dal 1924 in poi. Anche per quanto riguarda la raccolta Mucchi, il dato numerico ottenuto al termine di questa schedatura aggiorna quello precedente di 3201 esemplari ricavato dal riscontro con i cataloghi a stampa della tipografia, risalente agli anni in cui venne effettuato l'acquisto da parte del Ministero dei Beni Culturali.

Tra i risultati conseguiti, va certamente segnalato il lavoro di ricomposizione delle antiche serie, andate perdute o mescolate tra i diversi fondi, e l'individuazione di nuove, mai identificate, come quelle relative ad alcuni *Alfabeti* o *Ritratti di Uomini e Donne Illustri*[32]. Inoltre, è possibile avanzare alcune considerazioni generali sia da un punto di vista dell'analisi tecnica dei materiali, sia per quanto riguarda le principali tipologie di matrici presenti. Di certo le matrici xilografiche costituiscono la maggioranza del fondo (4331), a seguire si trovano le matrici metalliche e i *clichés* fotomeccanici (1629 esemplari), mentre un piccolo nucleo di 45 matrici, piuttosto omogeneo sotto il profilo dei motivi decorativi (di chiara derivazione Decò), sembra essere stato realizzato con materiali in resina, non ancora identificati (Fig. 33).

Per quanto possa risultare difficile definire a priori dei raggruppamenti tipologici in funzione degli impieghi o delle destinazioni d'uso dei materiali, durante la schedatura si è ritenuto opportuno procedere con questo tipo di classificazione per consentire una migliore organizzazione della raccolta anche in previsione di una loro consultazione *on line* attraverso la banca dati. Per la raccolta Soliani-Barelli, ad esempio, le categorie più rappresentate sono quelle che fanno riferimento agli *Stemmi ed emblemi* (con 497 matrici), alle *Immagini religiose* (560) e alle *Illustrazioni* (320), mentre per il fondo della tipografia Mucchi spicca per ampiezza la categoria *Fregi, finalini e testatine* con 713 matrici, insieme alle *Immagini profane* con 672 matrici (Figg. 34).

[28] Vedi la relazione di Adolfo Venturi, Modena, 20 settembre 1887, ACS, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), b. 241, fasc. 110a – 33, ora trascritta in *Appendice* al contributo *Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan,* presente in questo volume.

[29] Lettera di Adeodato Malatesta al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Modena, 29 aprile 1888, *ibidem.*

[30] Si veda in questo volume il contributo di chi scrive *Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan.*

[31] Si veda ad esempio la matrice a cui è stato assegnato il numero di INV. 6356, che risultava spezzata in quattro frammenti già nel 1888, come attestano i numeri colorati in minio rosso leggibili su ogni singolo elemento (nn. 1431, 2613, 2614, 2615) risalenti cronologicamente al momento dell'ingresso in Galleria Estense. Mentre era presente soltanto un'unica numerazione in giallo (n. 735), risalente al catalogo Soliani del 1824, a dimostrazione che all'epoca la matrice si trovava ancora integra.

[32] All'interno del fondo Soliani-Barelli sono state identificate diciotto serie di *Alfabeti*, non tutte complete, mentre quattordici sono quelle riferibili ai *Ritratti di Uomini e Donne illustri.*

*La banca dati e il sito internet*

Per quanto riguarda la fruizione, invece, il lavoro di schedatura è confluito nella banca dati che gestisce il patrimonio delle Gallerie Estensi, da cui è possibile accedere *on line* mediante due modalità di interrogazione, semplice ed avanzata[33]. In tal modo, sarà possibile effettuare indagini incrociate e interrogazioni su più livelli, non altrimenti possibili se non attraverso il ricorso del *medium* informatico, data la mole dei materiali e dei dati da gestire a disposizione (Figg. 36-38). Inoltre, è stato predisposto anche un sito dedicato al progetto che raccoglie i risultati del lungo lavoro svolto e che si configura come un portale di accesso privilegiato alla consultazione della raccolta[34]. Lo scopo è quello di offrire uno strumento che in futuro potrà essere continuamente aggiornato, ospitando le ricerche in corso, gli studi e le pubblicazioni scientifiche prodotte dalle indagini che saranno via via effettuate sulla raccolta.

*Linee di ricerca*

Al di là dell'impegnativo lavoro di riordino e schedatura dei materiali, altrettanto interessanti sono stati i risultati emersi grazie alle linee di ricerca scaturite dalla diretta conoscenza dei materiali e dalle indagini archivistiche effettuate su più fronti.

In alcuni casi, si è tentato di riprendere i legami con quegli argomenti già toccati in passato (come ad esempio il tema del reimpiego, della circolazione delle immagini, della provenienza), altre volte sono stati battuti percorsi ancora poco esplorati che in futuro potranno essere oggetto di ulteriori approfondimenti. In particolare si è tentato di allargare il confronto con le edizioni a stampa per ampliare il quadro delle conoscenze sulla circolazione delle immagini in ambito tipografico non solo modenese e per verificare il perdurare nel tempo della produzione Soliani e Mucchi. Altrettanto interessanti sono stati i risultati emersi dallo studio condotto sugli apparati illustrativi e di ornato, così come quello incentrato sui numerosi alfabeti sei-settecenteschi provenienti sia dalla raccolta Soliani che da quella Mucchi, finora totalmente trascurati[35].

Se, in passato, sono state ricostruite le vicende e le ragioni venturiane legate all'acquisto del fondo Soliani alla fine dell'Ottocento, in un momento storico particolarmente felice per gli studi sulla storia della xilografia, con uno sguardo anche alle ricerche correlate più in generale alle origini della storia tipografica modenese, con questo lavoro è stato possibile colmare la lacuna riguardante la storia della fortuna critica di questa raccolta declinata nel contesto più circoscritto della Galleria Estense, partendo dalla ricostruzione degli interventi di censimento e ordinamento dei materiali svolti tra la fine dell'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento.

Si tratta di interventi di cui le matrici recano traccia significativa sotto forma di numerazioni dipinte, a grafite e incise, databili anche attraverso i cataloghi otto-novecenteschi, come quello stampato tra il 1907 e il 1915 commissionato dal direttore di allora Giulio Bariola in dieci volumi, uno dei quali riporta numerosissime attestazioni manoscritte a inchiostro nero accanto ai singoli esemplari (Figg. 39-42). Ma non sono state trascurate anche quelle vicende legate ai diversi tentativi di musealizzazione della raccolta, documentati a partire dalla fine dell'Ottocento e proseguiti fino al 1925, quando il direttore di allora Serafino Ricci aveva provveduto a esporre una piccola selezione di matrici pregiate accompagnate da stampe tirate dai legni per dare risalto alla lunga tradizione tipografica modenese[36].

[33] Il sito è consultabile all'indirizzo http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it. La banca dati è stata realizzata dalla società Intersezione srl di Modena.
[34] Consultabile all'indirizzo http://xilografiemodenesi.beniculturali.it, sviluppato da Chiara Mannari.
[35] Si rimanda in particolare al contributo di Maria Ludovica Piazzi in questo volume.
[36] Su questi argomenti si rimanda sempre al contributo di chi scrive in questo volume.

Con questo progetto, dunque, non si è preteso di esaurire la conoscenza su questo ricchissimo patrimonio ma di giungere alla predisposizione di apparati e di una strumentazione scientifica il più possibile esaustiva in grado di permettere a chi è interessato di addentrarsi al suo interno nell'auspicio che possa sollecitare ulteriori interrogativi e aprire un confronto con altre collezioni e realtà di studio anche a livello internazionale.

Fig. 1: Francesco Denanto*, Adorazione dei Magi* (1520-1525 ca.), *verso*, matrice in legno, 437x305x22 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 4314

Fig. 2: Anonimo, *Adorazione dei Pastori* (XVI-XVII sec.), matrice in legno, 383x265x24 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 4324

Fig. 3: Anonimo, *Calvario* (1590-1610 ca.), matrice in legno, 372x277x22 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 4336

Fig. 4: Anonimo, *Motivi decorativi* (XVIII sec.), *verso*, matrice in legno, 387x283x24 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 4351

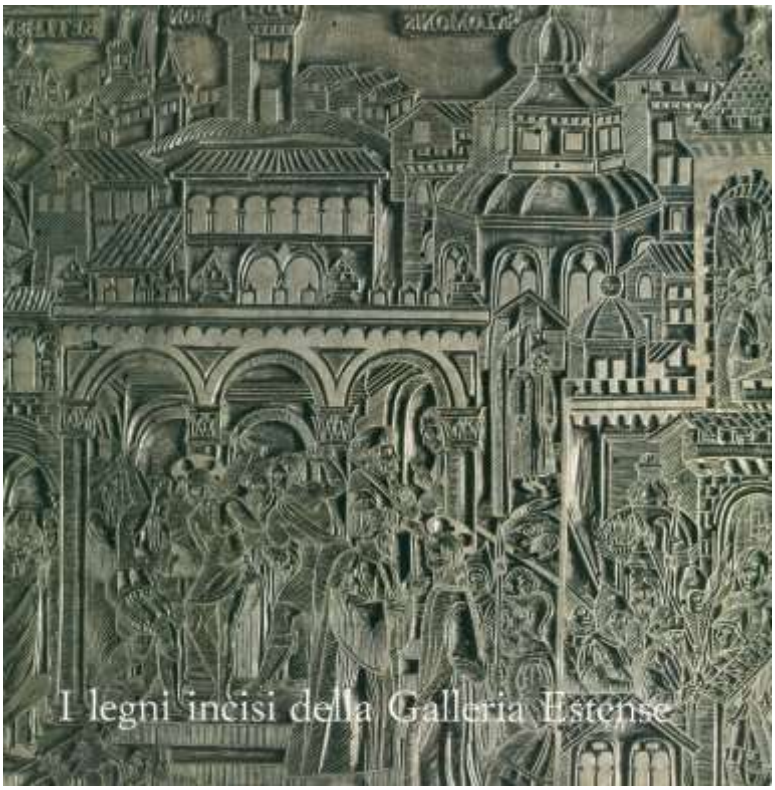
Fig. 5: Anonimo, *Scena di scuola* (XVII – XVIII sec.), matrice in legno, 187x131x20 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 6524

Fig. 6: Anonimo, *Motivi decorativi vegetali* (sec. XIX), matrice in legno, 116 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 6675

Fig. 7: Anonimo, *Motivo decorativo con profilo di guerriero ed elementi fitomorfi* (XIX sec.), matrice in metallo inciso,. 32 x 113 x 23 mm, *Fondo Mucchi*, inv. 17052

Fig. 8: Anonimo, *Motivo decorativo con figure che suonano ed elementi fitomorfi* (XIX sec.), matrice in metallo inciso, 28 x102 x23 mm, *Fondo Mucchi*, inv. 17047

Fig. 9: Anonimo, *Mese di Settembre*, illustrazione per *Officium Beate Marie Virginis* edito da Francesco Marcolini (1545 *ante quem*), matrice in legno, 34x92x23 mm, *Fondo Soliani-Barelli*, inv. 6540.




Figg. 10-11: I due volumi *I legni incisi della Galleria* Estense, apparsi nel 1986 e nel 1988

Figg. 12-16: Situazione del fondo di matrici della Galleria Estense prima dell'avvio del progetto

Fig. 17: Esempio di inserto in legno realizzato durante il restauro 1989-1993

Figg. 18-21: Pulitura mediante rimozione meccanica e messa in sicurezza delle matrici spezzate

Fig. 22: Pulitura mediante rimozione meccanica e messa in sicurezza delle matrici spezzate

Figg. 23-28: Sistema di organizzazione e conservazione delle matrici nelle cassettiere e negli armadi

Figg. 29-31: Schedatura delle matrici xilografiche

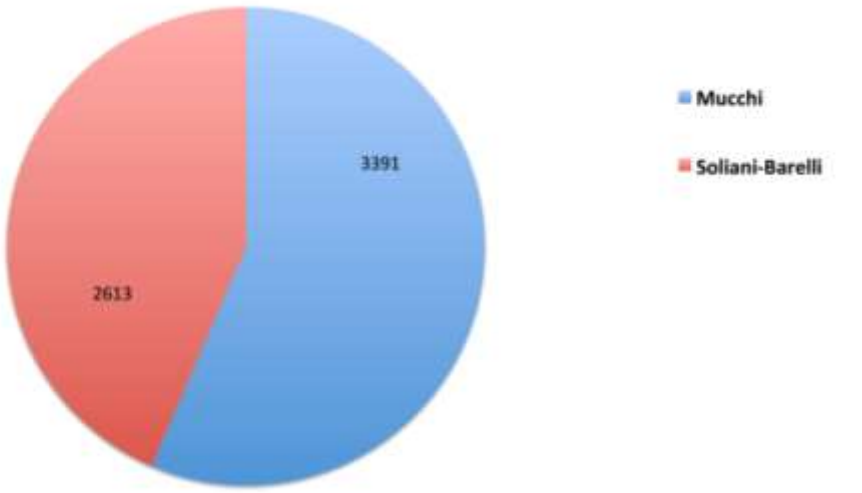



Fig. 32: Grafico raffigurante la consistenza delle raccolte Soliani-Barelli e Mucchi

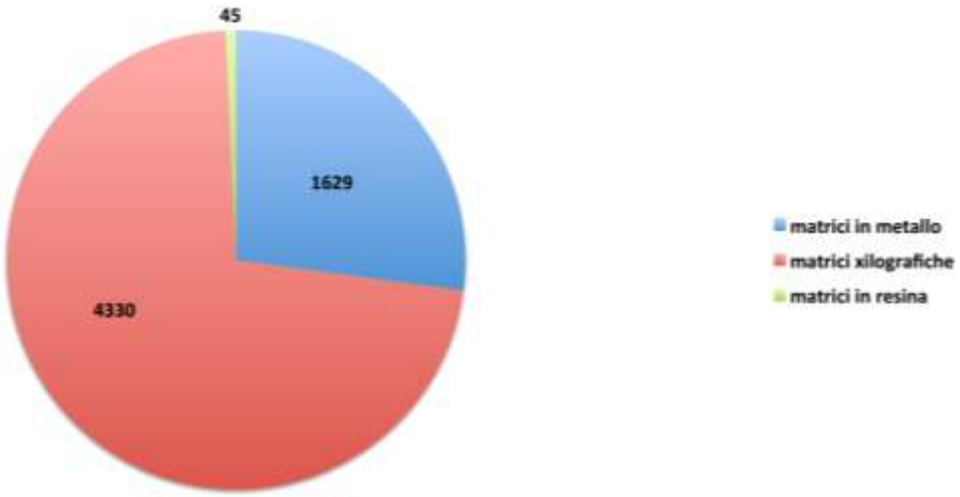



Fig. 33: Grafico raffigurante la suddivisione dei materiali in base alla materia e tecnica.

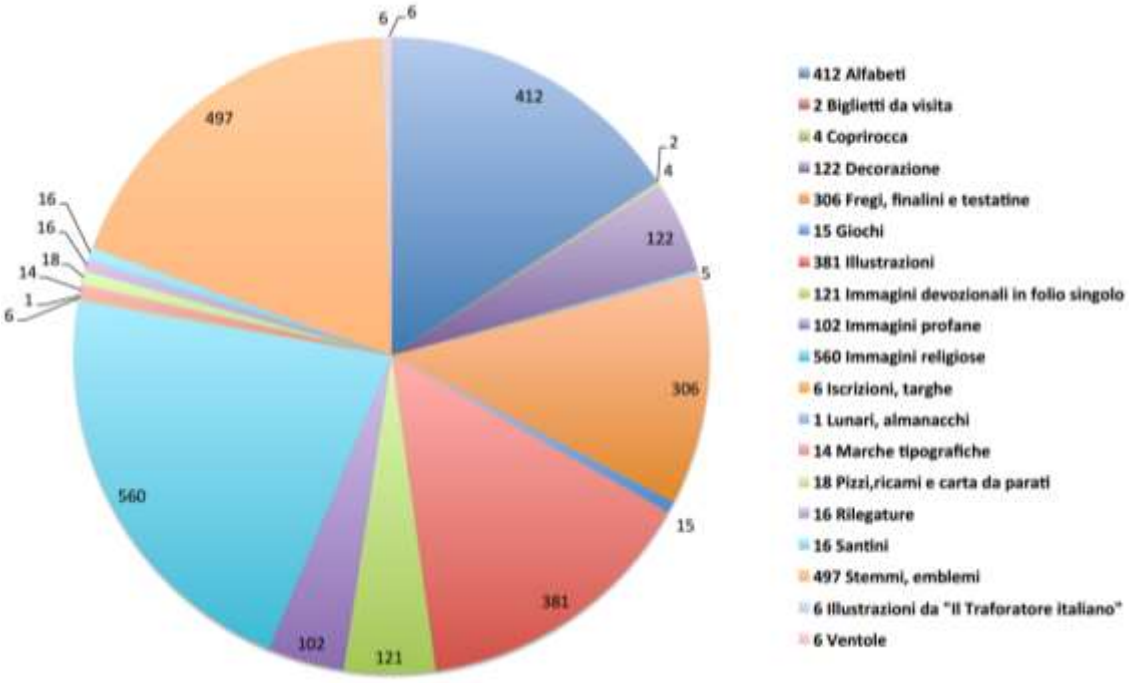



Fig. 34: Grafico raffigurante la suddivisione in categorie tipologiche del fondo Soliani-Barelli

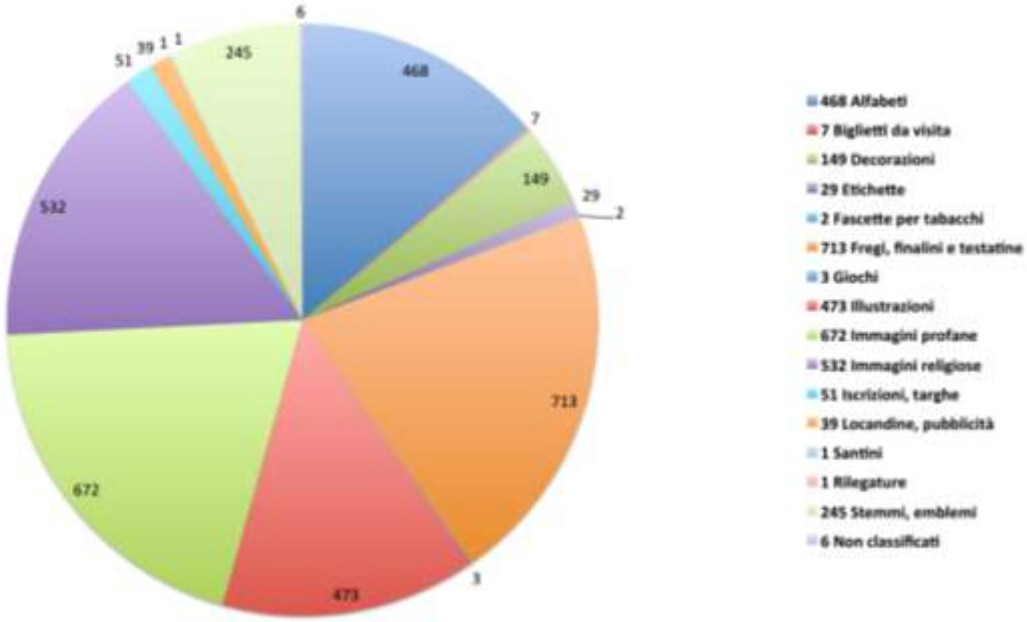
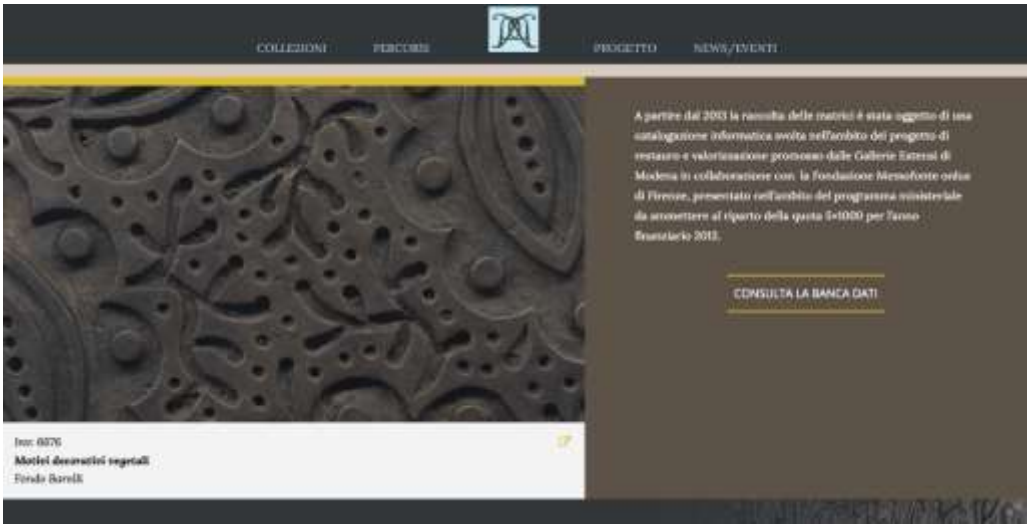



Fig. 35: Grafico raffigurante la suddivisione in categorie tipologiche del fondo Mucchi


COLLEZIONI
PERCORSI
PROGETTO
NEWS/EVENTI
A partire dal 2003 la raccolta delle matrici è stata oggetto di una catalogazione informatica svolta nell'ambito del progetto di restauro e valorizzazione promosso dalle Gallerie Estensi di Modena in collaborazione con la Fondazione Memofonte onlus di Firenze, presentato nell'ambito del programma ministeriale da annoverare al riparto della quota 0,1000 per l'anno finanziario 2012.
CONSULTA LA BANCA DATI
Inv. 6076
Motivi decorativi vegetali
Fondo Barelli

La collezione di matrici della Galleria Estense di Modena.
Le raccolte Soliani-Barelli e Mucchi
XILOGRAFIE
MODENESI

COLLEZIONI
PERCORSI
PROGETTO
NEWS/EVENTI
CATALOGO GENERALE
INCISIONI IN LEGNO
DI VARII LUOGHI
XILOGRAFIE
IL CATALOGO SOLIANI 1856

Figg. 36-38: *Slides* del sito web dedicato al progetto di valorizzazione sulle matrici

Fig. 39: numerazione di colore giallo risalente al 1828

Fig. 40: numerazione di colore rosso risalente al 1888

Fig. 41: numerazione incisa eseguita probabilmente nel 1927

Fig. 42: numerazione a grafite rosa risalente al 1934-1935

## BIBLIOGRAFIA

GOLDONI 1996
M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della raccolta Bertarelli*, «Rassegna di studi e di notizie», 19, 1996, pp. 195-259.

GOLDONI 2000
M. GOLDONI, *Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: i legni modenesi e la loro sopravvivenza*, in *Achille Bertarelli e Trieste: catalogo delle stampe donate alla Biblioteca civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste 2000, pp. 45-78.

GOLDONI 2001
M. GOLDONI, *Note in margine a "Bertarelli e Trieste"*, «Rassegna di studi e di notizie», 25, 2001, pp. 35-82.

GOLDONI 2009
M. GOLDONI, "*Venetiis in officina Francisci Marcolini". Aspetti del complesso grafico per l'Officium Beatae Mariae Virginis del 1545*, in *Un giardino per le arti*, a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli e V. Tesei, Bologna 2009, pp. 383-421.

GOLDONI 2013
M. GOLDONI, *Ritratti siolografici modenesi riferiti alle guerre turche del XVII-XVIII secolo*, in *Generali, mendicanti, attori e sovrani*, a cura di A. Milano, Bassano del Grappa 2013, pp. 117-143.

*I LEGNI INCISI* [s.d.]
*I legni incisi dei musei bresciani* a cura di G. Nicodemi, Brescia [s.d.].

*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.

*I LEGNI INCISI* 1988
*I legni indici della Galleria Estense a Milano nel 50 anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Goldoni, Milano 1988.

*IL PATRIMONIO SILOGRAFICO* 1995
*Il Patrimonio Silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi significato e prospettive di una acquisizione*, Catalogo della mostra, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1995.

# ABSTRACT

Il contributo illustra il progetto di conservazione, inventariazione e digitalizzazione promosso dalla Fondazione Memofonte di Firenze e le Gallerie Estensi, avviato all'inizio del 2015 e concluso a fine 2016, sull'importante raccolta di matrici lignee e di metallo. In particolare, vengono descritte le principali attività riguardanti gli interventi di restauro e di organizzazione della raccolta, il lavoro di schedatura e i principali risultati di studio e di ricerca che sono stati raggiunti.

The paper illustrates the project of conservation, inventory and digitization of the important collection of woodblocks and metallic printing plates, promoted by Memofonte Foundation in Florence and Gallerie Estensi, started at the beginning of 2015 and ended in late 2016. In particular, it describes the main activities concerning the restoration and organizing of the collection, the work of cataloging and the main results of study and research that have been achieved.

# 'LEGNI SOLIANI' O 'LEGNI CASSIANI'?

Alcuni dei legni più fini che appartennero certamente ai Soliani (come risulta dai loro cataloghi del 1828 e del 1864)[1] erano usciti originariamente, nella seconda metà del XVI secolo, da un grande centro dell'intaglio silografico per l'illustrazione libraria, a mio avviso da Venezia. Mentre però l'impiego in edizioni veneziane di due di essi[2], e di qualche legno di analogo pregio e analoga fattura[3], è stato documentato, non è stato ancora possibile associare i pezzi in questione al nome di botteghe che li utilizzarono (per non parlare di botteghe che li produssero, obiettivo per il momento di gran lunga troppo ambizioso).

Qualche dato però è affiorato circa il loro approdo a Modena: fu la famiglia Cassiani, rivale della Soliani[4], a servirsene nel corso del Seicento. Dopo ricerche piuttosto lunghe in varie direzioni, i risultati in proposito, inattesi, si sono presentati nel giro di due mesi, a ridosso ormai della data di pubblicazione del presente scritto. Del cui carattere provvisorio e non esaustivo devo pertanto scusarmi; sarebbe stato d'altra parte fuori luogo non dar conto di nuovi dati proprio in questa occasione, seppure a prezzo di qualche schematismo e di qualche superficialità.

Sarebbe inoltre necessario presentare immagini in numero non compatibile con le risorse a disposizione. Sarà allora vantaggioso fare riferimento alle tavole 38, 40-42 e 46 del volume *I Legni incisi della Galleria Estense* del 1986[5], che raccolgono, per strano caso o per corretta previsione, per lo più riproduzioni delle silografie di cui parlo, tratte da matrici che fanno tuttora parte del fondo Soliani (Figg. 1-5). Ho potuto a suo tempo collegarle all'illustrazione dei libri sacri e liturgici, nonché di libri di devozione: raffigurazioni di re Davide come salmista, di Mosè sul monte Sinai, di Isaia che profetizza la venuta di Cristo, degli evangelisti, di profeti e padri della Chiesa, delle storie evangeliche, dei Sacramenti. Silografie che da un punto di vista stilistico costituiscono in gran parte gruppi compatti (tavv. 38, 40, 41, 42), mentre in parte minore sono disomogenee (tav. 46)[6]. La tavola 45 del medesimo volume (Fig. 6) raccoglie inoltre riproduzioni di bei capilettera figurati con soggetti mitologici (tav. 45, figg. 2, 3, 4), anch'esse da legni di provenienza Soliani tuttora conservati.

Desidero ringraziare vivamente la direzione ed il personale della Biblioteca Estense di Modena per la collaborazione e la preziosa assistenza.

[1] Per il quadro generale entro il quale si colloca questo contributo rimando a *I LEGNI INCISI* 1986. I cataloghi della stamperia Soliani cui faccio riferimento sono esaminati con maggior precisione in GOLDONI 1994.

[2] *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 53 (M. Goldoni) p. 106, e scheda 69 (*ead.*), pp. 110-112 (*Annunciazione*, Fondo Mucchi n. 854, in Messali Varisco degli anni Ottanta-Novanta; *Pontefice in adorazione dell'ostia* in edizione dei decreti del Concilio Tridentino, Venezia, Gerolamo Polo 1578).

[3] Parlo di analogia in senso lato, facendo riferimento all'ambiente veneziano, alla datazione alla seconda metà del Cinquecento, alla cura dell'intaglio e alla complessità del disegno: dal punto di vista tecnico e stilistico le altre matrici cinquecentesche identificate come veneziane sono ben diverse tra loro, oltre che dal gruppo di illustrazioni religiose più raffinate di cui si parla in questo articolo: le iniziali *B*, *O*, *F* ( segnate A. 359, 320, 316: *ivi*, scheda 73 [M. Goldoni], pp. 114-115), molto belle, sono semmai coerenti con le illustrazioni bibliche impiegate dai Bevilacqua, o meglio con parte di esse, mentre rispetto a queste ultime l'illustrazione *Bradamante e Melissa*, IL.32 (scheda 71, *ead.*, *ibid.*) , riscontrata in edizione Domenico Farri 1580, è assai più approssimativa e stilisticamente più generica. Nelle indicazioni che seguono, le schede del catalogo *LEGNI INCISI* 1986 sono, quando non diversamente segnalato, di Maria Goldoni.

[4] Cfr. VICINI 1932, pp. 515-521; MONTECCHI 1988, in particolare pp. 14-33 (versione perfezionata di MONTECCHI 1986.

[5] *I LEGNI INCISI* 1986.

[6] Facendo riferimento al catalogo citato alla nota precedente, mi pare che provengano da un medesimo progetto illustrativo e decorativo i legni corrispondenti alle seguenti riproduzioni: tutte le figure della tav. 41(nonostante la 16 sembri più scadente), le figg. 4-15 della tav. 40, le figg. 1, 6, 8 della tav. 38, 3-5 della tav. 39, 1 della tav. 42, 4 della tav. 46. Invece fanno parte di un gruppo diverso le figg. 4-9 della tav. 42. Nella tav. 46 sono omogenee tra loro le figg. 9 e 10.

Di nessuna delle matrici in questione, illustrazioni o iniziali, è stato possibile documentare la presenza in edizioni Soliani, almeno non sulla base dei censimenti finora disponibili. Al contrario, il loro impiego da parte dei Cassiani risulta chiaramente da quest'ultima ricerca: esso fu sporadico in un primo momento, sistematico in una seconda fase.

Per procedere in ordine cronologico, si può ora affermare che nella prima metà del Seicento Giuliano Cassiani possedeva, tra altre belle iniziali parlanti a soggetto mitologico di origine veneziana. la *F* e la *O* tuttora a Modena[7]. Infatti: l'iniziale *F* con la caduta di Fetonte compare alla pagina 7 dell'operetta di Ludovico Casali *Vita, morte e miracoli del glorioso San Geminiano, vescovo protettore della Città di Modana* [...], stampata da Giuliano del 1633 (Fig. 7); la *O* con Orfeo, alla pagina 95 della *Synodus Diocesana Mvtinensis a* [...] *Roberto Fontana episcopo Mvtinae habita anno M. DC. XXXXVII*, sempre di Giuliano Cassiani, la cui datazione non esplicitata dovrebbe collocarsi intorno al medesimo anno 1647 (Fig. 8).

Dei due capilettera mi era stato possibile già nel 1986 riscontrare l'uso in una Bibbia veneziana, stampata dagli Eredi Bevilacqua nel 1576: data che sicuramente definisce una delle tappe della loro vicenda, probabilmente non la prima[8].

Da una simile fonte – fondi di stamperie veneziane di livello analogo a quella degli Eredi Bevilacqua – Giuliano Cassiani si era forse contemporaneamente procurato anche matrici per illustrazioni: di certo negli anni Trenta del Seicento ne possedeva una, la finissima *Ultima Cena* dalla matrice C. 94[9]. Questa orna infatti nel 1638 il frontespizio di un altro scritto di Ludovico Casali, un *Compendium in Summam compendiosam Sacramentorum Ecclesiae, Casuum conscientiae Rever. D. Antonii de Litteratis* [...], dedicato ai reverendissimi canonici della Cattedrale di Modena (Fig. 9). È anche possibile che in quegli anni, o almeno entro il 1645, Cassiani avesse acquistato un gruppo di piccole matrici di lavoro assai fine, tra loro omogenee (ed omogenee stilisticamente con la *Cena* di cui sopra), che ci è in parte pervenuto[10]: nel 1645 stampò infatti sul frontespizio di uno scritto di Ludovico Vedriani, l'orazione *Deiparae Virginis in Caelum triumphalis Pompa,* dedicato al vescovo di Modena, una *Madonna Immacolata* (Madonna col Bambino in piedi sulla falce di luna entro una raggiera di luce ed una gloria di angeli che la incoronano) (Fig. 10), molto simile alla silografia dal legno M. 20, che rappresenta la venerazione dell'Immacolata da parte di angeli e fedeli[11].

La matrice impiegata nel 1645 non ci è stata tramandata, né ho trovato traccia dell'impiego delle altre ad essa simili nella produzione di Giuliano Cassiani che ho potuto finora consultare; l'ipotesi che presento potrà essere dunque confermata, oppure si dovrà pensare ad un acquisto successivo.

È infatti negli anni Ottanta, quando ormai la tipografia è gestita dagli Eredi Cassiani, che la consistenza dell'illustrazione, anche importata da Venezia, diventa quasi massiccia, in due edizioni musicali e in un catechismo pubblicati tra 1686 e 1688.

Gli argomenti degli scritti di Casali e Vedriani sopra menzionati, le dediche degli stessi, una ai canonici del Duomo, l'altra al vescovo Roberto Fontana, la qualità delle edizioni, molto curate, parlano forse dell'aspirazione di Giuliano Cassiani al favore della Curia modenese; almeno dal 1612 , in effetti, egli poteva fregiarsi del titolo di «Stampatore Episcopale», che deve aver contribuito all'assestamento della ditta Cassiani in Modena. Ed è in relazione al ruolo di stampatori episcopali, che anche i successori di Giuliano erano riusciti ad assicurarsi, che vengono appunto pubblicate le edizioni illustrate del 1686 e del 1688.

[7] *Ivi*, scheda 73, pp. 114-115, e tav. 45, figg. 2 e 4.
[8] *Ibidem*, nella citata tav. 45, fig. 1.
[9] *Ivi*, scheda 66, p. 109, e tav. 41, fig. 15.
[10] *Ivi*, tav. 41, figg. 17-20 e 1-6; tav. 40, figg. 4-6 e 14; tav. 38, figg. 3 e 5; tav. 39, fig. 5 (?). Non pubblicata e non più esistente a Modena un'altra matrice dello stesso gruppo, per una *Madonna col Bambino* (più precisamente: Gesù Bambino sulle ginocchia della Madonna adorato dagli angeli) stampata nel catalogo Soliani del 1828 della Biblioteca Poletti di Modena (Fascicolo primo) con il numero 255.
[11] *Ivi*, scheda 68, pp. 109-110, tav. 41 n. 18.

Nel 1686 passarono sotto i torchi dei Cassiani, tra altri legni, venti di quelli oggi conservati alla Galleria Estense; di questi venti, sette provenivano dalla migliore illustrazione liturgica veneziana del secondo Cinquecento; sei, dedicati ai Sacramenti (manca attualmente il legno raffigurante il sacramento dell'*Ordine*, allora invece disponibile), erano variazioni di matrici impiegate negli anni Settanta-Ottanta in edizioni veneziane di decreti conciliari, catechismi, o Sacerdotali, ed erano probabilmente veneziani essi stessi; mentre gli altri legni erano di qualità inferiore e costituivano, all'interno del libro, gruppi più o meno coerenti. A costo di una certa aridità, passo a darne un elenco dettagliato.

Due illustrazioni ed un fregio figurato di lavoro molto fine sono stampati nelle pagine dell'opera di Marzio Erculeo, noto cantore e maestro di musica in Modena[12], *Il Canto Ecclesiastico All'Altezza Serenissima del sig. Prencipe Cardinal d'Este D.D.D.* (Per gli Eredi Cassiani Stamp. Episc. 1686). Esse sono:

1. *L'Annuncio ai pastori*, matrice C. 3[13], alla c. 4 v.: *Applauso d È pastori nella notte di Natale* (Fig. 11).

2. *Davide*, come salmista orante, inginocchiato accanto all'arpa, matrice S. 180[14], alla c. 5v.: *Ad matutinum in Festis Dupl. Et Semid* (Fig. 12).

3. *Bordo decorativo*, matrice S.76[15], sempre c. 5v.: una lista rettangolare squisitamente lavorata, in cui si alternano in senso verticale due profeti (Osea e Gioele) e due Padri della Chiesa (Agostino e Gerolamo?) entro volute; nell'edizione qui considerata, essa si compone con una simile, oggi non più conservata, a costituire la cornice che circonda la sopra citata figura di *Davide orante* (Fig. 12).

Diciassette illustrazioni non riscontrate in opere precedenti (ed una già impiegata: l'*Ultima Cena* dal legno C. 94 già citata ) sono stampate nel *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI* (Apud Haeredes Cassiani)[16]. Si tratta di:

1. *Profezia, o visione, di Isaia* («Rorate caeli») (da matrice App. 106)[17], a fronte di p. 1, *Catechismi Romani Praefatio* (Fig. 28).

2. *Adorazione dei pastori* (da matrice C. 46)[18], a p. 38, al terzo articolo di fede, «Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine» (Fig. 13).

3. *Giudizio universale* (da matrice C. 115)[19], a p. 74, al settimo articolo, «Inde venturus est iudicare vivos, & mortuos» (Fig. 14).

4. *La consegna delle chiavi a S. Pietro* (da matrice C. 117)[20], p. 89, nono articolo, «Credo sanctam Ecclesiam Catholicam, Sanctorum Communionem» (Fig. 15).

[12] MORELLI 1993.
[13] *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 41, 1; scheda 64, p. 108.
[14] *Ivi*, tav. 38, 1; scheda 49, p. 105.
[15] *Ivi*, tav. 40, 15; scheda 63, p. 108.
[16] Mi limito in questi elenchi ad indicare le immagini non riscontrate in edizioni precedenti.
[17] *Ivi*, scheda 52
[18] *Ivi*, scheda 64, p. 108 e tav. 41, 2.
[19] *Ivi*, scheda 82, p. 118 e tav. 46, 9.
[20] *Ivi*, scheda 76, p. 117 e tav. 46, 6.

5. *Battesimo* (da matrice C. 65)[21], pag.106, decimo articolo, «Remissionem peccatorum.»; p. 152, «De Baptismi sacramento. Caput. II» (e altri luoghi) (Fig. 16).

6. *Il Regno dei Cieli* (da matrice C. 222b)[22], p. 123, undicesimo articolo, «Vitam aeternam», e anche pag. 480, «De prima petitione orationis dominicae. [...] Sanctificetur nomen tuum» (Fig. 17).

7. *Allegoria della Redenzione attraverso i Sacramenti* (da matrice C. 102)[23], a p. 132, *Catechismi Romani Pars secunda*, «De sacramentis in genere» (Fig. 18).

8. *Cresima* (da matrice App. 14)[24], p. 187, «De Confirmationis Sacramento. Caput. III» (Fig. 19) (il *Battesimo*, già, come si è visto, impiegato a p. 106 per illustrare la remissione dei peccati come articolo del Credo, si trova a p. 152 per illustrare propriamente il sacramento).

9. *Eucarestia* (da matrice App. 15),[25] p. 200, «De Eucharestiae Sacramento. Caput. IIII» (Fig. 20).

10. *Confessione* (da matrice App. 73)[26], p. 244, «De Poenitentiae Sacramento. Caput. V» (Fig. 21).

11. *Estrema Unzione* (da matrice App. 13)[27], p. 287, «De Extremae Unct. Sacramento. Caput VI».

12. *Matrimonio* (da matrice App. 12)[28], p. 317, «De Matrimonii Sacramento. Caput. VIII. Sectio prima» (Fig. 22).

13. *Mosè riceve le tavole della legge* (da matrice S. 61)[29], p. 334, *Catechismi Romani Pars tertia*, «De Decalogo, divinisque legibus» (Fig. 23).

14. *Oranti in adorazione della gloria di Dio* (da matrice C. 136)[30] a p. 474, «De orationis dominicae proemio. […] Pater noster qui es in coelis» (Fig. 24).

15. *Orazione nell'orto* (da matrice C. 92)[31], p. 502, «De tertia petitione. [...] Fiat voluntas tua». Anche in altri luoghi: p. 450, a fronte dell'apertura della quarta parte del catechismo («De oratione, eiusque in primis necessitate») (Fig. 25).

[21] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 4.
[22] *Ivi*, scheda 81, p. 118 e. tav. 46, 10.
[23] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 3.
[24] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 5.
[25] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 7.
[26] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 6.
[27] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 9.
[28] *Ivi*, scheda 69, p. 110. e tav. 42, 8.
[29] *Ivi*, scheda 51, p. 105 e tav. 38, 7.
[30] *Ivi*, scheda 68, pp. 109-110 e tav. 41, 20.
[31] Non pubblicata. Il legno si era già deteriorato: la tiratura del 1686 presenta già parecchi dei fori da insetti xilofagi visibili nelle tirature ottocentesche e novecentesche.

16. *Tre oranti inginocchiati al cospetto di Dio che appare tra le nubi* (da matrice App. 72)[32], p. 524, «De quinta petitione. [...] Et dimitte nobis debita nostra». Anche in altri luoghi: p.345, «Non habebis Deos alienos coram me», un impiego molto più appropriato all'immagine, in cui a destra è raffigurato un idolo su un altare (Fig. 26).

17. *Tentazione di Cristo* (da matrice C. 73)[33], p. 537, «De sexta petitione. […] Et ne nos inducas in tentationem» (Fig. 27).

Nel 1688, infine, oltre alle matrici della *Profezia di Isaia* (p. 210) (Fig. 28) e dell'*Ultima Cena* (p. 119), oltre al bordo decorativo con i profeti Gioele ed Osea (p. 210, anche qui come cornice per *Isaia*), otto altre (tra quelle sopravvissute) sono state impiegate in una successiva e più ambiziosa opera del citato Marzio Erculeo, il *Cantus omnis Ecclesiasticus*:

1. *L'evangelista Matteo* (da matrice S. 3[34]), a p. 16, *Passio Domini Nostri Iesv Christi secvndvm Matthaevm*, Domenica delle Palme (Fig. 29).

2. C*rocefisso tra Maria e Giovanni* (da matrice C. 89), p. 38, Domenica delle Palme, *Canon, vt in Missali* (Fig. 30).

3. *Orazione nell'orto degli ulivi* (da matrice C. 35), a p. 41, *Feria secvnda maioris Hebdomadae* (Fig. 31).

4. *Flagellazione* (da matrice C. 60), p. 48, *Feria tertia maioris Hebdomadae* (Fig. 32).

5. *L'Evangelista Luca* (da matrice S. 31 [35] ), p. 70, *Passio Domini Nostri Iesu Christi secvndvm Lvcam* (Fig. 33).

6. *Calvario* (da matrice C. 59[36]), p.159, *Feria sexta in Parasceve* (Fig. 34).

7. *L'Evangelista Giovanni* (da matrice S. 18[37]), a p. 162, *Passio Domini Nostri Iesv Christi secvndvm Ioannem* (Fig. 35).

8. *Resurrezione* (da matrice C. 88[38]), p. 241, *Dominica Resvrrectionis. Ad Missam* (Fig. 36).

Per quanto riguarda in primo luogo il nucleo veneziano più raffinato, la sua analisi va naturalmente ripresa rispetto a quanto osservato nel 1986, ma deve essere lasciata, per la sua complessità, ad altra sede: chi abbia esaminato un numero molto elevato di libri sacri e liturgici veneziani della seconda metà del Cinquecento sa che la loro illustrazione deriva da più mani e da più fonti. Un recente contributo di Erika Michaels lo ha rilevato a proposito della sola Bibbia

[32] *Ivi*, scheda 78, p. 117 e tav. 46, 8.
[33] *Ivi*, scheda 74, p. 117 e tav. 46, 7.
[34] *Ivi*, scheda 59, p. 107 e tav. 40, 6.
[35] *Ivi*, scheda 59, p. 107. e tav. 40, 9.
[36] *Ivi*, scheda 79, pp. 117 -118 e tav. 46, 4.
[37] *Ivi*, scheda 59, p. 107 e tav. 40, 4.
[38] *Ivi*, scheda 80, p. 118. e tav. 46, 5. Quasi identico il legno C. 77; ma, a parte qualche altro piccolo particolare, la presenza degli stessi fori di tarlo permette di identificare C. 88 come la matrice da cui fu stampata la figura nel *Cantus omnis Ecclesiasticus.*

Giolito del 1588 (in cui una parte delle silografie risale per giunta alla prima metà del Cinquecento, intorno al 1543)[39]; e certamente, i filoni individuati dall'autrice nella decorazione di quell'opera non esauriscono la varietà del panorama veneziano, di cui le pagine del *Missels* del duca di Rivoli[40] forniscono un saggio preziosissimo, ma ovviamente non uno specchio completo.

Lo stesso vale per il complesso a prima vista coerente dell'illustrazione rimasta a Modena: accomunate da caratteri di tecnica consumata e nobile disegno, per esempio, le figure di *David orante* destinate ad individuare pagine di Salmi nei libri liturgici (dalle matrici S. 179 e S. 180)[41], sono separate da consistenti differenze e, cronologicamente, forse da un ventennio: l'una, S. 179, che ha riscontri in illustrazioni degli anni Cinquanta, è definita in modo compendiario da linee parallele in senso verticale ed obliquo; l'altra, S. 180, quella reimpiegata dagli eredi Cassiani, risulta da un tessuto più variato e dettagliato di curve parallele, di piccoli occhielli e uncini, di piccoli tratti orizzontali; questi ultimi creano ombreggiature, suggeriscono la profondità scura delle pieghe e delle articolazioni, descrivono analiticamente i particolari dell'arpa e del tronco diramato e intrecciato È un linguaggio che si incontra in edizioni veneziane degli anni Ottanta, ma che deve essere stato elaborato già nel decennio precedente. Il rimando più pertinente per la matrice mi sembra infatti ad una figura del *Breviarium Monasticum* [...] *Congregationis Cassinensis*, stampato a Venezia nel 1575 presso i Fratelli Guerra e Soci[42]: ciò per considerazioni di ordine stilistico, ma anche per l'iconografia del personaggio riccamente abbigliato, da re e da sacerdote (secondo le ricostruzioni archeologico-filologiche elaborate per l'illustrazione biblica nel corso del Cinquecento); per la posizione dell'orante inginocchiato; per il punto di vista, sebbene qui l'orante sia visto di tre quarti e non esattamente di profilo; per il taglio della composizione, qui peraltro più accentuatamente diagonale, e per i suoi elementi (l'albero il cui fusto in alto si attorce, forse lontana eco tizianesca; lo sfondo montuoso; i raggi della gloria divina; lo strumento musicale deposto a terra e appoggiato ad un sostegno, qui una viola o violino appoggiata ad una roccia, là un'arpa appoggiata ad un albero). Per la sua maggiore complessità, questa figura potrebbe forse essere un originale di cui la figura modenese è una copia o una variante un po' più rigida e semplificata.

A illustrazioni degli anni Settanta si possono avvicinare anche le immaginette degli Evangelisti: si vedano quelle facenti parte di un ricco inquadramento di pagina nel Breviario Romano stampato presso Giovanni Varisco e Soci nel 1577[43], in particolare la figura di Giovanni con l'aquila, impostata in modo molto simile a quella modenese.

Per le piccole silografie dedicate alla vita di Cristo imparentate con l'*Annuncio ai pastori,* si può segnalare un contatto con edizioni lionesi, senza peraltro che questo possa, al momento, stabilire con certezza linee di derivazione, dati i ben noti scambi, non solo stilistici e di materiali, tra le tipografie di Venezia e di Lione[44] (proprio le vicende della ditta Giolito, accanto a quelle celebri dei Giunti, ne costituiscono un esempio). È notevolissima infatti la somiglianza tra le quattro vignette che nel 1578 compaiono, per la prima volta secondo Baudrier, in un Messale Romano di Guillaume Rouillé[45], e i legni dedicati alla vita di Cristo di piccola e piccolissima dimensione riprodotti nella tav. 41 di *Legni incisi* 1986. In particolare la *Circoncisione* C. 36, e,

[39] MICHAEL 1990; NUOVO–COPPENS 2005, pp. 226-230.
[40] ESSLING 1894.
[41] *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 38, fig. 1 e 2; schede 48 e 49, pp. 104-105.
[42] ESSLING 1908, pp. 407-409, illustrazione ( v.+++4) p. 407.
[43] *Ivi*, pp. 408-409, illustrazione p. 408 (v. 58).
[44] In questo contesto, specificamente, cfr. BAUDRIER 1912, illustrazione p. 389: in un Messale Romano di Guillaume Rouillé del 1583, la «vignette du canon […], dessinée par Bernard Salomon pour Corneille de Septgranges» riprende fedelmente il famoso modello di Giuseppe Porta detto il Salviati (cfr. MURARO–ROSAND 1976, scheda 92, p. 146), che tanto influisce sull'illustrazione del Canone della Messa nei libri veneziani del secondo Cinquecento. V. sul rapporto Rouillé-Giolito anche NUOVO/COPPENS 2005, pp.68-69.
[45] BAUDRIER 1912, pp. 364-367, illustrazione a p. 367.

molto meno, la *Purificazione e presentazione al tempio* C. 61, richiamano da vicino una corrispondente immagine dall'edizione Rovillium. Quest'ultima tuttavia fonde insieme due momenti, della Presentazione e della Circoncisione, che nei legni di Modena sono separati; è inoltre circondata da una ricca cornice, che secondo Baudrier fa corpo con la raffigurazione; ed è di segno più raffinato e nervoso.

Un carattere comune alle illustrazioni bibliche e liturgiche di Modena è che esse risentono di una cultura visiva composita e dotta, che tiene presenti le dinamiche interne alla illustrazione a stampa, veneziana e d'oltralpe, ma anche una cultura più vasta: risulta tra l'altro da una sorta di decantazione di modelli romani ripresi dalle Logge Vaticane e dagli arazzi di Raffaello, di influenze manieriste e tardomanieriste, di esperienze di fusione di elementi raffaelleschi e michelangioleschi[46]; ma soprattutto, nella maggior parte di esse si osserva una sorta di normalizzazione, per così dire, delle eleganze, delle enfasi, delle sontuosità e dei titanismi elaborati via via, da Giulio Romano a Vasari a Giuseppe Porta Salviati ai pittori attivi negli Oratori romani, per non parlare delle ricercatezze e delle inquietudini manieristiche dei primi decenni del secolo, di cui risentiva invece la composita decorazione dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato «in officina Francisci Marcolini» nel 1545, i cui legni sono parimenti, in parte, passati a Modena[47]: le forme sono tornite, in qualche caso monumentali, ma non erculee; i movimenti sciolti, ma ampi, costruiti per via di contrapposti più che di torsioni; i gesti e le posture sono sempre composti e dignitosi, talora solenni; i corpi completamente avvolti nelle vesti – a meno che un'iconografia assestata non richieda qualche nudità (quella di Cristo risorto o di Giovanni Battista) –; il *pathos* misurato, i contenuti ben leggibili, le ridondanze e le figure incongrue evitate. L'ispirazione dei profeti e degli evangelisti non si esprime in un invasamento divino, ma in concentrazione e maestà; gli eventi – se si escludono quelli inevitabilmente drammatici – si svolgono in un clima di sacra conversazione. L'intaglio stesso è coerente con questo disciplinamento: gli intagliatori (il livello e la tecnica non sembrano identici in tutti i pezzi), non si servono quasi mai di tratteggi incrociati, e riescono a rendere volumi, luci, ombre, con nitidi tratti paralleli, rettilinei o curvi, di consistenza in genere omogenea. A quel tanto di meccanico che deriva da questo modo di procedere, probabilmente facilitato da strumenti opportuni, fanno riscontro le linee liberi e veloci che evocano i volti e le mani: una felice integrazione dei due generi di segni consente a gesti, espressioni, o a particolari amorevolmente descritti, di stagliarsi con vivacità contro sfondi che li incorniciano senza sopraffarli. Ne risultano una chiarezza ed un equilibrio che dovevano ben corrispondere ad esigenze di edificazione e potevano inserirsi in bella armonia in pagine opportunamente composte nell'officina tipografica.

Qualche parola, del pari necessariamente superficiale, va spesa anche sulle matrici meno raffinate: quelle corrispondenti alle immagini registrate ai numeri 3 e 4 dell'elenco riferito al *Cantus omnis Ecclesiasticus*, ovvero l'*Orazione nell'orto degli ulivi* (da C. 35) e la *Flagellazione* (da C. 60), sono di lavoro rozzissimo – ma ci permettono di orientarci meglio nella datazione delle «rozze

[46] La trama dei rimandi è in generale complessa e richiede ogni volta un esame specifico dell'evoluzione interna al mestiere (dell'illustrazione, diciamo così) e delle influenze, non sempre a senso unico, tra illustrazione ed 'arti maggiori'. Premesso questo, si veda la raffigurazione del *Martirio di S. Stefano* nella matrice, analoga a quelle qui in discussione, S. 15 (cfr. *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 40, 14): essa si basa su una tradizione illustrativa coltivata per decenni, come si può constatare agevolmente in un Messale Giunta del 1580 che la riporta sia in forma arcaica (non so se da matrice effettivamente arcaica o da copia di questa coeva al resto dell'apparato silografico) che in forma rinnovata (*Ivi*, scheda 60, p.108); aggiornamenti che affiorano in edizioni del secondo Cinquecento, quale che sia il loro eventuale immediato riferimento, tengono conto della interpretazione in chiave raffaellesca data del tema da Giulio Romano (cfr. GNANN 1999, schede 188, e 189, pp. 268-269), di cui riprendono il dinamismo e da cui attingono liberamente elementi diversi: la posizione frontale del santo inginocchiato ed i gesti di alcuni lapidatori nella citata illustrazione dei Giunti; aspetti della composizione e l'ispirazione per una ricerca di profondità e grandiosità nella matrice di Modena, pur così piccola (molto simile ad una che fu impiegata nelle Bibbie dei Bevilacqua degli anni Settanta e Ottanta): l'apertura dello sfondo, le architetture grandiose, l'apparizione celeste – riveduta peraltro in senso più esplicitamente trinitario, come richiesto dall'ortodossia tridentina.

[47] Cfr. GOLDONI 2009.

silografie popolari», che sembrano poter stare in qualunque punto del tempo e dello spazio –; la n. 8, la *Resurrezione* (da C. 88), come le immagini numero 15 ,16, 17 del *Catechismus*, ovvero l'*Orazione nell'orto* (da C. 92), i *Tre oranti inginocchiati al cospetto di Dio che appare tra le nubi* (da App. 72), la *Tentazione di Cristo* (da C. 73), sono di lavoro decisamente mediocre (a diversi livelli), ma che a mio avviso rivela pur sempre la *routine* di intagliatori di professionali (le si può paragonare infatti ad immagini impiegate in edizioni veneziane di libri di devozione)[48]; più modeste, sempre nel *Catechismo*, la n. 3, *Giudizio universale* (da C. 115) e la n. 6, *Il Regno dei Cieli* (da C. 222b) – tra loro simili –, la n. 7, *Allegoria della Redenzione attraverso i Sacramenti* (da C. 102), copia goffa di modelli veneziani più colti, la 4, *Consegna delle chiavi a S. Pietro* (da C. 117), particolarmente sgraziata

La diversa qualità non rimanda dunque in questo caso ad un pubblico diverso, ma a scelte imposte agli stampatori dalla consistenza del loro *stock*: i Cassiani stamparono il *Cantus* ed il *Catechismus* con i legni che avevano a disposizione, mettendo ogni impegno, evidentemente, nel selezionare i legni più belli, ma non disdegnando l'uso di pezzi meno nobili, o addirittura modestissimi, in caso di necessità. Una pratica in certo senso paragonabile è stata registrata anche presso aziende di capacità ben più solide (perfino nei bei libri liturgici veneziani si possono trovare singole immagini arcaiche, non sempre di buona qualità, risalenti a decenni precedenti, nel contesto di un' illustrazione aggiornata e del resto omogenea); ma essa ha riscontro più significativo negli usi di una piccola stamperia periferica, quella degli Antoine di Bergamo, di cui ci è rimasto un catalogo di genere particolare[49]. Esso è infatti non solo una registrazione delle matrici possedute, ma, di più, una sorta di guida per uso interno all'impiego delle medesime: quelle per i catechismi, o 'Dottrine', sono divise a seconda dell'edizione cui sono destinate – Bellarmino o Crosettino –; note manoscritte indicano come compensare le lacune nell'illustrazione, attingendo a diverse 'famiglie di legni' presenti nei magazzini: per la quarta figura della Dottrina del Crosettino si usa «il Primo delle Offerte», per la terza figura del Bellarmino «si serve del 6. del Rosario Contemplato», e via dicendo[50].

Ancora, va notato a proposito della sopravvivenza delle matrici per l'illustrazione liturgica e biblica veneziana che nelle edizioni Cassiani sono stampati anche legni non più conservati[51], e che, viceversa, le raccolte Soliani e Mucchi contengono anche matrici dello stesso genere di cui non è stato (ancora?) verificato l'impiego in edizioni modenesi.[52]

Che la loro conservazione non sia dovuta al caso, ma sia stata voluta e perseguita con scrupolo, mi pare venga confermato da queste circostanze. È certamente vero che il loro valore non era paragonabile a quello delle matrici di rame, e che una generale svalutazione aveva colpito, dopo il Cinquecento, la bella arte della silografia. Ciononostante, è pur sempre un fatto non ordinario che piccoli e piccolissimi pezzi di legno dall'intaglio difficilmente leggibile abbiano superato le insidie di più di trecento anni di storia, dopo il loro ultimo impiego nelle edizioni dei Cassiani, per giungere fino ad una (per anni invero periclitante) musealizzazione. Tuttora non credo che ciò potesse verificarsi in assenza di un riconoscimento di valore o dell'attribuzione di nuovi significati.[53]

Anche altri legni della Galleria Estense facevano parte dello *stock* di Giuliano Cassiani, ed erano stati verosimilmente disegnati ed intagliati a Modena; qualcuno doveva essere

[48] Per il paragone: cfr. *ivi*, pp. 116-118, la sezione *Libri didascalici e di meditazione*, di M. Goldoni.
[49] MILANO 1989-1990, p. 188. Il paragone mi pare regga, supponendo una certa inerzia degli usi di bottega, nonostante la ditta Antoine sia più tarda e della Cassiani e di minori ambizioni.
[50] GOLDONI 1995, pp. 199-200.
[51] Li si incontra appunto sfogliando le pagine del *Catechismus* e del *Cantus omnis ecclesiasticus,* la cui decorazione è troppo ricca per poter essere descritta in modo esaustivo nei limiti di questo lavoro.
[52] Si vedano le tavole 38-41, sopra citate, del catalogo *Legni incisi* 1986; oltre ai legni ivi riprodotti, vanno considerati poi due legni del fondo Mucchi, non riprodotti, il n. 2675 (*Re Davide orante, con l'arpa*), e il n. 2728 (*Pontefice inginocchiato in adorazione della SS. Trinità* – forse Pio V? –).
[53] GOLDONI 1995, pp. 236-239.

contemporaneo alle edizioni di Giuliano, qualcuno più antico. Tralascio in questa sede alcuni stemmi, emblemi, iniziali e fregi, la cui identificazione sicura con matrici sopravvissute avrebbe richiesto controlli più lunghi e laboriosi di quelli che mi sono stati possibili[54]; tralascio anche le marche tipografiche ed editoriali, già registrate nel 1986[55]. Posso qui solo segnalare alcune piccole figure, non senza far cenno al fatto che di altre le matrici sono andate perdute; lo scopo è quello di dare una visione più articolata dell'apporto dei Cassiani alla raccolta detta Soliani, e inoltre di saggiare il terreno di possibili relazioni tra i Cassiani ed i loro contemporanei e predecessori.

Ad una data assai precoce, nel 1608, Giuliano pubblicò una breve guida per gli Inquisitori modenesi di fra Michelangelo Lerri (*Breve Informatione del modo di trattare le cause del S. Officio Per li Molto Reverendi Vicarij della Santa Inquisitione, Insitituiti nelle Diocesi di Modona, di Carpi, di Nonantola, e della Garfagnana* (in Modona, nella stamperia di Giulian Cassiani. M.DC.VIII), un libro così interessante per la storia dell'Inquisizione modenese che Albano Biondi provvide alla sua ristampa nel 1991[56]. La silografia del frontespizio, raffigurante San Pietro Martire in preghiera inginocchiato davanti al Crocefisso, di buona fattura, fu stampata dal legno S. 99 delle raccolte modenesi (Fig. 37); esso, per quanto ho potuto verificare, venne reimpiegato dai Cassiani nel 1616 (Giuliano) e nel 1654 (Andrea e Girolamo Eredi del Cassiani) nei *Capitoli, Ordini, Provisioni* […] *dell'Opera Pia Todesca Raccolti per me Colombo Colombi Al presente Priore Ordinario della Confraternità di S. Pietro Martire di Modona.*

Più tardi, nelle *Regole et Indulgenze della Congregatione della Gloriossima Vergine Concetta Nel Collegio della Compagnia di Giesu in Modona* («nella stamperia del Cassiano 1633»), lo stesso Giuliano impiega tre piccole matrici che rappresentano tre casi diversi.

Due piccole silografie, rappresentanti rispettivamente la *Madonna di Loreto* e *San Carlo inginocchiato davanti alla Madonna*, sono alle pagine 94 e 96 (Figg. 38, 39). Non mi pare facile stabilire con certezza l'identità delle due immagini con quelle tratte rispettivamente dalle matrici M. 2 e M. 11, data la scarsa leggibilità delle tirature recenti, ma propendo per l'identificazione della *Madonna di Loreto*, decisamente rozza, con la matrice M. 2, mentre la M. 11 potrebbe anche essere una copia molto fedele del *San Carlo*, in cui, pur nelle piccolissime dimensioni, si riconosce una discreta qualità. In ogni caso, la somiglianza tra i pezzi, se ulteriori ricerche dovessero escludere l'identità, è ancora una volta d'aiuto per la collocazione storica di queste tipiche «rozze silografie popolari» (così si potrebbe certo definire la *Madonna di Loreto*, e forse anche il *San Carlo* dalla matrice M. 11, se visto distrattamente in tirature sfavorevoli). Viviano Soliani, che utilizzò una matrice molto simile alla M. 11 in una pubblicazione del 1678, si servì dunque di una copia da un originale Cassiani risalente ad un cinquantennio prima.[57]

Ancora più rilevante è la presenza nel libro citato, alla pagina 31, di una piccolissima *Madonna in trono* (Fig. 40) che direi identica a quella impiegata dai Gadaldini nel 1581 e nel 1600 nel *Libro da Compagnie dei Secolari*,[58] rispettivamente a pagina 85 e 99. La rilevanza non dipende dalla matrice, che ha scarso valore artistico e che non si è conservata, ma dal rapporto tra

[54] Si deve tener conto dello stato delle tirature, che lascia incertezze, e della difficoltà logistica di un confronto diretto tra matrice e libro antico. Per esempio, si ritrova tra le pagine di Giuliano Cassiani nel 1620 un piccolo emblema con gli *Arma Christi* ed i nomi «Iesus», «Maria» entro una corona di spine, di bel disegno e di intaglio molto preciso, che corrisponde esattamente ad una matrice Soliani (C. 82). Già le tirature ottocentesche da quest'ultima mostrano peraltro uno scadimento e piccolissime differenze: matrice originale molto rovinata, oppure copia fedelissima? E in questo più probabile caso, fatta intagliare dai Cassiani stessi in qualche momento, o da altri? Nella quale ultima eventualità si potrebbe supporre uno sforzo di emulazione. Ci sono diversi di questi casi, che depongono per una continua attività di riproduzione e ripetizione, legata non solo alle diverse richieste dei fruitori, ma anche alla concorrenza tra i tipografi, in certe fasi molto vivace.

[55] GOLDONI 1986a, p. 61 e p. 68, schede 15 e 16.

[56] BIONDI 2008, pagg. 194-195.

[57] *I LEGNI INCISI* 1986, scheda 164 p. 160, e tav. 92, fig. 3.

[58] GOLDONI 1986a, p. 66 (scheda 5).

Giuliano Cassiani e i Gadaldini, e tra i Gadaldini e la stampa veneziana. Il *Libro da Compagnie* contiene infatti, come è ormai noto, una parte notevole dell'apparato illustrativo dell'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato a Venezia nella celebre officina di Francesco Marcolini nel 1545. Questo significa che furono i Gadaldini a trasmetterci le matrici marcoliniane oggi conservate, a Modena e a Milano, dopo averle impiegate. Non si conoscono però i modi della trasmissione.

La modesta Madonnina, che regge con una mano un giglio, con l'altra il Bambino, costituisce una spia dei rapporti tra i Gadaldini e Giuliano Cassiani. Essa inoltre non è un'immagine così banale come potrebbe sembrare: risale ad una famiglia di operette devote cinquecentesche dedicate al Rosario e riccamente illustrate per volontà del loro iniziatore, il Padre Alberto da Castello[59], e precisamente è copia della Madonnina gaudiosa (quella posta al centro della figura che sintetizza i Misteri gaudiosi). Ora, da una di queste operette, il *Rosario* del padre Luigi di Granata, Venezia, Cristoforo Zanetti, 1574, erano pervenuti a Modena i tre legni da stamparsi all'inizio dei singoli Misteri (tra cui appunto quello per i Misteri gaudiosi)[60], ed un piccolo fregio. Quest'ultimo venne impiegato da Cornelio Gadaldino *iunior* nel 1595 e da Giovanni Maria Verdi nel 1612[61], ma andò poi perduto; viceversa, le tre belle tavolette dei *Misteri* sono tuttora conservate, ma non se ne è finora potuto riscontrare l'uso. La Madonnina con il giglio presenta analogie più stringenti con la corrispondente figurina dell'edizione De Franceschi del 1573 che non con la silografia dal legno Zanetti; essa è però testimonianza di una cultura visiva e di letture orientate su particolari pratiche devote.

Tenendo presenti i due indizi del riferimento iconografico al Rosario e dell'uso nel 1595 del piccolo fregio Zanetti, si è portati a fare l'ipotesi che siano stati per primi i Gadaldini, con il loro controverso e rischioso interesse per la materia religiosa[62], a procurarsi le matrici dei *Misteri del Rosario* con lo scopo di servirsene per proprie pubblicazioni: forse non solo libri, ma anche opuscoletti, fogli volanti, piccole immagini sacre. Questo nell'ambito di un probabile ritorno all'ordine dopo le persecuzioni subite ed i sospetti suscitati.

Già è stata sottolineata l'importanza dei Gadaldini nella costituzione del fondo Soliani, non solo sulla base della firma di Paolo sul grande legno delle tre oranti ai piedi della croce («O Peccator [...]», C. 215)[63], ma soprattutto sulla base del reimpiego di legni veneziani nelle loro edizioni[64] e della pubblicazione del *Libro da compagnie de' secolari*, rilevantissimo caso di reimpiego e di illustrazione modenese, da parte di Paolo e poi nuovamente di Francesco Gadaldino[65].

Una migliore definizione del loro ruolo, sulla base di qualche nuovo dato, deve essere rimandata ad altra occasione. Qui può brevemente contribuirvi l'identificazione, in precedenza non segnalata, della provenienza di un piccolo legno rappresentante l'*Orazione nell'orto degli Ulivi*: esso servì alla stampa del frontespizio (Fig. 41) nelle *Considerationi, et avertimenti spirituali di M. Tullio Chrispoldi d'Ariete sopra la Passione di nostro Signore Giesu Christo non piu vedute*[66], dedicate da

[59] GOLDONI 1986b, p. 119.
[60] *Ivi*, p. 119, pp. 120-121 (scheda 83).
[61] GOLDONI 1986a, pp. 61-63.
[62] La passione religiosa dei Gadaldini 'eretici marci' doveva essersi a queste date giocoforza adattata, come suppone Giorgio Montecchi, alle prescrizioni e al clima tridentino. MONTECCHI 1988, p. 13, e in generale pp. 11-13; p. 67). Non so se di questo adattamento, o piuttosto di un modo di comunicare ambiguo e dissimulato, siano esempio anche i due famosi *Crocefissi* con la scritta «O peccator […]», uno dei quali firmato da Paolo Gadaldino *I LEGNI INCISI* 1986, tavv. 55 e 56, scheda 97, pp. 125-127), che Montecchi interpreta decisamente come espressioni di un sentire riformato protrattosi per generazioni. Cfr. MONTECCHI 1988, p. 12; GOLDONI 2001, pp. 86-94. La vasta bibliografia sugli eretici modenesi, che tocca sempre il caso di Antonio Gadaldino, può essere aggiornata attraverso recenti sintesi e contributi originali di Matteo Al Kalak (in particolare: AL KALAK 2005, 2008, 2011).
[63] Cfr. la nota precedente.
[64] GOLDONI 1986a, p. 61, scheda 2, pp. 63-64, scheda 5, pp. 65-66.
[65] Cfr. in particolare GOLDONI 2009.
[66] Per la datazione e contestualizzazione dell'opera, come per il personaggio del Crispoldi, o Crispolti, rimando a PETRUCCI 1984. La matrice per il frontespizio (C.247), non pubblicata, porta ora il numero d'inventario 4466.

Cornelio Gadaldino nel 1559, nell'anno dunque in cui si conclude la lunga prigionia a Roma di suo padre Antonio, in una lunga eloquente lettera «di Modona», ad Ercole II d'Este:

> Essendomi adunque hora state date alcune cose nuoue di M. Tullio Crispoldo da Riete sopra la passione di Christo dal Reuerendo padre Inquisitore di Modona accioche io le stampassi, con ampia licenza di dedicarle a cui fosse à me piaciuto […] ho giudicato non dovesse parere cosa disdicevole s'io […] le n'avessi fatto dono[67].

L'illustrazione dell'operetta è data da tre belle silografie omogenee tra loro, interessanti sotto diversi profili. In questa sede, mi pare significativo quello stilistico: valutandole nel contesto dell'illustrazione silografica cinquecentesca, e lasciando ovviamente un giudizio storico-artistico agli specialisti, credo si possa pensare che Cornelio le abbia fatte disegnare e intagliare *ex novo* invece di ricorrere a legni già disponibili, e le abbia commissionate ad artisti forse operanti in Modena stessa, sulla scia di un Niccolò dell'Abate o intorno a un Ercole Setti[68].

Intorno a queste silografie mi pare se ne possano poi raccogliere alcune altre, di disegno e intaglio coerenti con esse, che spero di poter descrivere in modo dettagliato in altra sede, le cui matrici sono in parte conservate ed in parte perdute: si tratta di scenette profane (tra cui una scena cortese già riprodotta nel 1986[69], da matrice conservata), ma anche di capilettera recentemente pubblicati *online* da Andrea Lodi[70] (matrici perdute). Lodi ha raccolto e analizzato le iniziali della bellissima serie parlante a tema mitologico impiegata dai Gadaldini, ne ha approfondito l'esame intrapreso da Franca Petrucci Nardelli, ed ha puntualizzato le differenze tra le iniziali direttamente importate da Venezia, risalenti ad edizioni Aldine, e quelle copiate, in modo più o meno abile, a Modena. Ha potuto così riscontrare, e giustamente sottolineare, la differenza stilistica tra le matrici di origine veneziana e due iniziali, una *H* di Hercules e una *Q* di Cupido[71]. Queste due iniziali, appunto, che sulla base della loro qualità Lodi dubita possano essere state prodotte a Modena, sono secondo me invece da mettere in rapporto con le illustrazioni del Crispoldi: si vedano le tenere curvature delle linee e la peculiare rappresentazione del rigoglioso fogliame.

L'azione dei Gadaldini nel campo delle immagini potrebbe dunque avere avuto anche aspetti di originalità e non essere confinata al puro reimpiego di materiali veneziani. Solo ricerche ulteriori potranno peraltro portare ad un chiarimento circa il loro patrimonio di matrici per immagini: all'inizio del Seicento infatti sono attivi contemporaneamente, dirigendo due aziende separate, Francesco Gadaldino, figlio di Paolo, e Cornelio *iunior*, figlio di Timoteo (fratello di Cornelio *senior*)[72].

Il fatto che Giovanni Maria Verdi abbia utilizzato uno dei legni di provenienza Zanetti dopo che lo aveva usato Cornelio Gadaldino fa ovviamente pensare che il Verdi possa aver acquisito anche altre matrici dei Gadaldini. Si sa dell'interesse di questo tipografo di origine bergamasca (come i Gadaldini del resto), giunto a Modena dopo la Devoluzione di Ferrara allo Stato della Chiesa[73], per le immagini: per i legni, che possedeva in quantità,[74] e anche per il loro

---

[67] *Considerationi, et avertimenti spirituali di M. Tullio Chrispoldi d'Ariete sopra la Passione di nostro Signore Giesu Christo non piu vedute*, Modena, Cornelio Gadaldino, s.d., c. A2.

[68] In particolare, è suggestivo il confronto della bella silografia per la seconda parte delle *Considerazioni* con un affresco staccato da S. Maria degli Angeli a Busseto, ora attribuito a Niccolò dell'Abate: cfr. la scheda di Giorgia Mancini in *NICCOLÒ DELL'ABATE* 2003, scheda 80, p. 303.

[69] *I LEGNI INCISI* 1986, tav. 145, fig. 4.

[70] http://www.fondiantichi.unimo.it/fa/gadaldini/iniziali/Id_Ser003/serie.html. *Gadaldini: iniziali parlanti a soggetto mitologico*, a cura di A. Lodi.

[71] *Ibidem*, riproduzione e commento.

[72] VICINI 1932, p. 512.

[73] *Ibidem*, p. 514.

[74] MONTECCHI 1986, p. 39; MONTECCHI 1988, p. 13.

reimpiego, di cui sono bell'esempio i suoi *Statuta Inclytae Terrae Sancti Felicis* del 1612[75]. A giudicare dai suoi reimpieghi, aveva costituito il suo patrimonio di legni acquistandone anche di assai pregevoli da Francesco de Rossi di Ferrara, erede di Lorenzo de Rossi[76].

Per ora non si sono trovate tangenze tra il suo patrimonio e quello che i Soliani ci hanno lasciato. È emerso invece un tenue legame con i Cassiani nel corso di questa ricerca: una almeno delle iniziali usate dal Verdi, non una delle più belle, una *P* con il ratto di Proserpina (stampata a p. 8r degli *Statuta Sancti Felicis*), si ripresenta alla c. 1r dei *Capitoli della Santa Vnione*, stampati dagli Eredi Cassiani nel 1689.

Va considerato che il Verdi condusse la sua attività modenese a partire dal 1600, mentre le stamperie dei Gadaldini, che andavano diradando le pubblicazioni, le protraevano comunque fino almeno al 1629[77], e mentre Giuliano Cassiani, già libraio ed editore, cominciava a profilarsi come stampatore (a partire dal 1608).

Tuttavia il Verdi morì, trentottenne, già nel 1612. Dato che i Gadaldini erano ancora attivi, seppure divisi, non sembra facile che Verdi abbia avuto il tempo di acquisire le loro matrici, che dovevano essere numerose[78]. Piuttosto ci si chiede, come già faceva il Vicini, dove siano finiti i suoi materiali[79], considerato che gli eredi sembrano aver abbandonato presto l'arte della stampa per dedicarsi solo alla cartiera e al commercio degli stracci che la alimentava[80]: forse anche altre delle sue duecento iniziali, oltre a quella citata, e delle sue mille matrici, possono essere passate a Giuliano Cassiani, per venir poi ereditate dai suoi successori.

Inoltre, non si deve dimenticare un ulteriore dato, già noto, ma che ora viene ad assumere particolare significato: nel 1600, la nuova edizione del *Libro da Compagnie* fu impressa «Nella stamperia di Francesco Gadaldino», ma «Ad instantia di Giuliano Cassiani: Libraro in Modona». Altre collaborazioni del Cassiani con i Gadaldini risultano[81], ma vanno ulteriormente indagate.

Probabilmente, nel momento in cui Giuliano Cassiani si dedicò alla carriera di stampatore, non limitandosi più a quelle di libraio e di editore, egli si trovò ad essere la figura più intraprendente sulla scena modenese del Seicento, mentre i Gadaldini declinavano e i Verdi, dopo la fine precoce di Giovanni Maria, si orientavano sulla fabbricazione della carta. Questa posizione di preminenza può averlo messo in grado di acquisire il patrimonio delle stamperie dei suoi predecessori. Oppure può aver messo la sua azienda in grado di farlo in un secondo momento, grazie alla notevole ricchezza che Giuliano, morendo nel 1652, lasciò in eredità ai nipoti e successori[82]; dei quali si è visto con quale intensità abbiano proceduto ad illustrare almeno tre edizioni degli anni Ottanta.

Ho aperto questo scritto con l'ipotesi che Giuliano Cassiani ed i suoi successori abbiano attinto direttamente a magazzini veneziani per le loro migliori matrici cinquecentesche; le tracce che ho presentato in chiusura, invero piuttosto deboli, lasciano comunque aperta anche un'eventualità diversa, ovvero che i Cassiani siano stati i mediatori del tramando di questi legni piuttosto che direttamente gli autori della loro importazione da Venezia.

[75] GOLDONI 1986a, p. 61, pp. 62-63; tav. 2, figg. IV, V, VII.
[76] *Ibidem.*
[77] VICINI 1932, p. 512. Nel 1629, secondo Vicini, le due tipografie gadaldiniane si riunirono con Giovanni Battista del fu Cornelio *iunior*.
[78] Mi pare inoltre probabile che la maggior parte dei legni fosse rimasta presso Francesco Gadaldino, non presso Cornelio, a giudicare dell'illustrazione del citato *Libro da Compagnie de Secolari* del 1600, stampato appunto da lui.
[79] VICINI 1932, p. 514, nota 1.
[80] MONTECCHI 1988, p. 14.
[81] Cfr. ad esempio VICINI 1932, p. 515.
[82] *Ivi*, p. 517.

Fig. 1: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986 , tavola 38 (con il permesso dell'editore)

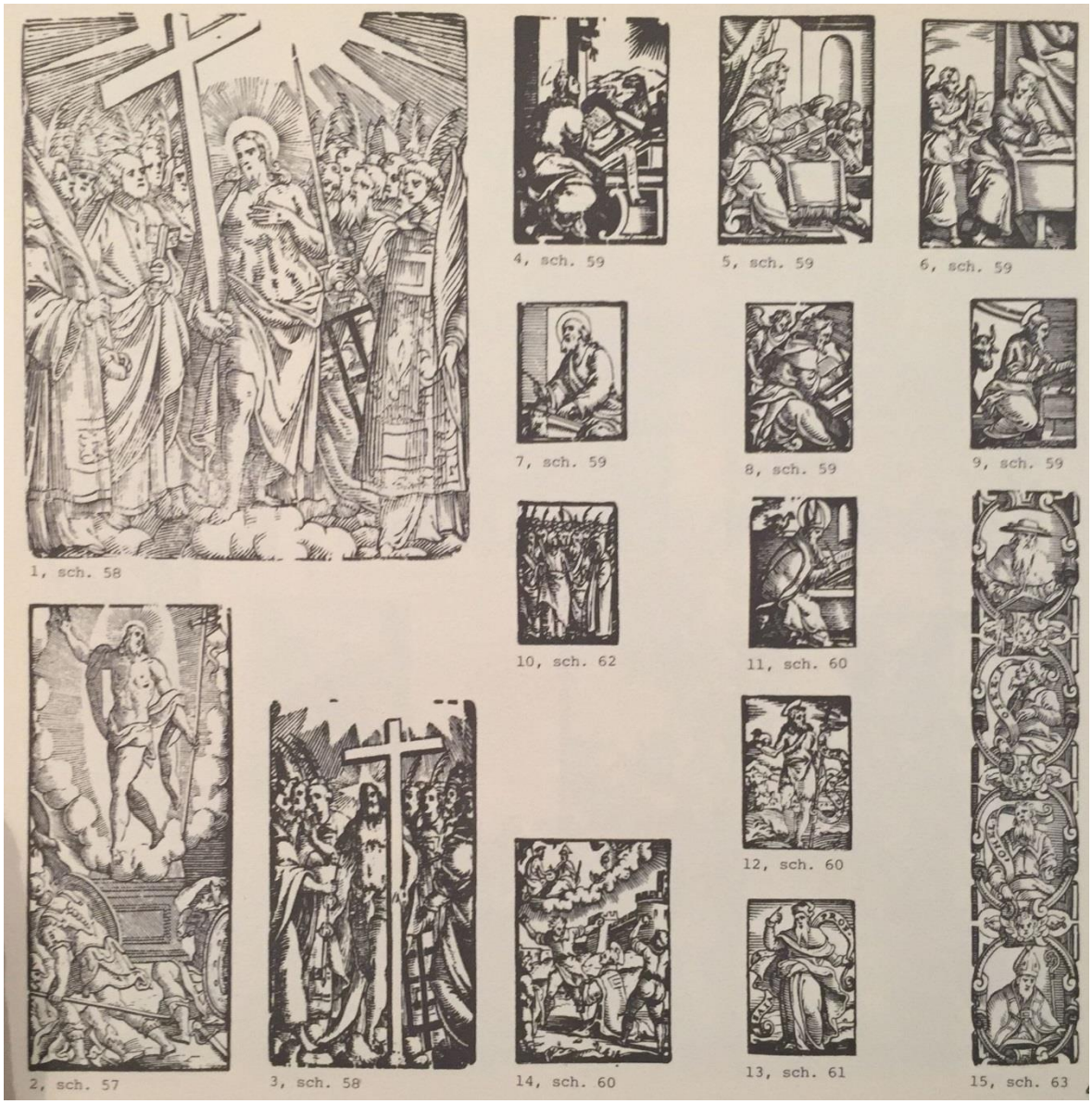



Fig. 2: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986 , tavola 40 (con il permesso dell'editore)

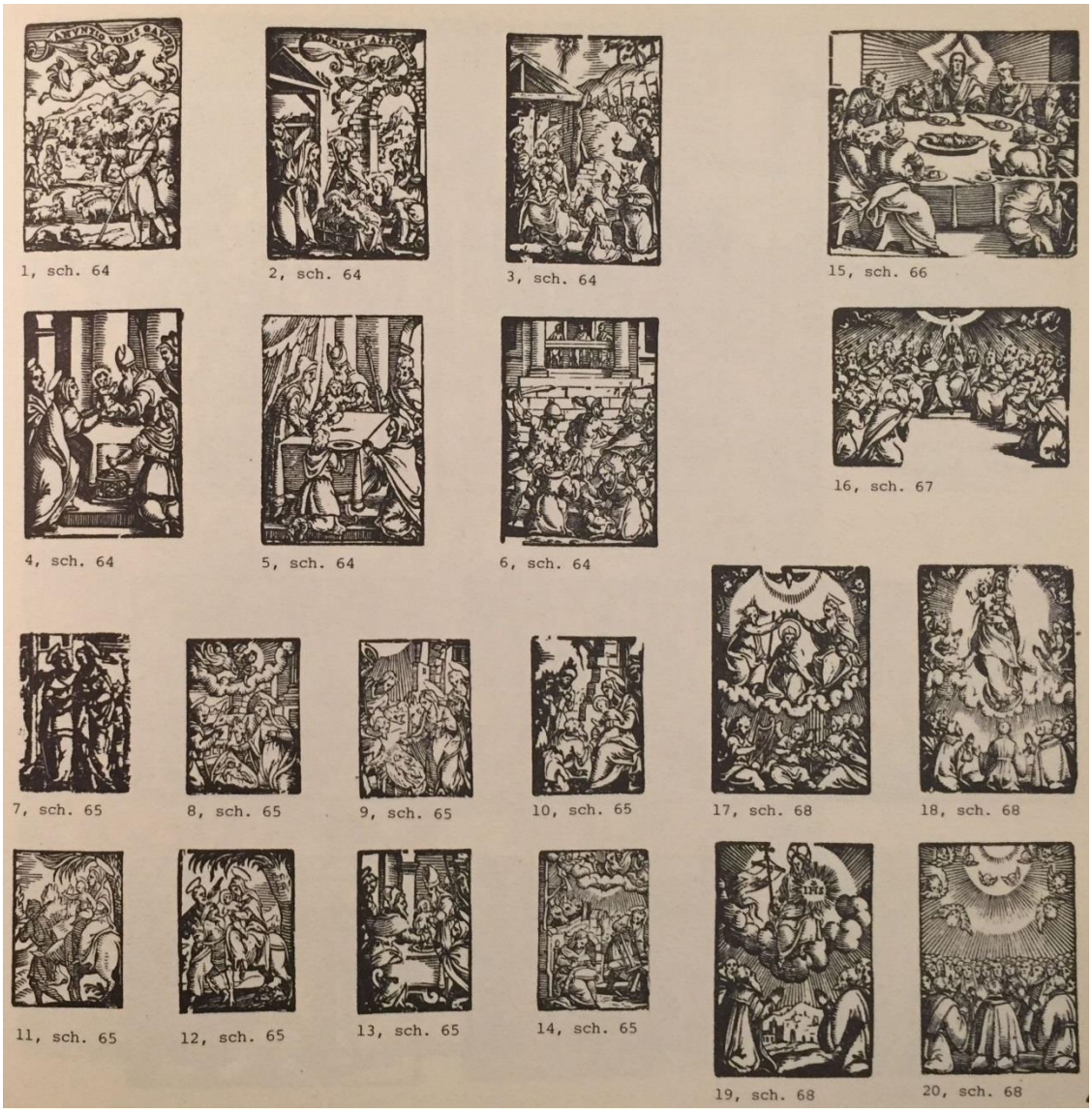



Fig. 3: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986 , tavola 41 (con il permesso dell'editore)

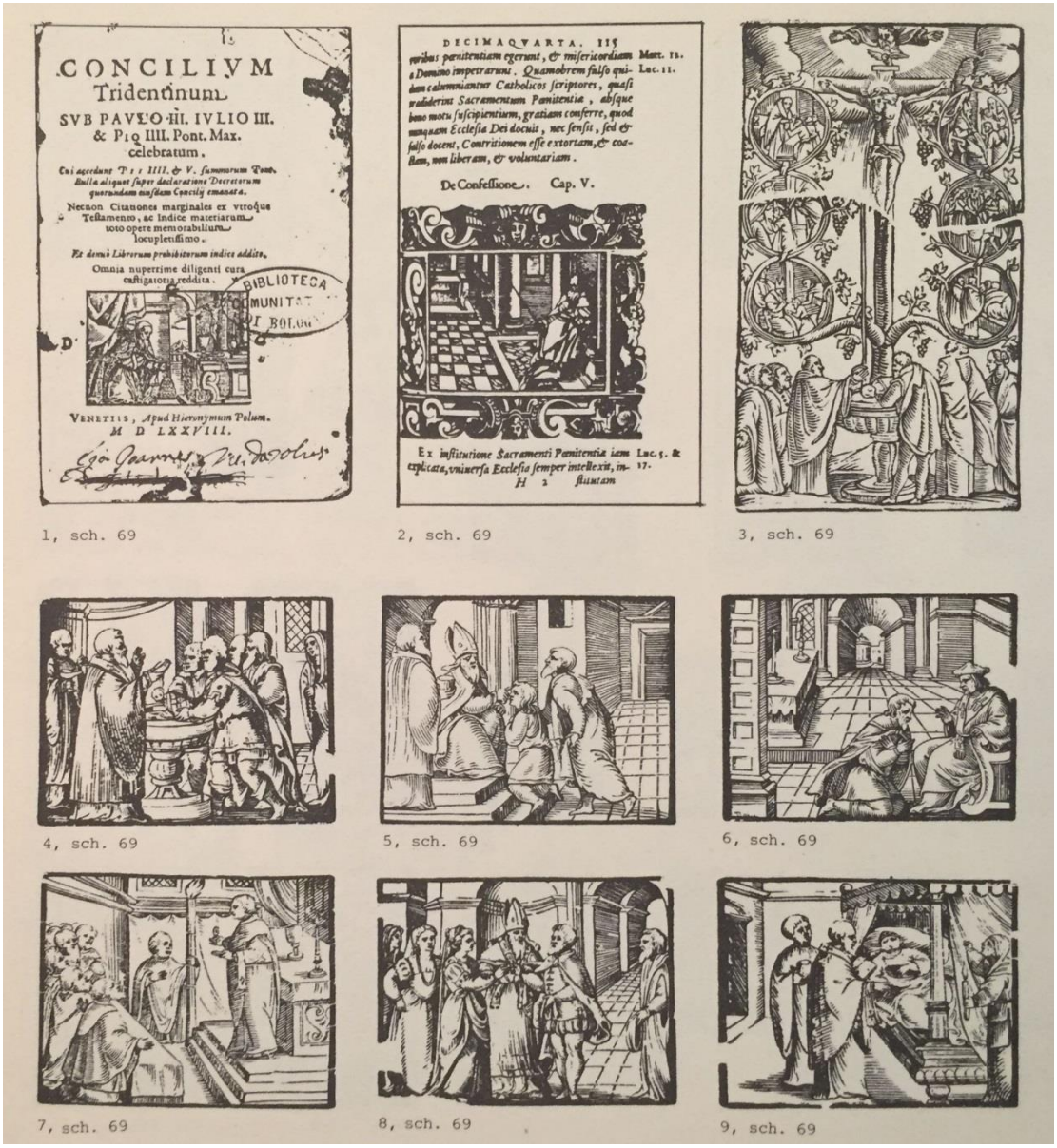



Fig. 4: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986, tavola 42 (con il permesso dell'editore)

Fig. 5: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986 , tavola 46 (con il permesso dell'editore)

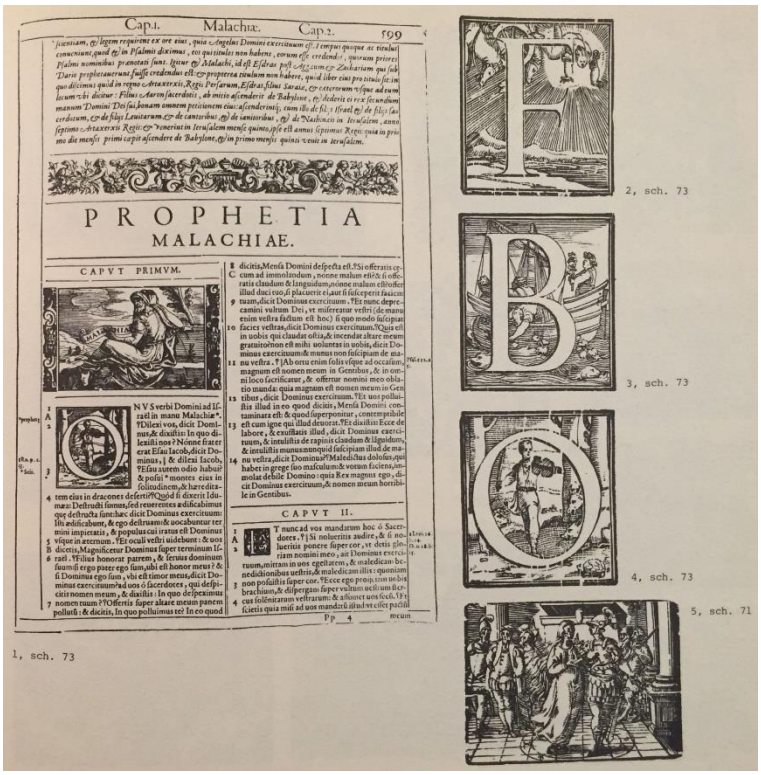



Fig. 6: Riproduzione dal volume *I Legni incisi della Galleria Estense*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena, Mucchi, 1986, tavola 45 (con il permesso dell'editore)

Fig. 7: Iniziale *F* con la caduta di Fetonte, alla p. 7 di Ludovico Casali, *Vita, morte e miracoli del glorioso San Geminiano, vescovo protettore della Città di Modana* [...], Modena, Giuliano Cassiani, 1633. Modena, Biblioteca Estense, 54.E.57

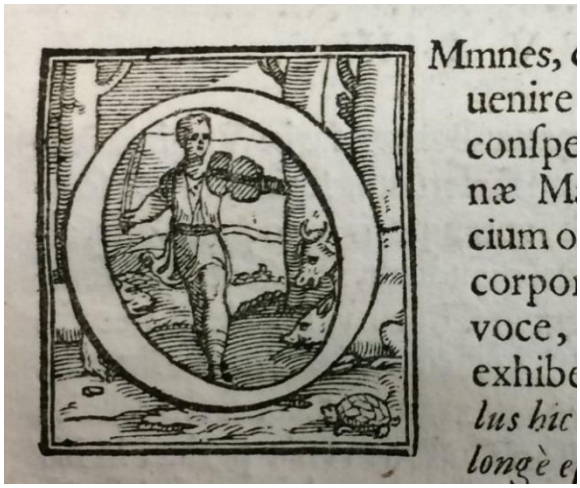


Fig. 8: Iniziale *O* con Orfeo, alla p. 95 della *Synodus Diocesana Mvtinensis a* [...] *Roberto Fontana episcopo Mvtinae habita anno M. DC. XXXXVII*, Modena, Giuliano Cassiani (la datazione non esplicitata dovrebbe collocarsi intorno al medesimo anno 1647). Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni X, 34,1

Fig. 9: *Ultima Cena*, nel frontespizio di: Ludovico Casali, *Compendium in Summam compendiosam Sacramentorum Ecclesiae, Casuum conscientiae Rever. D. Antonii de Litteratis* [...], Modena, Giuliano Cassiani, 1638. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 36

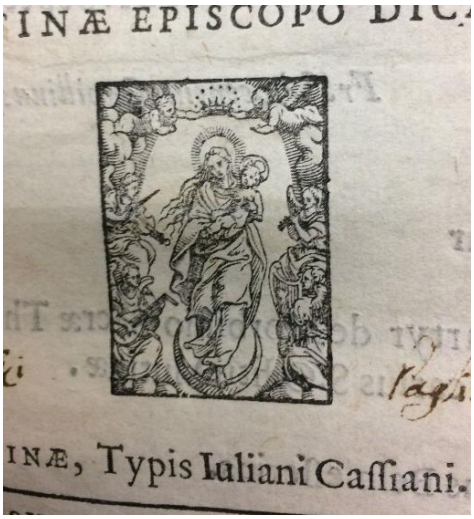



Fig. 10: *Madonna Immacolata*, nel frontespizio di Ludovico Vedriani, *Deiparae Virginis in Caelum triumphalis Pompa*, Modena, Giuliano Cassiani, 1645. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni, Opuscoli Modenesi, XVI, 25

Fig. 11: Marzio Erculeo, *Il Canto Ecclesiastico*, Modena, Eredi Cassiani, 1686: *L'Annuncio ai pastori,* c. 4 v. Modena, Biblioteca Estense, Misc. Ferrari Moreni 25.77

Fig. 12: Marzio Erculeo, *Il Canto Ecclesiastico*, Modena, Eredi Cassiani, 1686: *Davide,* e, nella cornice, bordo decorativo con figure di profeti (Osea e Gioele) e Padri della Chiesa, c. 5v. Modena, Biblioteca Estense, Misc. Ferrari Moreni 25.77

Fig. 13: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Adorazione dei pastori*, p. 38. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 14: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Giudizio universale*, p. 74 . Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 15: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *La consegna delle chiavi a S. Pietro*, p. 89. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 16: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Battesimo* (da matrice C. 65), pag.106. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 17: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Il Regno dei Cieli*, p. 123, p. 38. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 18: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Allegoria della Redenzione attraverso i Sacramenti*, a p. 132. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 19: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Cresima*, p. 187. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

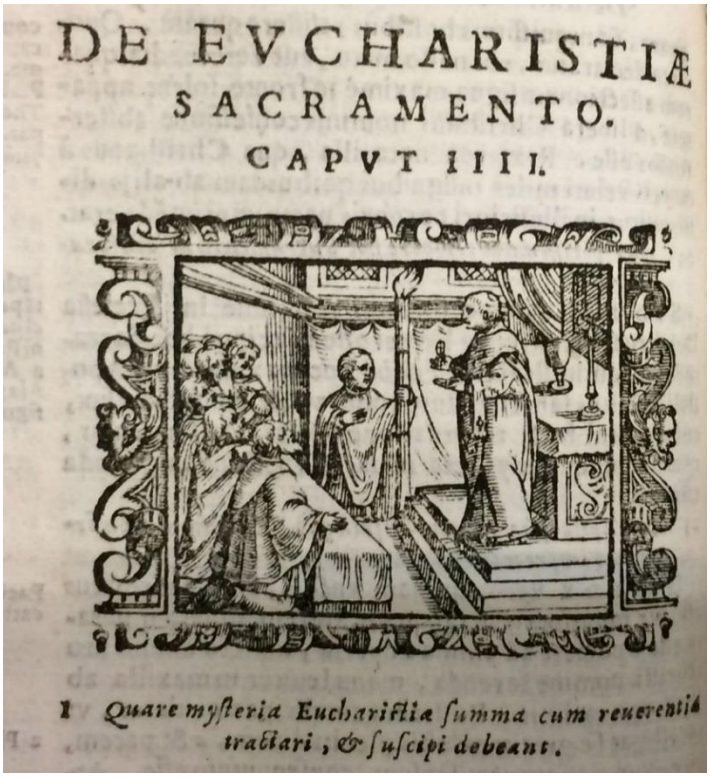



Fig. 20: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Eucarestia*, p. 200. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 21: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Confessione*, p. 244. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 22: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Matrimonio*, p. 317. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 23: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Mosè riceve le tavole della legge* , p. 334. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 24: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Oranti in adorazione della gloria di Dio*, p. 474. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 25: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Orazione nell'orto*, p. 450. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 26: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Tre oranti inginocchiati al cospetto di Dio che appare tra le nubi*, p. 345. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 27: *Catechismus ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini, MVTINAE, M.DC.LXXXVI*, Eredi Cassiani: *Tentazione di Cristo*, p. 537. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1433

Fig. 28: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Profezia, o visione, di Isaia* (Rorate caeli), e cornice includente il bordo decorativo con i profeti Gioele ed Osea, p. 210. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 29: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: L'evangelista Matteo*, p. 16. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 30: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Crocefisso tra Maria e Giovanni*, p. 38. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

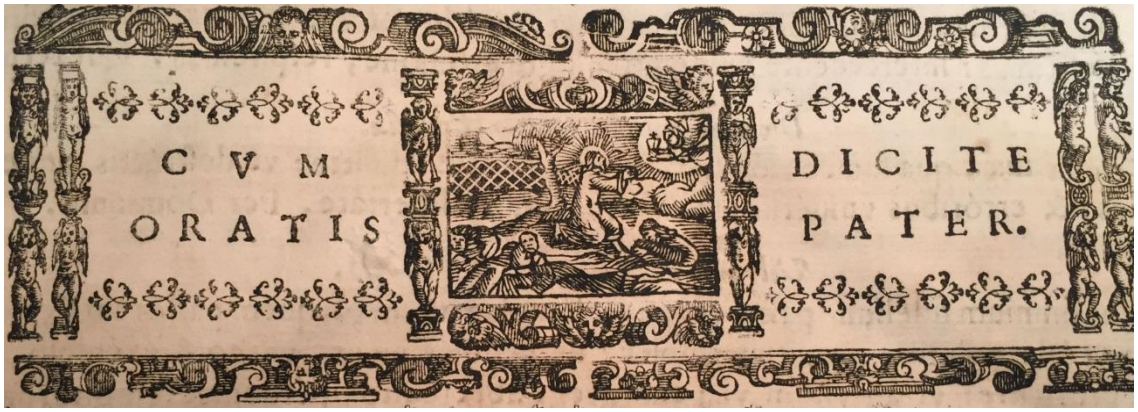



Fig. 31: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Orazione nell'orto degli ulivi*, p. 41. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

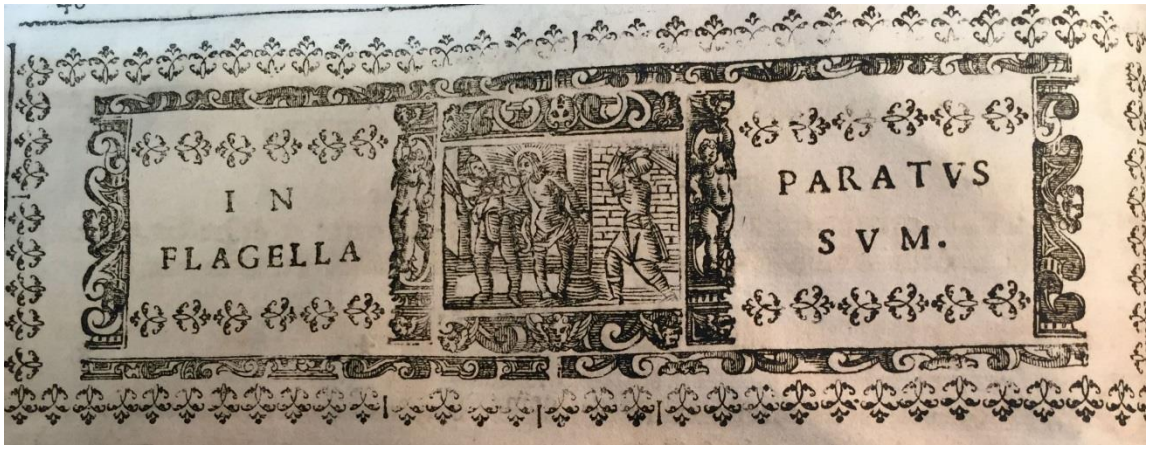



Fig. 32: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Flagellazione*, p. 48. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 33: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: L'Evangelista Luca*, p. 70. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 34: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Calvario*, p.159. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 35: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: L'Evangelista Giovanni* , a p. 162. (Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 36: Marzio Erculeo, *Cantus omnis Ecclesiasticus: Resurrezione*, p. 241. Modena, Biblioteca Estense, VI.E.3.7

Fig. 37: Michelangelo Lerri, *Breve Informatione del modo di trattare le cause del S. Officio*, in Modona, nella stamperia di Giulian Cassiani. M.DC.VIII, frontespizio: *San Pietro Martire in preghiera davanti al Crocefisso*. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 38

Fig. 38: *Regole et Indulgenze della Congregatione della Gloriossima Vergine Concetta nel Collegio della Compagnia di Giesu in* Modona, nella stamperia del Cassiano 1633: *Madonna di Loreto*, p. 94. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 42

Fig. 39: *Regole et Indulgenze della Congregatione della Gloriossima Vergine Concetta nel Collegio della Compagnia di Giesu in Modona*, nella stamperia del Cassiano 1633: *San Carlo inginocchiato davanti alla Madonna*, p. 96. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 42

Fig. 40: *Regole et Indulgenze della Congregatione della Gloriossima Vergine Concetta nel Collegio della Compagnia di Giesu in Modona* nella stamperia del Cassiano 1633: *Madonna in trono*, p. 31. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 42

Fig. 41: *Considerationi, et avertimenti spirituali di M. Tullio Chrispoldi d'Ariete sopra la Passione di nostro Signore Giesu Christo non piu vedute*, Cornelio Gadaldino, Modena 1559, frontespizio. Modena, Biblioteca Estense, Racc. Ferrari Moreni 1777

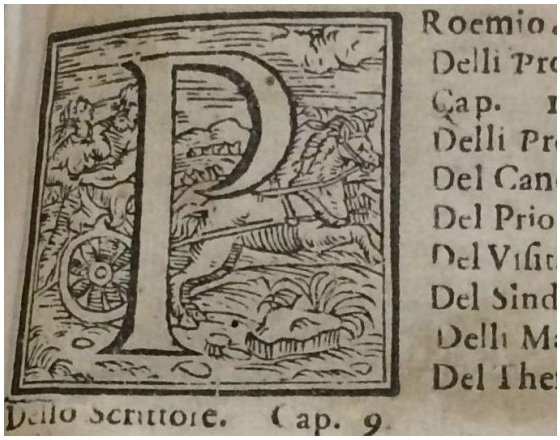



Fig. 42: *Capitoli della Santa Vnione*, in Modona, Eredi Cassiani, 1689, c. 1r., Tavola delle Materie [...]: Iniziale *P* raffigurante il ratto di Proserpina. Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni XVI, 39

Riproduzione di tutte le immagini da opere di proprietà della Biblioteca Estense su concessione del MiBACT

## BIBLIOGRAFIA

AL KALAK 2005
M. AL KALAK, *La città di tutte l'heresie. Attuazione e divulgazione del Concilio di Trento a Modena (1563-1627)*, Modena 2005.

AL KALAK 2008
M. AL KALAK, *Gli eretici di Modena. Fede e potere alla metà del Cinquecento*, Milano 2008.

AL KALAK 2011
M. AL KALAK, *L'eresia dei fratelli. Una comunità eterodossa nella Modena del Cinquecento*, Modena 2011.

BAUDRIER 1912
J. BAUDRIER, *Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres del Lyon au XVI siècle par le Président Baudrier publiées et continuées par J. Baudrier (Neuvième Série)*, Lione-Parigi 1912.

BIONDI 2008
A. BIONDI, *Gli ebrei e l'Inquisizione negli Stati estensi*, in *Umanisti, eretici, streghe. Saggi di storia moderna*, a cura di M. Donattini, Quaderni dell'Archivio Storico, Comune di Modena, pp. 181-198, Modena 2008.

ESSLING 1894
Victor Massena, Duc de Rivoli, PRINCE D'ESSLING, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois a Venise Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. Description. Illustration. Bibliographie*, Parigi 1894.

ESSLING 1908
Victor Massena, Duc de Rivoli, PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Première Partie. Tome II. Ouvrages imprimès de 1491 à 1500 et leurs éditions successives jusq'à 1525*, Firenze-Parigi 1908.

GNANN 1999
A. GNANN, *Catalogo delle opere*, in *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, a cura di K. Oberhuber, Milano 1999, pp. 59-405.

GOLDONI 1986a
M. GOLDONI, *Il reimpiego*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 61–68.

GOLDONI 1986b
M. GOLDONI, *La devozione del Rosario*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 119-124.

GOLDONI 1994
M. GOLDONI, *Dietro un acquisto: motivi inespressi della cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), Modena 1994.

GOLDONI 1995
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*, «Rassegna di studi e di notizie», XXII, 1995, pp. 195-258.

GOLDONI 2001
M. GOLDONI *Einige bedeutende norditalienische Einblattdrucke aus dem 15. bis 16. Jahrhundert*, in *Popular Prints and Imagery*, Atti del convegno (Lund 5-7 ottobre 2000), a cura di N.-A. Bringéus, S.A. Nilsson, Lund 2001, pp. 69-110.

GOLDONI 2009
M. GOLDONI, *"Venetiis in officina Francisci Marcolini": aspetti del complesso silografico per l'"Officium Beatae Mariae Virginis" del 1545*, in *Un giardino per le arti. "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Forlì 11-13 ottobre 2007), a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei, Bologna 2009, pp. 383-421.

*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.

MICHAEL 1990
E. MICHAEL, *Some Sixteenth-Century Venetian Bible Woodcuts Inspired by Holbeins Icones*, «Print Quarterly», 7, 1990, pp. 238-247.

MILANO 1989-1990
A. MILANO, *Le matrici silografiche della Raccolta Bertarelli*, in *Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali*, «Rassegna di studi e di notizie», XV, 1989-1990, pp. 165-201.

MONTECCHI 1986
G. MONTECCHI, *L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento*, in in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 35-56.

MONTECCHI 1988
G. MONTECCHI, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena 1988.

MORELLI 1993
A. MORELLI, *Marzio Erculei*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, pp. 137-138.

MURARO–ROSAND 1976
M. MURARO, D. ROSAND, *Tiziano e la silografia veneziane del Cinquecento*, Vicenza1976.

*NICCOLÒ DELL'ABATE* 2003
*Niccolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di S.Beguin, F. Piccinini, Milano 2003.

NUOVO–COPPENS 2005
A. NUOVO, C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo (Travaux d'humanisme et renaissance, 402)*, Ginevra 2005.

PETRUCCI 1984
F. PETRUCCI, *Crispolti Tullio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1984, pp. 820-822.

VICINI 1932
E.P. VICINI, *La stampa nella provincia di Modena*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, a cura di D. FAVA, Milano 1932, pp. 485-532.

## ABSTRACT

Non era fino a questo momento emerso, nel racconto della formazione delle raccolte xilo-tipografiche della Galleria Estense, un ruolo significativo dei librai, tipografi ed editori Cassiani, che hanno dominato la scena a Modena durante il Seicento, e conteso il primato ai Soliani fino all'inizio del Settecento. La presente ricerca si basa su un esame diretto, pur lontano dall'essere esaustivo, di edizioni Cassiani, e mostra che nei magazzini di Giuliano Cassiani, attivo come tipografo dal 1608 al 1652, e dei suoi nipoti, gli Eredi Cassiani, erano pervenuti fin dai primi decenni del secolo raffinati legni di origine con ogni probabilità veneziana. Vi si trovavano inoltre matrici di lavoro più modesto, di diversa qualità e diversa provenienza, poi stampate nei cataloghi ottocenteschi della tipografia Soliani. Un notevole numero di essi venne impiegato, in particolare, in edizioni riccamente illustrate degli anni Ottanta. Si deve supporre pertanto che il nucleo di bei legni veneziani per libri sacri e liturgici sopravvissuti nelle collezioni Soliani e Mucchi, nonché nuclei minori legati all'edizioni di operette devote o dottrinali, ci siano stati trasmessi grazie ai Cassiani. Incerto resta però il momento dell'acquisto dei legni veneziani, che potrebbe anche risalire ai Gadaldini, gli stampatori più rilevanti del secolo precedente. Di essi sono certe le importazioni da Venezia di matrici preziose, tra le quali soprattutto quelle usate da Francesco Marcolini per l'*Officium* del 1545. Da chiarire in generale la portata delle relazioni dei Cassiani con i Gadaldini, che, pur in declino, continuarono a pubblicare fino almeno al 1629, e con Giovanni Maria Verdi, la cui breve parabola durò poco più di un decennio, e del cui ricchissimo patrimonio di matrici si ignora la sorte.

Until now, in the account of the formation of the woodblock/woodcut collections of the Estense Gallery, there had emerged no significant role of the booksellers, printers and publishers Cassiani, who dominated the scene in Modena during the seventeenth century and contested the primacy of the Soliani until the beginning of the eighteenth century. This research is based on the direct, though not exhaustive, examination of Cassiani publications, and shows that from the first decades of the century highly-refined woodblocks, most probably of Venetian origin, were to be found in the storehouses of Giuliano Cassiani, who was active as a printer from 1608 to 1652, and of his nephews, the Cassiani heirs. Also present were more modest woodblocks, of varied quality and of different origins, which were later printed in the nineteenth century in the Soliani catalogues. A large number of them were used, in particular, in the richly-illustrated publications of the 80's. It has thus to be assumed that the nucleus of the beautiful Venetian woodblocks for religious and liturgical works that survived in the Soliani and Mucchi collections, as well as other minor nuclei used for lesser devotional and doctrinal works, came down to us thanks to the Cassiani. What is not certain, however, is the period when the Venetian blocks were purchased, which could even go back to the Gadaldini, the most important printers of the previous century. It is certain that precious woodblocks were imported from Venice, including, above all, those used by Francesco Marcolini for the *Officium* in 1545. What has in general still to be clarified is the extent of the relations of the Cassiani with the Gadaldini, who, though in decline, continued to publish until at least 1629, and with Giovanni Maria Verdi, whose rise to importance lasted little more than a decade and of whose extensive patrimony of woodblocks no trace remains. (Jane Stevenson)

# TRA STAMPA A LARGA DIFFUSIONE E ACCADEMIA. LA XILOGRAFIA EMILIANA TRA SEICENTO E SETTECENTO NELLE RACCOLTE DI MATRICI LIGNEE DELLA GALLERIA ESTENSE

La difficoltà a individuare una datazione e persino una collocazione geografica del luogo di produzione per le stampe a larga diffusione viene ben chiarita dalla critica. A questo proposito Evelina Borea, trattando della xilografia delle origini, sottolinea come i modelli di riferimento nelle arti cosiddette maggiori continuassero a essere replicati anche a grande distanza di tempo e come l'ampia circolazione delle stampe destinate a un pubblico generico e a un uso domestico comporti l'impossibilità a determinarne il luogo di produzione in relazione a quello della loro conservazione[1].

Per il contesto che qui si vuole indagare può valere l'esempio della xilografia raffigurante la *Madonna della Ghiara* intagliata a Modena nel 1596 su disegno del pittore reggiano Camillo Branchini, il cui unico esemplare noto è conservato sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Jacopo e Antonio a Fivizzano, nei pressi di Massa. Come ricordato dalle fonti vagliate da Zeno Davoli, della matrice (non conservata) erano stati tirati moltissimi esemplari, eppure l'unico che pare essere sopravvissuto si trova oggi in un luogo alquanto lontano da quello in cui era stato ideato e prodotto[2]. Ma non solamente le stampe circolavano, anche le matrici passavano da una bottega all'altra, venivano replicate e vendute[3].

Il caso di Fivizzano risulta anche utile a spiegare per quale ragione raramente si conservino esemplari antichi a stampa di xilografie per fogli sciolti a larga diffusione. Questo tipo di materiale, destinato spesso a una funzione devozionale e ai più svariati usi, di rado era fatto oggetto di interessi collezionistici e per questa ragione era soggetto a deteriorarsi velocemente[4]. La pratica di esporre stampe in edifici religiosi oppure sui muri delle abitazioni è ducumentata già per la xilografia delle origini e permane nel tempo. Per il contesto del quale si parla valga a titolo di esempio l'antiporta incisa da Ludovico Mattioli per il *Bertoldo* di Lelio dalla Volpe, nella quale è raffigurata una stampa priva di cornice appesa al muro di un interno domestico[5] (Fig. 1).

Ciò si verifica anche nel caso dei fondi di matrici lignee della Galleria Estense, per le quali si conoscono, tranne rarissime eccezioni ed escludendo i volumi a stampa, solo esemplari di tirature moderne. Come noto, le raccolte estensi di matrici sono il risultato dell'aggregazione di pezzi di varia provenienza, processo iniziato già a partire dal Seicento, quando la tipografia Soliani era in attività e acquisiva fondi provenienti da altre tipografie[6]. Tutti i blocchi appartenuti ai Soliani sono stati contrassegnati sul verso (presumibilmente a opera degli stessi tipografi) da una numerazione a quattro cifre di colore giallo che corrisponde a quella dei fogli dei volumi contenenti la tiratura completa dei legni effettuata a Modena nel 1828 e il cui unico esemplare noto è attualmente conservato presso la Biblioteca Poletti di Modena. Un secondo volume a stampa delle matrici Soliani è stato realizzato nel 1864, poco prima della vendita dei pezzi che sono poi confluiti nelle raccolte dell'antiquario milanese Pietro Barelli ed è conosciuto in quattro esemplari, tra i quali si registrano alcune differenze di limitato rilievo[7].

[1] BOREA 2001, p. 29. Sulla circolazione delle stampe a larga diffusione si veda MILANO 2015.
[2] Si veda DAVOLI 2015. Sulla diffusione del culto della Madonna della Ghiara si veda *I SERVI DI MARIA* 2015.
[3] Dell'argomento tratta in modo più esteso il saggio di M.L. Piazzi in questo volume.
[4] Si vedano *TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, pp. 47-48, note 11, 12; COBIANCHI 2006 e AREFORD 2009; KARR SCHMIDT 2011.
[5] CROCE 1736.
[6] GOLDONI 1986. Sull'argomento si veda anche il contributo di M. Goldoni in questo volume.
[7] Tre esemplari sono conservati a Modena: Biblioteca Estense Universitaria, Galleria Estense, Musei Civici. Si ringrazia il Professor Richard Field per la cortese segnalazione di un quarto esemplare (incompleto), conservato presso la New York Pubblic Library.

È ben noto inoltre come alla fine del XIX secolo l'acquisto dei legni Barelli effettuato da Adolfo Venturi per conto del Governo italiano comprendesse, oltre alle matrici in precedenza appartenute ai Soliani, un cospicuo numero di legni di altra provenienza[8]. Le manomissioni Barelli (con l'aggiunta di firme e monogrammi apocrifi[9]), sono facilmente rilevabili – da chi non possa esaminare le matrici – mediante un confronto tra una delle tirature anteriori alla vendita con quella effettuata per volontà dell'allora direttore Giulio Bariola nel secondo decennio del Novecento[10]. A questi pezzi si aggiunge il ricchissimo *corpus* di matrici vendute alla Galleria, negli anni Novanta del secolo scorso, dalla casa editrice Mucchi e che comprende circa un migliaio di blocchi in legno in parte provenienti dalla tipografia Soliani[11].

Grazie alla numerazione di colore giallo e alla tiratura dei legni Soliani del 1828, è possibile individuare quelle matrici che, almeno nel terzo decennio del XIX secolo, appartenevano alla tipografia modenese. Dati più precisi, almeno per i pezzi destinati all'illustrazione dei volumi a stampa, potrebbero essere acquisiti grazie a riscontri sistematici sulle edizioni Soliani[12]. E tuttavia l'individuazione della stampa da una matrice all'interno di un volume presenta in questo senso ostacoli, che vengono a porsi soprattutto a causa della pratica diffusa di replicare matrici per l'illustrazione di volumi di grande fortuna. Emblematico, nel contesto che qui si indaga, il caso della *Vita di S. Giosafat convertito da Barlaam*. La Galleria Estense di Modena conserva 52 legni riconducibili all'apparato illustrativo di questo testo, 40 dei quali provengono dal fondo Soliani, 12 da quello Mucchi. Presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena si conserva del libretto un unico esemplare privo di data di un'edizione stampata dagli eredi di Bartolomeo Soliani[13], dotato di 16 vignette, una per il frontespizio e 15 interne al testo. Dato che i 52 legni corrispondono a quattro diverse serie (incomplete e quasi identiche), bisognerà supporre che siano stati realizzati per altrettante edizioni prodotte in anni diversi, verosimilmente non dai soli Soliani. Inutile dire quanto sia facile confondere tra loro le diverse matrici (spesso usurate o danneggiate), nel confronto con l'immagine a stampa (Figg. 2-6).

Ciò detto, anche riuscendo a identificare con buona sicurezza la matrice usata per una stampa (individuando ad esempio l'esatta corrispondenza tra i segni sull'immagine stampata e gli intagli, le rotture del legno o i fori lasciati sul blocco dagli insetti xilofagi), è opportuno ricordare che, se ciò fornisce un termine *ante quem* per la data della sua realizzazione e per il suo ingresso nelle raccolte di legni a disposizione della tipografia, non ne determina necessariamente il luogo o la data di produzione. Questo vale soprattutto nel caso di oggetti destinati a una lunga durata e passaggi di mano come sono le matrici lignee. Lo stesso può dirsi per i blocchi la cui principale destinazione era presumibilmente la stampa di fogli sciolti a scopo devozionale e a larga diffusione, caratterizzati spesso da una resa sommaria e da persistenze di modelli figurativi.

A questo si aggiunge la scarsità di una documentazione relativa alla produzione delle matrici xilografiche, in parte dovuta, come rilevato da Giorgio Montecchi, ai bassi costi di produzione, che raramente potevano costituire ragione di contese che portassero alla registrazione di dati utili per noi a comprendere le dinamiche insite alla loro realizzazione[14].

[8] GOLDONI 1994.
[9] BERTARELLI 1909; BERTARELLI 1929; MILANO 1986; MILANO 2000.
[10] Per le questioni qui accennate si rimanda al contributo di M. Mozzo in questo volume.
[11] GOLDONI 1995a. Si veda inoltre il contributo di C. Araldi in questo volume.
[12] Questo lavoro di riscontro troverebbe un solido punto d'avvio nell'imprescindibile censimento condotto da Ernesto Milano e Annalisa Battini (*ANNALI DELLA TIPOGRAFIA SOLIANI* 1986) e nei contributi dedicati all'argomento da Maria Goldoni (tra i vari studi si cita in particolare GOLDONI 1995b).
[13] *VITA DI S. GIOSAFAT* [s.d.].
[14] MONTECCHI 1986.

*Matrici modenesi*

Se è quindi relativamente semplice comprendere quali delle matrici pervenute alla Galleria Estense provenissero in origine dalla bottega Soliani e quali dalla raccolta Barelli, è invece molto complesso (e in alcuni casi probabilmente impossibile) individuare l'origine dei pezzi già Soliani al fine di mettere in luce le dinamiche alla base delle loro strategie commerciali.

Alcuni dati documentano contatti tra i Soliani e altre città in merito all'approvvigionamento di matrici xilografiche: i blocchi che, come si vedrà meglio più avanti, sono certamente di produzione bolognese, sono quasi tutti confluiti a Modena tramite l'acquisto effettuato da Adolfo Venturi della raccolta Barelli. Fa eccezione una matrice che reca su un lato un intaglio destinato alla stampa del tabellone del gioco dell'oca e un'iscrizione che riconduce ai tipografi Pisarri di Bologna e sull'altro una *Madonna del Rosario* che, per ragioni che si addurranno più avanti, mi pare pure ascrivibile all'ambito bolognese[15] (Figg. 7-8). La matrice è compresa nella tiratura Soliani del 1828 ed è quindi confluita a Modena prima della vendita dei legni a Barelli.

Va aggiunto che la *Madonna dei Sette Dolori*, pure proveniente dal fondo Soliani e recante una sottoscrizione che ne attesta la produzione per conto dei tipografi modenesi, è caratterizzata da analoghe misure e cornice, ma diverso stile e tecnica d'intaglio rispetto alla *Madonna del Rosario* ora menzionata[16] (Fig. 9). È forse possibile che la matrice prodotta a Bologna sia in seguito confluita presso i Soliani e che questi abbiano commissionato la realizzazione di un secondo intaglio a *pendant* del recto del legno acquisito da Bologna.

Contatti commerciali tra i Soliani e Bologna in merito alla committenza di matrici xilografiche sono inoltre documentati da una lettera datata 28 ottobre 1796, nella quale il direttore della tipografia degli Eredi Soliani, Giuseppe Cavi scrive a Bologna ai cugini Bouchard perché si attivino al fine di recuperare alcuni «disegni per intagli in legno» inviati tempo prima a un intermediario per farli intagliare[17]. Come suggeritomi da Zeno Davoli, la fretta manifestata da Cavi potrebbe spiegarsi col fatto che tutto questo avviene nei primi mesi del regime napoleonico e probabilmente si trattava quindi di intagli repubblicani[18].

È poi ben noto il caso dell'illustrazione dell'*editio minor* della *Secchia Rapita*, pubblicata nel 1744 e dotata di intagli in legno di notevole pregio[19]. Uno di essi reca la firma «Ignatius Lucch scul.», informandoci che l'autore, almeno per questa matrice, è da identificarsi con Ignazio Lucchesini, intagliatore in legno attivo alla metà del Settecento tra Milano, Ancona e Napoli[20]. Tuttavia, almeno per quest'ultimo caso, il ricorso a maestranze attive fuori dai confini dello stato dovrà probabilmente imputarsi al rilevante impegno editoriale dell'opera e mi pare verisimile che i Soliani si siano in genere rivolti soprattutto a xilografi attivi all'interno del ducato, la cui

[15] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4628. Sul verso in alto a destra «NVOVO GIOCO. DELL'OCCHA.» ; in basso a sinistra «IN BOLOGNA / PISARRI» (si veda anche il contributo di M.L. Piazzi in questo volume). Tra i legni che per ragioni iconografiche potrebbero dubitativamente essere ritenuti di provenienza bolognese c'è quello (giuntoci tramite i Soliani) raffigurante la *Madonna della cintura con i santi Agostino, Monica, Lorenzo e Carlo Borromeo*, recante la sottoscrizione «IL VERO RITRATTO DELLA MADONNA DELLA CENTVRA MADRE DI CONSOLATIONE NEL / LA CHIESA VECCHIA DI CASTIGLIONE GIVRISDITTIONE DEGL'ILL.MI SIG.I PEPOLI» (Modena, Galleria Estense, n. inv. 4617).

[16] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4577, in basso «IN MODONA PER IL SOLIANI».

[17] Dopo aver incaricato i Bouchard di recapitare a Giovanni Ludovico Rizzoli la lettera, Cavi aggiunge: «Vi prego altresì di chiedergli i disegni e se vi dicesse averli l'incisore, chiaritevene […] e fatemi la grazia di sollecitare l'artefice: incisi gl'intagli speditemegli voi, anco ad uno ad uno e, consapevole della spesa, ve la farò tenere immediatamente» (Modena, Archivio di Stato, *Acquisti 2*, fasc. 2, n. 10).

[18] Si coglie qui l'occasione di ringraziare Zeno Davoli per i numerosi e preziosi consigli.

[19] TASSONI 1744. Si veda MILANO 1993.

[20] Se infatti in THIEME–BECKER 1907-1950 (XXIII, 1929, p. 434) è detto attivo a Milano tra 1739 e 1762, Zeno Davoli generosamente mi informa dell'esistenza di un S. Andrea firmato «Lucch. Sc. Ancone» e di una marca tipografica napoletana firmata per esteso dallo stesso xilografo.

attività è attestata già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, se è corretto datare a questi anni un gruppo di matrici conservate presso la Galleria Estense e recanti sottoscrizioni che rimandano alla città emiliana[21].

Si è poi già citato il caso di Camillo Branchini, il quale testimoniò al processo canonico tenutosi a Reggio Emilia sui miracoli della locale Madonna della Ghiara che egli , avuta nella notte una visione: «la mattina seguente, trovata la tavola di legno, se n'andò a Modena a far far il taglio, su quali poscia fece tanti fogli stampati e li vendete […]» , il che dimostra, secondo Zeno Davoli, che, se a Reggio all'epoca mancavano intagliatori, a Modena ve ne era almeno uno ed era di alto livello, vista la buona qualità dell'intaglio[22].

Per quanto riguarda l'ambito che qui si tenta di analizzare, cioè quello legato all'attività della bottega Soliani tra Sei e Settecento, presso l'Archivio di Stato di Modena esistono due lettere, già note a Giorgio Montecchi: nella prima, datata al novembre 1693, il libraio e tipografo parmigiano Paolo Monti scrive da Parma a Bartolomeo Soliani, pregandolo di
«favorirmi di dire à quel preto che à intaliato altri legni che ne à uno in mano delli mie che la intaliato si ò no. Che se laveva intaliato me lo mandi che subito lo farò sodisfare […]»[23].

Alla fine del Seicento è dunque attivo a Modena in qualità di xilografo un religioso che doveva intrattenere con Bartolomeo Soliani un rapporto di collaborazione piuttosto costante se il libraio parmigiano si avvale dell'intermediazione di questi. Monti ne conosce già l'operato e richiede l'intervento di questo specifico xilografo: dubitativamente se ne può dedurre che più di un intagliatore era attivo in città, ma che la qualità del lavoro del religioso era maggiormente apprezzata dal tipografo parmigiano.

Un'ulteriore lettera è inviata da Reggio Emilia alla tipografia modenese in data 4 ottobre 1767 da Giuseppe Maria Fogliani, membro dell'aristocrazia reggiana e vescovo di Modena dal 1757 al 1785[24]. Il prelato chiede ai Soliani di far realizzare una matrice con il proprio stemma gentilizio, accuratamente descritto e offre l'aiuto di tale Bartolomeo Cammellini «pratichissimo e valente dilettante di cose antiche» e aggiunge che entro pochi giorni sarebbe stato in grado di mostrare loro un'immagine dello stemma e che «forse a quell'ora ella sarà provveduta d'ottimo legno di busso [i. e. bosso] per le sud(det)te incisioni, giacche dal sig(no)r Cesare Burzalini ascolto che ella ne terrebbe bisogno»[25].

---

[21] Sulla base delle iscrizioni e degli elementi stilistici, mi paiono riferibili all'ambito modenese del Cinquecento alcune matrici delle quali si fornisce l'elenco, rimandando, per la loro consultazione, al catalogo on line: n. inv. 4391, [*Cristo crocifisso con santa Maria Maddalena, due devote e le "sette parole"*], recante in basso l'iscrizione «IN MODONA / PER PAOLO / GADALDINO» (Goldoni, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 97, pp. 125-127). n. inv. 4351 (recto), *LA NAVE DI SALVATIO(N)E*, in basso «IN MODONA» (Goldoni-Milano, in *I LEGNI INCISI* 1986, nn. 32, 214, pp. 87-88, 177). n. inv. 4593, [*Trasporto della Santa Casa a Loreto*] (Goldoni, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 19, pp. 74-75; ROSAND 1990, p. 74). La stampa del legno presente nel calalogo Soliani del 1864 reca in basso l'iscrizione «IN Modona», rimossa nella matrice da Barelli. n. inv. 4563, [*Madonna del Rosario*], in basso «IN MODONA» (Goldoni, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 92, p. 122-123; Nodari, in *BERTARELLI E TRIESTE* 2000, 29, pp. 152-153). n. inv. 6867, [*Scena arcadica*], in basso «IN MODONA». n. inv. 6749, *Il conte Orlando Paladino*; le impressioni Soliani documentano la presenza a destra dell'iscrizione «IN MODONA», eliminata probabilmente da Barelli (Milano, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 223, p. 180).

[22] La testimonianza è trascritta in MIARI-VELLANI 1597, vol. II. Si veda DAVOLI 2015.

[23] Modena, Archivio di Stato, *Acquisti 2*, nn. 7-8. Paolo Monti a queste date e fino al 1702 collabora con Alberto Pazzoni (LASAGNI 1999, vol. III, pp. 584-585).

[24] Modena, Archivio di Stato, Acquisti 2, n. 52. «[…] scudo giacente con sette losanghe o siano fuselle a modo di banda che lo dividono obliquam(en)te e che frammezzano due rami di vite có loro pampini e foglie. Sopra il med(esi)mo giace una celata chiusa guardante lateralm(en)te con sopra la testa di una lupa con bocca aperta, coronata con corona ornata di pietre e di una piramide alternata da fiori, la pelle del cui capo di lupa copre in parte detta celata e in parte fa ornamento allo scudo […]». Per G.M. Fogliani si veda LITTA 1819-1883, vol. V, *Fogliani di Reggio*, tav. V.

[25] Tra le matrici della Galleria Estense di Modena si conserva uno stemma riconducibile al casato dei Fogliani (la cui essenza tuttavia non pare essere bosso?) e corrispondente in maniera piuttosto precisa alla descrizione data dal prelato nella lettera Modena, Galleria Estense, n. inv. 5171.

Vi sono dunque elementi che indicano che a Modena, tra Cinque e Settecento, fossero attivi degli intagliatori in legno, che venivano richiesti anche per i bisogni delle città limitrofe. Ne rendono un'ulteriore attestazione le sottoscrizioni in calce ad alcune matrici, che consentono l'individuazione di un un piccolo nucleo di pezzi prodotti *ad hoc* per i Soliani. In due casi è fornita una data: *LA VERA EFFIGIE DELLA BEATISSIMA V. / MARIA DI S. SINESIO MART. POSTA / NELLA VILLA DI D.to S. SINESIO / FERRARESE SCOPERTA LI 6 GIVGNO 1666* reca la sottoscrizione «IN MODONA PER GL'HEREDI SOLIANI» e rende quindi noto tramite l'iscrizione l'ambito di realizzazione e il termine *post quem* per l'intaglio[26] (Fig. 10). Un ulteriore legno riproduce l'immagine della *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Carlo Borromeo*, affrescata da Damiano Padovani sotto la porta di San Francesco a Guastalla e reca l'iscrizione «IN MODONA PER LI SOLIANI. 1693. MA [monogramma]»[27] (Fig. 11). L'iscrizione fornisce quindi, oltre al luogo di produzione e al riferimento ai Soliani, la data 1693, lo stesso anno della lettera inviata da Paolo Monti e che è anche lo stesso in cui la Madonna fu «scoperta miracolosa».

In entrambi i casi l'intaglio non può dirsi di cattiva qualità, in quanto, se si riscontra una certa schematicità nell'impostazione dei tagli trasversali su linee guida molto marcate, è pur vero che il gesto dell'intagliatore accompagna il tratteggio fino al piano inferiore (cioè la superficie scavata e non destinata alla stampa), al fine di ammorbidire i passaggi chiaroscurali. Una sofisticazione estetica che certo deve imputarsi a un professionista piuttosto abile.

Le incertezze individuabili in particolare nella resa prospettica – ad esempio nelle figure di Maria e Giuseppe nella parte sommitale della composizione del primo legno e in quelle dei due santi ai piedi della Madonna del secondo – andranno forse imputate più alla cattiva resa del disegno preparatorio che a un errore dell'intagliatore. Simili problemi sono d'altronde registrati anche dalle fonti se Zanotti nella vita di Giuseppe Maria Moretti afferma che la qualità dei suoi intagli dipende da quella del disegno[28].

Altre due matrici dotate di sottoscrizioni che rimandano a Modena e ai Soliani riproducono immagini venerate in zone vicine alla città estense: la *Madonna del Rosario di Fontanellato*, dove pure si riscontrano sproporzioni che mi paiono dovute al disegno alla base dell'intaglio[29] e la *Madonna di San Clemente*[30] (Figg. 12-13). Allo stesso ambito fanno riferimento le iscrizioni in calce a due ulteriori legni raffiguranti immagini sacre destinate a essere ritagliate dopo la stampa e a essere vendute separatamente come santini (Figg. 14-15)[31]. Sono ancora prodotte per i Soliani di Modena un'*Annunciazione* recante il falso monogramma «ZM» e una matrice per la stampa del tabellone del gioco dell'oca[32] (Figg. 16-17). Si distingue dalle altre per la qualità dell'intaglio una matrice molto elegante e di ottima esecuzione che raffigura l'*Esaltazione del SS. Sacramento*[33] (Fig. 18).

[26] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4573.

[27] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4575. Il monogramma «MA» mi pare più probabilmente interpretabile come monogramma mariano che come firma dell'intagliatore.

[28] ZANOTTI 1739, pp. 17-19. Sul rapporto tra disegno e intaglio si veda *TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1974, pp. 46-47, 63. Si veda inoltre: Landau-Parshall 1994, pp. 21-23.

[29] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4588, «LA MIRAC.SA IMAG.NE DELLA MAD. DEL ROS.O DI FONTANELATO / IN MODONA PER LI SOLIANI». Lo stesso soggetto è raffigurato nel n. inv. 4708; rimanda al territorio parmense anche in n. inv. 4603 («LA MADONA DEL SOCORSO DI PARMA»).

[30] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4661. In basso «VERA EFFIGE DELLA MIRACOLOSISSIMA BEATA V. MARIA DI S. / CLEMENTE POSTA NEL TERRITORIO DELLA BASTIGLIA / IN MODONA PER GLI EREDI SOLIANI».

[31] Modena, Galleria Estense, nn. inv. 4809 («IN MODONA PER LI SOLIANI»), 4810 («IN MODONA PE(R LI) SOLIANI»).

[32] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4626 («IN MODONA PER LI SOLIANI»); n. inv. 6678 («IN. MODENA. PER BARTOLOMEO SOLIANI»).

[33] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4747 («IN MODONA PER LI SOLIANI»). È ancora Zeno Davoli a suggerirmi che possa trattarsi di un apparato per festività (una festa delle 40 ore?).

Si tratta quindi soprattutto di prodotti locali per la stampa di immagini devozionali e destinate ad avere una lunga durata. Si evince che, se il disegno si dimostra talvolta semplificato e forse difficile da seguire per lo xilografo, la preparazione del legno risulta nella maggior parte dei casi piuttosto curata e l'andamento dell'intaglio si rivela per lo più di discreta qualità[34].

*La xilografia bolognese e l'Accademia Clementina*

Anche a Bologna è documentata la produzione di immagini devozionali a larga diffusione sia per il Seicento che per il secolo successivo: sono riconducibili alla produzione bolognese del secondo Seicento tre legni le cui sottoscrizioni rimandano ad Antonio Pisarri, che teneva bottega, tra gli anni sessanta e ottanta del Seicento, «sotto il portico dell'Ospedale della Morte», «all'insegna dei due gigli». In tutti e tre i casi l'immagine è intagliata per la metà superiore sul recto del blocco e per quella inferiore sul verso: raffigurano una *Madonna del Rosario*, una *Madonna del Carmine* e una *Madonna di Loreto* [35] (Figg. 19-21). Un ulteriore legno, già citato in precedenza, su un lato del blocco reca un intaglio destinato alla stampa del tabellone del gioco dell'oca e un'iscrizione che riconduce a Bologna e ai Pisarri[36]. Come si è detto, la stessa matrice raffigura dall'altro lato la *Madonna del Rosario*: mi pare plausibile l'ipotesi che anche questo secondo intaglio sia stato realizzato a Bologna, in quanto adotta, per costruire la figura della Madonna e del Bambino, lo stesso disegno e lo stesso schema per l'andamento dei tagli della già citata matrice di analogo soggetto prodotta per Antonio Pisarri (Figg. 7-8, 19).

I quattro legni sono destinati alla stampa di immagini a larga diffusione. Soprattutto per quanto riguarda le prime tre matrici delle quali si è fatta menzione, le grandi dimensioni mi pare

[34] La Galleria Estense conserva numerose matrici provenienti dal fondo Soliani, che riproducono immagini venerate nel territorio modenese. L'elemento iconografico non può di per sé fornire la certezza del luogo di produzione della matrice, che poteva essere realizzata anche al di fuori del territorio modenese. E tuttavia risulta difficile pensare che matrici raffiguranti immagini oggetto di devozione locale e che avrebbero avuto una diffusione presumibilmente molto limitata, siano state intagliate fuori Modena, quando si è visto che in città erano attive maestranze in grado di ottemperare a necessità di questo tipo. Questo a maggior ragione, mi sembra, nel caso di intagli di qualità non troppo elevata. Nel corso di ulteriori studi si potrebbe verificare la pertinenza all'ambito produttivo modenese di numerose matrici, delle quali si fornisce un elenco, rimandando al catalogo on-line della Galleria Estense per la consultazione delle schede: n. inv. 4582 *Madonna delle Grazie di Stuffione e miracoli*; n. inv. 4669 *Madonna delle Grazie di Stuffione* (firmata «BS». Il foglio del 1828 riporta sotto l'immagine un'iscrizione in seguito abrasa «RITRATO DELLA MADON(N)A DI STVFION. / NEL MODENESE»); n. inv. 4785, «EFFIGE DELLA S. [CROCE] DEL SASSO SCOPERTASI IN LOTTA PRESSO FANANO PROVINZIA DEL FRIGNANO» («B.S.F.»); n. inv. 4383, «VERA EFFIGIE DEL SANTISSIMO CROCEFISSO POSTO NELLA / CHIESA […] DI MODENA»; n. inv. 4597 Come attestato dalla tiratura Soliani del 1828, Barelli ha eliminato dalla matrice la doppia cornice e l'iscrizione «RITRATTO DELLA MADONNA DI CAPPVCCINI DI MODENA«. Dalla chiesa modenese dei Cappuccini proviene il prototipo della xilografia, la pala di Francesco Francia (1510 ca.) attualmente conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco (n. inv. 994). n. inv. 4545, «LA VERA EFFIGIE DELLA MADONNA DI CONSOLATI[ONE D]I / S. AGOSTINO DI MODONA». Il legno riproduce l'affresco della Madonna della Consolazione di Sant'Agostino di Modena, attribuito a Giovanni da Modena; il dipinto viene incoronato dopo l'anno 1598, data che viene assunta come termine post quem per la matrice, che reca appunto la corona sopra il capo della Vergine (Lucco 2002, pp. 155-156). n. inv. 4736, «RITRATTO DELLA MADONNA DELLA ROSA DI / CORREGGIO». Ulteriori studi potrebbero prendere in esame, oltre alle matrici sopraelencate, anche i numerosi legni raffiguranti San Geminiano, in alcuni casi di qualità ben più elevata.

[35] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4590, *Madonna del Rosario*, «IN BOLOGNA. PER ANTONIO / PISARRI SOTTO IL PORTICO DELL / OSPITALE DELLA MORTE» (1660-84 ca.); n. inv. 4557, *Madonna del Carmine*, «IN BOLOGNA PER ANTONIO PISARRI SOTTO IL PORTICO DELL'OSPEDALE DELLA MORTE»; n. inv. 4562, *Madonna di Loreto*, «IN BOLOGNA. / APPRESSO ANTONIO PISARRI / ALLA STAMPA DE DVOI GIGLII».

[36] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4628. Sul recto in alto a destra «NVOVO GIOCO. DELL'OCCHA.» ; in basso a sinistra «IN BOLOGNA / PISARRI». Si veda anche il contributo di M.L. Piazzi in questo numero di «Studi di Memofonte».

non lascino dubbi sulla destinazione devozionale delle immagini che, una volta stampate, misurano circa 50x70 cm; le impressioni erano forse pensate per essere incollate a un supporto e utilizzate come surrogati di dipinti d'altare per uso domestico[37].

Mi pare inoltre ragionevole supporre che alcuni degli esemplari di stampe tirati da questi blocchi potessero essere dipinti, come documentano ad esempio numerose xilografie analoghe per soggetto e dimensione provenienti dalla stamperia Remondini[38]. È forse possibile dedurne che la corsività e l'incertezza del disegno preparatorio (in particolare nelle immaginette con i miracoli che fanno da cornice alla figura centrale), in contrasto con la diligenza del tratto (ravvisabile soprattutto nella *Madonna di Loreto*), non sia solamente dovuta alla destinazione devozionale delle stampe, ma in parte anche al fatto che il colore avrebbe poi potuto correggere o comunque parzialmente coprire gli elementi deboli della figurazione.

E tuttavia la città felsinea, centro certamente meno provinciale rispetto a Modena, testimonia, accanto alla produzione per la vendita di immagini di largo consumo, un altro genere di interesse per la xilografia, che la accosta alle ricerche accademiche.
Carlo Cesare Malvasia dedica scarsa attenzione alla xilografia, pur ammettendo, a proposito di Veronica Fontana – da lui considerata «unica intagliatrice in legno vivente» – le difficoltà insite nella professione[39]. Nella vita di Simone Cantarini narra di come Guido Reni preferisse evitare di affidare intagli di riproduzione da proprie opere al Coriolano, ritenendolo «poco fondato nell'intelligenza del disegno» e pensando che non «meritassero l'opre sue delicate taglio così grossolano in legno»[40]. Questo a fronte del giudizio espresso decenni prima da Ulisse Aldrovandi in relazione a Cristoforo Coriolano e a suo nipote, le xilografie dei quali erano da lui ritenute tanto belle ed eleganti da sembrare incise in rame[41].

Le cose sembrano cambiare a partire dal principio del Settecento, quando lo xilografo Giuseppe Maria Moretti viene ammesso (anche se in qualità di stampatore) nel novero dei primi quaranta accademici clementini, una scelta che si inserisce in un contesto nel quale il conte Luigi Ferdinando Marsili incoraggiava gli artisti a dedicarsi anche a generi considerati minori, tra i quali l'intaglio in legno[42]. Ne sembra entusiasta Pellegrino Antonio Orlandi, il quale afferma

> Gioseffo Moretto nacque in Bologna l'anno 1657. Fino all'età di 30 anni professò l'arte dello Stampatore, ma invaghito del disegno, e dell'intaglio, particolarmente in legno, da sé è giunto a tal perfezione, e tal finitezza, che i di lui intagli sembrano più tosto fatti col bulino, o con l'acqua forte sopra rame, che in legno. Vive in Patria[43].

[37] Si vedano COBIANCHI 2006; AREFORD 2009; DAVOLI 2015, pp. 37-39.
[38] Numerosi esempi di quest'uso sono documentati nella raccolta Remondini dei Musei Civici di Bassano del Grappa e presso la Raccolta Bertarelli di Milano. Si veda ZOTTI MINICI 1994, pp. 601-657. Si veda DACKERMAN 2002, in partic. le schede 17, 18, 53, pp. 133-138, 245-247. Sull'argomento si rimanda al saggio di M.L. Piazzi in questo stesso volume.
[39] Nella vita di Guido Reni, menziona due volte e di sfuggita intagli in legno del Coriolano e incisioni in rame e legno affidati, tra gli altri, «a' Coriolani». MALVASIA 1678, pp. 56, 70, 487, 543.
[40] MALVASIA 1678, p. 440. Su Bartolomeo Coriolano TAKAHATAKE 2010.
[41] «tandem Sculptorem habui, & adhuc habeo insignem Christophorum Coriolanum Norimbergentem, atq(ue) eius Nepotem, qui eas adeo venuste, adeo eleganter exculpserunt, ut non in ligno, sed in aere factae videantur», ALDROVANDI 1599. Il testo è ricordato in SIMONI 2016. È forse riferibile a questo contesto una matrice conservata presso la Galleria Estense di Modena raffigurante San Carlo Borromeo in preghiera, che pare essere copia di una xilografia di Giovanni Battista Coriolano, datata 1619, traduzione da un'opera giovanile di Guercino, databile al 1613-14 e conservata presso la Collegiata di San Biagio a Modena. Modena, Galleria Estense, n. inv. 4855.
[42] Bologna, 1659-1746. TONGIORGI TOMASI 1987, pp. 312-313. Sugli orientamenti della Clementina si veda BENASSI 1988.
Sulla produzione a stampa a Bologna nel Settecento si vedano anche SORBELLI 1929; CATERZANI 1979; *IL LIBRO ILLUSTRATO* 2007.
[43] ORLANDI 1753, p. 234.

Di nuovo quindi la qualità dello xilografo è valutata sulla base di un confronto con le tecniche calcografiche e individuata nella sottigliezza dei tagli.

Gianpietro Zanotti riferisce che Moretti iniziò a realizzare xilografie all'interno della bottega dei Pisarri, dove lavorarava in qualità di stampatore e, vergognandosi dei suoi primi tentativi, la svolgeva in segreto, da autodidatta e nascondendosi alla vista dei garzoni di bottega[44]. In seguito, stando al racconto di Zanotti, ebbe invece successo, intagliando ad esempio per uno stampatore di Parma da disegni di Mauro Oddi[45]. Lo storico della Clementina racconta ancora che Moretti fallì nel tentativo di dedicarsi all'incisione in rame, perché «a farlo v'abbisognava di maggior disegno» e che tentò, scontrandosi tuttavia con difficoltà tecniche, di realizzare intagli a più legni[46]. Sempre Zanotti ricorda come il valore delle xilografie realizzate da Moretti dipenda in definitiva da quello del disegnatore, un'affermazione che pare collocata appositamente poco prima della chiosa, nella quale riferisce che se, nonostante i ripetuti inviti, lo xilografo decise di non partecipare mai alle sedute accademiche, non lo fece disprezzo dell'istituzione, ma per umiltà e, diremmo oggi, senso di inadeguatezza[47].

Alla biografia di Moretti redatta da Zanotti risponde sprezzante e caustico Luigi Crespi, secondo il quale con ragione il «dozzinale» Moretti si sentiva indegno di partecipare alle sedute della Clementina, alla quale sarebbe stato a suo avviso aggregato, «con sua positiva renitenza», allo scopo di «far maggior numero d'Accademici»[48]. L'inadeguatezza di Moretti a far parte dell'istituzione bolognese starebbe, a parere del pittore, proprio nelle ragioni addotte da Zanotti, ovvero nell'incapacità dello xilografo nel campo del disegno e nell'impossibilità per lui di apprenderlo, a suo avviso «prerogativa affatto impropria d'un Accademico Clementino». Crespi giudica quindi saggia la scelta di Moretti di aprire una propria bottega, rinunciando alle sperimentazioni e limitandosi a intagliare «legni ordinari» per gli stampatori.

La critica feroce mossa da Crespi può essere condivisa per i primi lavori di Moretti, tra i quali si annoverano le illustrazioni per il *Teatro del mondo* di Giuseppe Rosaccio, pubblicato a Bologna per gli eredi di Antonio Pisarri nel 1688[49] (Fig. 22). Se è vero quanto riportato dalle fonti, cioè che Moretti iniziò a intagliare intorno ai trent'anni, questa è probabilmente una delle sue prime opere. La qualità dello xilografo è invece ben valutabile per i lavori successivi, ad esempio all'esame dei capilettera e dei fregi da lui approntati *ad hoc* per i *Fasti di Lodovico XIV*, volume encomiastico pubblicato da Costantino Pisarri nel 1701 e dotato di un apparato illustrativo inciso in rame da Franesco Maria Francia (per il ritratto di Luigi XIV in antiporta) e Ludovico Mattioli[50]. L'intervento del paesaggista e incisore bolognese all'interno del volume potrebbe far pensare allo stesso contesto culturale per l'ideazione e realizzazione dei disegni forniti a Moretti per l'intaglio delle lettere, i cui sfondi mi pare rimandino proprio allo stile dei paesaggi licenziati nell'ambito della bottega di Mattioli[51] (Figg. 23-24).

---

[44] ZANOTTI 1739, pp. 17-19.

[45] Mauro Oddi è largamente attivo a Parma come disegnatore per incisioni, che vengono per lo più riprodotte in legno da Veronica Fontana e in rame da Francesco Maria Francia (CHIRICO 1981; TRAVISONNI 2013, p. 42).

[46] Oltre al chiaroscuro con Santa Caterina Vigri, del quale si parlerà più avanti, sono realizzati a camaïeu una *Sibilla* e il ritratto dell'autore in SPADA 1720, volume edito a Parma da Paolo Monti e che documenta, insieme alla notizia riportata da Zanotti in merito alla collaborazione di Moretti con Mauro Oddi, i contatti tra lo xilografo e l'ambiente parmense.

[47] Si veda FERRETTI 1979.

[48] CRESPI 1769, pp. 249-250.

[49] ROSACCIO 1688. La stampa con la raffigurazione della Terra sul frontespizio e sul colophon è firmata «GIOSEPPE MORETTI. F. / 1688». Mi paiono della stessa mano le altre illustrazioni e, con maggior margine di dubbio, i fregi.

[50] *FASTI DI LODOVICO XIV* 1701. Sul volume si veda MONTEFUSCO BIGNOZZI 1988, pp. 414-415. La firma di Moretti sulla matrice raffigurante *San Sigismondo Re di Borgogna* (Modena, Galleria Estense, n. inv. 4959) è un apocrifo dovuto a Barelli.

[51] Sull'argomento si veda CZERE 1991. A questa tipologia che avrà grande successo nel corso del secolo corrispondono alcune serie di blocchi per la stampa di capilettera conservati in Galleria Estense: serie Alfabeto 5,

È ancora Zanotti a raccontare che, nonostante Moretti avesse lasciato l'attività di stampatore per dedicarsi a quella di intagliatore, rimase a vivere a casa dei Pisarri, i quali l'avevano accolto come un fratello[52]. Moretti lavorava quindi a strettissimo contatto con Costantino Pisarri, stampatore tra le altre cose dei già citati *Fasti di Lodovico XIV* (volume per il quale, come si è visto, aveva intagliato i capilettera e i fregi) e con Ferdinando Pisarri, che teneva bottega all'insegna di Sant'Antonio[53].

Albano Sorbelli ricorda come entrambi gli stampatori, pur pubblicando edizioni importanti, non trascurassero quelle di carattere popolare[54]. Mi pare che questa strategia commerciale, comune del resto anche ad altre realtà[55], sia messa in opera anche nel caso nelle matrici xilografiche prodotte per le loro tipografie: a Costantino Pisarri rimanda l'iscrizione sulla matrice per la stampa di coprirocca con figure della Commedia dell'Arte proveniente dal Fondo Barelli[56] (Fig. 25). L'intaglio è grossolano e il disegno preparatorio denuncia scarsa cura, mentre sembrerebbe condotto con maggiore accuratezza il tratto (ma non il disegno) della matrice per coprirocca realizzata per Ferdinando Pisarri[57] (Fig. 26).

Di ben diversa qualità il blocco, le cui iscrizioni rimandano ancora a Ferdinando Pisarri, raffigurante la *Crocifissione e Arma Christi*: l'immagine è costruita con intaglio diligente e segue un disegno consapevole nella resa anatomica, pur con una certa piattezza del modellato, qualche schematismo soprattutto nel panneggio e l'incertezza prospettica nel rapporto tra il corpo di Cristo e la parte sommitale del legno della croce[58]. Formato e soggetto mi pare si adattino sia alla stampa di immagini devozionali che all'illustrazione libraria, uno scopo che del resto non esclude l'altro, in quanto spesso le tavole pensate per i volumi venivano vendute anche separatamente rispetto al testo[59] (Fig. 27).

Pare quindi che i Pisarri usassero rivolgersi ad artefici di qualità diversa a seconda del grado di ambizione dell'impresa che andavano a intraprendere, coinvolgendo dall'artista interno all'Accademia, al buon professionista, allo xilografo-artigiano. La funzione dell'oggetto va quindi in qualche modo a incidere sullo stile e sulla qualità, così come sulla tipologia del tratto: una matrice per la stampa di coprirocca senza alcuna velleità artistica e che ripete moduli fortunati ed entrati nella tradizione è pensata per resistere a tirature elevate. Per questa ragione un taglio più spesso risulta certamente più funzionale allo scopo, mentre un lavoro raffinato si adatta ad adornare le pagine di volumi di grande impegno editoriale[60].

Ancora Luigi Crespi, nella vita dedicata a suo padre, riporta un dialogo tra Giuseppe Maria Crespi e Zanotti, nel quale il primo si lamenta col secondo per aver inserito un così pessimo intagliatore in legno come Moretti nelle sue vite[61]. Il tono cambia in relazione a Giovanni Battista Canossa, discepolo di Giovanni Viani e ritenuto eccellente intagliatore in legno, oltre che incisore e disegnatore. I suoi lavori sono paragonati a incisioni a bulino e lo stesso si dice della

10, 11, 13, 17 (Fondo Soliani); serie Alfabeto 25, 32, 38, 40, 41 (Fondo Mucchi), per le quali si rimanda al catalogo on-line delle matrici...

[52] Si è visto come le matrici destinate all'illustrazione di ROSACCIO 1688, pubblicate dagli eredi di Antonio Pisarri, sembrino essere le prime opere firmate di Moretti.

[53] ORETTI, ms. B 131, cc. 342-345.

[54] SORBELLI 1929, pp. 152-154.

[55] Per Roma si veda *INDICE DELLE STAMPE DE' ROSSI*.

[56] Modena, Galleria Estense, n. inv. 6481, «IN BOLOGNA COSTANTINO PISARRI SOTTO IL PORTICO DELLE SCVOLE».

[57] Modena, Galleria Estense, n. inv. 6526, «IN BOLO: P(er) FERDINANDO / PISARRI AL'INSEGNIA / DI S. ANTONIO».

[58] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4323, «IN BOLOGNA PER IL PISARRI ALL INSEGNA DI S. ANTONIO».

[59] TONGIORGI TOMASI 1987, p. 316. Si veda anche *LIBRI, EDITORI E PUBBLICO* 1977.

[60] Su questi aspetti si veda MILIZIA 1797, p. VII.

[61] CRESPI 1769, pp. 228

figlia e allieva Caterina[62], mentre in merito al marito di quest'ultima, Alessandro Scarselli, Crespi afferma che «intagliava all'acquaforte, ed in legno con grandissima diligenza, e pulitezza»[63].

La matrice intagliata su tre legni da Giovanni Battista Canossa nel 1706 (lo stesso anno in cui è fondata l'Accademia in Palazzo Fava) è l'unica tra quelle riconducibili all'ambito emiliano tra Sei e Settecento e conservate tra i fondi estensi a riportare la firma del suo artefice e addirittura la data esatta della sua realizzazione[64] (Fig. 28). Basata secondo Maria Goldoni su modelli tardo-cinquecenteschi o del principio del secolo successivo[65] e caratterizzata da una resa chiaroscurale raffinatissima, evidente ad esempio nel trattamento della veste di Caifa, pare indicare, nell'esibizione virtuosistica di capacità tecnica, nella ripresa di modelli antichi e nell'orgogliosa apposizione dell'indicazione di responsabilità, la volontà dignificante dell'artefice, che sembra voler così proclamare il rango artistico del proprio lavoro. Un fatto che appare tanto più rilevante se riferito a un contesto come quello bolognese del primo decennio del Settecento, nel quale la xilografia si trova a ridosso di un cambiamento, che la vede ammessa in Accademia e entrare quindi di diritto nella storiografia artistica.

Un paragone tra la xilografia e le tecniche calcografiche, analogo a quello proposto da Luigi Crespi per elogiare il lavoro di Canossa e di Caterina Scarselli, era era stato utilizzato, come si ha avuto modo di ricordare, da Ulisse Aldrovandi in relazione ai Coriolano e da Pellegrino Antonio Orlandi per Moretti. Carlo Cesare Malvasia aveva invece denigrato la xilografia (a proposito di Coriolano) adducendo come motivazione la resa grossolana dei tagli tipica a suo avviso di questa tecnica[66].

Potrebbe essere forse letto alla luce di questi elementi un gruppo di tre matrici per il quale si propone un'ascrizione all'ambito bolognese della prima metà del Settecento, le quali raffigurano *San Francesco d'Assisi*, la *Madonna col Bambino* e *Sant'Antonio da Padova col Bambino*[67] (Figg. 29-31). I legni sono pertinenti tra loro per formato, composizione, soggetto (due santi francescani e l'immagine della Vergine) e stile: in tutti e tre i casi infatti il segno sottile e l'uso del puntinato rivelano, come suggerito da Francesca Nodari, la volontà da parte dello xilografo di imitare gli effetti del rame[68].

Il primo è copia di un'acquaforte eseguita da Ludovico Mattioli basata su un disegno di Ludovico Carracci, firmata «L. Matthiolus ex Clementinis f» e di conseguenza da datarsi dopo l'anno 1711, quando l'Accademia bolognese assunse questo nome[69] (Fig. 32). Il legno della Galleria Estense copia in modo pedissequo l'immagine (compresi i dettagli di paesaggio) e l'iscrizione recante il titolo.

---

[62] CRESPI 1769, pp. 250

[63] CRESPI 1769, pp. 242.

[64] Modena, Galleria Estense, nn. inv. 4369-4371. Firmata in basso a sinistra «Gio: / Canos. / F. 1706». A parte la xilografia su tre legni qui citata, tutte le firme che si riferiscono a Giovanni Battista Canossa e a Caterina e Alessandro Scarselli sono falsi Barelli, tanto più convincenti in quanto lo stile dei tre intagliatori non è così lontano da quello delle matrici loro attribuite dall'antiquario milanese.

[65] Maria Goldoni ha chiarito come la rara iconografia, nella quale Cristo compare contemporaneamente sia di fronte a Pilato che a Caifa, si basi sulla ricostruzione storica del processo di Gesù iniziata nel Cinquecento. La studiosa ha individuato il confronto più stringente in una xilografia su tre legni intagliata per il libraio ed editore Pietro Paolo Tozzi (attivo a Padova tra 1596 e 1627, ma forse proveniente da Roma) e a sua volta derivata da prototipi fiamminghi. Il carattere arcaico dell'intaglio di Canossa deriverebbe quindi a suo avviso dall'aver copiato un modello figurativo non rintracciato ma riconducibile alla fine del XVI o all'inizio del XVII secolo (GOLDONI 2010; si vedano anche Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 153, pp. 150-156; *I LEGNI INCISI* 1988, p. 40, tav. 12; Nodari in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 100, pp. 294-295.

[66] Su questa maniera di intaglio nel Cinquecento si veda *TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1974, p. 142.

[67] Modena, Galleria Estense, nn. inv. 4559, 4801, 4845. Le ultime due presentano monogranni iscritti su tasselli apocrifi inseriti da Barelli. Sulla n. 4559 è incisa l'iscrizione «FL 1503», pure apocrifa.

[68] Nodari, in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 92, p. 278-279.

[69] Silingardi, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 141, pp. 144-145; Nodari, in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 92, p. 278-279. Si veda *CATALOGO GENERALE* 1974, n. 451.

La *Madonna col Bambino* sarebbe, secondo Monica Silingardi, copia di un'ulteriore acquaforte di Mattioli, derivata a sua sua volta dalla cosiddetta *Madonna della mela*, tradizionalmente ritenuta di Agostino Carracci (e così attribuita da Mattioli nell'iscrizione «Ag. Carrazzi inu.») e restituita ad Annibale dalla critica più recente[70]. L'iscrizione «MATER ADMIRABILIS» intagliata in calce al legno della Galleria Estense è assente negli stati noti dell'incisione di Annibale e si ritrova invece in una stampa anonima, in controparte rispetto all'originale carraccesco (accompagnata dall'invocazione «Ora pro me», assente nel legno modenese)[71] e in quella di Mattioli citata da Silingardi, pure in controparte rispetto al modello di Annibale e recante la data 1726. La sigla «A.C.» che segue il nome dell'incisore nella firma in calce alla stampa va sciolta come «Academicus Clementinus»[72] (Fig. 33).

L'ipotesi di Silingardi che il modello di riferimento non sia direttamente l'incisione carraccesca ma quella di Mattioli (cui mi pare anche si avvicini maggiormente nelle linee del disegno e nell'ingentilimento dei tratti del volto della Vergine) può trovare a mio avviso un riscontro proprio nell'iscrizione «MATER ADMIRABILIS» presente sia sul legno che sulla stampa di Mattioli e assente invece su quella carraccesca. Inoltre ritengo sia più facile pensare che i due legni, che paiono ideati insieme e intagliati dalla stessa mano, derivino da una coppia di stampe, piuttosto che da due modelli diversi.

Per il *Sant'Antonio col Bambino* non mi è stato possibile rinvenire un diretto modello di riferimento. Interessante la suggestione di Nodari, che mette il legno in relazione con un dipinto di analogo soggetto (anche se di composizione un po' diversa) di Elisabetta Sirani e conservato presso la Galleria Estense di Modena[73].

In ogni caso mi pare che il termine *post quem* per i tre legni andrà posto al 1726 – se si vuole credere che la xilografia derivi direttamente dal modello di Mattioli recante quella data – oppure al 1711, per il riferimento all'Accademia Clementina nella stampa di Mattioli con San Francesco.

Difficile definire la funzione dei tre blocchi, adatti per formato all'illustrazione libraria, ma anche alla stampa di immagini devozionali di misure modeste. Quello che mi pare in ogni caso evidente è che non si tratti di matrici per stampe a larga diffusione, in quanto la tecnica descritta, soprattutto per l'uso del puntinato, non rende la matrice adatta a sopportare tirature molto elevate. La ragione del suo impiego mi pare sia individuabile piuttosto nella volontà virtuosistica di dimostrare la potenzialità del legno, grazie all'abilità dell'intagliatore, di creare gli effetti dell'acquaforte.

Queste considerazioni, che potrebbero essere lette come una risposta alla mentalità espressa dalle fonti che si sono citate in merito al paragone tra xilografia e incisione in rame, la derivazione da modelli bolognesi e per di più da stampe di Ludovico Mattioli (ammesso nel novero dei primi quaranta accademici clementini), mi pare possano indurre a proporre per i legni una datazione alla prima metà del Settecento e a individuarne dubitativamente il luogo di produzione in ambito bolognese e in contesto in qualche modo legato all'Accademia felsinea.

Due ulteriori legni delle raccolte estensi derivano da modelli bolognesi e sono realizzati con una tecnica simile, nell'adozione di un tratteggio sottile e regolare, a quella usata nei tre blocchi con santi francescani e la Vergine: e tuttavia nel *Transito di San Giuseppe* (derivato da una stampa di Ludovico Mattioli, che a sua volta traduce un dipinto di Marcantonio Franceschini) e

[70] Silingardi, in *I LEGNI INCISI* 1986, n. 106, p. 128; Nodari, in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 94, pp. 282-283. Si vedano *CATALOGO GENERALE* 1974, n. 415; BOHN 1996, .012, pp. 197-203; CRISTOFORI 2005, n. 8, pp. 312-314.

[71] BOHN 1996, .012 C11, p. 203.

[72] Presso la Biblioteca Palatina di Parma si conserva inoltre una controprova di uno stato precedente, priva del titolo e recante la data 1717 (CRISTOFORI 2005, n. 8.d, p. 314).

[73] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4845 (Nodari, in *BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 9, pp. 112-113).

in *Sant'Agata* (da un dipinto di Giovanni Andrea Sirani) non si riscontra quell'uso raffinatissimo del puntinato[74] (Figg. 34-35).

Mi pare che vada pure ricondotto a maestranze vicine all'ambito accademico del primo Settecento bolognese un legno che rappresenta una figura maschile in abito di pellegrino e una donna in veste monacale sorretta da un angelo[75] (Fig. 36). Giulio Bariola, in una nota manoscritta, nota che il legno, che ritiene raffiguri San Giacomo Maggiore e una suora, ha alla base la stessa invenzione di un chiaroscuro di Giuseppe Maria Moretti[76]. Mi pare che a quest'ultima stampa corrisponda un chiaroscuro a tre legni, citato da Marcello Oretti nelle pagine dedicate all'artista, firmato (come nella stampa della quale si tratta) «Giacomo Bolognini In. e Del Ac. Cl.» e «GMoretti Ac. Cl. S.»: il soggetto è identificato da Oretti come un uomo in abito di pellegrino che chiede l'elemosina a Santa Caterina Vigri.

Il chiaroscuro dichiara con orgoglio, tramite le iscrizioni, la pertinenza all'Istituzione accademica da parte dei propri autori, mentre la descrizione che ne dà Oretti chiarisce anche il soggetto della matrice lignea della Galleria Estense. Quest'ultima traduce lo stesso modello alla base del chiaroscuro attraverso un tratteggio raffinatissimo, sottile e parallelo, che pare ambire a imitare, nella resa morbida del modellato e dei rapporti luce-ombra, gli effetti di un'incisione calcografica. Mi pare interessante rilevare come una stessa invenzione sia stata trattata (presumibilmente nello stesso giro d'anni e nello stesso ambiente culturale) con due differenti tecniche xilografiche, entrambe volte a emulare gli effetti propri di altre tecniche artistiche: un intaglio che imita gli effetti dell'incisione su rame nel caso della matrice della Galleria Estense e nell'altro un chiaroscuro, tecnica adatta a emulare il disegno e che il veneziano Anton Maria Zanetti andava sperimentando circa negli stessi anni per riprodurre fogli di Parmigianino[77].

Da questa lettura sembrerebbe quindi di poter concludere che, se nel corso della seconda metà del Seicento a Bologna la xilografia non gode di particolare attenzione da parte delle fonti e dell'ambiente artistico e pare essere utilizzata solamente per l'illustrazione libraria e la stampa di immagini a larga diffusione, a partire dal primo decennio del secolo successivo le cose mutano. Grazie soprattutto all'interesse di Luigi Ferdinando Marsili nei confronti dell'incisione, sia calcografica che xilografica, quest'ultima pare dimostrare di voler uscire dalla dimensione artigianale, viene accolta in Accademia e si cimenta con sfide analoghe a quelle ingaggiate dalle altre arti: l'emulazione e lo scambio di tecniche, in un'ottica che, almeno per gli esempi presentati nell'ultima parte di questo contributo, non sembra tanto riconducibile a strategie commerciali, quanto piuttosto a dinamiche interne a un ambiente artistico in pieno fervore.

[74] Modena, Galleria Estense, nn. inv. 4821, 4794 (Nodari in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, nn. 75, 86, pp. 244-245, 266-267. Per la stampa di Mattioli si veda *CATALOGO GENERALE* 1974, n. 430. Per la Sant'Agata si veda *PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA* 2008, n. 222, pp. 385-387. Il confronto proposto da Nodari per l'*Immacolata* (n. 101, pp. 296-297) mi pare non altrettanto stringente.

[75] Modena, Galleria Estense, n. inv. 4931. Nodari in *ACHILLE BERTARELLI E TRIESTE* 2000, n. 103, pp. 300-301.

[76] Una stampa dal chiaroscuro di Moretti è conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica, n. inv. FC69214 (ARTIOLI 1901).

[77] La raccolta viene pubblicata una prima volta nel 1731 e una seconda in due volumi rispettivamente editi nel 1739 e nel 1743 (si vedano FIORANI 2001, pp. 58-60; *PARMIGIANINO TRADOTTO* 2003, pp. 148-158).

Fig. 1: Ludovico Mattioli, *Antiporta per* CROCE 1736, acquaforte

Fig. 2: Anonimo intagliatore, *Vignetta per* VITA DI S. GIOSAFAT [s.d], matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 6754

Fig. 3: Anonimo intagliatore, *Vignetta per* VITA DI S. GIOSAFAT [s.d], matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 6766

Fig. 4: Anonimo intagliatore, *Vignetta per* VITA DI S. GIOSAFAT [s.d], matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 6770

Fig. 5: Anonimo intagliatore, *Vignetta per* VITA DI S. GIOSAFAT [s.d], matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 15303

Fig. 6: Anonimo intagliatore, *Vignetta per* VITA DI S. GIOSAFAT [s.d] (p. 99), xilografia, Modena, Biblioteca Estense Universitaria

Fig. 7: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Gioco dell'oca*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4628v

Fig. 8: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna del Rosario*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4628r

Fig. 9: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna dei sette dolori*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4577

Fig. 10: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna del Sinesio*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4573

Fig. 11: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Carlo Borromeo*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4575

Fig. 12: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna del Rosario di Fontanellato*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4588

Fig. 13: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Madonna di San Clemente*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4661

Fig. 14: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Santini*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4909

Fig. 15: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Santini*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4910

Fig. 16: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Annunciazione*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4626

Fig. 17: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Gioco dell'oca*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 6678v

Fig. 18: Anonimo intagliatore op. a Modena, *Esaltazione del SS. Sacramento*, matrice lignea, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4747

Fig. 19A/B: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Madonna del Rosario*, matrice lignea, II metà XVII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4590

Fig. 20A/B: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Madonna del Carmine*, matrice lignea, II metà XVII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4557

Fig. 21A/B: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Madonna di Loreto*, matrice lignea, II metà XVII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4562

Fig. 22: Giuseppe Maria Moretti, *Vignetta per* ROSACCIO 1688 (frontespizio), 1688, xilografia

Fig. 23: *FASTI DI LODOVICO XIV* 1701: a sinistra, Ludovico Mattioli, *Tavola*, acquaforte; a destra (p. 143), Giuseppe Maria Moretti, *Capolettera*, xilografia

Fig. 24: Giuseppe Maria Moretti, *Fregio per* FASTI DI LODOVICO XIV 1701 (p. 91), xilografia

Fig. 25: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Coprirocca*, matrice lignea, I metà XVIII sec. Modena, Galleria Estense, n. inv. 6481

Fig. 26: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Coprirocca*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 6526

Fig. 27: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Crocifissione*, matrice lignea, XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4323

Fig. 28A/B/C: Giovanni Battista Canossa, *Cristo davanti a Caifa, al Sinedrio e a Pilato*, matrici lignee, 1706, Modena, Galleria Estense, nn. inv. 4369-4371

Fig. 29: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Madonna col Bambino*, matrice lignea, post 1726, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4559

Fig. 30: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *San Francesco d'Assisi*, matrice lignea, post 1726, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4801

Fig. 31: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Sant'Antonio da Padova col Bambino*, matrice lignea, post 1726, Modena, Galleria Estense, n. inv. 4845

Fig. 32: Ludovico Mattioli, *San Francesco d'Assisi*, acquaforte

Fig. 33: Ludovico Mattioli, *Madonna col Bambino*, acquaforte

Fig. 34: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Transito di san Giuseppe*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4821

Fig. 35: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Sant'Agata*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4794

Fig. 36: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Santa Caterina Vigri e un pellegrino*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4931

# BIBLIOGRAFIA

## Fonti manoscritte

ORETTI ms. B 131
Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno, cioè Pittori, Scultori ed Architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola*, ms. B 131, cc. 342-345
Modena, Archivio di Stato, Acquisti 2.

## Fonti a stampa

ALDROVANDI 1599
U. ALDROVANDI, *Praefatio ad lectorem*, in *Vlyssis Aldrovandi philisophi ac medici bononiensis historiam naturalem in Gymnasio Bononiensi prositensis, Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII* [...], Bononiae, apud Franciscum de Franciscis Senensem, 1599.

CRESPI 1769
L. CRESPI, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo alla maestà di Carlo Emanuele 3. re di Sardegna &c. &c.*, in Roma, nella stamperia di Marco Pagliarini, 1769.

CROCE 1736
G.C. CROCE, Adriano BANCHIERI, *Bertoldo con Bertoldino e Cacasenno* [...], in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1736.

*FASTI DI LODOVICO XIV* 1701
*Fasti di Lodovico XIV il Grande esposti in versi in occasione dell'esser levato al sacro fonte il primogenito del marchese Filippo cavalier Sampieri in nome di S.M. Cristianissima*, in Bologna, per Costantino Pisarri, sotto le scuole all'insegna di S. Michele, 1701.

LITTA 1819-1883
P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano, Tip. Paolo Emilio Giusti, Tip. Giulio Ferrario,1819-1883.

MALVASIA 1678
C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [...], in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, ad instanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino, 1678.

MIARI–VELLANI 1597
G.MIARI, P. VELLANI, *Sommario delli miracoli* [...], I-II, in Reggio, per Hercoliano Bartholi, 1597.

MILIZIA 1797
F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica delle Belle Arti*, Bassano, [Remondini?], 1797.

ORLANDI 1753
P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese: contenente le notizie de professori di pittura, scoltura ed architettura*, in Bologna, per Costantino Pisarri sotto le scuole, 1704, ed. cons. Venezia, Pasquali 1753.

ROSACCIO 1688
G. ROSACCIO, *Teatro del mondo e sve parti cioè Europa, Affrica, Asia, et America* [...], in Bologna, per gl'eredi d'Antonio Pisarri, 1688.

SPADA 1720
G.B. SPADA, *Consiliorum Jo. Baptistae Spadae, patritii Lucensis* [...], Parmae, ex typographia Pauli Monti, sub signo Fidei, 1720.

TASSONI 1744
A. TASSONI, *La secchia rapita ... Colle dichiarazioni di Gaspare Salviani* [...] *la prefazione e le annotazioni di Giannandrea Barotti* [...] *e la vita del poeta composta da Ludovico Antonio Muratori* [...], in Modena, per Bartolomeo, Soliani Stamp. Duc., 1744

*VITA DI S. GIOSAFAT*
*Vita di S. Giosafat convertito da Barlaam*, (in Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani Stamp. Duc.) [s.d.]

ZANOTTI 1739
G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* [...], in Bologna, per Lelio dalla Volpe, 1739

**Studi ed edizioni**

*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.

*ANNALI* 1986
*Annali della tipografia Soliani. Storia e pubblicazioni dal 1646 al 1776*, a cura di E. Milano, Modena 1986.

AREFORD 2009
D.S. AREFORD, *Multiplying the Sacred: The Fifteenth-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation*, in *The woodcut in Fifteenth Century Europe*, Atti del convegno (Washington 18-19 novembre 2005), a cura di P. Parshall, Washington 2009, pp. 119-153.

ARTIOLI 1901
R. ARTIOLI, *Arte retrospettiva: sesta esposizione del Gabinetto delle stampe di Roma. I chiaroscuri*, «Emporium», XIII, fasc. 74, 1901, pp. 117-130.

BENASSI 1988
S. BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna 1988.

BERTARELLI 1909
A. BERTARELLI, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*, «Il Libro e la Stampa», III, fasc. 1-2, 1909, pp. 64-76.

BERTARELLI 1929
A. BERTARELLI, *L'imagérie populaire italienne*, Parigi 1929.

BOHN 1996
B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Commentary. Italian Masters of the sixteenth Century*, 39, Part. II, New York 1996.

BOREA 2001
E. BOREA, *Le xilografie delle origini*, in *Le tecniche di incisione a rilievo: la xilografia*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, pp. 27-32.

*CATALOGO GENERALE* 1974
*Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle Stampe*, *IV*. *Incisori bolognesi ed emiliani del secolo XVIII*, a cura di G. Gaeta Bertelà, Bologna 1974.

CATERZANI 1979
G. CATERZANI, *Catalogo ragionato dei libri a stampa pubblicati in Bologna dai tipografi Lelio e Petronio Dalla Volpe disposto con l'ordine cronologico della loro pubblicazione*, a cura di M. Bortolotti, A. Serra, Bologna 1979.

CHIRICO 1981
M.T. CHIRICO, *Mauro Oddi, un parmense dimenticato*, «Parma nell'arte», XIII, fasc. 2, 1981, pp. 2742.

COBIANCHI 2006
R. COBIANCHI, *The Use of Woodcuts in Fifteen-century Italy*, «Print Quarterly», XXIII, fasc. 1, 2006, pp. 47-54.

CRISTOFORI 2005
R. CRISTOFORI, *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.

CZÉRE 1991
A. CZÉRE, *Francesco Bosio, Ludovico Mattioli, and Antonio Maria Monti: Eighteenth-Century Bolognese Landscape Drawings*, «Master Drawings», XXIX, fasc. 4, 1991, pp. 385-409.

DACKERMAN 2002
S. DACKERMAN, *Painted Prints. The revelation of color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings & Woodcuts*, Catalogo della mostra, University Park 2002.

DAVOLI 2015
Z. DAVOLI, *Immagini di carta e ricerca del Divino*, «Bollettino storico reggiano», XLVII, fasc. 158, 2015, pp. 37-39.

FERRETTI 1979
M. FERRETTI, *Il notomista e il canonico*, in *Materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna 1979, pp. 100-114.

FIORANI 2001
F. FIORANI, *La xilografia come tecnica di traduzione. Alcuni esempi tratti dalle collezioni del Gabinetto delle Stampe tra Seicento e Ottocento*, in *Le tecnice d'incisione a rilievo. Xilografia*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, pp. 55-66.

GOLDONI 1986
M. GOLDONI, *I legni incisi della Galleria Estense*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 19-29.

GOLDONI 1994
M. GOLDONI, *Dietro un acquisto. Molti inespressi nella cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena 1994, pp. 147-179.

GOLDONI 1995a
M. GOLDONI, *Prospettive e implicazioni el lavoro sulle collezioni xilo-tipografiche modenesi dopo l'acquisizione Mucchi*, in *Il Patrimonio Silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi: significato e prospettive di una acquisizione*, Catalogo della mostra, Modena 1995.

GOLDONI 1995b
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.

GOLDONI 2010
M. GOLDONI, *La "sentenza contro Gesù Cristo2": qualche aspetto italiano di un'iconografia europea*, «Rassegna di Studi e Notizie», XXXVII, 2010, pp. 45-85.

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.

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

*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.

*I LEGNI INCISI* 1988
*I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50 anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Goldoni, Milano 1988.

*I SERVI DI MARIA* 2015
*I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno della Ghiara*, Atti del convegno (Reggio Emilia 28-30 novembre 2013), a cura di E. Bellesia, A. Mazza, Reggio Emilia 2015.

*IL LIBRO ILLUSTRATO* 2007
*Il libro illustrato a Bologna nel Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di B. Antonino, G. Olmi e M.G. Tavoni, Bologna 2007.

*INDICE DELLE STAMPE DE´ ROSSI* 1996
*Indice delle stampe De´ Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1996.

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

LASAGNI 1999
R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani*, I-IV, Parma 1999.
*LIBRI, EDITORI E PUBBLICO* 1977
*Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, a cura di A. Petrucci, Bari 1977.

LUCCO 2002
M. LUCCO, *L'affresco di Tommaso da Modena*, in *La chiesa di Sant'Agostino a Modena. Pantheon Atestinum*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Modena 2002, pp. 155-165.

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

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

MILANO 2015
A. MILANO, *Colporteurs. I venditori di stampe e libri e il loro pubblico*, Milano 2015.

MILANO 1993
E. MILANO, *Xilografia dal Quattrocento al Novecento: percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense*, Modena 1993.

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

MONTEFUSCO BIGNOZZI 1988
F. MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia e le arti. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II. *Momenti e problemi*, a cura di M. Saccenti, Modena 1988, pp. 361-424.

*PARMIGIANINO TRADOTTO* 2003
*Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, a cura di M. Mussini, G.M. de Rubeis, Cinisello Balsamo 2003.

*PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA* 2008
*Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale, 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, Venezia 2008.

ROSAND 1990
D. ROSAND, *The Soliani woodblocks*, «Print Quarterly», 7 (1990), pp. 72-74.

SIMONI 2016
F. SIMONI, *La natura incisa nel legno. La collezione di matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'Università di Bologna*, «Studi di Memofonte», XVII, 2016, pp. 129-144.

SORBELLI 1929
A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929.

TAKAHATAKE 2010
N. TAKAHATAKE, *Coriolano*, «Print Quarterly», 27, fasc. 2, 2010, pp. 103-130.

THIEME–BECKER 1907-1950
U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künsler von der Antike Bis Zur Gegenwart*, Lipsia 1907-1950.

*TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976
*Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro, D. Rosand, Vicenza 1976.

TONGIORGI TOMASI 1987
L. TONGIORGI TOMASI, *Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs*, in *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine*, Atti del V colloquio (Bologna 22-23 febbraio 1985), Imola 1987, pp. 311-356.

TRAVISONNI 2013
C. TRAVISONNI, *Il ruolo di architetti, disegnatori e incisori nel libro illustrato*, in *Il torchio e l'architetto. Opere a stampa e biblioteche di architetti nei ducati di Parma e Piacenza in età farnesiana (1545-1731)*, a cura di C. Mambriani, Roma 2013, pp. 33-50.

*XILOGRAFIE ITALIANE* 1987
*Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e altri luoghi*, catalogo della mostra, Ravenna 1987.

ZOTTI MINICI 1994
C.A. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza 1994.

## ABSTRACT

All'interno dell'eterogeneo *corpus* di matrici lignee conservato presso la Galleria Estense di Modena, un consistente nucleo di legni è riconducibile all'ambito emiliano del Sei e del Settecento e ai due soli centri di Modena e Bologna. Se tra quelle prodotte a Modena per la tipografia Soliani sono state individuate soprattutto matrici per la stampa di immagini devozionali, per i blocchi bolognesi si nota un più stretto legame con l'ambiente artistico cittadino, soprattutto a partire dal principio del Settecento, in concomitanza con l'inclusione degli xilografi nell'Accademia Clementina promossa da Luigi Ferdinando Marsili. Il paragone tra xilografia e tecniche calcografiche, insistentemente proposto dalle fonti bolognesi, in base al quale la prima viene apprezzata solo se capace di raggiungere un risultato finale assimilabile a quello della seconda, sembra potersi leggere in parallelo con la pratica di alcuni intagliatori bolognesi di primo Settecento di lavorare i blocchi a tratti fini e paralleli e imitando l'effetto puntinato dato dall'acquaforte. Contestualmente a xilografie che paiono voler imitare gli effetti dell'incisione in rame, continuano a essere prodotte matrici a larga diffusione condotte con un tratto robusto perché destinate a sopportare tirature molto elevate.

This article examines a significant number of woodblocks produced between 17th and 18th century in the cities of Modena and Bologna now held in the Galleria Estense in Modena. The woodblocks produced in Modena for the Soliani typography were mostly intended for printing devotional single-sheets. The woodblocks made in Bologna, especially those dating from the early 18th century on, show a close relationship with the local artistic milieu, in conjunction with the inclusion of the woodcutters in the Accademia Clementina, promoted by Luigi Ferdinando Marsili. The technique in vogue among some early-18th c. Bolognese woodcutters, consisting in cutting blocks in tightly ranked parallel lines and dots, in order to emulate an engraving, was probably conditioned by several Bolognese sources that assimilated xylography to copper engraving. According to these sources, xylography was held in high regard only when it reached a carving technique and a final result on paper visually similar to that of an engraving. At the same time, Bologna produced woodblocks featuring a formal syntax based on wide scorings intended for widespread and cheap print products, so their style seems thus to be connected with the function for which the woodblocks were produced.

# 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 1887[1]. 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 diversa[2]. 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 casi[3]: 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'illustrazione[4]. 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 Estense[5]. 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 Novecento[6].

*Immagini 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 profano[7] e ben 93 a carattere devozionale[8]. 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 bottega[9].

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 Travisonni 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'invetario stilato dopo la morte di Viviano Soliani: «una banca piena di di figure di legno grande e picole 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 gusto[10].

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 legno[11]. 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 casi[12]. 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 VIRA. 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 poveri[15]. 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 Travisonni 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 Cinquecento[17]. 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 abrase 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 Soliani[18]. 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 soggetti[19]. 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, GRELLE 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-settecentesca[21]. 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 Barelli[22].

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 cavalieri[23].

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 MARIA 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, GRELLE 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 Travisonni 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 maniche[25]. 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 sei-settecenteschi ed è altamente probabile che quelli impiegati dai Soliani fossero recuperati da matrici di grandezza maggiore, come crocifissioni dismesse in cui erano un motivo ricorrente[27].

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 popolareschi 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 pitture[28]. 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 overo esamine 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 interessa 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 lune 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 pellegrini[29].

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 successivi[30]. 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 producevano[31].

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 Loreto[32].

[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 legni[33].

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 rilievo[34]. 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 segando l'immagine che poteva essere utilizzata nell'illustrazione di un libro o di un opuscolo[36].

La raccolta della Galleria Estense comprende sedici matrici per santini, tutte databili tra XVII e XVIII secolo e di qualità generalmente bassa[37]. 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. Corrobora 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 ispira[39]. 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 Milano[40], 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 grande[41].

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 dipinte[42]. 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 Mitelli[43]. 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 stampe[44], 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 VECELLIO/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 sventolare[45]. Di dimensione affine a quelle con personaggi popolareschi 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 lunario[46].

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 ottagonale[47]. 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 canzonetta[50].

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 VECELLIO/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 Giustitia in Bologna alle 3. Gennaro 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 pazza*, noto grazie all'incisione del 1776 di Giovanni Fabbri su disegno di Giacomo Fratta per *Il Claustro 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 soggetto[51]. 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 bassa[52]. 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 apocrifi che Barelli inserì su molte matrici[53]. Il figlio Napoleone vendette la raccolta nel 1887 ad Adolfo Venturi, raccolta che oltre alle matrici Soliani ne comprende circa 140 di provenienza diversa[54].

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 falsario[55].

I tasselli apocrifi 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 apocrifi 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 apocrifi con monogrammi, sia mutuati da autori di fama, che inventati[57], in alcune matrici sono state inserite delle firme[58] e in certi casi solo delle lettere[59] o date[60].

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 Travisonni 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. Æques»; 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 «IB.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 «I».
[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 tenta 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 SCMIDT, *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.

# LA SOCIETÀ TIPOGRAFICA MODENESE. ARTISTI TRA OTTO E NOVECENTO NELLA RACCOLTA MUCCHI

## *1. La Società Tipografica Modenese*

Quando nel 1993 la Galleria Estense di Modena acquisì la raccolta Mucchi, la Società Tipografica Modenese aveva già cessato di utilizzare le matrici nei processi di stampa da circa un ventennio.

La sistematicità con cui il metodo offset veniva applicato dagli anni Settanta a tutti i procedimenti tipografici e poi l'avvento del digitale[1], avevano determinato inesorabilmente l'obsolescenza delle matrici in campo editoriale e già nel 1989 erano state avviate le trattative del passaggio della collezione dalla proprietà di Enrico Mucchi, allora titolare dell'azienda, allo Stato, con la precisa raccomandazione che essa fosse conservata a Modena presso la Galleria Estense[2]. Quattro anni dopo, infatti, il patrimonio figurativo della tipografia Mucchi veniva ceduto alla cura e alla tutela statali, affinchè potesse trovare nuova vita lontano dai processi tipografici e sotto la luce museale, al pari dell'altro fondo di matrici Soliani, giunto a Modena più di un secolo prima grazie al lungimirante intervento di Adolfo Venturi nel 1887.

La lettura della raccolta, oggi, resta però in qualche modo ancora offuscata a causa della quasi totale perdita dell'archivio e dei documenti di proprietà Mucchi, avvenuta nel 2013 durante lo sgombero dello stabilimento di Via Emilia Est - Fossalta di Modena[3]. Nonostante la difficoltà di ricostruire una storia e soprattutto di dare un significato a un insieme di materiali in sè piuttosto eterogeneo quale è oggi la raccolta Mucchi, resta innegabile il valore storico artistico del fondo e diventa quindi ancor più fondamentale cercare di tracciare la linea temporale della tipografia dalla sua fondazione ai nostri giorni[4].

### *1.1 Nascita della Società Tipografica Modenese: Adeodato Mucchi*

La storia della tipografia Mucchi affonda le sue radici in quella della tipografia Soliani: gli eredi Soliani vendettero infatti la loro attività nel 1870 a Luigi Gaddi, il quale mantenne in vita la bottega sotto il nome di Tipografia Luigi Gaddi per circa tre anni[5]. Il 3 ottobre 1873, infatti,

[1] Queste informazioni sono emerse da alcuni dialoghi con Marco Mucchi, attuale proprietario dell'azienda, che iniziò a lavorarvi in giovane età affiancando il padre Enrico e che assistette personalmente ai cambiamenti tecnologici susseguitisi nella seconda metà del Novecento all'interno della sua tipografia.

[2] La raccomandazione viene fatta da Enrico Mucchi in una lettera alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena il 7 marzo 1989. Il carteggio tra Enrico Mucchi e la Soprintendenza e la documentazione relativa alla trattativa di acquisizione della raccolta sono conservati presso l'Archivio della Soprintendenza di Modena, III/12.

[3] È recentissima la notizia del ritrovamento, da parte del proprietario Marco Mucchi, di una piccola busta di documenti contabili relativa alla tipografia nei primi decenni del Novecento, che fornisce alcuni interessanti indizi sulla società e sulle vicende ad essa legate: si tratta principalmente di cambiali, di un piccolo carteggio con l'editore modenese Ernesto Sarasino, della bozza di un contratto per la vendita di un terreno e di alcuni libretti di lavoro di operai della tipografia.

[4] Il lavoro di ricerca sulla storia della tipografia e sulla raccolta Mucchi conservata presso la Galleria Estense di Modena, che nel presente contributo viene approfondito in alcuni suoi importanti aspetti, è stato affrontato recentemente nell'ambito della mia tesi di specializzazione, a cui si rimanda per un quadro più generale (ARALDI 2015-2016).

[5] Il nome di Luigi Gaddi è riportato in GOLDONI 1995, p. 4; *SOLIANI-MUCCHI* 1999 p. 21; *SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008, p. 14.

fu costituita tramite scrittura privata, e poi registrata il giorno 23 dello stesso mese, la Società Tipografica Modenese dai soci Adeodato Mucchi, Giovanni Ferraguti, Tommaso Cappelli e Pietro Vandelli[6]. Di loro, in seguito, solo Adeodato (1845-1905) si sobbarcherà l'impegno di portare avanti l'azienda.

Nella cessione dell'attività dei Soliani alla Società Tipografica Modenese passarono di proprietà i locali della bottega e molto materiale oggi conservato presso la Galleria Estense di Modena, tra cui sicuramente l'antico torchio del Settecento e varie matrici lignee, alcune delle quali identificabili sia dal confronto dei cataloghi di stampa Mucchi e Soliani, sia dal numero di inventario, tuttora visibile, tracciato con inchiostro giallo quando i legni si trovavano ancora in bottega.

Nello specifico i riscontri maggiori delle stesse matrici, impresse prima dai Soliani e poi dai Mucchi, sono evidenti se si accostano l'esemplare di catalogo di stampe Soliani oggi di proprietà del Museo Civico di Modena ai due cataloghi Mucchi esistenti per ora conosciuti, entrambi conservati presso la Galleria Estense[7]: alcune serie di piccoli legni per l'illustrazione di volumi a carattere religioso e profano cinque, sei e settecentesche e moltissimi fregi, iniziali, stemmi, cornici, immagini popolari quali figure di astronomi e venditori ambulanti, testimoniano il passaggio avvenuto dall'antica proprietà Soliani alla nuova Società Tipografica Modenese.

Inoltre, legni a parte, l'origine Soliani del patrimonio Mucchi è riscontrabile anche in molte matrici incise su lastra metallica, principalmente di piombo, da collocare nella prima metà del XIX secolo: molte di esse, tutte di piccolo formato, a soggetto vario e rispondenti a determinati repertori tipografici ad uso commerciale, coincidono con quelle impresse nei due campionari di vignette Soliani del 1835 e 1853, conservati rispettivamente presso la Biblioteca Poletti e presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena[8].

La Società Tipografica Modenese iniziò dunque la propria attività nei locali di Piazza Grande, affianco al Palazzo dei Giudici alle Vettovaglie, in cui i Soliani avevano messo in piedi già dalla metà del Seicento un'azienda salda e ben avviata. Su questo punto gli studi di Giorgio Montecchi sull'azienda tipografica dei Soliani ci tornano estremamente utili per inquadrare il

[6] Le date sono riportate dal notaio Emilio Raisini, che si occupò nel 1889 di stilare il rogito del passaggio della tipografia G.T. Vincenzi e Nipoti alla Società Tipografica Modenese, conservato nell'Archivio Notarile presso l'Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi ASMO), III versamento, 1604.

[7] Nel 1993, insieme alle matrici e alla strumentazione tipografica Enrico Mucchi vendette alla Galleria Estense anche due cataloghi di stampe con le impressioni di molte matrici, sulla base dei quali fu redatta la prima descrizione inventariale dei pezzi: si può dedurre presumibilmente che il più antico (d'ora in poi Catalogo 1) sia il catalogo che presenta le stampe in fascicoli sciolti numerati, in carta ruvida e resistente, su cui sono impressi soltanto i legni più antichi, databile alla fine del XIX secolo. L'altro (d'ora in poi Catalogo 2), per cui si propone una datazione non oltre gli anni Quaranta del Novecento, si presenta rilegato, anche se in condizioni conservative precarie, e con pagine numerate: raccoglie le tirature di 3201 matrici, sia lignee, stavolta anche tardo ottocentesche e novecentesche, sia metalliche, con numerazione progressiva. Di queste, le prime 3000 sono conservate nella raccolta, ad eccezione di alcune perdute che conosciamo solo grazie a queste stampe; anche delle ultime 201, di tipo fotomeccanico, non vi è traccia nella raccolta. Le stampe più recenti, specialmente quelle di origine fotomeccanica, non sono impresse direttamente sulle pagine del catalogo, ma incollate.

[8] Entrambi i saggi sono suddivisi in categorie per essere immediatamente pronti all'uso, come testimoniano i titoli impressi all'inizio delle pagine: fregi, caratteri, ma anche un «assortimento di svolazzi a combinazione», «simboli di religione», «simboli funebri», «simboli di scienze», «simboli di scienze ed arti», «simboli di tragedia poesia e musica», «simboli d'amore», «emblemi militari», «simboli di botanica», «agricoltura e commercio», «miscellanea», «vignette per lunari», «stemmi di S. A. R. Francesco V duca di Modena», «stemmi imperiali», «stemmi di Mons. Cugini vescovo di Modena», «stemmi della Comune di Modena» e «stemmi delle Comuni».

momento storico e tipografico in cui la nuova gestione si innestò[9]: la bottega dei Soliani si inserisce nel periodo definito l'*ancien regime typographique*, che va dalla metà del XV secolo a poco dopo l'unità d'Italia, periodo nel quale le tipografie di tutta Europa avevano raggiunto molto presto un livello di uniformazione del lavoro che sarebbe rimasto invariato fino all'avvento delle nuove tecnologie, le prime macchine per la composizione e il primo torchio in metallo non più azionato manualmente.

I Soliani operarono dunque all'interno di questo arco temporale, con l'impegno di operai nella getteria per incidere i punzoni e fondere le matrici per i caratteri e i fregi, con il lavoro di uomini che, seduti per ore durante la giornata, componevano le righe di testo manualmente, carattere per carattere; con i due addetti al torchio con funzione uno di battitore e l'altro di tiratore. Per assolvere a queste funzioni la tipografia di Piazza Grande era distribuita in verticale, su tre piani, e così continuò ad essere per un decennio anche sotto la guida della Società Tipografica Modenese: nel primo vi era l'amministrazione, la vendita, la legatoria e il magazzino, nel secondo la composizione e nel terzo i torchi per la stampa. La necessità di un salto verso nuove tecnologie alla fine dell'Ottocento costrinse prima i Soliani alla cessione dell'attività e poi i quattro soci della Società Tipografica Modenese ad adeguare i processi di stampa alle nuove tecniche: nel 1883 la stamperia si trasferì in Via Emilia centro n. 17, gli antichi torchi vennero sostituiti da macchine più complesse e la pianificazione del lavoro si fece più razionale, distribuendo l'organizzazione delle varie fasi di stampa su un unico piano[10].

Non sappiamo quali mansioni specifiche avessero i quattro soci all'interno dell'attività fino al 1889, data in cui sono tutti nominati dal notaio Raisini, responsabile del contratto di compravendita della tipografia Vincenzi alla Società Tipografica Modenese, come operai tipografi, ad eccezione di Tommaso Cappelli che è attestato anche come possidente. Il 24 novembre 1889, infatti, Adeodato Mucchi e gli altri rilevarono la libreria-tipografia G.T. Vincenzi e Nipoti dalle ultime eredi rimaste della famiglia, Adelina Cavani, vedova di Geminiano Vincenzi, fratello prematuramente morto di quel Giuseppe Tommaso che diede il nome alla tipografia, e Angelina Vincenzi, figlia di Geminiano e residente a Messina[11].

Con l'atto, la Società Tipografica Modenese acquistava per 18400 lire la tipografia situata a Modena nella Contrada del Terraglio al civico n. 20[12] e «tutto quanto direttamente od indirettamente serve all'arte tipografica e trovasi posto entro i locali ben noti alle parti contraenti» e dunque «macchinari, caratteri ed attrezzi tutti tipografici, capitali vivi e morti, infissi

[9] Giorgio Montecchi, per illustrare il funzionamento della tipografia Soliani, riprende in mano il concetto di *ancien regime typographique* definito da R. Chartier in *L'ancien Regime Typographique* in «Annales Économies, Sociétés, Civilisations», 2, 36, 1981 (G. MONTECCHI 1986, p. 45 e G. MONTECCHI 1988, pp. 20-22).

[10] *SOLIANI-MUCCHI* 1999, p. 22.

[11] La tipografia fu attiva sotto il nome di Stamperia Vincenzi dal 1796 al 1807, aperta da Giuseppe Vincenzi e dal padre Gaetano nella loro casa in Via Emilia 750; essi acquistarono anche la libreria di Domenico dalla Brida. Nel 1805, morto Gaetano, la stamperia si trasferì in Corso Canalgrande in angolo con l'attuale via Università e nel 1807 diventò Tipografia Geminiano Vincenzi e c., dicitura sotto cui rimase fino al 1838: Geminiano era il fratello di Giuseppe. Nel 1809 aprì anche una libreria sotto il portico del collegio dove ve ne erano già altre tre. Nel 1832, morto da dieci anni Geminiano, i Vincenzi rinunciarono alla libreria sotto il portico del collegio, ma continuarono il lavoro di stamperia in corso Canalgrande, dal 1838 al 1845, insieme al socio Andrea Rossi, col nome di Tipografia Vincenzi e Rossi e in seguito col titolo di Carlo Vincenzi. Il secondogenito di Carlo Vincenzi, Giuseppe Tommaso, fu l'ultimo ad incaricarsi dell'azienda dal 1868 al 1889, prendendo anche in tutela i due nipotini, da cui l'ultimo nome della Tipografia G.T. Vincenzi e Nipoti (RIGHI GUERZONI 1990 e *SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008, pp. 16-17). Il rogito è visibile in ASMO, III versamento, 1604.

[12] La Contrada del Terraglio, in cui la tipografia Vincenzi è menzionata anche da Francesco Sossaj nella sua guida della città di Modena del 1841, era all'epoca una delle 58 contrade di Modena all'interno delle mura della città, abbattute nel 1919: essa andava «dalla scalinata delle Mura presso Porta Bologna, alla Contrada Gallucci», a sud della Via Emilia e a ovest del Canal Grande (SOSSAJ 1841, p. 100).

destinati all'esercizio ceduto, mobilio, lucerne ed apparecchi per l'illuminazione, deposito di carte, cartoni, copertine, inchiostro, opere in corso di stampa, e via dicendo»; inoltre entrava in possesso del negozio di libri e oggetti di cancelleria collocato lungo la Via Emilia sotto il Portico del Collegio «e così tutto quanto indistintamente è contenuto entro il suddetto negozio e gli annessi ammezzati e magazzino, sia i capitali vivi circolanti che i capitali morti di qualsiasi natura», compresi gli scaffali, il mobilio, gli apparecchi per l'illuminazione, i tendaggi; ancora tutti i libri e gli scaffali depositati nei tre magazzini dei solai della casa della Contrada del Terraglio; crediti dell'esercizio di tipografia rilevato e relativi debiti, che ammontavano a 4135,60 lire, nonchè «tutti e indistintamente i diritti di proprietà letteraria delle opere spettanti alla Ditta venditrice» e infine «la proprietà della ditta medesima G.T. Vincenzi e Nipoti corrente in commercio». Inoltre una clausola specificava che la cessione veniva accordata solo ed esclusivamente alla Società Tipografica Modenese e che si faceva divieto ai soci e ai loro eredi di alienarla a terzi sotto il nome di G.T. Vincenzi e Nipoti[13].

La tipografia Vincenzi si era resa protagonista già dal 1798 al mondo dell'editoria modenese pubblicando il «Giornale Repubblicano di Pubblica Istruzione», periodico che si rivolgeva al popolo perchè imparasse a difendere i propri diritti, e che auspicava un possibile governo repubblicano alla luce dell'invasione francese in città del 1796, con conseguente cacciata delle autorità ducali. Il giornale fu soppresso dalla polizia in quello stesso 1798, ma la tipografia continuò la sua attività per i seguenti novant'anni: i Vincenzi si impegnarono in pubblicazioni varie, a partire dai libretti e dai testi per il Teatro Comunale, di cui erano principalmente gli unici stampatori a Modena, alle Memorie di Deputazione di Storia Patria, di cui la Società Tipografica Modenese raccolse l'eredità[14]. Dal punto di vista dell'illustrazione viene ricordata come la più bella edizione stampata dai Vincenzi *Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli* del 1823, «corredata di molte incisioni»[15].

La presenza di materiale di stampa proveniente dai Vincenzi e confluito nella raccolta Mucchi emerge con evidenza da un confronto tra i due cataloghi di stampe Mucchi e il catalogo delle *Vignette di Carlo Vincenzi in Modena* del 1857 conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena. Quest'ultimo riunisce in sè i caratteri del consueto campionario di immagini ottocentesche, già notati nei due saggi Soliani del 1835 e del 1857: molte matrici sono addirittura in tutto identiche a quelle Soliani e costituiscono dei doppioni all'interno della raccolta Mucchi; inoltre, suggeriscono l'esistenza di un fornitore comune a varie tipografie modenesi, come è possibile verificare anche nel catalogo di vignette della Tipografia Camerale, altra bottega attiva nell'Ottocento a Modena[16].

La presenza di materiale originario della tipografia Vincenzi, ma proveniente dalla Società Tipografica Modenese, è confermato ulteriormente dall'esistenza di una marca tipografica, datata 1879, rinvenuta tra i fregi di piombo già Mucchi, ora conservati nella collezione di Anonima Impressori di Bologna.

Dopo aver assorbito la tipografia Vincenzi i quattro soci sentirono l'esigenza di dividersi gli incarichi: Adeodato Mucchi assunse la rappresentanza ufficiale della Società Tipografica Modenese e della ditta G.T. Vincenzi e Nipoti, Tommaso Cappelli si occupò della direzione del negozio di libri sotto il Portico del Collegio e Giovanni Ferraguti della tipografia già Vincenzi.

Nel 1897 il negozio fu spostato dal civico 28 al civico 25, dove tuttora è visibile la storica insegna, secondo un accordo stipulato da Adeodato Mucchi e l'amministrazione del Collegio

[13] ASMO, III versamento, 1604.
[14] RIGHI GUERZONI 1990, pp. 5-31.
[15] A dare notizia dei Vincenzi e di questa edizione all'interno della prima ricognizione sistematica delle tipografie modenesi è l'importante studio di Emilio Paolo Vicini in VICINI 1932, pp. 487-531.
[16] Una copia del catalogo di quest'ultima tipografia è conservato sempre presso la Biblioteca Estense Universitaria.

San Carlo[17].

La Società Tipografica Modenese ebbe sede in seguito in Piazzale Garibaldi 2. Da un biglietto da visita datato a mano 1904, un anno prima della morte di Adeodato Mucchi, apprendiamo che egli a quell'epoca fosse rimasto l'unico proprietario della Società Tipografica Modenese rilevataria della Ditta G.T. Vincenzi e Nipoti in Modena, dicitura questa che verrà mantenuta almeno fino al 1910, come ricordano le carte intestate dell'epoca[18]. È possibile inoltre ipotizzare che nel 1901 Adeodato Mucchi avesse già avviato le pratiche per liquidare il socio Giovanni Ferraguti: risalgono infatti al 14 febbraio 1901 tre cambiali con cui Adeodato si impegnava a pagare entro il 1911 tre somme di lire 2750, 2687,50 e 2625. Un totale così alto potrebbe forse riferirsi alla quota all'interno della società di Ferraguti, che sappiamo documentato dal 1906 come titolare della Tipografia Ferraguti Giovanni e C., con sede a Modena in via dei Servi[19].

Il 14 febbraio 1905 Adeodato morì e lasciò eredi i suoi due figli maschi. Sotto la sua guida si era formata una solida azienda per la produzione e diffusione di libri e stampati[20]. Egli si era proposto in un certo modo di portare avanti le tradizioni delle maggiori tipografie modenesi del passato, ovvero da un lato la Soliani, da cui aveva ereditato i materiali e l'arte della stampa, dall'altro la Società Tipografica di Mosè Beniamino Foà, che nella seconda metà del Settecento aveva pubblicato edizioni di grande pregio culturale, cui andavano riconosciuti larghi meriti intellettuali: ne è un esempio l'iniziativa editoriale di Mucchi di stampare dal 1897 l'«Archivio Giuridico "Filippo Serafini"», rivista interdisciplinare nata nel 1868 e tuttora esistente, considerata in Italia e all'estero un punto di riferimento autorevole e qualificato sulla dottrina giuridica. Questa pubblicazione sarà uno dei capisaldi della produzione Mucchi, che continua ancora oggi a stamparla. Inoltre, considerato che nel 1889 le eredi Vincenzi avevano ceduto alla società, oltre ai locali e alla ditta, i diritti di proprietà letteraria, Adeodato proseguì opere di stampa che gli fruttarono un certo prestigio in città, come si evince dal contratto stipulato nel 1895 con la Regia Deputazione di Storia Patria per la stampa delle sue pubblicazioni[21].

Nei primi anni di vita, inoltre, la Società Tipografica Modenese stampò volumi dei generi più vari, caratteristica tipica per una tipografia che non si forgiava ancora del titolo di casa editrice: si ricordano infatti, accanto ai testi storici, culturali e giuridici, alcune belle pubblicazioni contemporanee per l'editore modenese Ernesto Sarasino[22]; ma anche la stampa, già dal 1873,

17 RIGHI GUERZONI 1990, pp. 27-28.

18 Per queste informazioni si è rivelata utile la Raccolta Ferrari Moreni sulle famiglie modenesi, conservata presso la Biblioteca Estense di Modena, che contiene, oltre ad alcuni biglietti da visita, gli annunci funebri e di nozze di alcuni membri della famiglia Mucchi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

19 Per le cambiali citate si rimanda alla nota 3; le date della tipografia Ferraguti Giovanni e C., come la notizia che essa fu la prima azienda a Modena a dotarsi di una linotype per la composizione dei testi già nel primo anteguerra, sono documentate in *SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008, p. 21.

20 Adeodato Mucchi fu un lavoratore instancabile e si dedicò anche ad attività sociali: si distinse tra i fondatori della Mutua dei tipografi, associazione che aveva come scopo non solo di aiutare i lavoratori in malattia, ma anche di istruirli e di sollecitarne le capacità creative. Egli stesso fu vittima infatti di un infortunio sul lavoro, perdendo una mano schiacciata sotto una macchina tipografica (*SOLIANI-MUCCHI* 1999, p. 22).

21 *Ivi*, p. 24.

22 Ernesto Sarasino è documentato come editore in Modena dal 1888 al 1894 (*SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 20008, p. 21). Nella busta precedentemente citata, per la quale si rimanda alla nota 3, è presente – oltre a varie cambiali di pagamenti da parte di Sarasino alla Società Tipografica Modenese nel 1905, 1906 e 1909 – un piccolo carteggio tra Cesare Mucchi e l'editore, in cui si evince che quest'ultimo aveva contratto un debito documentato già a partire dal 1902. In questi anni Sarasino aveva aperto la Libreria Antiquaria Patristica a Torino, come confermano le lettere scritte su carte intestate. Sul finire dell'Ottocento, quando lavorava ancora a Modena, Sarasino aveva stampato vari volumi illustrati presso

degli albi della Società d'Incoraggiamento per gli Artisti Modenesi, alla cui mostra del triennio 1894-1896 la Società Tipografica Modenese fu anche premiata per la categoria 'Arte Applicata' con la medaglia d'argento del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio[23].

### *1.2 Cesare e Riccardo Mucchi*

Cesare (1885-1971) e Riccardo Mucchi, che condussero l'azienda mantenendo il nome di Società Tipografica Modenese – Antica Tipografia Soliani (nel 1930 compare anche la sigla Fratelli Mucchi), la ereditarono insieme alla madre e moglie del defunto Adeodato, Clotilde Morandi, nel 1905. All'epoca il giovane Cesare era solo ventenne, ma continuò a lavorare nella sua azienda fino alla morte per quasi settant'anni.

Nel 1905 i fratelli subentrarono anche nella gestione della libreria Vincenzi: i giovani Mucchi portarono avanti sia l'attività della tipografia sia quella del negozio di libri fino al 1920[24], anno in cui vendettero lo storico locale sotto il Portico del Collegio San Carlo.

L'ambizione dei fratelli Mucchi era quella di creare una grande organizzazione editoriale con mire internazionali: per fare questo non si accontentarono per il loro laboratorio tipografico del locale di Piazzale Garibaldi, ma costruirono nel 1910 un grande stabilimento alle porte del centro storico, allora appena fuori dalle mura della città, in viale Nicola Fabrizi n. 4, con annessa abitazione, in cui trasferirono l'azienda nel 1913. In questi tre anni trovarono una sistemazione temporanea in una bottega di Corso Adriano.

Dalle cambiali della società del primo decennio del Novecento[25], veniamo a conoscenza di alcuni indizi sulla situazione giuridica della società e sui rapporti intessuti in questo periodo tra i fratelli Mucchi e importanti editori italiani dell'epoca.

In particolare molte promesse di pagamenti a favore di Cesare Mucchi o della Società Tipografica Modenese vennero girate dallo stesso Cesare alla ditta G.T. Vincenzi e Nipoti, il che ci informa che, sebbene la famiglia Mucchi fosse da almeno vent'anni proprietaria di entrambe le tipografie, queste continuavano ad esistere come persone giuridiche separate e autonome. Inoltre dal 1908 al 1911 sono presenti cambiali per pagamenti dei due fratelli a vari e prestigiosi editori come Ulrico Hoepli di Milano, la libreria Editrice Nicola Zanichelli, all'epoca già trasferitasi a Bologna, la casa editrice G.B. Paravia e C. di Torino, e cambiali girate a favore degli editori Francesco Casanova di Torino, Francesco Vallardi, Luigi Trevisini, Carlo Signorelli, Signorelli e Pallestrini, tutti milanesi e della Società Editrice di Milano, Raffaello Giusti di Livorno e i già citati Hoepli, Paravia e Zanichelli, oltre all'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo.

Sono attestate anche molte promesse di pagamento da parte dell'avvocato Riccardo Crespolani, che in questi anni si era affidato alla tipografia per la stampa di parecchi volumi a carattere giurisprudenziale. Fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, infatti, la società crebbe seguendo le orme già tracciate da Adeodato in precedenza: si rivolse ancora all'ambito del diritto, senza abbandonare il periodico «Archivio Giuridico», ma pubblicando anche *I Dizionari Giuridici*; a questi si aggiunsero le edizioni universitarie, le collane di testi per le scuole medie inferiori e superiori e i volumi ad uso degli allievi dell'Accademia Militare di Modena. Se

la Società Tipografica Modenese: si può presumere che a causa di queste pubblicazioni si sia trascinato avanti debiti per decenni.

[23] *ALBO DELLA MOSTRA* 1897, p. 33.

[24] In questa data la libreria, dopo un mancato accordo con Angelo Fortunato Formiggini, fu comprata da Dante Cavallotti che la tenne fino al 1968, per poi passare sotto varie direzioni, ultima quella dal 1989 al 2000 delle Librerie Panini. Ora è sede del *Cafè Livre*, che trae il nome dallo storico locale (RIGHI GUERZONI 1990, pp. 28-31 e *SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008, p. 14).

[25] Si rimanda alla nota 3.

da un lato si tentò di abbracciare quasi tutti i rami della cultura, assegnando alla produzione Mucchi un carattere di più largo respiro, dall'altro la tipografia non perse quel carattere così radicato alla città modenese che si portava dietro da anni. Esemplare è a riguardo il frontespizio del *Catalogo dei Libri Scolastici* del 1930, su cui compare una xilografia novecentesca[26] che ritrae San Geminiano, vescovo e patrono di Modena, a cavallo davanti alle mura della città: questi è riprodotto secondo l'iconografia che vuole il cavallo bardato e il santo ornato con lo stemma cittadino, presente in una miniatura di ignoto artista modenese del 1327 negli *Statuta Civitatis Mutinae*, conservati presso l'Archivio Storico Comunale della città.

Nei primi decenni del Novecento si colloca anche il maggiore impegno della tipografia nella stampa di riviste modenesi di attualità e di carattere umoristico: si citano «La settimana», nel 1910; «Modena commerciale», nel 1913; «Cavalli e non…» nel 1920 e nel 1925; «Carnevale» nel 1923; «La via del teatro» nel 1924; «La settimana modenese» dal 1930 al 1937; «La secchia», «Il nuovo duca Borso» e «Sandrone» nel 1946.

Un forte incentivo a produrre testi a stampa di elevata qualità sia nei contenuti che nella forma derivò sicuramente dalla duratura amicizia tra Cesare Mucchi e il professor Giulio Bertoni, filologo e critico letterario originario di Modena che insegnò a Torino e fu tra i maggiori conoscitori di filologia romanza su scala internazionale del suo tempo (Bertoni morì nel 1942). Egli ricoprì numerose e prestigiose cariche nell'ambito della linguistica sia all'estero che in Italia, già come membro dell'Accademia dei Lincei e poi come presidente dell'Accademia d'Italia. Da questo felice incontro ebbero inizio le collane pubblicate dai Mucchi di *Studi e Testi* e di *Testi e Manuali*, nonché il periodico «Cultura Neolatina»[27], frutto della scuola di filologia romanza dell'Università di Roma: tali collane caratterizzarono una parte importante della produzione della tipografia che, come per «Archivio Giuridico», sarebbe proseguita negli anni.

La società negli anni Quaranta guardava alla cultura sotto ogni suo aspetto e così si pubblicarono volumi come la *Collezione storica del Risorgimento,* accanto alla stampa già avviata da tempo degli *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti* e quelli della *Società dei Naturalisti e Matematici*.

Gli avvenimenti bellici nel 1943 provocarono grossi danni: lo stabilimento di Viale Fabrizi, che nel 1925 era stato ulteriormente ampliato a dimostrazione della grande crescita dell'impresa nei primi decenni della direzione di Cesare e Riccardo Mucchi[28], venne parzialmente distrutto da un bombardamento e migliaia di volumi andarono irrimediabilmente persi. Gli ultimi anni della guerra inflissero un duro colpo all'economia: le materie prime iniziarono a mancare e anche la censura giocò un ruolo importante nella vicenda, fino a che la società, nel 1944, venne nazionalizzata dal governo della RSI. Al termine della guerra, una volta rientrati in possesso dell'azienda, i Mucchi dimostrarono una grande volontà di ripartire nonostante la crisi del dopoguerra: Cesare, Riccardo, Adeodato, figlio di Riccardo e poco dopo il giovanissimo Enrico Mucchi, figlio di Cesare, con un considerevole sforzo organizzativo e finanziario risollevarono la tipografia, riducendo i numeri in catalogo e razionalizzando la produzione[29]. Un elenco del personale del 1947, corretto nel 1953, ci restituisce alcuni tagli che l'impresa aveva operato in questi anni: da 45 i dipendenti furono ridotti a 33; tra i vari licenziamenti si contano tre

[26] La matrice della xilografia, attualmente conservata nella raccolta Mucchi in Galleria Estense, è la n. 15169.

[27] Arturo Carlo Jemolo in *Cesare Mucchi (1885-1971)* nel commemorare il tipografo in alcune pagine all'interno di «Archivio Giuridico», ne parla come un uomo moderno, «non chiuso nella sua specializzazione», che operò molto con Giulio Bertoni e grazie a lui pubblicò la collana di *Studi e Testi* dove maggiormente si vede «la guida del Bertoni» (JEMOLO 1971, pp. 3-5).

[28] Questi dati sono conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Modena insieme ai rilievi dello stabilimento di Viale Nicola Fabrizi, prima e dopo l'ampliamento avvenuto nel 1925.

[29] Sulle vicende della tipografia Mucchi relative alla seconda guerra mondiale è stato consultato *SOLIANI-MUCCHI* 1999, p. 29.

compositori, due linotipisti, un impressore e un libraio[30].

Nel 1952 Riccardo Mucchi si ritirò dalla società, che d'ora in poi sarà Cesare, coadiuvato dal giovane figlio Enrico, a gestire. Con Cesare cambiarono le intenzioni dell'azienda, che da tipografia divenne finalmente casa editrice, e la denominazione dell'impresa, che si chiamò Società Tipografica Editrice Modenese, poi più brevemente S.T.E.M. Mucchi – già Soliani S.p.A.

Cesare ricreò col figlio un'organizzazione stabile e s'impegnò nella promozione della cultura sotto tutti i fronti scientifici, come già prima della guerra era riuscito a fare insieme al fratello: uscirono varie e curate edizioni, tra cui, oltre ai già stampati *Memorie della R. Deputazione di Storia Patria*, *Memorie della Società dei Naturalisti e Matematici*, «Archivio Giuridico», *Collezione storica del Risorgimento italiano* e i numerosissimi testi scolastici, anche testi letterari come l'*Epistolario di Muratori*, i *Carmina* dell'Ariosto, studi su Verga, Carducci e sul Dolce Stilnovo, il *De Monarchia* e la *Guerra di Attila* di Nicolò da Càsola, poema di 53000 versi in franco-italiano, tratto dal manoscritto conservato in Biblioteca Estense con prefazione del compianto Giulio Bertoni. Nel 1959 iniziarono anche, con la parentesi di una piccola pubblicazione del 1935, le ristampe de *La Secchia Rapita* dei Soliani del 1744 da parte della Società Tipografica Modenese[31]. Inoltre si segnalano anche libri tecnici come i *Quaderni tecnico-pratici di S.T.E.M. Mucchi* e manuali in varie lingue straniere.

Sotto la S.T.E.M. Mucchi si produssero quindi molte edizioni e di gran pregio. Il merito di questo momento d'oro della tipografia si deve alla personalità e all'intraprendenza di Cesare Mucchi, personaggio poliedrico e impegnato su vari fronti, come la tradizione paterna gli aveva suggerito. Dei vari incarichi ricoperti, stamperia a parte, si ricordano: consigliere comunale dal 1913 al 1914, membro del Consiglio generale della piccola industria, membro del Comitato centrale della piccola industria, presidente dell'Associazione Grafici di Modena, presidente del Comitato per l'istruzione professionale, membro della Giunta della Camera di Commercio e del Consiglio di Amministrazione dell'Università di Modena; egli partecipò anche alla Commissione di prima istanza per i tribunali locali, a quella per le licenze di commercio e a quella per la tutela delle bellezze naturali. Fu inoltre insignito nel 1922 del titolo di Cavaliere della Corona d'Italia[32].

Cesare insegnò al figlio Enrico l'arte della stampa, che esercitò dal 1971 da solo e in seguito con l'ausilio del proprio figlio Marco, tuttora proprietario della tipografia.

### *1.3 La tipografia sotto Enrico e Marco Mucchi fino ai nostri giorni*

Sotto la guida di Enrico Mucchi la società si consolidò e rimase fino al 1982 negli storici locali di Viale Fabrizi, ormai inglobati nel cuore di Modena.

Nel 1970 la S.T.E.M. Mucchi si presentava come una grande officina su due piani; al piano terra vi era un grande locale di 25 per 23 metri, dov'era sistemato il laboratorio, e quattro piccoli vani, di cui tre adibiti ad ufficio e uno a spogliatoio e servizi igienici. Al primo piano invece vi erano altri tre ambienti usati per i magazzini, a cui si accedeva tramite una grande scala a chiocciola in ferro. In quell'anno risultano essere installate otto grandi macchine tipografiche e

[30] L'elenco del personale proviene dall'unica busta rimastaci di documenti contabili della società, per la quale si rimanda alla nota 3.

[31] La prima è del 1959, a cui seguono due edizioni nel 1965, una nel 1981 e un'ultima nel 1994. Le più preziose sono sicuramente le prime tre, che si presentano in tiratura limitata. Un confronto tra edizioni Soliani del 1744 e edizioni Mucchi del Novecento è possibile presso la Biblioteca Estense di Modena, dove è conservata una copia di tutte.

[32] JEMOLO 1971, pp. 3-5; SILINGARDI–BARBIERI 1999, p. 50-51; necrologio di Cesare Mucchi sulla *GAZZETTA DI MODENA* 1971. Il titolo di Cavaliere è festeggiato sulla *GAZZETTA DELL'EMILIA* 1922.

due macchine offset più tre per legatorie. La società aveva 29 dipendenti, di cui 5 impiegati[33].

I grandi cambiamenti tecnologici del campo editoriale spinsero però Enrico nel 1982 ad adeguarsi su vari fronti: la S.T.E.M. Mucchi già Soliani venne divisa in due parti, la tipografia Enrico Mucchi Editore s.r.l. già Soliani e la sezione editoriale che prese il nome di Stampati Tecnico-commerciali Editoria Marketing Mucchi[34]; contemporaneamente la sede dell'attività lasciò Viale Fabrizi e si trasferì negli ampi locali di Via Emilia Est - Fossalta, dove venne riorganizzata in un grande capannone.

In questa nuova sede videro la luce nuove collane: *Studi, Testi e Manuali*, *Il vaglio*, *Il lapazio*, *Ghirlandina di classici italiani*, *Percorsi, strumenti, Materiali Bibliografici*, *Storia e cultura dell'Emilia*, *Le macchine e la storia*, *Documenti e testimonianze*, *Argomenti militari*, ecc. Accanto a queste pubblicazioni ve ne sono altre che sopravvissero, soprattutto nell'ambito dei periodici, e nuove opere di valore, come il *Canzoniere provenzale Estense* e l'*Edizione nazionale delle opere di Lazzaro Spallanzani*.

Nel 1993 Enrico Mucchi vendette allo Stato la gran parte del materiale tipografico che oggi costituisce la raccolta Mucchi: i due torchi del Settecento e del tardo Ottocento, un piano per la preparazione dell'inchiostro, due presse sei-settecentesche e quasi 3000 matrici lignee e metalliche, a rilievo, incavo, fotomeccaniche, per le più varie illustrazioni, e tre pietre litografiche. I tempi erano cambiati e quegli strumenti erano divenuti ormai obsoleti per la stampa, ma custodivano, e custodiscono tuttora, un patrimonio di conoscenze artistiche, storiche e tecniche enorme, e tramandavano quella continuità con la raccolta Soliani che diversamente sarebbe andata perduta.

Grazie a questa vendita, anche la scelta di Venturi fatta più di un secolo prima di riportare i legni a Modena veniva ampiamente avvalorata: così infatti si riunì presso la Galleria Estense la produzione non solo di Soliani e Mucchi, ma anche di tutte le piccole realtà tipografiche modenesi che si erano avvicendate nei secoli e che non avevano goduto della fortuna di queste, come le varie tipografie inglobate dai Soliani nel Seicento e la G.T. Vincenzi e Nipoti.

La storia non si ferma però al 1993: vent'anni dopo, nel 2013, il trasloco dai locali di via Emilia Est – Fossalta causò la dispersione di un grande patrimonio di informazioni e di materiali collateralmente, anche se strettamente, legati alla raccolta Mucchi: l'archivio e i documenti di pertinenza della tipografia andarono perduti e il materiale tipografico e librario ormai datato e inutile nelle odierne pratiche di stampa, ma all'epoca ancora presente nello stabilimento, fu in parte smembrato.

Fortunatamente Anonima Impressori, tipografia con sede a Bologna, riuscì ad entrare in possesso di alcune cassettiere contenenti fregi metallici e decorazioni in piombo, tra cui piccole matrici e marche tipografiche. Inoltre recuperò molti caratteri: alcuni, di grande formato, in legno e di inizio Novecento, non più in uso da parecchi anni, erano stati applicati a una parete nell'ultimo stabilimento, per abbellire la sala di rappresentanza al piano superiore. Insieme a questi, salvò dal macero anche alcune cassettiere antiche, databili alla fine dell'Ottocento, sui cui cassetti sono ancora visibili le etichette con le stampe di molti clichés fotomeccanici venduti tra gli altri nel 1993 da Enrico Mucchi e conservati ora presso la Galleria Estense: da pochissimo anche questi mobili sono entrati nelle collezioni museali grazie al dono di Anonima Impressori[35].

Il materiale cartaceo presente allora nel capannone di Via Emilia Est fu spartito tra due antiquari: Enrico Naldi, libraio di Reggio Emilia, ottenne la produzione novecentesca più rara e alcuni testi pregiati; l'altro antiquario, di Milano, tra i vari volumi comprò le gride ducali edite

[33] Il riferimento alle macchine offset è verbale di Marco Mucchi. Inoltre presso l'ASMO, in alcune buste relative a permessi rilasciati dalla Questura di Modena, sono conservate alcune richieste di licenze tipografiche da parte di Enrico Mucchi che confermano in pieno questa affermazione.

[34] *SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008, p. 14 e *SOLIANI-MUCCHI* 1999, p. 34.

[35] Questa piccola rassegna è stata possibile grazie all'aiuto e allo scambio di conoscenze con Luca Lattuga di Anonima Impressori, a cui si devono il recupero, il restauro e la conservazione odierna dei materiali provenienti dallo stabilimento Mucchi.

dai Soliani, che Enrico e Marco Mucchi conservavano ancora in azienda, ricordo di una tradizione familiare e simbolo di una città.

Venuto a mancare nel 2015 Enrico, oggi è Marco che gestisce la Mucchi Editore, Antica Società Tipografica Modenese, antica Tipografia Soliani, con stabilimento in Via Emilia Est.

Anche in quest'ultima veste la tipografia, pur avendo perso tutti i caratteri materiali che la legavano all'antenata Soliani, continua, in segno di eredità dal passato, a mantenere la marca tipografica che fu la prima di Bartolomeo Soliani nel Seicento: uno scoglio in mezzo al mare con il motto «VIRTUTI FIDENS».

## *2. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi*

La raccolta Mucchi, oggi conservata presso la Galleria Estense di Modena, annovera quasi tremila matrici di stampa. Di queste, un nucleo si pone oggi all'attenzione di studiosi e curiosi della stampa e della storia dell'arte come testimonianza del panorama artistico locale tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo.

È però necessario tenere preliminarmente conto del carattere di frammentarietà e di disomogeneità della raccolta: le matrici raccontano la produzione libraria, giornalistica e pubblicitaria di una tipografia di Modena e dunque trovano solo a volte punti di tangenza con le tendenze pittoriche di quell'epoca storica. Nonostante ciò, è possibile rintracciare molte personalità artistiche, principalmente modenesi, che a cavallo dei due secoli si sono espresse attraverso il segno grafico, con esiti affascinanti ed originali.

Tra le matrici più interessanti ve n'è una quarantina a rilievo metallico e fotomeccanico, prodotte dalla ditta C. Angerer & Göschl di Vienna[36], ma firmate da vari artisti, riscontrabili nelle illustrazioni del volume *Il libro degli aneddoti (curiosità del teatro di prosa)* di Luigi Rasi[37], attore e storico del teatro vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo. L'editore del volume, del 1891, è Ernesto Sarasino di Modena e il libro si presenta corredato di «illustrazioni di artisti fiorentini»: in mezzo a loro compaiono, tra gli altri, Pompeo Massani, Pietro Saltini, Augusto Burchi, Arturo Calosci, Pietro Torrini, Arturo Faldi, Nunes Vais, il bolognese Fabio Fabbi e il più fiorentino dei modenesi, Giovanni Muzzioli (1854-1894)[38]. Le illustrazioni, che rappresentano varie scene di genere, assecondano un gusto naturalistico fatto di soggetti semplici, di eroismi quotidiani, di idilli e corteggiamenti in costume, di scene di vita colte con occhio fotografico e una spiccata vena realistico-umanitaria; non mancano spunti caricaturali uniti spesso a un bozzettismo rapido e istantaneo.

---

[36] Lo stabilimento C. Angerer & Göschl di Vienna sul finire del XIX secolo fu una delle più grandi industrie tipografiche d'Europa e controllò una buona parte del mercato europeo insieme alle grandi fonderie tedesche. Esso, fondato nel 1870 da Carlo Angerer , era nato come un laboratorio per applicare un processo d'incisione da lui studiato che aveva battezzato *chimigrafia*: si trattava, in breve, di un processo chimico d'incisione che traduceva fedelmente le caratteristiche del disegno originale donando al cliché «rilievi profondi e quindi più pratici per la stampa» (BERTIERI 1910, pp. 33-38). Negli ultimi decenni dell'Ottocento era molto frequente il ricorso, da parte delle tipografie italiane, a ditte specializzate per la produzione di cliché metallici e fotomeccanici: spesso le tipografie commissionavano agli artisti il disegno da riprodurre sulle matrici e per la creazione di queste ultime si affidano agli stabilimenti e alle industrie all'avanguardia, ottenendo così un prodotto con il marchio di fabbrica e con la firma dell'artista (BERTIERI 1928, pp. 121-124).

[37] RASI 1891.

[38] Giovanni Muzzioli, che nel 1875 si era trasferito a Firenze, aveva seguito le orme dei macchiaioli e di Giovanni Fattori, suggellando l'alleanza artistica tra Modena e Firenze nella pubblicazione della rivista «Mutina-Mutina» del 1880: qui l'artista raccolse, insieme alle sue, riproduzioni di disegni di Adeodato Malatesta, Giovanni Fattori, Nicolò Barbarino, Telemaco Signorini, Silvestro Lega, Alfonso Hollander e Stefano Bruzzi.

Simbolicamente queste illustrazioni si inseriscono in un periodo che vede a Modena un forte richiamo al realismo: il 1891 è l'anno di morte di Adeodato Malatesta, che con Giovanni Muzzioli – il quale morirà nel 1894 – si era fatto portavoce della stagione del vero in un ambiente provinciale come Modena, in contrasto a un diffuso e sterile accademismo. Di Muzzioli si ricordano, nell'illustrazione del volume di Rasi, le scene all'antica con la matrice a rilievo metallico n. 16434 (Fig. 1) e con altre due oggi perdute ma stampate sul Catalogo 2 di proprietà della Galleria Estense di Modena alle pagine 127 e 128. Inoltre la brossura del volume è illustrata da un acquerello di Fabio Fabbi, altro artista emiliano artisticamente e professionalmente molto legato a Firenze: per questa riproduzione la raccolta Mucchi conserva sei matrici in metallo inciso (nn. 16522, 16534, 16548, 16549, 16562, 16609). Tutti i metalli presentano le stesse dimensioni e il medesimo soggetto, una scena galante, quasi bucolica, con tre personaggi dall'aria spensierata che si dilettano all'aperto nella lettura di un libro, e ognuna di esse veniva impressa con una tonalità diversa, come ricordano alcune scritte superstiti ai lati degli zoccoli, in italiano e in tedesco, per formare un'immagine a colori.

Della generazione coeva e di una appena successiva a Giovanni Muzzioli sono gli artisti modenesi presenti nella raccolta Mucchi con le matrici per l'illustrazione del volume *A gonfie vele*[39], edito dalla Società Tipografica Modenese sotto il nome di G.T. Vincenzi e Nipoti nel 1899[40]. Il volume, che nasceva come dono agli abbonati annui della Provincia di Modena, contiene saggi, racconti e poesie di intellettuali modenesi, illustrati da Giuseppe Graziosi, Gaetano Bellei, Augusto Artioli e Geminiano Mundici. Le matrici sono per la maggior parte *cliché* fotomeccanici che riproducono acquerelli e disegni.

La donna in copertina e alla fine del volume, dagli abiti pomposi e dal sorriso compiaciuto, mentre regge in mano un calice di vino, è la riproduzione da matrice fotomeccanica (n. 16077) di un disegno di Gaetano Bellei (1857-1922), in cui si ravvisa il gusto intimistico della sua «pittura degli affetti» e dei suoi ritratti[41], anche se il segno si fa bozzettistico fuori dal volto, in una sorta di rapido schizzo che ferma sul foglio un'immagine in movimento (Figg. 2-3).

Nel saggio *Attorno al Duomo* di Alessandro Giuseppe Spinelli le illustrazioni sono «zincotipie» (nn. 15911, 16036, 16043, 16050, 16054, 16061, 16075, 16098, 16100, 16156, 16171) da acquerelli di Geminiano Mundici (1823-1908): questi riproducevano a loro volta le antiche xilografie di un anonimo incisore, impresse sul volume *Gloriosissimi Geminiani Vita* di Giovanni Maria Parente, stampato a Modena da Domenico Rococciola nel 1495 (Fig. 4); inoltre rappresentavano alcuni affreschi emersi nel duomo di Modena, in «posizione disagevole» e «deficienti di luce»[42], dopo le demolizioni eseguite per l'isolamento della cattedrale. Le illustrazioni, prima che valore artistico, hanno in questo caso un forte valore documentario.

A Giuseppe Graziosi (1879-1942) appartengono invece gli acquerelli trasposti su matrici fotomeccaniche che illustrano i racconti *I quattordici cavalli d'Ippia* (nn. 15882, 15927, 16052) e *L'assedio di Alessandria* di Matteo Campori (nn. 16037, 16172, 16510, 16665). Essi risalgono a una fase ancora giovanile del Graziosi, che si dimostrerà il più significativo artista modenese del secolo successivo, ma forniscono un interessante esempio della sua spiccata capacità e versatilità grafica: a volte sono eseguiti con tratti veloci e abbozzati, che si mescolano tra loro per creare

39 *A GONFIE VELE!* 1899.

40 L. Righi Guerzoni ricorda come la Società Tipografica Modenese si sia forgiata per anni, dopo l'avvenuta acquisizione della ditta Vincenzi, del suo nome per la pubblicazione di volumi, a riprova del prestigio che la libreria-tipografia aveva conseguito in quasi un secolo di attività (RIGHI GUERZONI 1990, pp. 27-29). L'utilizzo della dicitura è anche ulteriore riprova del fatto che le due tipografie, sebbene entrambe di proprietà Mucchi, fossero mantenute come persone giuridiche distinte almeno fino ai primi anni del Novecento, come testimonierebbero alcune cambiali per cui si rimanda alla nota 3.

41 Sulla pittura degli affetti e sull'analisi dell'opera di Gaetano Bellei si fa riferimento a *GAETANO BELLEI* 1996, pp. 9-25.

42 SPINELLI 1899, p. 59.

una suggestione di forme, come ne *I Quattordici cavalli d'Ippia* (Fig. 5); altre volte sono svolti con un segno grafico più pulito, lasciando anche una certa libertà alle macchie di colori di costruire l'immagine, con una modulazione solida vicina a Giovanni Fattori.

Della grafica di Graziosi la raccolta Mucchi offre un altro saggio, rappresentato dal *cliché* fotomeccanico (n. 18162) stampato sul numero straordinario de «La settimana modenese per la VI Festa del Libro 26 maggio 1932»[43]: esso riproduce una litografia dell'artista che riprende temi cari all'area padana come la vita rurale[44], espressa nell'immagine di una donna e di un bue visti da dietro, in un primo piano molto ravvicinato e resi con segno estremamente libero e avviluppato (Fig. 6). In questa fase della sua attività artistica, la grafica era intesa da Graziosi come un'esigenza: l'acquaforte e la litografia erano per lui un riassunto dei valori plastici contenuti nell'attività di scultore e del realismo perseguito nell'attività pittorica[45]. L'esperienza grafica era una liberazione e un'affermazione di poetica, manifestatesi attraverso l'immediatezza del segno.

Sullo stesso numero della rivista sono pubblicate altre riproduzioni fotomeccaniche, oggi presenti nella raccolta Mucchi, di opere grafiche dei più importanti artisti modenesi dell'epoca: un'acquaforte di Augusto Baracchi, un carboncino di Ubaldo Magnavacca, una litografia di Giovanni Forghieri, disegni di Mario Vellani Marchi, Casimiro Jodi, Evaristo Cappelli, Nereo Annovi, Mario Molinari, Edgardo Rota, Arcangelo Salvarani, Guido Semprebon, Leo Masinelli e infine le xilografie di Augusto Zoboli, Benito Boccolari, Tino Pelloni, Gaetano Bruni.

A Modena nei primi decenni del Novecento la grafica aveva assunto un ruolo fondamentale come mezzo di espressione delle personalità artistiche: un certo dinamismo sociale e tecnico sollecitava infatti gli artisti verso linguaggi diversi dalla pittura, come la collaborazione con giornali, riviste, libri, teatri, eventi pubblici. Queste manifestazioni avevano permesso di volta in volta il ricorso alle più diverse tecniche grafiche come l'acquerello, la stampa, la caricatura, la scenografia, la cartellonistica, determinandone una nuova vita[46]. Dal punto di vista dell'incisione i *media* più utilizzati furono senz'altro la xilografia, la litografia, l'acquaforte e l'acquatinta.

A questo va aggiunto che alcuni degli artisti sopra citati, capitanati da Graziosi, auspicavano a una «rinascenza artistica»[47] in nome della modernità, al pari di ciò che stava accadendo nelle altre città italiane, e che alcune istanze simboliste e liberty potevano trovare

---

43 *LA SETTIMANA MODENESE* 1932. La rivista era un supplemento straordinario del n. 21.

44 FRIGIERI LEONELLI 1987, pp. 215-217.

45 Raffaele De Grada, nella presentazione del volume dedicato all'opera grafica dell'artista, ne riporta il pensiero attraverso alcune frasi che Graziosi rivolse al critico Vincenzo Bucci in occasione della Primaverile Fiorentina del 1921. In particolare egli confessava che «Nella pittura l'analisi l'ho sempre sfuggita; cerco soltanto di rendere l'impressione coi mezzi più rapidi. Nella scultura, che è fatta di sagome, cerco la forma solida. L'acquaforte invece mi serve come volo di fantasia, come riassunto dell'una e dell'altra.» (*GIUSEPPE GRAZIOSI* 1982, *presentazione*).

46 Il rinnovato fermento artistico e la sperimentazione in vari campi di applicazione delle arti grafiche, con i più diversi scopi illustrativi, furono fattori fortemente sentiti e sfruttati non solo dagli artisti propriamente detti, ma anche da vari intellettuali e uomini di cultura: un esempio eloquente sono le matrici n. 18189 e 18190 della raccolta Mucchi, opera del professore, e amico di Giulio Bertoni, Giovanni Mundici, create per l'inaugurazione nel 1923 del Parco della Rimembranza a Modena. Per questo caso e per altri legati alla pubblicità e agli eventi pubblici modenesi riscontrati all'interno del fondo Mucchi si rimanda ad ARALDI 2015-2016, pp. 75-79.

47 Una «rinascenza artistica» veniva invocata con un'iniziativa sul giornale *Il Panaro* del 6 maggio 1910. Gli artisti che si facevano portavoce di quel manifesto erano Alberto Artioli, Benito Boccolari, Evaristo Cappelli, Maria Cappello, Giuseppe Graziosi, Armando Manfredini, Pio Semeghini e Giuseppe Mazzoni, attraverso un'esposizione in nome della modernità dell'arte, che non doveva «fossilizzarsi in formule ormai divenute monotone e stucchevoli», ma uniformarsi a criteri nuovi come avveniva in quel momento nelle altre nazioni (RIVI 2013, pp. 39-40).

felice manifestazione nella pratica a stampa, come ad esempio nelle testate giornalistiche di Umberto Ruini e Alberto Artioli[48].

Del modenese Umberto Ruini (1869-1955) la raccolta Mucchi conserva alcune matrici per frontespizi di volumi databili all'ultimo decennio del XIX secolo[49]: la prima (n. 15551), xilografica, risale al 1891 e illustrava il volume *Di palo in frasca* di Ferdinando Martini[50], edito da Ernesto Sarasino a Modena e stampato dalla Società Tipografica Modenese. Il volume raccoglieva scritti che videro la luce nel «Fanfulla della Domenica», dal 1879 al 1882, giornale di letteratura e arte. Il disegno del frontespizio, firmato da Ruini, rappresenta un angolo di bosco che si apre verso un corso d'acqua, suggerito solo dal bianco e dall'assenza di segni, cui fa riscontro un ponticello in legno che vede adagiati su di esso un ombrello e un cappello da signora. Tutto è definito nei minimi particolari attraverso un disegno fine e dettagliato, mentre in basso una roccia lascia trasparire la velocità del disegno e l'abbozzo delle linee insistite che creano la forma. L'incisione è su legno di testa e condotta con tratto sottilissimo, attento alle varie modulazioni dei mezzi toni, con un'eleganza descrittiva di stampo ottocentesco (Fig. 7).

Un altro frontespizio (n. 16168) di Umberto Ruini è quello del 1897 per il testo *In morte della contessa Lara*, scritto in commemorazione della contessa e poetessa Eva Cantermoli Mancini, uccisa in circostanze poco chiare dal compagno, dopo una notte di bagordi, nel 1896[51]. Davanti a uno sfondo di crisantemi campeggia una candela spenta il cui fumo, librandosi verso l'alto, si apre in un motivo quasi floreale. Le caratteristiche del tratto sono sempre le stesse: la vena narrativa si sofferma sui particolari, contrapponendosi a grandi spazi lasciati bianchi necessari a costruire l'immagine. Sebbene questa matrice sia incisa sul metallo, le caratteristiche del disegno imitano quelle della produzione xilografica su legno di testa, a cui Ruini non era nuovo. Si notano poi, nel motivo della candela, nelle forme simboliche dei fiori sullo sfondo, nelle bande scure in alto e in basso dove si avviluppano rami di spine, un certo richiamo liberty che Ruini mostrerà di aver recepito in questi anni soprattutto nell'esecuzione di testate giornalistiche, come ad esempio in alcune immagini per la rivista «La Sciarpa d'Iride»[52].

Umberto Ruini, artista conosciuto principalmente per l'ideazione del ciclo affrescato con l'*Apoteosi dell'arte* nell'atrio della Galleria Poletti a Modena, dimostra in ambito grafico un grande

[48] L'analisi di Alberto Artioli come artista simbolista viene condotta in *LA PENNA E IL BULINO* 2003, pp. 8-11. È inoltre documentata un'influenza della poetica simbolista anche in altri artisti modenesi dei primi quindici anni del Novecento, come Giuseppe Graziosi, Giuseppe Mazzoni e Benito Boccolari.

[49] Sull'artista Umberto Ruini le informazioni scarseggiano: egli fu un pittore stimato, diplomatosi presso l'Accademia di Modena, e vinse vari premi nelle mostre locali della sua città. Operò anche a Genova nella seconda metà dell'800 e dopo aver vinto il concorso per affrescare l'atrio della Galleria Poletti di Modena fu costretto, a causa di disavventure familiari, ad abbandonare l'arte e a dedicarsi all'insegnamento. Oltre all'attività di pittore e affrescatore, è ricordato anche come acquafortista (COMANDUCCI/RESTELLI-SERVOLINI 1974, p. 2845).

[50] MARTINI 1891.

[51] *IN MORTE DELLA CONTESSA* 1896.

[52] *LA SCIARPA D'IRIDE* 1897. La rivista, edita in alcuni numeri anche dalla Società Tipografica Modenese, tra il 1897 e il 1898, fu una delle prime riviste illustrate anche da Umberto Tirelli, padre e più famoso esponente della caricatura modenese: il periodico, di foggia accentuatamente liberty, non solo rispecchia un ritratto molto fedele della Modena del tempo, ma mostra anche un nuovo stile, la cui invenzione va attribuita a Tirelli, ma a cui aderiranno formalmente tutti gli artisti collaboratori del giornale, che proponeva una concezione altamente innovativa dell'impaginato, «piegando ogni regola di uniformità a favore dell'immagine al fine di valorizzarla nelle sue massime potenzialità rispetto al testo» (STEFANI 2015, p. 19). La raccolta Mucchi conserva una matrice su metallo (n. 15640) inciso per la testata di un numero di questa rivista, firmata da Armando Vandelli (1866-1939), pittore modenese che operò principalmente a Massa Carrara ma che si formò, come Ruini, a Modena negli anni del fermento liberty.

virtuosismo[53], attraverso un disegno raffinato e una personale riflessione delle tendenze artistiche a lui contemporanee.

A un ambito vicino a Ruini, ma dal carattere più vivace, sono riferibili le varie matrici lignee per l'illustrazione del volume di Giuseppe Finzi *L'asino nella leggenda e nella letteratura*, edito sempre da Ernesto Sarasino per la Società Tipografica Modenese nel 1892[54]. La copertina, con un asino che spunta ragliando da dietro un tendone (n. 16428), e le piccole illustrazioni di somari in bianco e nero che inframmezzano il testo (nn. 16422, 16423, 16424, 16429, 16430, 16438) sono condotte con un sapiente utilizzo del segno grafico, attento a definire le forme delle figure, sebbene non esente da un certo carattere bozzettistico. All'aspetto narrativo si unisce una certa libertà disegnativa, che gioca con la materia del legno al punto che alcune teste di quadrupedi vengono rese attraverso un risparmio generoso della materia, mentre altre sono costruite solo sui contorni, scavando via tutto il resto (Fig. 8-9). La cifra a tratti fiabesca e quasi umoristica di queste immagini diede loro modo di essere riutilizzate in diverse pubblicazioni anche di decenni posteriori, come testimonia l'impressione del legno con un gruppo di asini raglianti (n. 16422) su *La settimana modenese* del 1931[55]: in questo caso la xilografia accompagna una poesia dal titolo *Asnèd* (in dialetto modenese 'Asini') firmata da Pierein Bazot – nome d'arte di Alberto Borsari – nella rubrica dedicata a *La importante riunione trottistica modenese*, con evidente intento parodistico.

Uno degli artisti modenesi che auspicavano alla «rinascenza artistica» precedentemente citata era Alberto Artioli (1881-1917), che nella raccolta Mucchi è testimoniato con alcune matrici per locandine, carte intestate e un piccolo frontespizio. Mirabile è il rilievo metallico (n. 15929), marcatamente liberty, per la carta intestata dello studio fotografico modenese di Pellegrino Orlandini e figli[56]: esso riproduce un'elegante figura femminile, vestita all'antica e avvolta da un ramo in fiore, mentre regge un grande apparecchio fotografico porgendolo verso l'insegna, nel prolungamento dell'immagine. La donna si staglia in un cielo movimentato in cui campeggia la Ghirlandina, torre campanaria e simbolo della città (Fig. 10).

È singolare notare che la raccolta Mucchi conserva anche una matrice a rilievo metallico (n. 15915) con la dicitura: *Alberto Artioli. Bianco e Nero. Illustrazioni di novelle e romanzi, progetti per copertine, ex libris, cartelli. Modena, Via San Giacomo n.18*. Questa interessante matrice, utilizzata per la stampa della carta intestata dell'artista[57], oltre a informarci dei vari servizi che la sua bottega offriva, getta luce sul rapporto professionale che artisti come lui intrattenevano con la Società Tipografica Modenese: da un lato Artioli ideava i disegni per alcune matrici pubblicitarie, dall'altro egli stesso si affidava alla tipografia per le proprie carte personalizzate.

Nella raccolta è presente, di mano di Alberto Artioli[58], anche la matrice in piombo galvanizzato (n. 18110) per l'elegante e classicheggiante frontespizio della collana *Profili,* edita dall'editore modenese di origini ebraiche Angelo Fortunato Formiggini, che fu stampata per la prima volta nel 1909 a Modena dalla Società Tipografica Modenese[59].

---

53 Una sola pubblicazione, purtroppo non datata, ci restituisce la stima di cui godeva Ruini anche in campo grafico, dove si distingueva soprattutto nei ritratti e nelle figure (*PROF. UMBERTO RUINI* s.d.).

54 FINZI 1892.

55 *LA SETTIMANA MODENESE* 1931, II, 28, p. 8.

56 La Reale Fotografia Editrice Orlandini fu fondata da Pellegrino Orlandini a Modena nel 1870 e rimase in vita fino al 1980: specializzata in riproduzioni fotografiche del patrimonio artistico e monumentale della città di Modena, essa fu spesso associata per qualità e intenti alla famosa ditta dei Fratelli Alinari di Firenze.

57 La stampa di questa carta intestata è ad esempio visibile nel carteggio tra l'artista e l'editore A. F. Formiggini conservato presso la Biblioteca Estense di Modena.

58 LUGLI 1980, p. 107.

59 Il rapporto tra Cesare Mucchi e Angelo Fortunato Formiggini non era solo di tipo professionale ma, come racconta Marco Mucchi, anche di amicizia: secondo l'aneddoto che il nonno Cesare era solito raccontare al nipote Marco, Formiggini, celebre per il suo spiccato senso dell'umorismo, la mattina del suo tragico suicidio il 29 novembre 1938, incontrò l'amico Cesare per strada mentre camminava verso la

Formiggini, personaggio di spicco nel panorama editoriale italiano di inizio secolo, aveva infatti avviato la sua attività a Modena per poi trasferirsi prima a Genova, poi a Roma. Nel capoluogo ligure egli diede vita nel 1912 al grande progetto de *I classici del ridere*, celebre collana illustrata che vide all'opera i maggiori xilografi italiani del primo Novecento, sotto la salda guida di Adolfo De Carolis, a cui si devono le nuove spinte propulsive dell'incisione su legno all'inizio del XX secolo. L'artista utilizzò la xilografia nell'ambito della sua rivisitazione dei canoni rinascimentali e manieristi, ma anche nell'impegno a realizzare un intimo legame tra testo e illustrazione, coinvolgendo in questo recupero della tecnica tutti gli artisti che gravitavano intorno a lui, come ad esempio i *bianconeristi* della rivista *Eroica.*

Formiggini creò dunque un forte sodalizio con De Carolis e con una nutrita schiera di xilografi, che condividevano con lui l'interesse per la rinascita dell'arte decorativa del libro. In conformità a una più generale volontà di recupero delle forme e delle antiche tecniche di stampa, nelle illustrazioni di queste edizioni la xilografia venne eletta arte principale: i motivi di tale scelta da parte di Formiggini erano da cercarsi nella volontà di dare risposta all'inarrestabile sviluppo delle tecniche di riproduzione fotomeccanica nel campo dell'illustrazione libraria, nel segno di un ritorno alla tradizione, in linea con la poetica che De Carolis e i suoi allievi portavano avanti da anni.

Tra gli altri, trovarono parte nel progetto anche alcuni artisti modenesi cari a Formiggini come Giuseppe Mazzoni e Benito Boccolari[60] che, sull'onda del rinnovamento culturale e tecnico, apportarono importanti contributi all'arte xilografica del Novecento.

La raccolta Mucchi documenta la presenza di un decina di legni incisi da Benito Boccolari (1888-1964). Un tempo si trovavano nel fondo anche altre matrici di mano dell'artista, che risultano oggi stampate sul Catalogo 2, e una lastra metallica riproducente la xilografia *La processione*, di cui rimane oggi soltanto l'involucro cartaceo[61].

La prima matrice di mano di Boccolari presenta sia il recto sia il verso intagliati: il recto del legno fu stampato sulla copertina del volumetto *La sagra di Santa Barbara* di Giulio Mele, tenente di artiglieria, nel 1922 (n. 17943, recto). Per tale pubblicazione altre otto matrici furono prodotte appositamente. La leggenda di Santa Barbara, protettrice dei cannonieri e degli artificieri, è qui raccontata dall'autore con sentito spirito patriottico e devozionale, in un clima in cui la nazione e la religione erano i primi valori da proteggere e da celebrare, animati anche dall'avvento del fascismo. A chiusura del libro l'autore offre i suoi ringraziamenti «ai signori Cesare e Riccardo Mucchi che hanno curata, con vero amore d'arte tipografica, la seconda

Ghirlandina, da cui si sarebbe gettato da lì a pochi minuti. Cesare, vedendolo vestito a festa, con abiti chiari e in giacca e cravatta, gli chiese dove fosse diretto e Formiggini, con un sorriso beffardo, rispose che aveva «un appuntamento importante». La tradizione orale vuole che Cesare Mucchi sia stato l'ultima persona con cui Angelo Fortunato Formiggini parlò la mattina del 29 novembre 1938.

[60] La scelta degli artisti illustratori da parte di Formiggini non implicò una continuità stilistica, ma si basò piuttosto su una certa corrispondenza, non sempre ottenuta, con lo spirito dei progetti editoriali. Per questo motivo all'interno de *I classici del ridere* un artista moderno come Boccolari poteva convivere accanto al neocinquecentismo di De Carolis, come notato in LUGLI 1980, pp. 103-111 e in *LA PENNA E IL BULINO* 2003, p.12.

[61] Le matrici più recenti della raccolta Mucchi, i cliché otto e novecenteschi, sono entrate in Galleria Estense avvolte in ritagli di giornali o di libri, secondo una prassi diffusa all'interno delle tipografie. Gli involucri protettivi presentano sempre incollata una stampa della matrice che vi è contenuta, il che si è rivelato spesso risolutivo nella decifrazione dei soggetti di matrici fotomeccaniche che si presentano rovinati, sporchi e di ardua identificazione. Tali carte sono anche tornate estremamente utili nell'individuazione di artisti o pubblicazioni, perché talvolta riportano alcune annotazioni fatte a mano o piccole etichette di cui i tipografi si servivano nell'utilizzo quotidiano dei materiali per un più facile e veloce riconoscimento. Sebbene di valore artistico pressoché nullo, gli involucri sono un valido strumento di riscontro e di approfondimento, al pari dei cataloghi di stampe, e tanto più una testimonianza storica e concreta della vita tipografica.

impressione di questo mio libriccino e all'amico xilografo Benito Boccolari che ne ha adornato le pagine con le sue mirabili ed espressive incisioni»[62].

La storia della bella martire Barbara, vissuta nel III secolo d.C. in Bitinia, racconta che ella si convertì segretamente al cristianesimo e quando le fu proposto in sposo un marito di religione pagana, questa rifiutò con decisione, tanto che il padre si insospettì e iniziò a farla sorvegliare. A causa di una dura prigionia subita all'interno di una torre, poi divenuto suo attributo iconografico, e di altre varie leggende, la santa viene invocata dai bombardieri e si dice interceda per coloro che rischiano la vita tra le polveri: nell'immagine sulla copertina del volume, Santa Barbara si erge con profilo greco in un cielo stellato; dietro di lei è raffigurata la torre della prigionia, mentre nella sua mano brucia una fiamma. Agli xilografi della nuova generazione spettava il compito di interpretare il testo, di entrare a far parte del processo educativo insito nella letteratura: in questo processo l'immagine era il frutto di un accordo tra le parole, le esigenze dell'autore e quelle dell'illustratore. La xilografia, firmata BdB[63], riporta il titolo del volume e il nome dell'autore insieme alla scritta Società Tipografica Modenese (Fig. 11-12).

Il legno è intagliato con decisione, il disegno è semplice, eloquente, gioca sui rapporti subalterni di bianchi e di neri: più che inciso sembra scavato, in una dialettica tra pieni e vuoti che fa risaltare la compattezza della materia. La tecnica è in questo caso più scultorea che grafica: da un rettangolo di legno l'artista agisce scolpendo i bianchi, più che delineando i neri, tralasciando i contorni e il cielo. Boccolari nacque scultore e questa vocazione si fece sempre presente nella sua produzione[64]. In questa xilografia, nata come commento al libro, che ricorda un po' le figure rosse a sfondo nero dei vasi attici, l'immagine si schiaccia nella bidimensionalità; sarà più dinamica e articolata in piani prospettici più complessi nelle opere xilografiche di Boccolari non concepite per l'illustrazione del testo.

Il corredo di piccole matrici xilografiche di questo volumetto, concepito con organicità dall'artista, comprende anche scritte incorniciate[65]: la prima reca la dicitura «ALLA MEMORIA DI / DAMIANO CHIESA / MARTIRE D'ITALIA / E DIVOTO DI SANTA / BARBARA / CONSACRO» (n. 17948); seguono «LA LEGGENDA», entro una croce luminosa (n. 17947); una piccola immagine di dimensioni quadrate con il busto della santa dotata di aureola che regge, secondo una tradizionale iconografia, una foglia di palma e ha per sfondo la rocca (n. 18016); «L'ORAZIONE», accompagnata da due lampade votive fumanti (n. 17944); «E COSÌ SIA!» a fine preghiera (la cui matrice è andata perduta); «NOTE», abbellita dal motivo di due rami d'alloro (n. 17945); «FINE» (n. 17949); «INDICE», tra due fiori (n. 17946).

Sul verso della matrice per la copertina della *Sagra di Santa Barbara* è inciso il frontespizio (n. 17943, verso), non firmato, relativo alla pubblicazione «PER IL CCL ANNIVERSARIO DELLA NASCITA DI L. A. MURATORI. A CURA DELLA R. DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA E DELLA R. BIBLIOTECA ESTENSE»[66]. L'incisione è datata 1922 e si avvicina alla produzione di Boccolari, sebbene lasci un piccolo margine di incertezza la mancanza della tipica firma, presente solo sul recto. Da un punto di vista stilistico, per l'efficacia e la sicurezza di intaglio, ma anche per l'espressiva semplicità e solennità con cui è concepita la pagina, l'incisione sembra provenire proprio dalla mano di Benito Boccolari (Fig. 13). Egli, per

62 MELE 1922, p. 29.

63 Benito Boccolari si firmò per molti anni BdB, acronimo di Benito di Bazzovara, paese poco fuori Modena da cui egli proveniva. Già dal 1909, quando ancora il suo impegno xilografico era relegato all'ambito di *ex libris*, egli si firmava in questo modo. Caduto il Fascismo l'artista mutò il proprio nome in Benedetto Boccolari (MASSA 2015, pp. 19-23).

64 Benito Boccolari nacque scultore, ma praticò la xilografia, fu ceramista, bronzista, botanico e insegnò storia dell'arte all'Istituto d'Arte Adolfo Venturi di Modena (*BENITO BOCCOLARI* 1948, pp. s.n.).

65 Le piccole matrici non sono firmate, ma è stato possibile ricondurle con certezza a Boccolari dopo il riscontro di queste sul volume.

66 *PER IL CCL ANNIVERSARIO* 1922.

una questione di praticità e di risparmio, poteva aver inciso lo stesso legno per due diverse pubblicazioni, entrambe comunque commissionate nel 1922 e con la stessa destinazione, ovvero il torchio della Società Tipografica Modenese. Più remote appaiono attribuzioni ad artisti che si stavano avvicinando alla xilografia proprio in questi anni, come Augusto Zoboli[67] e Gaetano Bruni[68], entrambi testimoniati nella raccolta Mucchi con matrici di una decina d'anni posteriori a questa.

La matrice lignea raffigurante una spada (n. 18010), non firmata, ma sicuramente di Boccolari, compare stampata di un altro volumetto di Giulio Mele: si tratta de *La Battaglia di Goito, 30 maggio 1848*, pubblicato nel 1923[69] per la ricorrenza della battaglia di Goito e della resa di Peschiera festeggiata dall'artiglieria italiana. Il testo, che si apre con una poesia di Carducci e alcune citazioni di Cesare Balbo, del Generale Bava e di Carlo Mariani, è illustrato dalla spada all'inizio del capitolo con il racconto della battaglia, mentre reca in fondo le già impresse matrici «FINE» (n. 17949), «NOTE» (n. 17945) e «INDICE» (n. 17946), a suggellare un sodalizio tra l'autore e il suo illustratore per questo genere di pubblicazioni patriottiche[70].

Alla mano di Benito Boccolari appartiene anche un fregio ligneo (n. 18224), decorato con rami d'alloro e un pallone e recante in alto la solita firma BdB, che vede intagliate le date MCMXII e MCMXXII. Sebbene esso sia stato stampato su un volume a noi oggi ignoto, è lecito supporre che sia stato creato per una pubblicazione legata alla celebrazione del decimo anniversario della fondazione del Modena Football Club, squadra della città nata proprio nel 1912[71].

Sul Catalogo 2 a pagina 268 è impressa inoltre una xilografia, la cui matrice è andata perduta ma che doveva essere stata incisa per un volume dalla Società Tipografica Modenese, sempre firmata da Boccolari, che attesta ancora una volta la collaborazione tra i fratelli Mucchi e l'artista: questa rappresenta, all'interno di un medaglione, il volto di una figura muliebre che si porta le mani al capo come nel gesto di togliersi l'elmo, su cui corre una corona d'alloro. La donna, figura allegorica, è incisa con grande schiettezza di segno e costruita sulla mera definizione dei contorni, definizione che, nella sua assoluta purezza, rende la figura elegante e distaccata nello stesso tempo.

Nella raccolta Mucchi in passato era conservata anche una lastra metallica riproducente *La processione*, una xilografia di Boccolari che insieme ad altre nove era stata concepita per la serie dal titolo *Dall'alto,* realizzata tra il 1925 e il 1926 dall'artista e curata da Cesare Ratta, direttore della Scuola di Tipografia di Bologna. Oggi in Galleria Estense è presente solo l'involucro che doveva contenere il *cliché*, la cui etichetta riporta il nome dell'autore e la tecnica. La xilografia, come tutta la serie, si caratterizza per il punto di vista insolito, appunto dall'alto, e rende l'idea completa dello svolgimento della scena, soffermandosi allo stesso tempo sui dettagli: in primo piano sono le rovine di un antico arco, dietro al quale l'artista pare riprendere con occhio fotografico il grandangolo della processione, ghermita di figurine, che si dirige verso il duomo di Siena[72]. L'incisione, in questo esempio, non è un'illustrazione ausiliaria a un testo, ma esprime

[67] Zoboli iniziò a sperimentare la xilografia proprio negli anni Venti (FIORINI 2008 p. 143).

[68] Gaetano Bruni nel 1920 aveva aperto uno studio a Modena dando vita a un'intensa produzione di dipinti, disegni, xilografie e incisioni (*GAETANO BRUNI* 2006*,* p. s. n.).

[69] MELE 1923.

[70] Anche con la tipografia Mucchi Giulio Mele in questi anni strinse un forte sodalizio: la Società Tipografica Modenese pubblicò infatti altri due suoi testi: *Italia, Italia, Italia!* nel 1922, in cui sono impressi vari fregi metallici ottocenteschi e il legno, tardo settecentesco, raffigurante un'aquila dalle ali spiegate, e l'orazione *Alla patria*, sempre nel 1922.

[71] Sappiamo inoltre che la Società Tipografica Modenese, più tardi, dal 1929 al 1932, stampò anche l'*Annuario italiano giuoco del calcio*, pubblicazione ufficiale della F.I.G.C.

[72] Un'analisi della serie e dell'opera dell'artista, ad oggi ancora poco studiato, è contenuta in MASSA 2015, pp. 19-23.

un altro aspetto della poetica che Boccolari in quegli anni condivideva con gli artisti dell'*Eroica*: la xilografia è eretta a linguaggio autonomo, ad opera d'arte in sé conclusa. L'altra grande conquista del rinnovamento grafico di inizio Novecento è infatti quella per cui l'immagine xilografica può assurgere al ruolo di opera in sé finita indipendentemente dall'esistenza di un testo da illustrare, al pari delle altre tecniche artistiche.

La xilografia, sia come riscoperta tecnica di commento a un'opera scritta, sia come opera d'arte autonoma, viene dunque riscattata dall'oblio in cui le nuove tecniche di riproduzione delle immagini l'avevano relegata e in Benito Boccolari questo affrancamento è estremamente vivo: l'artista incideva su legno di filo e non di testa, come nel Cinquecento, dopo aver accuratamente scelto l'essenza; si costruiva manualmente gli scalpelli forgiandoli sull'incudine, disdegnando la sgorbia e il bulino e prediligendo la punta, la lancetta, «il coltelluccio»[73]; estraeva le terre coloranti, le macinava e le lavava per ottenere gli inchiostri e i colori per le matrici a più legni[74]; si fabbricava da sé anche i fogli di carta e li stampava a mano con un torchio ligneo settecentesco. Boccolari si definiva un artigiano e in quanto tale recuperava la tradizione del fatto a mano; d'altro canto, così facendo, lasciava una traccia profonda e personalissima della sua opera.

A Modena in questi anni la xilografia era molto praticata: un artista che avvertì la possibile forza espressiva di questo mezzo fu Augusto Zoboli (1894-1991), di cui la raccolta Mucchi testimonia diverse matrici. Zoboli fu un personaggio poliedrico nella Modena della prima metà del Novecento[75]: egli fu pittore, grafico, professore di storia dell'arte, uomo di mondo e di politica, direttore di diversi giornali.

Alcuni suoi legni furono intagliati per illustrare il periodico «La settimana modenese», rivista di cui lui stesso era redattore, stampata ininterrottamente dalla Società Tipografica Modenese dal 1930 al 1937. Il primo numero si chiude con una grande xilografia a piena pagina che raffigura alcune sagome di personaggi dalla fisionomia caricaturale che sorreggono la città di Modena (Fig. 15): questa è accompagnata da una *CANZONE MUNICIPALE* dal tono estremamente ironico firmata da A. Lighieri, certamente uno pseudonimo di taglio comico per l'autore di un testo che si ispirava simpaticamente al sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*:

«Come per sustentar solaio o tetto,
per menzola talvolta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto,

la qual fa del non ver vera rancura
nascere a chi la vede ; così fatti
vid'io costor, quando posi ben cura»

Ver'è che il primo fra questi ritratti
è il Podestà, è Guido Sandonnino,
che presiede a tutti i civici atti.

Appresso è il vice: Giorgi e il Tarabino
dottore e professore Castellani,
col seguente dottor Ghisellino.

L'un dell'igiene tiene i nodi arcani

[73] *BENITO BOCCOLARI* 1948, pp. s.n. e BERGONZONI 1951, p. 275.

[74] Soprattutto a partire dagli anni Quaranta Benito Boccolari si dedicò alle xilografie a colori, come testimoniano anche le opere che espose alla Biennale di Venezia del 1948 (ZANFI 1998, p. 10 e tavole).

[75] L'artista, che fu in attività fino alla morte in tarda età nel 1993, dal 1939 si trasferì definitivamente a Firenze, senza mai perdere però i contatti con la sua città natale (FIORINI 2008, p. 144)

mentre l'altro governa in polizia,
ed all'economato sta il Cavani.

Tengono il Pietri, pieno di poesia,
ed il Bertoni lo Civile Stato:
l'Urbini il Dazio, ch'è alla retrovia.

Sculti son gli altri ed in ugual formato
ma non si veggon perchè son di dietro
e quei davanti coprono lor stato.

Tutti sostengon con possente metro
le sorti della terra Geminiana,
e ognuno par del vivo il vero spetro.

Ver'è che tanta forza sovrumana
ognun, giusta il suo grado, altrui
[dimostra]

e par che da ognuno uscire voce arcana,
come che dica: ecco, Modena nostra[76].

Inserite nella pagina finale dell'ultimo numero, immagine e canzone si fanno manifesto delle idee della rivista e del loro direttore responsabile: la raffigurazione dei più rappresentativi profili modenesi dell'epoca è caricaturale, dunque viene emblematicamente suggellata l'intenzione di creare una rivista umoristica che si occupi dei fatti della città, ma senza prendersi troppo sul serio – per la precisione Zoboli scrive nell'introduzione al primo numero «Abbiamo un programma vasto, ma senza la pretesa di trattare tutto a fondo». Inoltre l'immagine giganteggia a piena pagina, relegando alla canzone il margine in alto interrotto dalla sommità della Ghirlandina: il giornale, illustrato, manifesta quindi la rivincita dell'illustrazione sul testo.

Nella raccolta Mucchi è conservata una matrice lignea di questa xilografia (n. 18005): della grande tavola di legno è possibile apprezzare la sicurezza di segno, tipica di un caricaturista, con cui sono intagliate le sagome (Fig. 14). Esse sono state solo suggerite, scavandovi intorno e nelle poche linee che dovevano nella stampa risultare bianche, perciò illuminate: la tecnica è simile in tutto al *camaieu,* o cammeo, procedimento con cui una matrice incisa – detta tavola chiave – viene stampata in modo consueto, quindi con un disegno a bianchi e neri, e poi da questa se ne ricava un'altra uguale che fungerà da fondino, inchiostrato con un colore generalmente intermedio, in cui vengono intagliati a linea bianca piccoli colpi di luce, per ottenere le lumeggiature. Nella stampa finale il fondino, dunque la matrice che sarà inchiostrata per dare il colore di fondo e le luci all'immagine, verrà stampata per prima, mentre la tavola chiave verrà stampata sopra in un secondo momento, per dare all'immagine i contorni e il disegno[77]. È molto probabile che la matrice oggi presente nella raccolta Mucchi fosse stata realizzata proprio per fungere da fondino nella stampa finale, in cui l'immagine risulta essere stata campita con un inchiostro ocra ovunque, mentre le fisionomie, i contorni e la firma stessa dell'artista sono definiti posteriormente con l'utilizzo della linea nera[78].

[76] *LA SETTIMANA MODENESE* 1930, I, 1, p. 12.
[77] La tecnica del cammeo, già utilizzata nel Cinquecento – celebre ad esempio la stampa a colori di Durer con soggetto *Il rinoceronte* – fu ripresa in modo sistematico a partire dalla fine del XIX secolo e in particolare nelle opere di Adolfo De Carolis eseguite a due legni tra il 1907 e il 1917 come *Naiadi* e *Arciere* (PARISI 2013, pp. 47-51).
[78] È stato possibile infatti risalire a Zoboli nell'attribuzione della grande matrice lignea solo dopo il riscontro della stampa sulla rivista, poiché solo qui, e non nel legno, è presente la firma dell'artista.

Zoboli si cimentò anche in semplici bianchi e neri e le sue xilografie furono molto apprezzate dai suoi contemporanei[79]. All'interno della raccolta Mucchi sono accostabili all'opera di questo artista altri tre legni (nn. 15993, 15996, 15997): essi non sono firmati, ma si avvicinano tutti stilisticamente alla xilografia certamente autografa *Vecchie case sull'Arno*[80], stampata nel numero straordinario già citato de «La settimana modenese per la VI Festa del Libro 26 maggio 1932», compendio visivo dei maggiori grafici modenesi dell'epoca. Inoltre tali legni sono confrontabili con le varie illustrazioni sparse nei primi numeri de «La settimana modenese»: ne sono un esempio quelle per la novella *Gli uomini e le rane* di Mario Pierli del 1930[81], firmate da Augusto Zoboli e stilisticamente molto vicine. Insieme a queste prove grafiche, infatti, le matrici della raccolta Mucchi condividono un disegno e un intaglio sicuro, secco e immediato, che sfrutta tutte le possibilità di finzione del mezzo grafico senza tentare mai di concorrere con quello pittorico. Inoltre il ritorno di alcuni soggetti tra loro accostabili, come l'uomo dal volto spersonalizzato e dal largo cappello, su cui le ombre sono tracciate sempre a linee orizzontali parallele, suggeriscono il ricorso a modelli vignettistici non nuovi per Zoboli. In generale, anche dai contemporanei, la grafica dell'artista è considerata spontanea, sintetica, efficace[82].

Di questa serie di tre legni che dovevano essere nati tutti presumibilmente per la stessa pubblicazione, due (nn. 15996 recto e 15997) furono impressi per illustrare «La settimana modenese» del 1930[83]. In una rubrica dal titolo *Varietà,* fu infatti pubblicato un racconto di Antonio Delfini dal titolo … *C'è una ragazza alla finestra* …: qui l'autore trascriveva un proprio sogno in cui si era trovato a passeggiare in riva al mare di una città irreale. Egli terminava la sua camminata su un terrazzino a lui familiare, su cui si intratteneva ad accarezzare il suo gatto nero, intento a fare le fusa. A un tratto entrava dalla porta una ragazza che, affacciatasi alla finestra in silenzio, rimaneva lì immobile fino all'alba, momento in cui Delfini si svegliava di soprassalto e il sogno svaniva. Le due xilografie ritraggono un uomo dalle sembianze anonime, con un cappello in testa e le mani in tasca, che cammina in riva al mare (Fig. 16), e lo scorcio dal basso di una grande città moderna, costruita su alti palazzi, chiassosa e illuminata. La tecnica è sintetica ma chiara, l'intaglio deciso, largo. In queste matrici in bianco e nero l'artista riesce a scavare le parti luminose con apparente facilità, rendendo con pochi colpi di sgorbia l'idea delle onde che si ammassano in prossimità del bagnasciuga, o dei rumori e delle luci che si alzano sopra i tetti di notte, suggerendoli solo con alcuni brevi, ampi e secchi intagli. È possibile scorgere, in questi legni, alcune idee e caratteristiche ravvisate dai suoi contemporanei nella pittura di Augusto Zoboli: «Un gusto particolare nel trattare i colori e i volumi con vivacità di segno e d'impasto, c'è nei suoi quadri, aria, forza, luce e poesia. Il paesaggio vi è ritratto con sintetica larghezza, veduto nei suoi elementi e nelle sue luci un po' scenograficamente»[84].

Una certa spettacolarità è infatti sempre presente nell'opera grafica di Augusto Zoboli, come testimoniano soprattutto le varie caricature di cui l'artista infarcì «La settimana modenese». Esse trovano una sintesi spirituale nella rubrica intitolata *La galleria del ritratto*, inaugurata il 3 ottobre 1931, in cui all'interno di una cornice, di cui la raccolta Mucchi conserva la matrice metallica, veniva inserito il ritratto caricaturale di un noto personaggio modenese che i lettori avrebbero dovuto identificare. In questo procedimento Zoboli asseriva di voler mostrare un

[79] E. MONTECCHI 2013, pp. 131-132.
[80] L'autorialità della xilografia è in questo caso confermata dalla didascalia sotto l'immagine.
[81] *LA SETTIMANA MODENESE* 1930, I, 2, pp. 5-6.
[82] Gli aggettivi «sintetico» ed «efficace» sono utilizzati per definire il segno dell'artista nella sua mostra personale tenutasi a Modena nel 1928, sia da Adolfo Franci, uomo di cultura internazionale, giornalista, critico teatrale, narratore, sia dal critico Piero Torriano su «Emporium» nel 1925 (E. MONTECCHI 2013, p. 131).
[83] *LA SETTIMANA MODENESE* 1930, I, 3, pp. 4-5.
[84] E. MONTECCHI 2013, p. 131. Per la pittura di Augusto Zoboli lo studio più recente è contenuto in *AUGUSTO ZOBOLI* 2003.

«ritratto simbolico consistente nell'espressione della sintesi spiritualistica dell'individuo!»[85], ovvero nell'espressione di una determinata condizione psicologica e caratteriale. Un esempio di ciò che l'artista intendeva per ritratto simbolico è visibile in una matrice fotomeccanica in cui Zoboli si firmò sia inventore che incisore (n. 18204), rappresentante un ritratto caricaturale entro un medaglione grigio, sui cui bordi corre satiricamente una scritta che sbeffeggia il personaggio, certamente molto conosciuto nell'ambito delle corse trottistiche, tanto da essere denominato satiricamente «TITO IMP. E RE FIERE E CORSE».

Un'ulteriore riprova delle abilità grafiche di Augusto Zoboli, conservata all'interno della raccolta Mucchi, è fornita dal gruppo di matrici metalliche (nn. 18210, 18211, 18212, 18213, 18214, 18215, 18216) che doveva illustrare *Le più belle fiabe*, scelte e commentate da Alfredo Nota, stampato dalla Società Tipografica Modenese nel 1930[86].

Per l'apparato figurativo di questo ricco volume, Zoboli non si limitò solo ad illustrare ciascuna fiaba, ma ideò un impianto organico per ogni parte del volume, compresi copertina, immagini e cornici. Così vediamo, ad esempio, che la matrice per la brossura è concepita come un suggestivo affollamento, simile a una danza, di ombre nere di celebri personaggi fiabeschi. La sua stampa ha inizio sul verso della rilegatura e prosegue sul recto, senza soluzione di continuità. Essa cresce in grandezza fino ad occupare gran parte della copertina, come se le sagome potessero prendere vita e uscire dal libro da un momento all'altro, relegando il titolo nel solo angolo in alto a destra. All'interno del volume, si distinguono due generi di illustrazioni: il primo è quello delle fiabe vere e proprie, dunque delle scene principali, inserite nel testo ed ognuna riferita ad una precisa storia, condotte in modo cristallino e sintetico, e create grazie all'impressione con inchiostro nero di matrici metalliche a rilievo. Queste sono poi inquadrate da cornici, che costituiscono l'altro genere di illustrazione presente nel testo: esse mostrano un semplice motivo di animali, appena chiusi nei loro contorni, che giocano e si rincorrono sui quattro lati. Le matrici metalliche di queste cornici, a differenza delle scene principali, presentano il disegno a incavo e la raccolta Mucchi ne conserva due copie uguali, che venivano inchiostrate con un colore tenue e fungevano, oltre che da cornici, anche da sfondo.

Per quanto riguarda il disegno, l'illustrazione di Zoboli questa volta si fa puramente grafica, abbandonando ogni pretesa d'ispessire la linea, di creare le ombre, di fornire colpi di luce: le fiabe sono raccontate con un disegno semplice e col puro contorno delle figure, quasi come se fossero destinate ad un album da colorare. Non mancano comunque una certa prospettiva calcata e a volte un punto di vista fortemente scorciato, che rendono alcune immagini altamente spettacolari e scenografiche, pur nella totale semplicità di mezzi grafici utilizzati (Fig. 17).

La raccolta Mucchi conserva anche un saggio xilografico del pittore modenese Tino Pelloni (1895-1981): stampata sempre sul numero straordinario de «La settimana modenese per la VI Festa del Libro 26 maggio 1932», la matrice xilografica rappresenta un *Vecchio arabo* (n. 18006) ed è inserita tra le prove grafiche dei maggiori artisti modenesi degli anni Trenta. L'intaglio, comunemente ad altri incisori modenesi di questa generazione, è secco e largo e sfrutta ampiamente i neri, ovvero le zone di legno risparmiate. Pur attraverso una composizione molto semplificata e un ritratto frontale, l'immagine mantiene una certa profondità di introspezione, caratteristica che accompagnerà sempre i ritratti di Pelloni (Fig. 18). La xilografia appartiene ancora alla fase di maggior sperimentazione dell'artista, che negli anni successivi si sposterà verso una «pittura chiarista»[87], fatta di paesaggi, nature morte, ritratti di donne,

[85] *LA SETTIMANA MODENESE* 1931, II, 40, p. 9.

[86] *LE PIU BELLE FIABE* 1930.

[87] Nella prefazione al catalogo della mostra del 1971 su Tino Pelloni, Francesco Arcangeli utilizza l'aggettivo «chiarista» per definire l'artista che aveva raggiunto dopo varie esperienze e sacrifici «l'accordo fra l'originaria grafia e il colore come materia, come implicita comunanza con le cose». Lo studioso riconosceva comunque a Pelloni una certa indole grafica, insita nel suo modo di fare arte, che lo spingeva

prediligendo in particolare la tecnica dell'acquerello[88] .

Che la raccolta Mucchi testimoni un periodo di grande diffusione della tecnica xilografica tra gli artisti modenesi è confermato ulteriormente dalla presenza nel Catalogo 2 della stampa di un legno di Gaetano Bruni (1894-1964) a pagina 214, firmato e riproducente l'albero di una nave con una bandiera a cui è appeso un uomo. Affianco all'immagine è visibile una scritta a pastello rosa che ricorda come il legno sia stato «spedito a Giuseppe Torchi [?] per volere dell'autore»: il legno non è infatti più presente nella raccolta. Riconducibile però alla produzione dell'artista originario di Nonantola, potrebbe essere la matrice n. 15584, che fu stampata sul Catalogo 2 a pagina 214 accanto al legno precedentemente citato. Il soggetto è sempre marinaro e ritrae un veliero colto di fronte, da sotto in su, che si erge nel cielo in cui brillano fuochi artificiali. Sebbene non sia ancora possibile ricondurre la matrice a una precisa pubblicazione, essa è avvicinabile ad altre prove di Bruni della metà degli anni Venti con lo stesso soggetto, come ad esempio *Veliero* del 1924 e *Vela Romagnola* del 1926. In questi anni l'artista esprime nelle sue xilografie, in cui inizialmente egli sfogava un senso di solitudine e angoscia[89], una dimensione più serena, quasi onirica, manifestata nelle brezze che increspano le onde e gonfiano le vele. Essa culminerà in vivaci immagini carnevalesche[90] come *Maschera*, xilografia che fu pubblicata peraltro sul già citato supplemento de «La settimana modenese per la VI Festa del Libro 26 maggio 1932», e sul numero unico «Carnevale»[91], riviste stampate entrambe dai fratelli Mucchi nello stesso anno, a suggerire una collaborazione evidentemente non isolata di Gaetano Bruni con la tipografia.

Un accenno infine merita anche la produzione caricaturale all'interno della raccolta: Mario Molinari (1903-1966), il «ladro di facce»[92] dei modenesi e autore per eccellenza delle numerosissime illustrazioni della «Settimana Modenese», è attestato con alcune matrici che ne rivelano il genio umoristico: autore di alcune delle caricature più famose dei personaggi cittadini degli anni Trenta, che accompagnava con brevi didascalie in rima, attraverso pochi e decisi tratti di penna l'artista riusciva a cogliere l'essenza umoristica più fine e ridanciana dei personaggi, ma bonaria, lontana da una satira aspra. Molinari è presente con alcune testate per varie rubriche della rivista, una caricatura virile (n. 18075) e con l'illustrazione (n. 18089) per l'articolo di John Pack dal titolo *Dissertazione sentimentale sulle giurie popolari*, pubblicato sul secondo numero del giornale nel 1933. L'immagine, la cui didascalia recita «una povera donnina pallida e patita...», illustrava la causa di una «donnina che dopo dieci anni di martirio coniugale con un marito brutalmente violento, ladro, sozzo e libertino»[93], dopo aver procurato accidentalmente una caduta rivelatasi fatale per l'uomo mentre cercava di fuggire dalle percosse di quest'ultimo, era stata ingiustamente condannata e infine assolta per inesistenza di reato. L'immagine di Molinari, appena schizzata, illustra e smorza contemporaneamente il testo, senza perdere di vista l'intento umoristico alla base della rivista, ma evitando di cedere al grottesco (Fig. 19).

Nella raccolta Mucchi si trovano inoltre matrici metalliche per le caricature, sempre per

ad indagare con penetrazione i volti dei suoi ritratti (*TINO PELLONI* 1971, *prefazione*). Nello stesso catalogo della mostra sull'artista Carlo Federico Teodoro ha raccolto un'antologia di testimonianze sull'arte di Tino Pelloni, in conclusione della quale sono le stesse parole dell'artista a confermare la sua continua ricerca di un'arte che si conformasse alla sua visione del mondo e alla sua indole, che perseguisse «pitture all'aria aperta, col sole e la luce, più in armonia con i tempi e l'architettura moderna» (*ivi*, pp. s.n.). Inoltre anche sulle pagine di «Emporium» nel 1951 si sottolinea come in Pelloni la «sua pittura» sia come la «sua voce più intima», che l'artista ha trovato «dopo lunghe ricerche» (BERGONZONI 1951, pp. 274-275)

88 *FOGLI D'ALBUM* 1961, p. s. n.

89 BARBIERI 2008, p. 54; *GAETANO BRUNI* 2008, *Prefazione.*

90 Per l'analisi generale dell'opera xilografica di Gaetano Bruni si rimanda a *GAETANO BRUNI* 2008.

91 *CARNEVALE* 1932.

92 BELLEI–PECORARO 1997, p. 126.

93 *LA SETTIMANA MODENESE* 1933, IV, 2, p. 8.

«La settimana modenese», di Ettore Giovannini (1894?-?), di Grim, del già citato artista e direttore della rivista Augusto Zoboli. Del primo ricordo la matrice n. 18073 (Fig. 20), stampata per uno dei ritratti satirici del Circolo Accademico del Littorio, dedicati in quell'occasione agli *Echi della conferenza Verdi*, all'interno della pagina umoristica de «La settimana modenese» del 1931[94]. Sebbene ad oggi Ettore Giovannini, che fu uomo colto, critico musicale, teatrale e cinematografico oltre che illustratore di varie riviste satiriche modenesi, sia un personaggio ancora poco noto – non si conoscono con certezza nemmeno le date di nascita e di morte – è indubbio che le sue caricature siano caratterizzate da una sofisticata eleganza, pur nella sinteticità di segno con cui sono concepite, certamente influenzate dall'adesione dell'artista al secondo Futurismo[95].

Grim, nome d'arte di Giuseppe Marzi[96], è invece l'autore della matrice metallica a rilievo n. 18076, pubblicata per la prima volta su «La settimana modenese» del 1931[97]. L'uomo, colto di profilo, caratteristica costante nelle caricature di Grim[98], stringe tra i denti stretti una pipa ed esclama con ghigno beffardo «Approvato!»; segue una scritta poco decifrabile. La pagina era intitolata *Ricordi della V fiera del libro: caricature e disegni* e oltre all'immagine di Grim si trovavano altri visi caricaturali firmati da Augusto Zoboli, tra cui quello di Angelo Fortunato Formiggini, denominato «oratore ufficiale», e quello de «l'editore Mucchi», accompagnati da una poesia di Manrico il Trovatore. Queste caricature acquistano dunque maggiore significato se contestualizzate all'interno della produzione testuale per cui sono nate, restituendoci interessanti spaccati della vita cittadina modenese che rendono onore e importanza, anche sotto le vesti della satira, a due personaggi di primo piano come Formiggini e Cesare Mucchi.

La raccolta Mucchi, con le sue matrici otto e novecentesche, si rivela dunque un ricco terreno per l'indagine di molte personalità artistiche modenesi, confermando e avvalorando un clima di forte dinamismo. Da un lato, certamente, si assistette al diffondersi di nuove tecniche per la riproduzione a stampa, legate alle pratiche fotomeccaniche e dunque responsabili di una possibile perdita di autorialità dell'immagine illustrata. Questo orientamento venne però fronteggiato, da un altro lato, attraverso nuove collaborazioni con giornali, riviste, periodici umoristici, collane e volumi, concepiti con orecchio aggiornato al nuovo sentire del XX secolo. Tali nuovi rapporti professionali avevano sollecitato moltissimi artisti ad uscire dal campo di applicazione della sola pittura, sperimentando tutte le possibilità grafiche e di impiego artistico che le novità editoriali offrivano, e dimostrando estro, creatività e, nel caso straordinario del recupero della tecnica xilografica, uno sguardo rinnovato al passato. Infine la presenza, a Modena e collateralmente legata alla raccolta Mucchi, di una personalità rilevante come quella di Angelo Fortunato Formiggini, dona alla collezione una luce non più solo provinciale, ma aggiornata sulle più influenti tendenze dell'epoca.

La somma di tutti questi fattori ha concorso ad impreziosire in modo eterogeneo la raccolta, che offre oggi ampi margini di studio: oltre a fornire nuove ed inedite testimonianze del clima artistico modenese, il fondo si presta anche a una futura indagine approfondita dei materiali e delle tecniche utilizzate per la produzione di matrici negli ultimi due secoli. Potendo contare su un campionario straordinariamente corposo e variegato di pezzi, la raccolta Mucchi emerge come patrimonio raro e di assoluto rilievo.

94 *LA SETTIMANA MODENESE* 1931, II, 10, p. 12.
95 Si veda *GHIGNO E SORRISO* 2007, specialmente le pp. 20-21 e VIRELLI 2008, p. 139.
96 PAIATO 2013-2014, p. 97.
97 *LA SETTIMANA MODENESE* 1931, II, 24, p. 8.
98 *GHIGNO E SORRISO* 2007, p. 13.

Fig. 1: Giovanni Muzzioli, *Scena all'antica* per *Il libro degli aneddoti (curiosità del teatro di prosa)* di L. Rasi, 1891, matrice in metallo inciso, 62x84x22 mm, Modena, Galleria Estense, n. 16434. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti

Fig. 2: Gaetano Bellei, *Ritratto di donna* per *A gonfie vele!*, 1899, cliché fotomeccanico, 130x95x21 mm, Modena, Galleria Estense, n. 16077. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti

Fig. 3: Frontespizio del volume *A gonfie vele!* con l'illustrazione firmata da Gaetano Bellei, 1899

Fig. 4: Geminiano Mundici, *Duomo di Modena* per *A gonfie vele!*, 1899, cliché fotomeccanico in zinco, 60x94x22 mm, Modena, Galleria Estense, n. 16054. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti

Fig. 5: Giuseppe Graziosi, *I quattordici cavalli d'Ippia* per *A Gonfie vele!*, 1899, cliché fotomeccanico, 102x49x23 mm, Modena, Galleria Estense, n. 15882. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti

Fig. 6: Giuseppe Graziosi, *Contadina e mucca*, 1932, cliché fotomeccanico, 135x176x24 mm, Modena, Galleria Estense, n. 18162. Su concessione del MiBACT. Archivio personale

Fig. 7: Umberto Ruini, *Di palo in frasca* per il frontespizio dell'omonimo volume di F. Martini, 1891, matrice xilografica, 192x132x19 mm, Modena, Galleria Estense, n. 15551. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 8: *Asini* per *L'asino nella leggenda e nella letteratura* di G. Finzi, 1892, matrice xilografica, 44x89x18 mm, Modena, Galleria Estense, n. 16422. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 9: Illustrazione di asini in *L'asino nella leggenda e nella letteratura* di G. Finzi, 1892, p. 47

Fig. 10: Alberto Artioli, *pubblicità della R.le Fotografia Editrice P.no Orlandini e figli*, primo decennio del XX secolo, matrice in piombo galvanizzato, 82x125x22 mm, Modena, Galleria Estense, n. 15929. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti.

Fig. 11: Benito Boccolari, *Santa Barbara* per *La Sagra di Santa Barbara* di G. Mele, 1922, matrice xilografica, 180x118x20 mm, Modena, Galleria Estense, n. 17943 r. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 12: Copertina del volume *La Sagra di Santa Barbara* di G. Mele, 1922

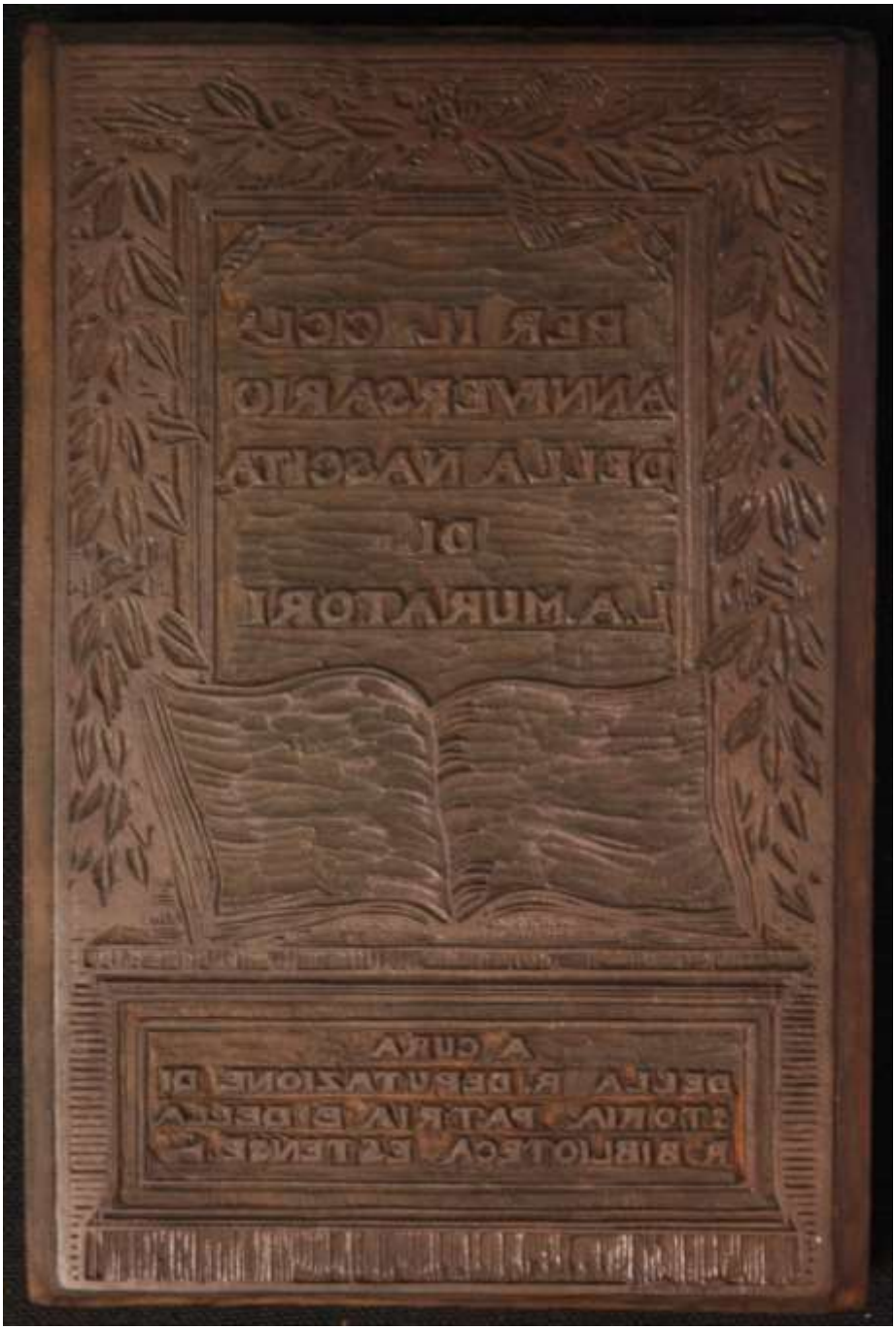


Fig. 13: Benito Boccolari (?), *Per il 250° anniversario della nascita di L. A. Muratori* per il frontespizio dell'omonimo volume, 1922, matrice xilografica, 180x118x20 mm, Modena, Galleria Estense, n. 17943 v. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 14: Augusto Zoboli, *Nove personaggi sorreggono la città di Modena* per «La settimana modenese», I, 1, 1930, matrice xilografica, 334x234x21 mm, Modena, Galleria Estense, n. 18005. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 15: Augusto Zoboli, illustrazione su «La settimana modenese», I, 1, 1930, p. 12

Fig. 16: Augusto Zoboli (?), *Uomo in riva al mare*, 1930?, matrice xilografica, 93x67x18 mm, Modena, Galleria Estense, n. 15997. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 17: Augusto Zoboli, *I musicanti di Brema* per *Le più belle fiabe* commentate da A. Nota, 1930, matrice in metallo inciso, 137x101x23 mm, Modena, Galleria Estense, n. 18213. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Enrico Moretti

Fig. 18: Tino Pelloni, *Vecchio arabo*, 1932, matrice xilografica, 108x101x24 mm, Modena, Galleria Estense, n. 18006. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

Fig. 19: Mario Molinari, *Una povera donnina...* per «La settimana modenese», IV, 2, 1933, matrice in metallo inciso, 78x80x22 mm, Modena, Galleria Estense, n. 18089. Su concessione del MiBACT. Archivio personale

Fig. 20: Ettore Giovannini, *Caricatura* per «La settimana modenese», II, 10, 1931, matrice in metallo inciso, 122x84x22 mm, Modena, Galleria estense, n. 18073. Su concessione del MiBACT. Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi. Foto Enrico Moretti.

## BIBLIOGRAFIA

*A GONFIE VELE! 1899*
*A gonfie vele!*, a cura di L. Zuccoli, M. Campori, E. Stuffler, *et alii*, Modena 1899.

*ALBO DELLA MOSTRA* 1897
*Albo della mostra del 11° triennio 1894-1895-1896*, a cura della locale Società d'Incoraggiamento per gli Artisti, Modena 1897.

ARALDI 2015-2016
C. ARALDI, *La Società Tipografica Modenese e la raccolta Mucchi: l'arte della stampa nella Galleria Estense di Modena*, Tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Bologna, A.A. 2015-2016.

*ARTE A MODENA TRA OTTO E NOVECENTO* 2008
*Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena Unipol Assicurazioni*, a cura di F. Piccini, L. Rivi, Carpi 2008.

*AUGUSTO ZOBOLI* 2003
*Augusto Zoboli, il piacere di dipingere*, Catalogo della mostra, a cura di M. Fuoco, Spilamberto 2003.

*BENITO BOCCOLARI* 1948
*Benito Boccolari alla Saletta*, a cura di F. Allegretti, Modena 1948.

BELLEI–PECORARO 1997
S. BELLEI, M. PECORARO, *Come ridevano i modenesi. Cent'anni di giornali umoristici a Modena e provincia*, Modena 1996.

BERGONZONI 1951
S. BERGONZONI, *MODENA: Pelloni e Boccolari alla Saletta*, «Emporium», LVII, 6, CXIII, 678, 1951, pp. 274-275.

BERTIERI 1910
R. BERTIERi, *Lo stabilimento di riproduzioni fotomeccaniche C. Angerer & Goschl. Vienna*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 7, 1, 1910, pp. 33-38.

BERTIERI 1928
R. BERTIERi, *Dedicato ai fonditori italiani di caratteri*, «Il Risorgimento Grafico», XXV, 3, 3, 1928, pp. 121-124.

*CARNEVALE* 1932.
«Carnevale», numero unico, 1932.

COMANDUCCI 1974
A.M. COMANDUCCI, *Umberto Ruini*, voce in *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei* (1930), a cura di A. Restelli, L. Servolini, V, Milano 1974.

FINZI 1892
G. FINZI, *L'asino nella leggenda e nella letteratura*, Modena 1892.

FIORINI 2008
T. FIORINI, *Augusto Zoboli*, in *ARTE A MODENA TRA OTTO E NOVECENTO* 2008, pp. 142-144.

*FOGLI D'ALBUM* 1961
*Fogli d'album di Tino Pelloni,* a cura di F. Allegretti, testo della mostra (Modena, Università del Tempo Libero in Modena con la collaborazione dell'Associazione Amici dell'Arte), Modena 1961.

FRIGIERI LEONELLI 1987
L. FRIGIERI LEONELLI, *Arte modenese tra Otto e Novecento*, Modena 1987.

E. MONTECCHI 2013
E. MONTECCHI, *Augusto Zoboli*, in *Arte a Modena tra Otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013*, a cura di F. Piccinini, L. Rivi, Carpi 2013, pp. 131-132.

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

G. MONTECCHI 1988
G. MONTECCHI, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena 1988.

*GAETANO BRUNI* 2006
*Gaetano Bruni. Xilografie*, Catalogo della mostra, a cura di M. Baldini, G. Malaguti, Nonantola 2006.

*GAZZETTA DELL'EMILIA* 1922
«Gazzetta dell'Emilia», 163, 11 luglio 1922.

*GAZZETTA DI MODENA* 1971
«Gazzetta di Modena», 3 aprile 1971.

*GHIGNO E SORRISO* 2007
*Ghigno e sorriso. Caricature del Novecento a Modena*, Catalogo della mostra, a cura di F. Piccinini, C. Stefani, Modena 2007.

*GIUSEPPE GRAZIOSI* 1982
*Giuseppe Graziosi. L'opera grafica*, a cura di R. De Grada, Modena 1982.

GOLDONI 1995
M. GOLDONI, *Il Patrimonio Silografico tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi significato e prospettive di un'acquisizione*, Carpi 1995.

*IN MORTE DELLA CONTESSA* 1896
*In morte della contessa Lara*, a cura di F. Vanni Muzzini, Modena 1897.

JEMOLO 1971
A. C. JEMOLO, *Cesare Mucchi (1885-1971)*, «Archivio Giuridico», a cura di Filippo Serafino, CLXXXI, 1-2, Modena 1971, pp. 3-5.

*LA PENNA E IL BULINO* 2003
*La penna e il bulino. Momenti di grafica modenese del primo '900*, Catalogo della mostra, a cura di F. Piccinini, L. Rivi, Carpi 2003.

*LA SCIARPA D'IRIDE* 1897
«La sciarpa d'Iride», I, 7; II, 1, 1897.

*LA SETTIMANA MODENESE* 1930
«La settimana modenese», I, 1; 2; 3; 24,1930.

*LA SETTIMANA MODENESE* 1931
«La settimana modenese», II, 10; 28; 40, 1931.

*LA SETTIMANA MODENESE* 1932
«La settimana modenese per la VI Festa del Libro 26 maggio 1932», 21, supplemento, 1932.

*LA SETTIMANA MODENESE* 1933
«La settimana modenese», IV, 2, 1933.

*LE PIU BELLE FIABE* 1930
*Le più belle fiabe*, a cura di A. Nota, Modena 1930.

LUGLI 1980
A. LUGLI, *Trent'anni di illustratori nel fondo Formiggini della Biblioteca Estense*, in *A.F. Formiggini editore 1878-1938*, Catalogo della mostra documentaria, a cura di L. Amorth, P. Di Pietro Lombardi, O. Goldoni *et alii*, Modena 1980, pp. 103-111.

*GAETANO BELLEI* 1996
*Gaetano Bellei (1857-1922)*, Catalogo della mostra a cura di G. Martinelli Braglia, IV, Formigine 1996.

MARTINI 1891
F. MARTINI, *Di palo in frasca*, Modena 1891.

MASSA 2015
S. MASSA, *Benito Boccolari nella rinascita della xilografia in Italia*, «Grafica d'arte», XXVI, 103, 2015, pp. 19-23.

MELE 1922
G. MELE, *La Sagra di Santa Barbara*, Modena 1922.

MELE 1923.
G. MELE, *La battaglia di Goito, 30 maggio 1848*, Modena 1923.

PAIATO 2013-214
M.L. PAIATO, *Il linguaggio nella satira a Modena. Materiali per una storia dell'illustrazione umoristica tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali, Università degli Studi di Ferrara, A.A. 2013-2014.

PARISI 2013
F. PARISI, *Xilografia italiana del '900. Gli artisti e le tecniche*, Milano 2013.

*PER IL CCL ANNIVERSARIO* 1922
*Per il CCL anniversario della nascita di L. A. Muratori*, a cura della R. Deputazione di Storia Patria della R. Biblioteca Estense, Modena 1922.

*PROF. UMBERTO RUINI* s.d.
*Prof. Umberto Ruini pittore architetto. I suoi dipinti*, prefazione a cura di Italo Sulliotti, Genova s.d.

RASI 1891
L. RASI, *Il libro degli aneddoti (curiosità del teatro di prosa)*, Modena 1891.

RIGHI GUERZONI 1990
L. RIGHI GUERZONI, *G. T. Vincenzi e Nipoti tipografi-librai sotto il portico del Collegio*, Modena 1990.

RIVI 2013
L. RIVI, *Modena tra Ottocento e Novecento: per una geografia dell'arte di provincia*, in *Museo Civico d'Arte di Modena. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di T. Fiorini, F. Piccinini, L. Rivi, Bologna 2013, pp. 29-48.

*SAGGIO DI UNA BIBLIOGRAFIA* 2008
*Saggio di una Bibliografia di Modena,* a cura di E. Colombini, Modena 2008.

SILINGARDI–BARBIERI 1999
G. SILINGARDI, A. BARBIERI, *Cesare Mucchi*, voce in *Enciclopedia modenese*, XIV, San Pietro in Cariano 1999, pp. 50-51.

*SOLIANI-MUCCHI* 1999
*Soliani-Mucchi 350 anni di editoria*, a cura di E. e M. Mucchi, Modena 1999.

SOSSAJ 1841
F. SOSSAJ, *Modena descritta da Francesco Sossaj*, Modena 1841.

SPINELLI 1899
A.G. SPINELLI, *Attorno al duomo di Modena*, in *A GONFIE VELE! 1899*.

STEFANI 2015
C. STEFANI, *La caricatura col suo esercito di artisti è l'avanguardia che getta la squilla...*, in *Una risata ci salverà. Modena e la caricatura negli anni della Grande Guerra*, Catalogo della mostra, a cura di S. Bulgarelli, L. Lorenzini, C. Stefani, Bologna 2015, pp. 17-45.

*TINO PELLONI* 1971
*Tino Pelloni*, Catalogo della mostra, a cura di F. Arcangeli, E. Cecchi, C.F. Teodoro, Modena 1971.

VICINI 1932
E.P. VICINI, *Stampa nella provincia di Modena*, in *Tesori delle biblioteche d'Italia*, a cura di D. Fava, III, Milano 1932, pp. 485-532.

VIRELLI 2008
G. VIRELLI, *Ettore Giovannini*, in *ARTE A MODENA TRA OTTO E NOVECENTO* 2008, p. 139.

ZANFI 1998
C. ZANFI, *1948: Modena, gli artisti, la Biennale*, Carpi 1998.

## ABSTRACT

Presso la Galleria Estense di Modena è conservata dal 1993 la raccolta di matrici di stampa Mucchi, provenienti dalla Società Tipografica Modenese, azienda erede dell'antica Tipografia Soliani. Lo studio di tale interessante e inedito fondo di matrici lignee e metalliche è stato svolto su due fronti: da un lato si è fatta luce sulla storia ultracentenaria della stamperia, sulle vicende che la videro coinvolta e sui profili della famiglia Mucchi, che la potenziarono fino a renderla prima tipografia di Modena nel XX secolo; da un altro si è analizzato un circoscritto nucleo di matrici riferibili all'Otto e al Novecento. Esso si pone, per varietà di stili, tecniche, materiali e autori, come una notevole e suggestiva testimonianza del brillante ambiente artistico modenese a cavallo dei due secoli.

At the Galleria Estense, in Modena, the Mucchi collection of metallic printing plates and woodblocks is kept since 1993, coming from the Società Tipografica Modenese, a firm who took up the legacy of the ancient Tipografia Soliani. The survey of such an interesting and unknown group of metallic printing plates and woodblocks has been undertaken with a double purpose: first of all to shed light on the history, lasting more than one century, of the typography, on the events involving it and the profiles of Mucchi family, who enhanced it so far to make it the first printshop of Modena during the 20th century; moreover a limited set of metallic printing plates and woodblocks, dating back to the 19th and the 20th century, has been analysed in details. According to the the resulting wide range of styles, technicals, materials and artists, this can be considered as a relevant and suggestive witness of the superb artistic environment of Modena at the turn of the two centuries.

# «IL RISORGIMENTO GRAFICO»: UN «GRAN PERIODICO TECNICO» TRA 1902 E 1941

«Dotare il mondo tipografico italiano di un gran periodico tecnico, non inferiore alle più belle pubblicazioni inglesi ed americane, di un periodico destinato a vivere esclusivamente per le arti grafiche e delle arti grafiche»[1].

È con queste parole che la redazione presenta gli obiettivi dell'appena fondato «Il Risorgimento Grafico», cercando di delineare immediatamente un orizzonte di attese e di ambizioni che portassero la rivista fuori dagli stretti e angusti confini italiani, in un momento in cui, a livello europeo e internazionale, il dibattito inerente la qualità editoriale e la strumentazione tecnica era invece in pieno fermento. Bertieri, affascinante figura di tipografo, letterato, umanista, ammiratore di William Morris, che assumerà formalmente la direzione solo nel 1904, riesce effettivamente a sviluppare un'operazione di aggiornamento culturale che porta sulle pagine de «Il Risorgimento Grafico» (Fig. 1) discussioni teoriche riguardanti la fotografia (sia da un punto di vista tecnico-tipografico, sia da uno 'artistico'); l'illustrazione (con la rubrica «Gli artisti del libro» (Fig. 2) dove compaiono artisti come Mussino, Cambellotti, Sinòpico, presentati da specialisti quali Antonio Rubino, anch'egli grande illustratore, o Alfredo Melani)[2]; la pubblicità (Cesare Ratta è tra i primi a mettere a fuoco la pubblicità come nuova dimensione sociale e visiva del paesaggio urbano); i progressi nel campo della tipografia e della restituzione grafica dell'impaginato (vengono pubblicizzati macchinari inglesi e americani). Il panorama concettuale di riferimento porta invece a William Morris e alla Kelmscott Press (Figg. 3-4), come dimostrano tra l'altro i numerosi concorsi che si succedono sulle pagine della rivista, ben 48, e che riguardano le tematiche più varie, dai biglietti da visita agli ex-libris, dalle copertine ai manifesti pubblicitari[3].

Il presente articolo, ben lungi dal voler esaurire la tematica in questione, e facendo affidamento su recenti e importanti risultati, presenterà piuttosto una panoramica generale indicativamente dei primi due decenni di attività del periodico, in consonanza con la gravitazione cronologica di una parte del progetto presentato in questa sede, soffermandosi su alcuni snodi, passaggi e approfondimenti utili a capire il dibattito storico-critico (ma anche artistico) che faceva da cornice all'attività editoriale descritta con precisione e accuratezza negli altri interventi dell'attuale numero di «Studi di Memofonte».

[1] REDAZIONE DE IL RISORGIMENTO GRAFICO 1902, p. 1. Sulla rivista cfr. *NOVA EX ANTIQUIS* 2011. La rivista è stata completamente schedata e digitalizzata nell'ambito del progetto FIR 2012 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, ed è interamente consultabile online all'indirizzo http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT <29/12/2016>. Sul progetto *Diffondere la cultura visiva* consulta il sito www.capti.it, i numeri monografici di *ANNALI* 2016; di *MARIO NOVARO* 2014 (http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/numero-13-2014.html <29/12/2016>), oltre a BACCI 2013.

[2] Sulla rubrica «Gli artisti del libro» cfr. PALLOTTINO 2011 e PALLOTTINO 2016. Gli artisti presentati nell'ambito della rubrica, tra 1907 e 1921, sono Attilio Mussino, Adolfo De Carolis (nell'articolo compare come De-Karolis), Aleardo Terzi, Achille L. Mauzan, Alfredo Baruffi, Dard Hunter, Guido Marussig, Primo Sinopico (con il quale la rubrica cambia nome in «Gli artisti italiani del libro»). Sull'illustrazione nel periodo in esame cfr. PALLOTTINO 2010 (edizione che amplia e sostituisce la prima edizione del 1988).

[3] Su William Morris e sull'editoria anglosassone del periodo cfr. almeno THOMPSON 1996; TWYMAN 1998; per le riviste COOKE 2010.

*Modernizzare la forma del libro*

Il *Concorso internazionale: Progetto per un Libro moderno*, forse più di ogni altro articolo, testimonia la volontà di Bertieri di porsi al livello delle sperimentazioni inglesi. Obiettivo del concorso è infatti

> rendere il Libro oggetto di studio e ricerche dirette a *modernizzare la sua forma* […]. I concorrenti possono valersi di qualunque forma decorativa ed usare due colori. […] Non è obbligatorio che tutte le righe delle pagine di testo siano disegnate; tale obbligo è fatto però per tutte le altre pagine. *È indispensabile che dall'insieme del disegno risulti chiara la disposizione dei caratteri, la forma della pagina ed il formato della carta* […][4].

Funzionale all'orientamento della rivista è dunque l'articolo *L'Estetica Ruskiniana*, in cui Cesare Ratta, dopo aver presentato brevemente Ruskin, Morris e Burne-Jones, entra nel merito del «"preraffaellismo" in tipografia», notando che

> a una organizzazione nuova della Società corrispondono bisogni nuovi e la necessità di modificare talune forme più in rapporto a tali bisogni. […] di qui al così detto *stile nuovo*, o piuttosto lo stile "principio XX secolo" definizione più logica e che meglio si coordina e risponde all'evolversi del gusto e della tendenza dell'età presente[5].

È ancora Cesare Ratta a dedicare un articolo intero proprio a William Morris, ripercorrendone le tappe biografiche e stilistiche, fino al raggiungimento di un ideale al tempo stesso filosofico, tecnico e politico:

> Fare che l'artista si avvicini all'operaio, fare che in quest'ultimo penetri un soffio di arte rinnovatrice e che il primo cessi dal considerare l'arte come un privilegio di pochi eletti; fare insomma che l'arte si socializzi: ecco la vera massima della modernità concepita dal Morris, e sulla base della quale può fondarsi il regno della Bellezza che è la sorgente di ogni bene […][6].

Qualche fascicolo dopo, anche Antonio Rubino fa riferimento a una vasta cultura grafica internazionale e, partendo dall'assunto che per «il bimbo un libro non illustrato è un assurdo», cita come massimo esempio di illustrazione «le edizioni inglesi illustrate da artisti quali il Crane, la Greenaway e recentemente il fantasioso Rackam [sic] […]»[7].

Riferimenti all'ambito inglese permeano anche *Libri pei nostri ragazzi*, di Alfredo Melani, in cui la cattiva architettura grafica e illustrativa dei libri italiani, salvo poche eccezioni (tra cui l'opera di Attilio Mussino e Aleardo Terzi), viene paragonata a quella di una casa «malsicura», sottolineando come «il nutrimento estetico serva nella vita quanto la sicurezza di vivere». Come termine di paragone positivo viene invece portato Walter Crane, «illustratore forbito di libri da ragazzi (il *Baby's Opera*, 1877, il *First of May*, 1881), decoratore nell'anima. Io non salirò se volete, gli alti baluardi della "Kelmscott House", ma non discendo sino alle miserie dei nostri libri da ragazzi»[8].

A guidare Melani è un ideale che unisca qualità tipografica e diffusione editoriale a largo raggio, princìpi che segnano in controluce la recensione dedicata al libro *L'Arte di Giambattista Bodoni, studio di Raffaello Bertieri, con una notizia biografica a cura di Giuseppe Fumagalli*, uscito in

[4] *QUINTO CONCORSO INTERNAZIONALE* 1909, p. 21.
[5] RATTA 1907, p. 68.
[6] RATTA 1909, p. 162.
[7] RUBINO 1907b, p. 193. Su Rubino cfr. almeno *INNAMORATO DELLA LUNA* 2012; ALLIGO 2008.
[8] MELANI 1910.

occasione delle celebrazioni per il centenario bodoniano del 1912-1913[9]. Dopo aver riconosciuto al volume il pregio di essere riuscito ad evitare «l'iperbole», procedendo «sulla via dell'attenuazione sovrattutto quando l'espressione gli vince il pensiero», l'articolo sviluppa una serie di notazioni critiche, unendo piano artistico e piano tipografico (a dimostrazione dell'indissolubilità del legame tra l'uno e l'altro). Da un lato l'arte bodoniana è contraddistinta da «freddezza» e «da un senso di monotonia greve e accademico, non creato alla libera bellezza che sta molto a cuore all'Autore». Dall'altro, ed è probabilmente l'accusa più grave, dal momento che viene scritta su un periodico votato alla diffusione delle arti (tipo)grafiche, viene sottolineato che non «compose libri il Bodoni, non stampò fogli volanti per la collettività anelante e sospingente, compose libri e stampò fogli volanti ad un limitato numero di lettori», e se questo limite poteva anche essere giustificato da «i tempi e i luoghi», comportò che «essa [l'arte di Bodoni] non fu seme gagliardo, fu fioritura piacevole senza facile prolungamento; poiché i tipografi d'allora e tipografi di poi, anche contemporanei, dovevano fare i conti colla vita materiale e col pubblico, sconosciuto al Bodoni prodigo di elogi, cortigiano anziché no […]»[10].

L'apertura internazionale de «Il Risorgimento Grafico» va però ben oltre i più comuni riferimenti all'Inghilterra: vengono infatti pubblicati saggi grafici di vari artisti europei, ad esempio traendo dalla rivista «"L'Arte Decorativa Ungherese" "Magyar Iparmüvészet" di Budapest […] alcune illustrazioni per un libro da ragazzi disegnate dalla signora A. Nagy di cui non stiamo a lodare la forbita eleganza, la suggestiva nobiltà che deriva da meditata semplificazione di mezzi» (Figg. 5-6-7)[11]. È invece Melani, in *"Leit Motif"*, a offrire un'efficace rassegna sulla situazione dell'illustrazione in Spagna, presentando alcuni casi esemplificativi con immagini tratte dalla collana «Biblioteca Patufet» (tra cui *Pera Cors Joves*, *Senyor Ruch, mestre d'estudi*, *Veusaqui que una vegada*) e approfondendo artisti come Junceda, Apa, Opisso[12]. Spetta inoltre a Cesare Ratta, autore anche di una storia dell'illustrazione grafica suddivisa in due numeri[13], il merito di aver scritto una serie di articoli dedicati alla tipografia in vari paesi europei (Belgio, Francia, Svezia, Inghilterra), confermando la volontà di apertura internazionale e di aggiornamento da parte del periodico milanese[14].

### *La verve polemica: apprezzamenti e critiche*

All'interno di una cornice metodologica e progettuale così precisa, non possono mancare le polemiche indirizzate contro alcuni periodici italiani, nella fattispecie «Arte Decorativa Moderna» e «Emporium»[15], accusati di trascurare la cura dell'impaginato grafico, compromettendo di conseguenza un equilibrato rapporto tra testo e immagine:

[9] Giambattista Bodoni è protagonista indiscusso, in questo giro di anni, delle pagine de «Il Risorgimento Grafico», che gli dedica uno dei suoi concorsi internazionali (<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=195&artgal=32&key=1831&lang=IT>) e vari articoli (<http://www.capti.it/search.php?s=bodoni&kindofasearch=1&lang=IT>).

[10] Le citazioni sono tratte da MELANI 1914, pp. 34-35. Melani, tra l'altro, si fece anche propugnatore di un *Patto della Bellezza* in cui «disegnatori, pittori, litografi, incisori, tipografi, legatori, cesellatori, argentieri si uniscano nell'idea dell'arte destinata al Libro moderno» (MELANI 1906, p. 18). Su questo aspetto, e sulla recensione al «Bianco e Nero» cfr. FILETI MAZZA 2016.

[11] *LIBRI ILLUSTRATI* 1911, pp. 25-27.

[12] Cfr. MELANI 1911.

[13] Cfr. RATTA 1910 e RATTA 1911.

[14] Cfr. RATTA 1906; RATTA 1916a; RATTA 1916b; RATTA 1917.

[15] Su «Emporium» cfr. *EMPORIUM* 2009 e *EMPORIUM II* 2014. La rivista è stata completamente schedata e digitalizzata e è liberamente consultabile all'indirizzo http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html <29/12/2016>.

> Esistono in Italia, tra le tante, due riviste delle quali sono magna pars due dei nostri critici d'arte più noti: parlo dell'«Emporium», di cui il Pica è l'anima ed il principale redattore, e dell'«Arte Decorativa Moderna» che si pubblica in Torino con redattore capo il Thovez. Orbene, manco a farlo apposta queste due riviste sono, tipograficamente, quanto di più comune e grossolano si possa immaginare, e dimostrano fino all'evidenza in qual piccolo conto sia tenuta dai compilatori di esse la parte puramente tipografica. […] L'«Emporium» sembra preoccuparsi solo del numero e della qualità delle riproduzioni: tra l'una e l'altra delle incisioni, distribuite con senso estetico discutibilissimo, il testo tira innanzi come può, ora cacciato a destra, ora a sinistra, quasi sempre spezzettato minutamente e sacrificato, i bianchi distribuiti a casaccio, in modo che tutto il lavoro dà la sensazione di un insieme non omogeneo e privo di ogni eleganza[16].

Il durissimo giudizio viene tuttavia in parte mitigato, per quanto riguarda in realtà soltanto la rivista di Thovez, da un intervento successivo di Antonio Rubino:

> Ad ogni modo è giusto distinguere: l'«Emporium» appartiene a mio avviso a quelle pubblicazioni che si preoccupano poco o nulla della forma tipografica, e ciò è reso anche più evidente dal fatto che, mentre il testo assume fra una illustrazione e l'altra una disposizione quasi affatto casuale, le illustrazioni stesse, i cui zinchi vengono pur tuttavia incisi nella medesima officina, hanno le dimensioni più disparate, tanto che non sembra influire su di esse alcun determinato schema di impaginatura, né criterio alcuno di rapporto o di simmetria. L'«Arte Decorativa Moderna» invece rivela un tentativo se vogliamo anche audace, come dimostrano i titoli portati sulla sinistra e l'applicazione dei piccoli fregi. Il difetto vero di tale rivista è piuttosto quello di essersi arrestata a quel tipo fisso senza pensare caso per caso a rimediare agli inconvenienti derivanti dalla applicazione automatica di un sistema che per quanto originale non è certo senza difetti[17].

Se «Emporium» e «Arte Decorativa Moderna» vengono indicate come exempla negativi, non può essere che «L'Eroica» a rappresentare un caso positivo. Ne parla, nell'articolo *La Xilografia in Italia*, il suo stesso fondatore, Ettore Cozzani[18]. Il tono è apertamente agiografico, puntato tutto sull'esaltazione e abnegazione di Cozzani medesimo, che si riconosce il merito di «aver ciecamente, direi quasi fanaticamente, creduto nella possibilità d'una rinascita» e aver condotto la rivista a farsi «bella dei legni incisi, come una magnifica matrona di gioielli unici» e a diventare fucina di ottimi artisti:

> nacquero dal nulla artisti originali e spontanei come il Mantelli, sbucarono chi sa di dove, raffinati e studiati disegnatori come il Disertori e il Sensani; si moltiplicarono per essere degni della nobile missione altri giovani come il Barbieri, il Moroni, il Di Giorgio, il Guarnieri, i quali più d'ogni altro il De Carolis aveva avuti cari[19].

Coerentemente con le linee guida de «Il Risorgimento Grafico», viene inoltre sottolineato come il rinnovato vigore della xilografia abbia permeato ogni settore della vita artistica, passando dalla decorazione del libro («più gustosa e succosa, più originale e consentanea, più seria ed efficace») all'ex libris e al biglietto da visita, «avendo trovato nel legno la materia più adatta alla manifestazione della loro natura, alla necessità di eleganza e di concettosità, di brevità e raffinatezza»[20].

---

[16] BERTIERI 1908, pp. 3-4.
[17] RUBINO 1908, p. 55.
[18] COZZANI 1914. Su «L'Eroica» e sulla xilografia in Italia intorno agli anni Dieci del Novecento cfr. almeno *«L'EROICA» E LA XILOGRAFIA* 1981 e *LA XILOGRAFIA ITALIANA* 2012.
[19] COZZANI 1914, p. 24.
[20] *Ivi*, p. 26.

Tornando invece alle critiche, una severa 'stroncatura' è riservata alle illustrazioni di Chiostri per *Pinocchio* (Fig. 8)[21], chiamato in causa ancora una volta da Bertieri nel 1907: «Un esempio pratico: chi non conosce quel gioiello di libro per ragazzi che è il *Pinocchio* del Collodi edito dal Paggi e dopo, per successione, dal Bemporad di Firenze? Noi crediamo che pochi libri siano stati e si mantengano *veramente* fortunati come quello». Dopo questa affermazione, l'autore prosegue lamentandosi delle illustrazioni che compaiono a corredo dei libri scolastici, alcuni dei quali sono perfino «affronti al buon gusto ed al buon senso». A paradigma di una tale situazione, Bertieri eleva appunto *Pinocchio* (interessante che venga classificato tra i libri scolastici): manca infatti, spiega, «una edizione artistica, completamente artistica», non esistendo altro che la prima edizione illustrata da Mazzanti e «la più recente con le figurine del Chiostri, che ha dato prova di non essere adatto ad illustrare questo genere di libri». Se infatti il primo illustratore era stato in grado di restituire «nei suoi disegni una figura sbarazzina e simpatica di burattino e seppe trovare motivi illustrativi geniali», il secondo «ha reso la fisionomia del ligneo protagonista antipatica e insipida»[22].

Basterà però aspettare pochi mesi, e Antonio Rubino potrà quasi rivendicare la paternità di una delle imprese editoriali-illustrative più famose (Fig. 9):

> Ora il Mussino lavora per conto della Casa Bemporad di Firenze a un'opera di vasta mole: egli sta illustrando con oltre quattrocento fra vignettine e tavole a colori «Le Avventure di Pinocchio», e noi non possiamo che rallegrarcene non essendo forse estraneo alla scelta dell'artista quanto il «Risorgimento Grafico» ebbe ad osservare, qualche fascicolo indietro, a proposito delle edizioni illustrate del leggendario libro del Collodi. Io auguro al Mussino di poter condurre a termine questo lavoro assecondando con amore la sua bella vena gioconda e tenendosi lontano da qualsiasi considerazione commerciale, poiché questa prova presenta forse difficoltà maggiori di quanto il Mussino stesso si pensi, e queste difficoltà egli può brillantemente vincere al solo patto di trasfondere in ogni figura, in ogni minimo segno un'impronta geniale ed arguta, e di essere ad ogni costo personale e soprattutto semplice[23].

Mussino, che tra l'altro tradisce il testo collodiano, ambientando le avventure del burattino nel suo amato Piemonte, doveva certamente riuscire gradito a un periodico come «Il Risorgimento Grafico», sempre volto alle innovazioni e alle sperimentazioni: l'artista utilizza infatti una grande varietà di tecniche, passando dall'acquerello alla tempera, al carboncino, trasportando letteralmente nel colore Pinocchio per la prima volta. Dalla semplicità grafica lineare di Chiostri e Mazzanti, si passa a ricchi quadri visivi, capaci di restituire la vitalità e le sfumature stilistiche della scrittura di Collodi (assecondandone l'ironia e il dramma, la caricatura e il raccoglimento emotivo).

### *Questioni estetiche e tecniche: dalla fotografia all'incisione fino alla pubblicità*

Nell'ambito delle discussioni concernenti l'aspetto grafico non potevano mancare naturalmente le riflessioni riguardanti l'utilizzo della fotografia, analizzata secondo aspetti e

[21] Per un'ampia ricostruzione della vicenda si rimanda a BACCI 2014. Su Mussino cfr. ALLIGO 2009 (seconda edizione riveduta e ampliata), con bibliografia precedente. Sulle illustrazioni di Pinocchio oltre a BACCI 2014 e BACCI 2017 cfr. almeno *PINOCCHIO* 2006, con bibliografia precedente.

[22] Citazioni da BERTIERI 1907, pp. 3-5. Le illustrazioni originali fatte per le diverse edizioni di *Pinocchio* da Mazzanti, Chiostri e Mussino sono liberamente consultabili ai seguenti indirizzi del database Capti: http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=3&volume=70006&lang=IT<29/12/2016>; http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70004&lang=IT<29/12/2016>; http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70012&lang=IT <29/12/2016>.

[23] RUBINO 1907b, p. 198.

approcci diversi: sia come aiuto prezioso per la tipografia, sia come mezzo riproduttivo che ha messo in crisi l'antica arte della xilografia, sia come arte a tutti gli effetti[24].

Espressione della prima posizione è *La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche*, in cui Mattarelli enfatizza l'aspetto di progresso tecnologico, ciò che ha permesso di «riprodurre l'immagine di qualsiasi soggetto su una lastra, chimicamente preparata, di vetro, di zinco, di rame, o sulla pietra. Solo con essa ci è concesso riprodurre con tre tinte fondamentali, tutta la tavolozza di un pittore, tutti gli smaglianti colori di un mazzo di fiori»[25].

Proprio i fiori, a loro discapito, diventano nel contributo di Bompard il discrimine tra un bravo pittore, «che studia e finisce uno splendido quadro e il pittorucolo che dipinge fiori su una cartolina, copiandoli da un modello», così come può esserci un fotografo dilettante che si limita a «far scattare una molla per impressionare la pellicola» e un fotografo-artista che invece è in grado di «esprimere un'idea» e,

> innamorato della sua Arte, sceglie il soggetto, sia un paesaggio o un ritratto, sceglie la luce più favorevole ad esso […]; alla luce della lampada rossa continua a infondere la sua volontà al negativo […]. Col ritocco attenua poi certe luci, corregge, con la stampa fa il resto. Adatta la tinta del pigmento […] e quando la fotografia si presenta con leggeri colpi di pennello cerca e riesce di dare ad essa l'effetto ch'ei giudica migliore[26].

Maggiormente diffidente è invece la posizione di Melani[27], che riconduce all'impiego delle moderne tecniche fotografiche l'utilizzo di carte di minore qualità, ma soprattutto il prevalere delle immagini che «restringendo il testo oltre misura, anziché fecondare la mente e incoraggiarla, la inaridiscono»[28], riecheggiando un dibattito critico concernente anche l'impiego dei fumetti nell'editoria per ragazzi.

Rivolto a indagare specificamente il rapporto tra incisione e fotografia nell'ambito illustrativo è *Incisione e incisori*, ancora di Melani, in cui confluiscono alcuni degli stereotipi tipici del tempo, volti a identificare la fotografia (e la riproduzione fotomeccanica) con una tecnica meccanica priva di ogni carattere di artisticità. Inizia infatti il critico lamentandosi del fatto che le

> riproduzioni fotomeccaniche hanno surrogato, si presume, la vera incisione, i rami, i legni a illustrazione dei libri; né aggiungo le acqueforti per non umiliar l'arte di Alberto [sic] Dürer e di Paolo [sic] Rembrandt. Meno male, che tale è presunzione, non realtà vivente se non nel pensiero di chi confonde l'arte coll'artificio, la mano guidata da un intelletto colla macchina governata da un congegno[29].

Anche il pregio principale riconosciuto alle riproduzioni fotomeccaniche, ovvero la possibilità di stampare un maggior numero di immagini abbinando rapidità e contenimento dei costi («Oggi un volume si empie di vignette senza aggravare l'editore; il quale dovrebbe ridurre estremamente il materiale illustrativo se ricorresse al bulino […]»[30]), viene ribaltato svelando la controparte negativa, legata a una preoccupante inconsistenza letteraria pedagogico-educativa, coniugando una volta di più decadenza culturale e tipografica, in cui le immagini, soverchianti

[24] Sul rapporto tra fotografia e letteratura cfr. almeno EDWARDS 2008. Sulla fotografia in «Il Risorgimento Grafico» cfr. SERENA/STROBINO 2016.
[25] MATTARELLI 1903, p. 317.
[26] BOMPARD 1906, pp. 29-30.
[27] Su Melani cfr. NASTASI 2014.
[28] MELANI 1916, p. 15.
[29] MELANI 1913b, p. 273.
[30] *Ibidem*.

sul testo scritto, confermano una loro valenza negativa, in consonanza con l'articolo precedentemente citato:

> Ebbene i volumi e le riviste piene e ricolme di vignette lasciano meno spazio alla trattazione letteraria e disabituano alla lettura. Molti, la massa, sfogliano le pagine stampate, guardano le vignette e trascurano il testo, insensibili al violento contrasto del nero sul bianco, le riproduzioni fotomeccaniche nere in larghe superficie [sic] e il bianco della carta raramente bilanciato al nero della incisione, anzi mai bilanciato per la impossibilità di equilibrare, in una pagina, due tinte che si urtano[31].

L'auspicio formulato da Melani non può che essere un ritorno alla manualità, all'artigianalità e anche alla genialità del fare arte: «la rapidità raramente convince e noi crediamo al progresso del libro moderno nel ritorno all'incisione e agli incisori a mano»[32].

Il «ritorno all'incisione e agli incisori a mano» non è tuttavia da identificarsi con una sorta di nostalgia del 'buon tempo antico', quanto piuttosto con un ripensamento e un rilancio delle arti grafiche tradizionali (in particolare la xilografia), in sintonia con i coevi esperimenti professionali (la prima scuola italiana d'incisione a Firenze ad esempio, oppure la successiva Scuola del libro a Urbino) ed editoriali (la rivista «L'Eroica», su cui si tornerà). Una rivalutazione che mette in guardia dal cadere in facili accademismi o vaghe simpatie dannunziane, apertamente denunciate in *Tipografia "futurista"* del 1913. Melani, nell'articolo, pur con i necessari distinguo («non potemmo seguire la dottrina futurista totalmente, […] piacendoci la discussione e la battaglia in modo men clamoroso e violento»), arriva perfino a rivendicare una precedenza di idee e di intuizioni grafiche («[…] il pensiero futurista precorremmo in tutto, fuorché nel nazionalismo, nella guerra e nella violenza.»), tanto da affermare che

> la loro prosa sovversiva contro il "libro passatista" e contro l'arcaismo dannunziano, ci troverà fervorosi e devoti, disdegnosi, come siamo, d'ogni contatto che non vive alle contingenze dell'ora e maschera colle eleganze passate i desideri fluenti dell'anima attuale, meravigliosa nelle sue aspirazioni[33].

Al bersaglio polemico dichiarato (D'Annunzio), ne corrisponde un altro sottaciuto ma altrettanto evidente, da identificarsi in un modo di fare illustrazione che Melani avverte come falsamente storicizzante, vuota nel suo riferirsi a modelli letterari inquinanti la prova grafica. In sintesi: Adolfo De Carolis, attaccato da Melani già nel 1908, dopo che l'artista era stato presentato da Antonio Rubino nell'ambito della rubrica «Gli artisti del libro»[34]. Il critico muove due tipi di obiezioni all'arte di De Carolis (pur riconoscendo che si tratta di un talento promettente): la prima è di ordine qualitativo, «la falsità quattrocentesca» che promana dalle sue illustrazioni, la seconda, e forse più interessante, è invece di ordine teorico, e pertiene la particolarità delle diverse arti, riallacciandosi al consueto dibattito sul ruolo dell'illustrazione, se ancillare o autonoma rispetto al testo:

> Né difenda [si riferisce a Antonio Rubino] l'artista marchigiano sostenendo che il contenuto poetico del D'Annunzio ispira le forme che il De-Karolis adotta, perché Ella verrebbe a difendere un'idea storta – scusi il mio aspro linguaggio – in ciò che l'artista, un artista, dovrebbe adattare, la propria natura all'arte d'un altro. L'artista non si può confrontare a una sveglia che si scarica ad

[31] *Ivi*, p. 274.
[32] *Ivi*, p. 273.
[33] Citazioni tratte da MELANI 1913a, pp. 417-419. Nonostante queste aperture di Melani, varrà la pena ricordare che la fortuna de «Il Risorgimento Grafico» risentirà dell'affermazione di «Campo Grafico», rivista analoga come taglio tematico ma innovativa dal punto di vista contenutistico, che tuttavia avrà vita breve (dal 1933 al 1939, mentre «Il Risorgimento Grafico» arriverà al 1941).
[34] Cfr. MELANI 1908. Mentre per l'articolo di Rubino cfr. RUBINO 1907c.

> ora fissa; l'artista è quello che la Natura volle che fosse, e nulla in arte offende la ragione più dell'eclettismo. Ma, ahimè, il De-Karolis soggiace all'eclettismo; e ciò costituisce un'impurità la quale estremamente sconsola[35].

Un settore contiguo a quello dell'illustrazione editoriale e che parimenti implica una serie di discussioni teoriche è quello della pubblicità. Rimandando a recenti studi per ulteriori approfondimenti riguardanti ad esempio un'analisi di articoli fondamentali come quelli sul cartellone murale o sugli artisti coinvolti[36], in questa occasione preme tuttavia sottolineare come «Il Risorgimento Grafico» riconosca in tempo reale e velocemente le novità teoriche e tecniche implicate dallo sviluppo dei meccanismi pubblicitari, leggendoli in continuità concettuale con il proposito di una bellezza alla portata di tutti e come mezzo di propagazione di una sorta di educazione al 'bello'. Già nel 1903, ad esempio, nell'articolo *L'arte nella pubblicità*, si afferma che «l'arte, avendo il compito di comunicare alla massa del pubblico dati sentimenti e date emozioni, non vien per nulla pregiudicata nella sua funzione se anche fatta con la pubblicità; anzi con questa si allarga sempre più la funzione dell'arte»[37]. Nel 1911 è Niestlé a confermare e asseverare il ruolo dell'arte nell'ambito pubblicitario, sottolineando che il «valore artistico è la qualità essenziale della réclame. Senza la nota personale, che è l'originalità, un annuncio non attirerà l'attenzione. […] Per questo è necessaria la cooperazione di un artista […]»[38].

È ancora una volta tuttavia Cesare Ratta a dimostrarsi lettore acuto delle trasformazioni in atto, arrivando ad argomentare nell'articolo *L'arte nella strada*, con una lucidità che sembra per certi versi perfino anticipare il pensiero di Walter Benjamin, che

> oggi si fanno moltissimi manifesti […]. Fra poco se ne serviranno – nei periodi elettorali – anche i candidati alle diverse deputazioni, e le associazioni politiche per mettere in caricatura l'effigie dei candidati avversari e rendere più belli e simpatici i propri. […] L'arte ha abbandonato i santuari chiusi per discendere nella strada, che si trasforma così in una esposizione permanente […] È quello il museo del povero[39] (Figg. 10-11).

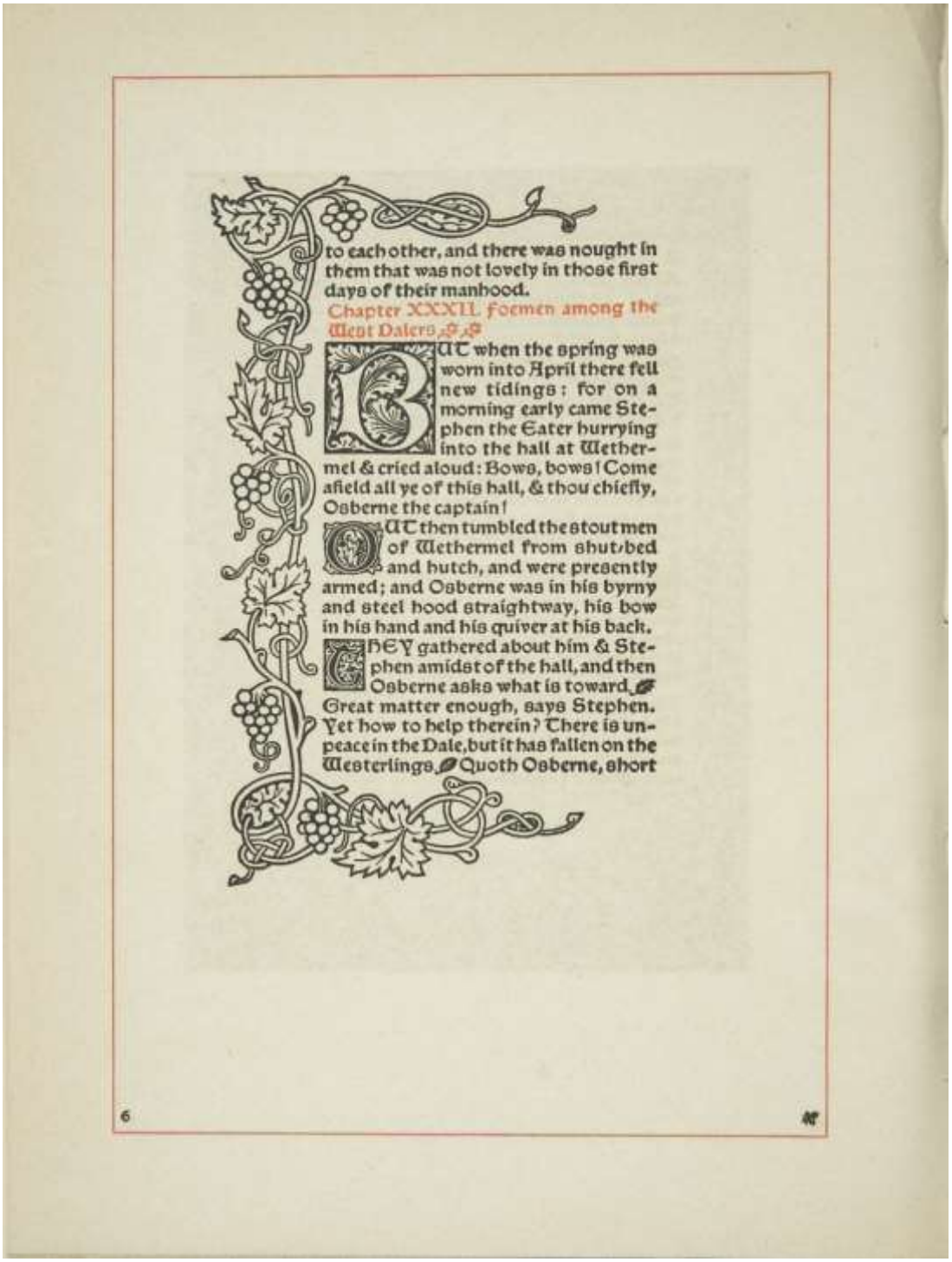
La riflessione di Ratta, coniugando osservazioni estetiche e notazioni sociali, si presta anche da ideale conclusione del presente articolo, con il quale si è cercato di restituire almeno in parte il vasto respiro e l'innovazione metodologica de «Il Risorgimento Grafico» che, come visto, voleva funzionare da ponte di collegamento con le più avanzate riviste internazionali. Ancora molto, naturalmente, ci sarebbe da dire, a partire dall'interazione diretta con gli editori contemporanei o con altri periodici coevi (oltre a «Emporium» e «Arte Decorativa Moderna», di cui si è detto). Tali polemiche, come visto, non sono mai volte soltanto a colpire un concorrente, oppure a screditare una rivista o un periodico, ma sono sempre funzionali alla lotta culturale per far sì che anche l'Italia si aprisse a moduli tipografici, visivi e figurativi che avessero realmente un respiro europeo. «Il Risorgimento Grafico» assolverà tale compito magistralmente almeno fino agli anni Venti, presentando artisti, illustratori, ma anche tecniche innovative, dimostrando di poter agire da protagonista sul palcoscenico internazionale.

[35] MELANI 1908, p. 11. Esattamente di un anno prima è l'importante articolo di Benedetto Croce, *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche* (CROCE 1907), per il quale si rimanda a BACCI 2014.
[36] Il riferimento è ad articoli quali RUGGERI 1902 e RUBINO 1907a. Sulla storia della pubblicità in Italia cfr. almeno *MANIFESTI* 2010; FALABRINO 2001; specificamente sul periodo in questione *IL MANIFESTO* 1994.
[37] *L'ARTE NELLA PUBBLICITÀ* 1903, p. 257. Per uno studio della pubblicità in «Il Risorgimento Grafico», cfr. MIRAGLIO 2014.
[38] NIESTLE 1911, pp. 277-278.
[39] RATTA 1905, pp. 9-10.

Fig. 1: «Il Risorgimento Grafico», I, 1, Luglio 1902, copertina. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Fig. 2: A. Rubino, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino*, «Il Risorgimento Grafico», V, 11, Novembre 1907 (ma stampato nell'Aprile 1908), p. 195. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Fig. 3: *Il libro moderno*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 11, Maggio 1909, p. 2. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze



to each other, and there was nought in them that was not lovely in those first days of their manhood.

Chapter XXXII. Foemen among the West Dalers

BUT when the spring was worn into April there fell new tidings: for on a morning early came Stephen the Eater hurrying into the hall at Wethermel & cried aloud: Bows, bows! Come afield all ye of this hall, & thou chiefly, Osberne the captain!

BUT then tumbled the stout men of Wethermel from shut-bed and hutch, and were presently armed; and Osberne was in his byrny and steel hood straightway, his bow in his hand and his quiver at his back.

THEY gathered about him & Stephen amidst of the hall, and then Osberne asks what is toward. Great matter enough, says Stephen. Yet how to help therein? There is unpeace in the Dale, but it has fallen on the Westerlings. Quoth Osberne, short

6

Fig. 4: *Il libro moderno*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 11, Maggio 1909, p. 6. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Figg. 5-7: *Libri illustrati*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 2, Febbraio 1911, pp. 25-27. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Fig. 8: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Bemporad, 1901. Copertina. Illustrazioni di C. Chiostri. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

Fig. 9: A. Mussino, illustrazione per C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Bemporad, 1911. Biacca, acquerello, matite, tempera su carta, 40,5x28 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

Fig. 10: «Il Risorgimento Grafico», III, 1, Gennaio-Aprile 1905, copertina. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

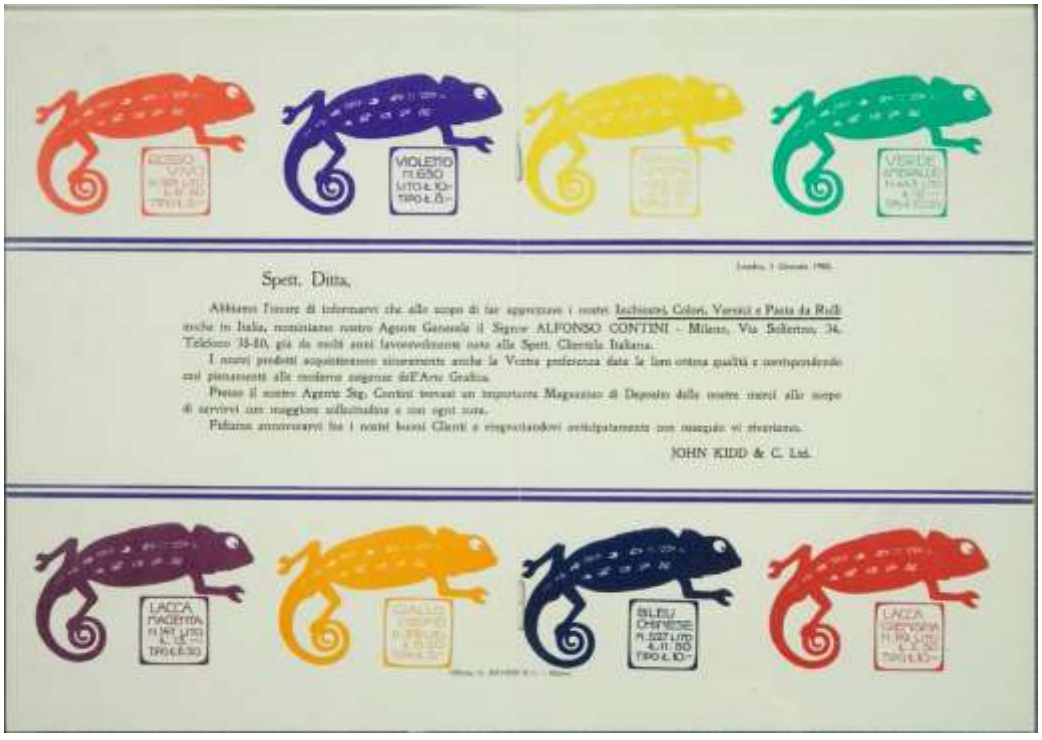



Fig. 11: «Il Risorgimento Grafico», V, 10, Ottobre 1907, pubblicità. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

## BIBLIOGRAFIA

ALLIGO 2008
S. ALLIGO, *Antonio Rubino: i libri illustrati*, Torino 2008.

ALLIGO 2009
S. ALLIGO, *Attilio Mussino. Una, cento, mille Avventure di Pinocchio*, in S. Alligo, *Pittori di carta. Vol. I*, Torino 2009, pp. 181-204.

*ANNALI* 2016
«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 8/2, 2016.

BACCI 2013
G. BACCI, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012*, «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», 10/2013, pp. 141-155 http://www.memofonte.it/informazioni/studi-di-memofonte.html <29/12/2016>.

BACCI 2014
G. BACCI, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo*, *STUDI DI MEMOFONTE* 2014, pp. 119-143,
http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/g.-bacci-pinocchio-arte-illustrazione-e-critica-lungo-il-xx-e-xxi-secolo.html <29/12/2016>.

BACCI 2017
G. BACCI, *Pinocchio* (1883-2005): *an Adventure Illustrated over More Than a Century*, in *Reading Books and Prints as Cultural Objects*, a cura di E. Stead, Basingstoke (GB)-New York, coll. «New Directions in Book History», in corso di stampa, 2017.

BERTIERI 1907
R. BERTIERI, *Le illustrazioni nei libri scolastici*, «Il Risorgimento Grafico», V, 1-2, 1907, pp. 3-5, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=127&artgal=32&key=1227&lang=IT <29/12/2016>.

BERTIERI 1908
R. BERTIERI, *I critici e la tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 1, 1908, pp. 3-5, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=138&artgal=32&key=1358&lang=IT <29/12/2016>.

BOMPARD 1906
G. BOMPARD, *Dell'Arte Fotografica*, «Il Risorgimento Grafico», IV, 1-2, 1906, pp. 29-30, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=108&artgal=32&key=1045&lang=IT <29/12/2016>.

COOKE 2010
S. COOKE, *Illustrated Periodicals of the 1860s. Context & Collaborations*, Middlesex-Londra-New Castle 2010.

COZZANI 1914
E. COZZANI, *La Xilografia in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», XI, 1, 1914, pp. 22-29, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=284&artgal=32&key=2664&lang=IT <29/12/2016>.

CROCE 1907
B. CROCE, *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 5, 1907, pp. 253-255.

EDWARDS 2008
P. EDWARDS, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, P.U.R., 2008.

*EMPORIUM* 2009
*Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del convegno (Pisa 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.

*EMPORIUM II* 2014
*Emporium II Parole e figure tra 1895 e 1964*, Atti del convegno (Pisa 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014.

FALABRINO 2001
G.L. FALABRINO, *Effimera e bella. Storia della pubblicità italiana*, edizione aggiornata in occasione del Congresso nazionale della pubblicità (Roma, ottobre 2001), Cinisello Balsamo 2001.

FILETI MAZZA 2016
M. FILETI MAZZA, *«Il Risorgimento Grafico» e «Il Patto della bellezza»: questioni di estetica*, *ANNALI* 2016, pp. 355-374.

*IL MANIFESTO* 1994
*Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di M. Picone Petrusa, Napoli 1994.

*INNAMORATO DELLA LUNA* 2012
*Innamorato della luna: Antonio Rubino e l'arte del racconto*, Catalogo della mostra, a cura di M. Negri, Milano 2012.

*L'ARTE NELLA PUBBLICITÀ* 1903
*L'arte nella pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», II, 5, 1903, pp. 256-257, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=51&artgal=32&key=519&lang=IT <29/12/2016>.

*MARIO NOVARO* 2015
«La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, 2 (77), 2015.

*LA XILOGRAFIA ITALIANA* 2012
*La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi 1912-2012*, Catalogo della mostra, a cura di M. Ratti e G.C. Torre 2012.

*«L'EROICA» E LA XILOGRAFIA* 1981
*«L'Eroica» e la xilografia*, Catalogo della mostra, a cura di B. Zetti Ugolotti, con una nota introduttiva di R. Bossaglia, Milano 1981.
*LIBRI ILLUSTRATI* 1911
*Libri illustrati*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 2, 1911, pp. 25-27, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=166&artgal=32&key=1609&lang=IT <29/12/2016>.

*MANIFESTI* 2010
*Manifesti. Viaggio in Italia attraverso la pubblicità. 1895-1960*, a cura di A. Villari, D. Cimorelli, Cinisello Balsamo 2010.

MATTARELLI 1903
A. MATTARELLI, *La fotografia nell'illustrazione del libro e in tutte le arti grafiche*, «Il Risorgimento Grafico», II, 6, 1903, p. 317, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=59&artgal=32&key=588&lang=IT <29/12/2016>.

MELANI 1906
A. MELANI, *Per "Il Patto della Bellezza"*, «Il Risorgimento Grafico», IV, 1-2, 1906, pp. 15-18, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=108&artgal=32&lang=IT&key=1043 <29/12/2016>.

MELANI 1908
A. MELANI, *Gli artisti del libro (Lettera di A. Melani a A. Rubino)*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 1, 1908, pp. 11-12, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=138&artgal=32&lang=IT&key=1360 <28/12/2016>.

MELANI 1910
A. MELANI, *Libri pei nostri ragazzi*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 7, 1910, pp. 113-115, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=156&artgal=32&key=1521&lang=IT <29/12/2016>.

MELANI 1911
A. MELANI, *"Leit Motif"*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 2, 1911, pp. 378-385, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=332&artgal=32&key=3043&lang=IT <29/12/2016>.

MELANI 1913a
A. MELANI, *Tipografia "futurista"*, «Il Risorgimento Grafico», X, 12, 1913, pp. 417-420, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=278&artgal=32&lang=IT&key=2562 <28/12/2016>.

MELANI 1913b
A. MELANI, *Incisione e incisori*, «Il Risorgimento Grafico», X, 8, 1913 pp. 273-278, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=269&artgal=32&lang=IT&key=2473 <28/12/2016>.

MELANI 1914
A. MELANI, *La critica sull'Arte del Bodoni. A proposito d'un recente volume*, «Il Risorgimento Grafico», XI, 1, 1914, pp. 34-36, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=284&artgal=32&lang=IT&key=2669 <29/12/2016>.

MELANI 1916
A. MELANI, *Libri e illustrazioni*, «Il Risorgimento Grafico», XIII, 1-2, 1916, pp. 15-18, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=382&artgal=32&key=3495&lang=IT <29/12/2016>.

MIRAGLIO 2014
E. MIRAGLIO, *Pubblicità e promozione industriale tra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»*, *STUDI DI MEMOFONTE* 2014, pp. 49-79, http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/e.-miraglio-pubblicit-e-promozione-industriale-fra-le-pagine-de-il-risorgimento-grafico.html <29/12/2016>.

NASTASI 2014
M. NASTASI, *L'arte incisoria "risorta". Nuova attenzione alle stampe fra le pagine di «Emporium»*, in *Emporium II* 2014, pp. 221-242.

NIESTLÉ 1911
D. NIESTLÉ, *Per l'efficacia della pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 9, 1911, pp. 276-278, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=177&artgal=32&key=1692&lang=IT <29/12/2016>.

*NOVA EX ANTIQUIS* 2011
*Nova ex Antiquis. Raffello Bertieri e Il Risorgimento Grafico*, Catalogo della mostra, a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti, Milano 2011.

PALLOTTINO 2010
P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze 2010.

PALLOTTINO 2011
P. PALLOTTINO, *Illustrazione: l'odi et amo di Raffaello Bertieri*, in *Nova ex antiquis* 2011, pp. 14-19.

PALLOTTINO 2016
P. PALLOTTINO, *Raffaello Bertieri, l'illustrazione e «Il Risorgimento Grafico»*, *ANNALI* 2016, pp. 375-382.

*PINOCCHIO* 2006
*Pinocchio e la sua immagine*, a cura di V. Baldacci, A. Rauch, con un saggio di A. Faeti, Firenze 2006.

*QUINTO CONCORSO INTERNAZIONALE* 1909
*Quinto concorso internazionale: Progetto per un libro moderno*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 1-2, 1909, pp. 20-21, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=149&artgal=32&key=1463&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1905
C. RATTA, *L'arte nella strada*, «Il Risorgimento Grafico», III, 1-2, 1905, pp. 9-12, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=86&artgal=32&key=814&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1906
C. RATTA, *L'arte tipografica nella Svezia*, IV, 4, 1906, pp. 63-64, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=142&artgal=32&key=1396&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1907
C. RATTA, *L'Estetica Ruskiniana*, «Il Risorgimento Grafico», V, 4, 1907, pp. 65-70, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=129&artgal=32&key=1258&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1909
C. RATTA, *Studi sul libro. William Morris e l'opera sua*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 11, 1909, pp. 159-166, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=146&artgal=32&key=1434&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1910
C. RATTA, *L'illustrazione grafica*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 10, 1910, pp. 235-242, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=162&artgal=32&lang=IT#1580 <29/12/2016>.

RATTA 1911
C. RATTA, *L'illustrazione grafica*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 9, 1911, pp. 269-274, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=177&artgal=32&lang=IT#1690 <29/12/2016>.

RATTA 1916a
C. RATTA, *Tipografia francese*, «Il Risorgimento Grafico», XIII, 4, 1916, pp. 73-76, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=384&artgal=32&key=3500&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1916b
C. RATTA, *La tipografia belga*, «Il Risorgimento Grafico», XIII, 12, 1916, pp. 269-273, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=394&artgal=32&key=3746&lang=IT <29/12/2016>.

RATTA 1917
C. RATTA, *La tipografia inglese*, «Il Risorgimento Grafico», XIV, 5, 1917, pp. 91-96, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=404&artgal=32&key=3723&lang=IT <29/12/2016>.

REDAZIONE DE IL RISORGIMENTO GRAFICO 1902
REDAZIONE DE IL RISORGIMENTO GRAFICO, *Presentazione*, «Il Risorgimento Grafico», I, 1, 1902, pp. 1-2, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=17&artgal=32 <29/12/2016>.

RUBINO 1907a
A. RUBINO, *Il cartellone murale in Italia ed i suoi artisti odierni*, «Il Risorgimento Grafico», V, 10, 1907, pp. 172-176, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=136&artgal=32&key=1339&lang=IT <29/12/2016>.

RUBINO 1907b
A. RUBINO, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino*, «Il Risorgimento Grafico», V, 11, 1907, pp. 193-198, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=137&artgal=32&key=1354&lang=IT <29/12/2016>.

RUBINO 1907c
A. RUBINO, *Gli artisti del libro: Adolfo De-Karolis*, «Il Risorgimento Grafico», V, 12, 1907, pp. 211-216, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=139&artgal=32&key=1368&lang=IT <28/12/2016>.

RUBINO 1908
A. RUBINO, *I critici e la tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 4, 1908, pp. 53-55, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=142&artgal=32&key=1395&lang=IT <29/12/2016>.

RUGGERI 1902
O. RUGGERI, *Il cartellone murale in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», I, 3, 1902, pp. 123-124, http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=28&artgal=32&key=183&lang=IT <29/12/2016>.

SERENA/STROBINO 2016
T. SERENA, F. STROBINO, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e «Il Risorgimento Grafico»: un rendez-vous mancato*, *ANNALI* 2016, pp. 383-413.

*STUDI DI MEMOFONTE* 2014
«Studi di Memofonte», n. 13, 2014, http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.13/numero-13-2014.html <29/12/2016>.

THOMPSON 1996
S.O. THOMPSON, *American Book Design and William Morris*, prefazione di J.F. Vilain, New York-Londra 1996 (seconda edizione).

TWYMAN 1998
M. TWYMAN, *Printing 1770 -1970: an illustrated history of its development and uses in England*, Londra 1998 (seconda edizione).

## ABSTRACT

Il presente articolo, ben lungi dal voler esaurire la tematica in questione, e facendo affidamento su recenti e importanti risultati, presenta una panoramica generale della rivista tecnica (dedicata alle arti grafiche e editoriali) «Il Risorgimento Grafico» (1902-1941). In particolare sono approfonditi, indicativamente, i primi due decenni di attività del periodico, in consonanza con la gravitazione cronologica di una parte del progetto presentato in questa sede, soffermandosi su alcuni snodi, passaggi e approfondimenti utili a capire il dibattito storico-critico (ma anche artistico) che faceva da cornice all'attività editoriale descritta attentamente negli altri interventi dell'attuale numero di «Studi di Memofonte». La rivista è completamente digitalizzata e disponibile online all'indirizzo http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT.

This article, far from exhausting the topic, is based on recent and important research, and will present a general overview of the technical periodical «Il Risorgimento grafico», founded in 1902 and which ceased to be printed in 1941. It is fully digitized and available online at http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=EN. In particular, the essay will focus on the first two decades of the 20th century, with a chronological leaning to part of the project presented here. It will examine some key points, passages and investigation to shed light on historical-critical (as well as artistic) debate revolving around publishing that have been carefully addressed in other contributions to the current issue of «Studi di Memofonte».

# LUCI E OMBRE DI UNA COLLEZIONE. VICENDE CONSERVATIVE E MUSEOGRAFICHE DA ADOLFO VENTURI A GIULIO CARLO ARGAN

> I vecchi legni Soliani potranno avere più onorato riposo nella loro sede? Perché non creerebbe alla pinacoteca Estense una sala speciale in loro onore? Non s'è fatto altrettanto altrove per congeneri cimeli? Non v'è una "sala dei legni" nel museo Plantiniano d'Anversa? Anche se il merito artistico delle vecchie silografie italiane si giudicasse inferiore a quello delle fiamminghe, esse non resterebbero per questo meno eloquenti testimoni della vita e della cultura popolare dell'Italia nostra ne' secoli XVI, XVII, XVIII[1].

Nel 1909 il celebre studioso Achille Bertarelli chiudeva con questo auspicio il suo saggio dal titolo *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*, apparso sulla rivista «Il Libro e la Stampa», in cui rivelava come alcune matrici appartenenti alla raccolta dell'antica tipografia Soliani fossero state falsificate con sigle di celebri stampatori o xilografi. La truffa era da addebitarsi al «cartolaio» milanese Pietro Barelli, soprannominato da Bertarelli il «falsificatore», che era riuscito a entrare in possesso dell'importante collezione messa in vendita dagli eredi dello stabilimento tipografico modenese dopo il 1864[2].

L'attività di Barelli, com'è noto, si interruppe nel 1887, quando un giovane ispettore della Galleria Estense, Adolfo Venturi[3], venendo a conoscenza della sua esistenza a Milano, riuscì ad acquistarla per conto dello Stato «a buon mercato». La collezione corredata anche dalle matrici non Soliani di diversa provenienza, recuperate da Barelli in giro per l'Europa, venne restituita a Modena, arricchendo il patrimonio delle raccolte estensi, come ricorderà lo studioso molti anni più tardi[4].

L'idea di Bertarelli di esporre la collezione era tutt'altro che peregrina e riprendeva già quanto ipotizzato fin dalla fine dell'Ottocento dal direttore del museo, Adeodato Malatesta. In una comunicazione indirizzata alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, il 29 settembre 1887, allegata alla relazione di Venturi compilata in occasione del rientro dal suo primo sopralluogo milanese dove aveva avuto occasione di vedere quella «carrettata di vecchie matrici»[5], il direttore perorava con forza l'acquisto, sottolineando l'interesse museografico «essendo la raccolta d'alta importanza per la storia della xilografia e in vendita per il tenuissimo prezzo di lire mille. Per la prima volta si vedrebbe in un museo una ricca serie ordinata di legni incisi dai primordi dell'incisione al secol nostro»[6].

Le testimonianze archivistiche dell'epoca riferiscono soltanto di alcuni interventi conservativi compiuti al momento dell'arrivo a Modena dietro la supervisione scientifica di Venturi e Malatesta. Dopo un trattamento antitarlo per eliminare la presenza di insetti xilofagi

[1] BERTARELLI 1909, p. 76.
[2] Su questa vicenda cfr. *I LEGNI INCISI* 1986; GOLDONI 1986, pp. 11-14; GOLDONI 1994, pp. 151-152.
[3] Nel 1878 aveva assunto la nomina di ispettore alla Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Modena. Per un profilo biografico di Venturi sul periodo modenese cfr. i contributi apparsi negli atti del convegno di studi *GLI ANNI MODENESI* 1994; AGOSTI 1996, pp. 35-60.
[4] In particolare, nelle sue memorie autobiografiche: «Per la xilografia ebbi occasione di arricchire il Museo estense di una carrettata di vecchie matrici, cedute dalla tipografia camerale Soliani a un venditore ambulante di stampe. Questi aveva impresso su vecchia carta a mano parecchie di quelle matrici e, per dare color d'antico alla incisioni, l'aveva lavata con acqua tinta da caffé; per dar importanza alle incisioni, aveva innestato nelle matrici qualche sigla o monogramma o nome d'autore», in VENTURI 1991, p. 48.
[5] VENTURI 1991, p. 48.
[6] Lettera di Adeodato Malatesta al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Modena, 29 settembre 1887, in Archivio Centrale dello Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, AA.BB.AA.), I Versamento (1860-1890), b. 241, fasc. 110a-33.

ad opera del giardiniere dell'Orto botanico mediante «esalazione di zolfuro di carbonio»[7], la raccolta è oggetto di una scrupolosa numerazione eseguita con minio rosso dall'economo della Galleria, Giorgio Vandini, coadiuvato dal consegnatario Giuseppe Canevazzi, rispettando le indicazioni fornite dal Ministero dell'Istruzione Pubblica al fine di evitare la perdita di alcuni esemplari[8]:

> Occorre provvedere prontamente alla distruzione dei tarli nel materiale xilografico acquistato (l'anno decorso per codesta R. Galleria) e invito perciò la S.V. Ill.ma a prendere gli opportuni accordi col professore di botanica di codesta R. Università, e a far trasportare i legni incisi nell'Orto Botanico, perché sieno posti a mano a mano nelle cassette, colà usate per impedire l'azione e lo sviluppo del tarlo nel legno. A fine però che non si abbiano, né trasporti della raccolta xilografica, a lamentare perdite di sorta, sarà utile che i parallelepipedi sieno numerati, e che si scriva in modo che resti evidente, il numero, nella fascia minore a destra, con la penna intinta di un colore minerale[9].

Tuttavia, nonostante l'interesse della comunità scientifica[10] e gli sforzi iniziali intrapresi dallo Stato per riappropriarsi della collezione e per assicurare la migliore conservazione dei «2500» esemplari[11], i propositi museografici sembrano venire disattesi. La situazione della raccolta rimane immutata anche quando la Regia Galleria, Museo e Medagliere Estense vengono inaugurati ufficialmente il 3 giugno 1894 presso la nuova sede dell'Albergo Arti di Modena, poi diventato il Palazzo dei Musei, con un percorso espositivo, la cui realizzazione viene affidata nel luglio del 1893 a Giulio Cantalamessa[12].

Alla sua prima esperienza dirigenziale dopo la conclusione dell'impegnativo lavoro catalografico delle Gallerie fidecommissariali romane, Cantalamessa si accingeva al nuovo incarico ministeriale potendo contare non solo sul giovane studioso Lucio Mariani, inviato appositamente da Roma per seguire l'allestimento delle collezioni di antichità[13], ma anche sulla indiscussa preparazione scientifica di Adolfo Venturi, che solo un decennio prima, nel 1882, aveva dato alle stampe il suo studio magistrale dedicato al patrimonio collezionistico estense:

«Ma perché nell'assetto sia tenuto conto di tutti i rapporti (mutui degli oggetti d'arte tra loro che il Prof. Adolfo Venturi ebbe conscio di determinare nel tempo che fu costà come

[7] Il materiale tenuto in casse sarebbe stato sottoposto dal sig. Emilio Susan al trattamento antitarlo per venti giorni, comunicazione di Adeodato Malatesta al Ministero dell'Istruzione Pubblica da Modena, 26 maggio 1888, *ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense di Modena, Roma, 27 aprile 1888, *ibidem*.
[10] Subito dopo l'acquisto da parte dello Stato, la collezione venne vista da alcuni specialisti internazionali con cui Venturi ebbe modo di entrare in contatto per la prima volta: Colvin, Bode, Tschudi, Harck, Fisher e Kristeller. Il «Kunstfreund» diede ampio risalto alla notizia (cfr. GOLDONI 1994, pp. 151-152, GOLDONI 2000, p. 56) e il 28 gennaio 1888 il segretario del Dipartimento di Scienza e Arte di Londra scriveva al Ministero della Pubblica Istruzione per chiedere l'autorizzazione a ottenere una tiratura completa dei legni per la National Art Library: «I am to enquire whether your Excellency would permit impressions to the taken from these wood-bloks for the use of the Collection in the National Art Library connected with this Department where such examples of early Italian book ornament would be much valued», lettera del Segretario del Dipartimento di Scienza e Arte di Londra al Ministero della Pubblica Istruzione da Londra, 28 gennaio 1888, in ACS, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), b. 241, fasc. 110a-33.
[11] Il dato numerico si ricava dal rapporto compilato da Venturi dopo il suo rientro milanese, Modena 20 settembre 1887. Subito dopo, però, verrà corretto in 3611 esemplari (Lettera di Venturi da Modena 17 ottobre 1887). Tuttavia, la questione della consistenza esatta della raccolta al momento del suo acquisto rimarrà sempre aperta come riferisce GOLDONI 1994, p. 155.
[12] PAVAN TADDEI 1975, in part. p. 231; BENTINI 1994, pp.127-134.
[13] Si veda la minuta del ministro a Lucio Mariani affinché si rechi a Modena per seguire l'allestimento, Roma, 2 maggio 1894, in ACS, AA.BB.AA., II Versamento (1891-1897), II serie, b. 122, fasc. 2028.

Ispettore), ho invitato – riferiva il ministro - lo stesso Prof. Venturi a dare assetto definitivo alla Galleria Estense con la cooperazione del Cav. Cantalamessa predetto»[14].

Come di recente ha illustrato Elena Corradini, l'azione di Venturi, già coinvolto da tempo nei lavori di sistemazione delle raccolte, si dimostrò costante affiancando l'operato di Cantalamessa nella definizione dei criteri espositivi, così come nella scelta delle opere e del nuovo percorso museografico[15].

Per quanto riguarda il Museo Estense a cui era stato riservato il primo corridoio a nord, nella cosiddetta sala XIV, il visitatore avrebbe potuto ammirare alcune matrici, non ben identificate, disposte secondo un ordinamento privo di alcun intento conoscitivo, ma funzionale a dare una visione d'insieme della varietà tipologica delle collezioni. Nella pianta museale del 1895, si accenna in modo generico a «stampe in legno» esposte insieme a «Campioni del Medagliere, Plastiche del Begarelli, Opere scultorie, Incisioni, Dipinti di varie scuole, Istrumenti musicali […] avorj, bronzi, Ceramiche» (Fig. 1)[16].

Una presenza confermata anche nell'articolo apparso su «Nuova Antologia» del 1894, dove si fa riferimento all'esposizione di «antiche matrici xilografiche» senza specificare però consistenza e qualità degli esemplari esposti, le relazioni o i criteri di scelta in riferimento ad altre raccolte più preponderanti, come le monete e il medagliere[17]. Questa marginalità per le testimonianze della raccolta Soliani-Barelli ritorna anche nel contributo dedicato all'apertura del nuovo museo, edito sul primo volume delle «Gallerie Nazionali Italiane», dove non si fa alcuna menzione di matrici o di stampe tirate dai legni[18].

Se guardiamo all'importante significato culturale che Venturi aveva tributato a questo materiale, la cui sopravvivenza doveva considerarsi a suoi occhi «fatto veramente più unico che raro»[19], la scelta museografica adottata insieme a Cantalamessa potrebbe destare qualche perplessità. Tuttavia, può comprendersi alla luce dei criteri metodologici seguiti da entrambi i curatori. Criteri improntati su quella linea progettuale che lo studioso modenese aveva tracciato fin dalla pubblicazione del 1882, in cui aveva messo in risalto i nessi collezionistici di Casa d'Este con l'identità culturale e storica dell'intera raccolta[20]. Seguendo questa traccia, il lavoro di sistemazione si era focalizzato non solo sulla quadreria e sulla collezione di antichità, ma anche su quel patrimonio artistico rimasto finora ai margini degli interessi scientifici:

> Le medaglie tutte della collezione, dal Rinascimento al secolo nostro, la raccolta dei coniii e punzoni, la serie delle monete modenesi ed estensi, egregiamente ordinata dal Cav. Arsenio Crespellani, nonché le monete di molte zecche italiane del medioevo, sebbene l'ordinamento di questa sia ancor imperfetto. Sono esposte le placchette, gli smalti, gli avorii, i vetri, le tazze arabe, gli istrumenti di musica (tra i quali, oggetto invidiabile da qualsiasi museo, appare un'arpa miniata del secolo XVI), le maioliche, i bronzi, a cominciar dai più arcaici sino a quelli del secolo XVII[21].

Una sala, la XII, era stata riservata anche alla raccolta grafica, limitata però alla piccola ma preziosa collezione dei disegni da organizzare negli intendimenti di Cantalamessa seguendo il

[14] Lettera del ministro della Pubblica Istruzione al direttore del Regio Istituto di Belle Arti di Modena, Roma, 20 giugno 1893, *ibidem*.
[15] CORRADINI 2013a, in particolare pp. 263-276; CORRADINI 2013b, pp. 503-511; CORRADINI 1996, specie pp. 23-27.
[16] La mappa si conserva presso l'archivio storico delle Gallerie Estensi. Non ha una collocazione specifica.
[17] VENTURI 1894a, p. 14.
[18] VENTURI 1894b, pp. 42-58.
[19] Relazione di Adolfo Venturi ad Adeodato Malatesta, Modena 18 luglio 1887, in ACS, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), b. 241, fasc. 110a-33.
[20] VENTURI 1989.
[21] Comunicazione di Giulio Cantalamessa alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 4 giugno 1894. ACS, AA.BB.AA., II Versamento (1891-1897), II serie, b. 122, fasc. 2028.

metodo tenuto «dal Lippmann nel Gabinetto delle stampe a Berlino sia per le forme di conservazione sia per le norme di ordinamento»[22].

Alla luce di queste considerazioni, è possibile supporre come le matrici lignee, la cui vicenda storica difficilmente poteva essere ricondotta al mecenatismo e agli interessi collezionistici della corte ducale estense, apparissero al giudizio dei curatori di non semplice interpretazione critica. Inoltre, la natura eterogenea e poco uniforme dei materiali declinati su più livelli linguistici, dalla stampa popolare e devozionale alla produzione più erudita passando attraverso l'illustrazione libraria, avranno di certo rappresentato uno ostacolo ai severi criteri museologici del progetto venturiano informati al metodo positivista dell'ordinamento tassonomico, cronologico e topografico. È possibile supporre, infine, che abbiano pesato alcune difficoltà e intoppi di natura organizzativa e tecnica emersi durante i lavori di allestimento, come traspare dall'epistolario tra Cantalamessa e Venturi[23].

Di certo l'impronta che entrambi diedero all'allestimento museale alla fine del XIX secolo, rappresentò nel corso dei decenni successivi un difficile banco di prova per tutti i futuri direttori, alcuni dei quali – formatisi alla scuola venturiana di Roma, come Giulio Bariola – continuarono a ritenere il lavoro di ricerca del maestro e la sua impostazione museografica un parametro di riferimento. Ciò non toglie però che non siano venute meno le prese di distanza e i tentativi per aggiornare la presentazione delle opere, così come rimase sempre sullo sfondo l'idea di prevedere, prima o poi, una più adeguata collocazione della raccolta dei legni incisi, quale importante testimonianza della storia della tradizione xilografica locale e italiana, le cui origini cominciavano anche in Italia ad essere oggetto di indagini mirate[24].

Solo dieci anni dopo l'apertura ufficiale del museo, è il direttore di allora, Giulio Bariola[25], a mettere in discussione l'allestimento originale. In particolare, il 16 giugno 1904, in una relazione al sindaco di Modena, non nascondeva le sue perplessità sul lavoro approssimativo con cui le opere selezionate «furono […] affrettatamente, e soltanto in parte esposte alla meglio, tanto per darne al pubblico qualche idea, ma coll'intenzione di condurne poi, a miglior agio, lo studio scientifico e l'ordinamento definitivo»[26].

Il carattere «necessario e urgentissimo» con cui si sarebbe dovuto provvedere al nuovo assetto espositivo della Galleria, mai realizzato «per mancanza di fondi, e per la breve permanenza dei miei predecessori», avrebbe dovuto riservare anche uno spazio adeguato alla presentazione dell'antico fondo Soliani-Barelli. Insieme alle proposte di acquisto di vetrine per l'allestimento dei bronzi antichi e del Rinascimento, di bacheche destinate alle placchette e alle medaglie, di mobili per l'esposizione delle maioliche, di piedistalli per i marmi antichi, di tramezzi e cavalletti per alcuni dipinti, sarebbe stato necessario provvedere anche ai mobili per la conservazione e l'allestimento dei «disegni e delle "antiche silografie" (non ancora esposti)»[27].

La proposta iniziale non ebbe alcun seguito e a distanza di molti anni, l'8 gennaio 1920, in una comunicazione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Bariola tornava sull'argomento suggerendo nel contempo di arricchire la raccolta grafica con alcune stampe «a due o più legni di Ugo da Carpi», acquistandole attraverso il mercato antiquario oppure

[22] Si veda la comunicazione di Cantalamessa al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Modena, 30 luglio 1893, ACS, AA.BB.AA., II Versamento (1891-1897), II serie, b. 122, fasc. 2044.
[23] Cfr. BOSI MARAMOTTI 1994, pp. 43-45.
[24] VENTURI 1903, pp. 265-270.
[25] Diplomatosi nel luglio del 1900 in storia dell'arte presso la Scuola di specializzazione di Roma, il Ministero affiderà a Giulio Bariola, il 14 agosto dello stesso anno, l'incarico della direzione e di provvedere al riordinamento e al catalogo ragionato delle collezioni estensi, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1908-1924), b. 935, fasc. *Bariola*. Vedi anche la tesi di laurea di MAZZOLENI 2004-2005, in particolare pp. 14-15.
[26] Comunicazione di Giulio Bariola al sindaco da Modena, 16 giugno 1904, in ACS, AA.BB.AA., III Versamento (1898-1907), II parte, b. 201, fasc. 389.
[27] *Ibidem*.

procurandole mediante scambi con esemplari doppi conservati presso i Gabinetti di stampe nazionali:

> Mi permetto di far noto subito, in questa occasione, quello che è un antico desiderio di questa Direzione, e che risponde a richieste più volte rinnovate da parte di studiosi e di amatori: che, cioè, non abbia più oltre a lamentarsi la mancanza della raccolta delle stampe di Ugo da Carpi, proprio in questo Istituto dove gli artisti della regione dovrebbero avere tutti, se appena è possibile, qualche loro degna rappresentanza; e dove, poi caso che credo quasi unico in Italia e all'estero – è conservata una così cospicua serie di legni incisi, quale è la bellissima collezione silografica già pertinente all'antica Tipografia Soliani, di cui la Galleria entrò in possesso, per acquisto, non sono molti anni: collezione che comprende oltre 3000 pezzi. L'esistenza di questa rara e superba Collezione, e la circostanza ch'io ne vado ora preparando una scelta per esporne al pubblico un saggio, mi fa richiamare l'antico desiderio, mio e degli studiosi, di avere a opportuno completamento l'opera dell'insigne silografo della vicina Carpi[28].

Sempre a Bariola e alla sua lunga ma travagliata gestione della Galleria Estense, che si interruppe bruscamente nel 1924 lasciando una complessa eredità sotto il profilo amministrativo, è possibile ascrivere anche altri interventi indirizzati alla migliore conoscenza della raccolta delle matrici lignee.

In linea con quella politica di nuove acquisizioni che contraddistinse il suo operato e contribuì a incrementare le raccolte estensi, si deve ad esempio l'ingresso di una copia del celebre volume Soliani del 1864 *Catalogo generale delle incisioni in legno per uso di tipografia di varie epoche di antica spettanza degli eredi di Bartolomeo Soliani*, di cui attualmente si conservano altri due esemplari presso la Biblioteca Estense Universitaria e il Museo Civico di Modena (Fig. 2)[29].

L'importante catalogo, che offre un *terminus ante quem* fondamentale per chi intende acquisire informazioni in merito alla consistenza e alla conservazione della raccolta Soliani prima del suo trasferimento milanese, venne donato al museo estense il 15 novembre 1909[30], in concomitanza con i lavori per la realizzazione del progetto catalografico di tiratura in dieci esemplari di tutte le matrici della raccolta. Un ambizioso progetto editoriale che il direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Corrado Ricci, decise di affidare a Bariola tra il 1906 e il 1907[31].

A beneficiare di questa iniziativa sarebbero state «poche gallerie governative», oltre alla Direzione Generale, per approfondire la conoscenza del materiale e supportare il lavoro dei «ricercatori che hanno studi speciali da compiere», come riportava una nota del Ministero dell'Istruzione Pubblica inviata a Bariola il 12 novembre 1907[32]. Anche se il direttore avrebbe desiderato accompagnare la tiratura con un'introduzione storica, corredata da indici e repertori,

[28] Comunicazione di Giulio Bariola alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 8 gennaio 1920, in ACS, AA.BB.AA, I Divisione (1908-1924), b. 1076.

[29] Come già segnalato da Maria Goldoni, i tre esemplari non sono identici e presentano sistemi di fascicolazione differenti. L'esemplare custodito presso i Musei Civici, inoltre, contiene anche esemplari appartenenti alla tipografia modenese dei Mucchi, la cui raccolta è stata acquistata dallo Stato nel 1997 e si conserva presso i depositi della Galleria Estense, GOLDONI 1994, p. 168, n. 8. Sulle vicende storiche della raccolta Mucchi vedi il contributo di Cecilia Araldi in questo volume. L'esemplare del 1864 conservato alla Galleria Estense è stato di recente restaurato dall'Archivio di Stato di Modena, si rimanda al contributo in questo volume a cura di Maria Antonietta Labellarte e Cecilia Rossi. Un quarto esemplare, incompleto, è stato ritrovato da Richard S. Field, che ringrazio per la segnalazione, e si conserva presso la New York Public Library.

[30] Si tratta di una donazione da parte dei coniugi Bellei e Giberti: «Contiene la raccolta – ritengo completa delle stampe tratte da quella veramente cospicua collezione di matrici silografiche ch'era di proprietà dell'antica e benemerita Tipografia dei Soliani, ed è ora conservata, nella maggior parte, in questa Galleria», lettera di Giulio Bariola alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 25 novembre 1909, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1908-1912), b. 45, fasc. 891, citata anche in GOLDONI 1994, p. 168, n.8.

[31] La disposizione ministeriale risale al 30 novembre 1906, ora in GOLDONI 1986, p. 15.

[32] *Ibidem*, p. 17.

sull'esempio di quanto riuscì a realizzare qualche anno dopo Giorgio Nicodemi per la pubblicazione in tiratura limitata del volume *I legni incisi dei Musei bresciani*[33], il Ministero e in particolare Corrado Ricci non intesero dare ascolto alle sue richieste.

In una comunicazione inedita a Venturi, è lo stesso Bariola a lamentarsi accusando il Direttore Generale e segnalando i possibili rischi conservativi a cui sarebbero state sottoposte le matrici qualora si fosse intervenuti in modo affrettato, senza prestare alcuna attenzione agli aspetti tecnici:

> Presento un progetto di stampa di tutte le silografie dell'Estense: criticamente ordinato, con note illustrative, specie a chiarimento di quelle di soggetto modenese, con notizie sulla antica tipografia Soliani e sui libri a figure modenesi, con indici per soggetti, repertori ecc.. Insomma come mi pareva andasse fatta cotale ristampa a questi lumi di luna. E il Corrado, niente. Vuole una stampa purchessia, alla rinfusa, uno zibaldone: da mettere insieme alle stampe delle silografie di altri istituti: tanto per poter poi dire ch'Egli ha procurato il *Corpus* di tutte le silografie esistenti in Italia, ha apprestato un materiale impareggiabile ecc., ecc. E sta bene. Ma nella fretta, al Ministero non si rammentano di darmi comunicazione dell'approvazione del preventivo per parte della Corte dei Conti: approvazione che mi si era espressamente ordinato di attendere "avanti di dare principio al lavoro". Me ne danno comunicazione, solo un mese fa. Ed ora si lagnano, o il Corrado si lagna, del ritardo? Badi che le cose stanno proprio così, in verità: e fortunatamente sono documentate da atti d'ufficio. La silografia, in numero di quasi tremila, sono da più di un mese dal tipografo, e tutto ora dipende da lui, per quanto io lo solleciti a tutto potere. Ma Ella che di questa cosa s'intende – può comprendere con quale delicatezza bisogni procedere perché i vecchi legni non vadano a pezzi sotto le macchine. E questo, oltre a tutte le altre avvertenze. O perché io dovrei divertirmi e ritardare, a intralciare il lavoro del Tipografo? Ci vuole la mente del brigadiere in servizio, ansioso di scoprire qualcuno in dolo[34].

La mole considerevole del lavoro e le attenzioni cui Bariola alludeva al fine di evitare danneggiamenti irreparabili, reiterati l'anno seguente in un'altra comunicazione ufficiale indirizzata alla Direzione Generale[35], furono tra le cause che determinarono un forte ritardo nella consegna delle tirature a stampa. Dopo sei anni di attesa, nonostante le rassicurazioni del direttore[36], per velocizzare e seguire più da vicino il progetto, il Ministero decise di inviare nel 1912 l'ispettore superiore e capo Divisione delle Belle Arti, Francesco Alberto Salvagnini[37], e l'anno dopo, il 25 gennaio 1913, incaricherà Luigi Ruffini, economo dell'Istituto di Belle Arti di Modena, di provvedere a portare a termine l'importantissimo lavoro[38].

---

[33] Risalente al periodo della sua direzione dei Musei civici di Brescia (1919-1928). Il volume venne pubblicato in 50 esemplari, cfr. *I LEGNI INCISI* [s.d.].

[34] Lettera di Giulio Bariola ad Adolfo Venturi, Modena, 31 dicembre 1907, in Scuola Normale Superiore, *Archivio Venturi, Carteggio Bariola/Venturi*.

[35] «I legni sono in buona parte contorti, e quindi difficilissimi a stampare, arrischiando di andare in pezzi sotto la macchina: onde non posso io – alla fretta e alle impazienze con che per avventura qualche Istituto desidera le riproduzioni –, sacrificare la buona conservazione di questa preziosa collezione affidata alla mia custodia» Comunicazione di G. Bariola, Modena, 10 febbraio 1908, ora in GOLDONI 1986, p. 16.

[36] Vedasi quanto riportato in una minuta ministeriale anonima non datata e intitolata *R. Galleria Estense di Modena. Pratiche amministrate in sospeso*, che riferisce di un telegramma risalente al 22 dicembre 1910, in cui Bariola assicurava il Ministero circa l'invio dei dieci volumi a stampa: «Entro giorno 22 gennaio prossimo e probabilmente anche prima saranno spediti al Ministero dieci volumi stampe xilografiche», in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 710, fasc. 3.

[37] «Come la famosa pratica delle Silografie – ricordava Salvagnini – che il Ministero, dopo sei anni di vana attesa, non poté concludere se non coll'inviare a Modena lo scrivente e poi coll'affidare un'incarico speciale sul luogo all'avv. Ruffini segretario dell'Istituto di Belle Arti», estratto da Alberto Salvagnini, *Relazione dell'inchiesta sulla R. Galleria Estense in Modena*, 15 aprile 1915, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 711, fasc. 1.

[38] Vedi minuta a firma di Corrado Ricci indirizzata al direttore della Galleria Estense relativa all'assegnazione dell'incarico a Luigi Ruffini, Roma, 25 gennaio 1913 in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 710, fasc. 3.

In una relazione del 5 febbraio, Ruffini descriveva con accuratezza le ragioni del ritardo confermando le problematiche tecniche evidenziate già da Bariola. Tuttavia a suo avviso il direttore e lo stampatore modenese Ferraguti, a cui era stato affidato l'arduo compito, non avevano compreso fin da subito la complessità del lavoro e le numerose implicazioni che sarebbero scaturite e che avrebbero comportato alcuni interventi di restauro per restituire alle matrici la loro funzionalità:

> Sta di fatto che la pratica relativa – ricordava Ruffini – si trascina per un lungo ordine d'anni, e tale jattura ha la sua origine dall'errato giudizio tanto del Direttore quanto dello stampatore che le difficoltà di preparazione dei legni fossero tenui, mentre all'atto pratico risultarono enormi per la difficilissima sistemazione del livello dei legni ultrasecolari; per le intonature a larga base dei legni provenienti non già dal ferro intagliatore, ma dai tarli che alle volte alterarono le rappresentazioni figurative – da rendere necessario un lavoro paziente indefesso di ordinamento, di livellazione, di detersione e di ricostruzione![39].

Il 1 giugno 1913 venne inviata a Roma la prima copia, mentre l'anno successivo, il 16 gennaio 1914, Ferraguti riuscì a spedire altri tre volumi, compresa un'appendice (Fig. 3)[40]. La presenza ancora oggi presso i depositi della Galleria Estense di sei cataloghi, attestano che il tipografo riuscì a portare a termine il proprio incarico, stampando tutte le dieci copie richieste dal Ministero. Evidentemente, però, l'impresa editoriale non andò a buon fine e i volumi rimasero a Modena senza essere distribuiti alle Regie Gallerie del Regno. Il fallimento di questa iniziativa può considerarsi un'occasione mancata sia per far conoscere nella sua complessità il ricchissimo repertorio figurativo della collezione modenese sia per contribuire allo studio della storia della xilografia italiana, così come auspicava nel 1909 Achille Bertarelli[41].

La sua pubblicazione, inoltre, avrebbe potuto catalizzare l'attenzione di coloro i quali stavano partecipando a quel clima di forte rinascita artistica della tecnica xilografica che in Italia prese avvio tra il primo e il secondo decennio del Novecento. Una riscoperta che assunse nel corso degli anni successivi, fino al 1930 circa, una rilevanza sempre maggiore quale forma d'arte autonoma grazie all'impulso e alla creatività di una vera e propria corrente artistica di maestri incisori, capeggiata da Adolfo De Carolis, impegnato in un progetto di rinnovamento del linguaggio grafico tradizionale[42]. A questa decisa affermazione sul piano nazionale dell'arte incisoria, contribuiranno alcuni avvenimenti significativi: l'inaugurazione della *Mostra*

---

Si veda anche la minuta ministeriale indirizzata a Ruffini per il pagamento di £. 200 a ricompensa del lavoro svolto, Roma, 15 settembre 1916, *ibidem*.

[39] Ruffini avanzava anche un'ipotesi per la consegna definitiva del lavoro: «Lo stampatore Ferraguti, ottimo editore tipografo col quale ho parlato a lungo mi ha assicurato che allo stato dei lavori sino ad ora seguiti e cioè 1° di ordinamento fatto dal Direttore e di sistemazione di gran parte dei legni non occorreranno meno di 4 mesi per la riproduzione di tutte le xilografie in un modo degno dell'importantissima opera», cfr. relazione di Luigi Ruffini su carta intestata della Regia Galleria, Museo e Medagliere Estense, Modena, 5 febbraio 1913, *ibidem*.

[40] È lo stesso Ruffini a riferirlo in una comunicazione inviata alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 19 giugno 1916: «Sino dal 1° giugno 1913 N. 8943 all'invio del 1° volume stampato delle xilografie codesto On. Ministero me ne ringraziava, constatando lo zelo con cui ebbi ad espletare questo e gli altri incarichi a me affidati. Finalmente il 16 gennaio 1914 potei mandare l'opera completa della stampa delle xilografie in 3 volumi ed un'appendice cosicché codesto On. Ministero con sua lettera in data 1° luglio 1914 N. 9336 credette nelle sua bontà, di esprimermi il suo compiacimento per vedere condotto a buon termine così lunga pratica», in ACS, AA.BB.AA., I Divisione, b. 201, fasc. 3.

[41] «Ci giunge adesso la nuova che i legni giaciuti sin qui nella quiete indisturbata degli scaffali dov'erano stati disposti, siano stati rimessi in opera per ricavarne, auspice il ministero della Pubblica Istruzione, una ristampa in numero ristretto di copie. L'idea è ottima davvero: così gli studiosi delle stampe popolari avranno modo di conoscere tutta una serie di documenti svariati che poterono credersi irreparabilmente spariti per il Folklore» in BERTARELLI 1909, in particolare pp. 75-76.

[42] Per un quadro generale su questi temi si rinvia ai contributi apparsi nel catalogo della mostra *NEL SEGNO DEL LIBERTY* 2014.

*internazionale della Xilografia* di Levanto[43], l'istituzione della *Corporazione italiana degli xilografi* sotto la guida di De Carolis, entrambi del 1912, e l'uscita a partire dal 1911 dell'importante rivista «L'Eroica», fondata da Ettore Cozzani che, mutuando l'esperienza di altri periodici «Il Convito», «Hermes», «Leonardo», «Il Risorgimento», ben presto si afferma come la più prestigiosa e autorevole rivista di xilografia d'arte (Fig. 4)[44].

È proprio in riferimento a questo contesto culturale, che va ricondotto l'interesse manifestato nei riguardi dell'impresa editoriale dei legni modenesi da parte di uno dei protagonisti di questa rivoluzione artistica, editore per alcuni anni de «L'Eroica», Angelo Fortunato Formiggini[45].

Per cercare di alleviare le perdite economiche accumulate nel frattempo dall'amico e tipografo Ferraguti, l'editore modenese in una minuta a Corrado Ricci, non datata ma riconducibile al periodo in cui era in corso il lavoro di tiratura, lanciava la sua idea di provvedere a una distribuzione su ampia scala delle xilografie, certo che una simile iniziativa commerciale avrebbe incontrato il favore di coloro che «hanno amore per la incisione in legno»:

> Credo che Ella - sottolineava - abbia visto il primo saggio veramente superbo del lavoro che è stato iniziato circa sei anni fa. Il Ferraguti ha un immenso camerone tutto pieno delle xilografie credo che siano più di 3000. Molte xilografie il Ferraguti ha dovuto fare incollare e riunire con legni supposti perché per l'opera secolare del tarlo erano ridotte friabili. Per l'ingombro che per tanto tempo i legni hanno dato alla tipografia, per la cura che è stata come ho detto per molti necessaria, per il lavoro di taccheggio che i 3000 legni hanno importato e importeranno: per la carta e per tutto l'altro lavoro reputo in coscienza che la spesa viva di questa stampa che il Ferraguti ha fatto e sta facendo per amore genuino dell'arte non possa essere calcolata meno di 3000 lire[46].

A suo avviso, sarebbe stato opportuno autorizzare

> […] un certo numero di copie da mettere in commercio, copie ch'egli vorrebbe che io gli lanciassi come Editore sapendo il Ferraguti che pubblicando io l'Eroica ho più che altro contatto col pubblico che ama la xilografia. Ma prima di avventurarsi alla maggiore spesa ed al maggior lavoro della maggiore tiratura, egli vorrebbe ed io con Lui vorrei avere dal Ministero una esplicita autorizzazione che ci salvaguardasse dalle eventuali opposizioni per parte del sig. Direttore della Galleria Estense e che qualora compiuto il grosso lavoro e passati alcuni mesi senza che il Sig. Direttore suddetto si decidesse a scrivere (come pare che alcuni anni fa vagheggiasse) una prefazione alla raccolta fosse in facoltà del tipografo e mia di produrre lo stesso il lavoro[47].

Dopo questa vicenda, la storia conservativa della raccolta sembra risentire delle vicessitudini travagliate che subirà la Galleria Estense negli anni successivi. Sono anni particolarmente turbolenti, segnati dal primo conflitto bellico e da una discontinuità nella direzione del museo che acuirà la difficile situazione amministrativa in cui versava.

La poca attenzione di una gestione ordinata dell'ufficio era da addebitarsi a Bariola, come evidenziò per la prima volta l'ispettore Alberto Salvagnini nel 1915. La sua scarsa propensione a seguire gli aspetti burocratici sarà fonte di problemi che si trascineranno nel corso degli anni avvenire, coinvolgendo anche le collezioni. Tra le critiche che gli venivano mosse, vi era la mancanza di un catalogo ragionato delle collezioni, come già evidenziato due anni prima dal Consiglio Superiore:

---

[43] Vedi il catalogo della mostra *LA XILOGRAFIA ITALIANA* 2012.
[44] Su Cozzani e «L'Eroica» vedi VILLANI 1982, pp. 67-75; BOSSAGLIA 1991, pp. 13-19; RATTI 2001, pp. 53-68; PAGANO 2011, pp. 26-29.
[45] Sui rapporti tra Formiggini, Cozzani e «L'Eroica» cfr. LUGLI 1980, pp. 103-111.
[46] Minuta di A. F. Formiggini a Corrado Ricci, [s.d.], Biblioteca Estense Universitaria, *Archivio editoriale Formiggini*, *Busta Corrado Ricci*, b. 78, fasc. 2.
[47] *Ibidem.*

> Grave è certamente l'appunto mosso al Direttore della Galleria Estense – riferiva Salvagnini – per la mancanza di un Catalogo delle collezioni che essa contiene; tanto più grave perché deplorata anche da un voto del Consiglio Superiore, comunicato al Direttore con Ministeriale 22 novembre 1913, N. 17517. Neppure la minaccia di inviare un ispettore a compiere tale lavoro […] ha prodotto effetto alcuno sull'animo del Direttore[48].

Sebbene avesse cercato di giustificare questa situazione appellandosi alle scarse risorse finanziarie a disposizione e all'assenza di personale, Bariola venne allontanato dalla direzione della Galleria Estense tra il 1916 e il 1919[49] e sostituito provvisoriamente sia dall'ispettore onorario ai Monumenti di Modena, Tommaso Sandonnini[50], sia dall'archeologo triestino Vittorio Macchioro[51], che il 29 maggio 1917 in una dettagliata relazione confermava a Corrado Ricci la grave situazione in cui versava il museo, accusando duramente il direttore. A destare le sue maggiori preoccupazioni era soprattutto il modo in cui era stato tenuto il protocollo, l'archivio amministrativo e infine l'inventario delle collezioni, fermo ancora al 1887 e privo di alcun aggiornamento:

> I buoni di carico che possono considerarsi come il lavoro preparatorio per l'inventario cominciano col 1894, e fin al 1901 non recano nessun numero inventariale progressivo degli oggetti immessi. Questa numerazione progressiva comincia nel 1901 (5 settembre: buono 84) riattaccandosi alla numerazione dell'inventario del 1887; essa non ha però i valori di inventario perché in essa spesso parecchi oggetti sono conglobati con un numero unico[52].

---

[48] A. Salvagnini, *Relazione dell'inchiesta sulla R. Galleria Estense in Modena*, 15 aprile 1915, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 711, fasc. 1.

[49] Proprio per la mancanza di un'attenta gestione della Galleria Estense, Bariola venne condannato il 9 maggio 1916 a risarcire il Ministero dell'Istruzione pubblica di £. 419,20 per danni all'erario avendo provveduto ad acquistare fin dal 1911 per conto della Galleria Estense alcune opere d'arte di proprietà privata, tra le quali le due celebri statue di Begarelli appartenenti al gruppo scultoreo di Bomporto appartenenti a Cesare Giorgi, per una somma pari a £. 2200 senza alcuna autorizzazione ministeriale. Cfr. in particolare la comunicazione del Procuratore Generale al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Roma, 13 maggio 1916, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 710 fasc. 4. Anche a seguito di questa vertenza, il 23 febbraio, il Ministero comunicò il suo trasferimento alla direzione del museo concordiese di Portogruaro (vedi minuta ministeriale indirizzata al capo di sezione Valentino Leonardi, Roma, 23 febbraio 1916), tuttavia, Bariola ottenne di essere collocato in aspettativa per motivi di salute dal 16 aprile dello stesso anno. Si veda la minuta ministeriale inviata all'ispettore onorario di Modena, Tommaso Sandonnini, da Roma, 15 aprile 1916, in merito all'assegnazione temporanea della direzione della Galleria Estense, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919) , b. 710, fasc. 3.

[50] Lettera di Tommaso Sandonnini alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 11 maggio 1916, *ibidem*; cfr. anche il verbale di consegna tra Sandonnini e Bariola, Modena, 11 maggio 1916, *ibidem*.

[51] Assume per un anno la direzione della Galleria, a partire dal 16 marzo 1917. In seguito, la direzione ritornò a Tommaso Sandonnini. Su Macchioro si veda PARISI 2006, pp. 32-35.

[52] Relazione di Vittorio Macchioro al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 29 maggio 1917, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 710, fasc. 1. Vedasi anche la sua lettera indirizzata al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 28 aprile 1917: «A discarico di mie future responsabilità mi onoro di esporre riservatamente alla S.V. Ill.ma quanto mi è risultato durante questi primi giorni di direzione provvisoria. Ho riscontrato in tutti i rami di questa amministrazione un indicibile disordine. Sul disordine contabile, al quale sto portando rimedio come posso, è inutile ch'io insista perché esso è ben noto a cotesto On. Ministero. Debbo piuttosto richiamare l'attenzione della S.V. Ill.ma sulla tenuta irregolare e disordinata delle pratiche, nella quasi assenza di un vero e proprio archivio, nella mancanza – tranne che per tempi non recenti – di inventari regolari, i quali non possono dirsi sostituiti dai puri e semplici buoni di carico dei nuovi acquisti. Manca altresì un inventario, non che un catalogo, dei libri, dei quali molti son nemmeno forniti del timbro di ufficio. A queste gravissime lacune non può provvedere nessuna buona volontà, per quanto grande, mancando anche il personale necessario; ond'io trovo necessario esporre questo stato di cose alla S.V. Ill.ma, non per accentuare responsabilità di chicchessia, ma perché, quando io cederò ad altri questa direzione, non ricadano su me le conseguenze della trascuratezza altrui», *ibidem*.

Si trattava di una situazione di generale trascuratezza ed abbandono, che precipita durante il conflitto bellico in seguito alla chiusura temporanea del museo. In una comunicazione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, datata 11 dicembre 1918, il direttore *ad interim* Sandonnino elencava a suo avviso le maggiori necessità a cui si sarebbe dovuto fare fronte per ridare al museo un «assetto conveniente e decoroso», prima della sua riapertura che sarebbe avvenuta il 19 dicembre 1919 dopo due mesi di lavori di riordinamento, a cui partecipò anche lo stesso Giulio Bariola[53].

Se da un lato sorvola sulla Galleria che rispecchiava ancora l'assetto tardo ottocentesco di Venturi e Cantalamessa, dall'altro punta l'attenzione sullo stato in cui versavano le collezioni del Museo Estense «parzialmente e provvisoriamente male esposte». Tra le priorità, riteneva indispensabile intervenire sulla raccolta dei bronzetti[54], organizzare al meglio la biblioteca e l'archivio fotografico e infine sottolineava la necessità di esporre con nuove vetrine «almeno un saggio della notevole, numerosissima serie dei LEGNI XILOGRAFICI»[55].

Purtroppo occorre attendere quasi un decennio e una nuova riapertura, prima che questa «gloria locale» trovi finalmente degna collocazione all'interno del percorso museale. Il merito spetta allo studioso di antichità e numismatico, Serafino Ricci, che il 20 febbraio 1924 da Milano – dove era stato responsabile del Gabinetto numismatico di Brera (1900-1918) e dell'Ufficio Esportazione (1915-1923) – viene trasferito a Modena per subentrare nella direzione del museo a Giulio Bariola[56].

Nella prima guida della Galleria Estense a cura del nuovo direttore, stampata per i tipi di Umberto Orlandini e pubblicata in occasione della riapertura del museo nel 1925, la raccolta delle matrici occupava la piccola sala IX, di passaggio tra la sala X che ospitava i disegni e la VIII riservata alla pittura di Scuola toscana (Fig. 5). La pubblicazione, incentrata sulla Pinacoteca, doveva essere la prima di quattro volumi di una collana finalizzata a illustrare anche il Museo Lapidario, il Museo Estense e il Medagliere «per offrire a Modena una guida popolare [..] che da lustri era desiderata»[57].

Anche se l'intera raccolta sarebbe stata oggetto di un approfondimento specifico in occasione della redazione del futuro *Catalogo dei disegni estensi*, mai pubblicato, nella guida del

[53] Cfr. la comunicazione di Tommaso Sandonnini alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Modena, 29 gennaio 1919, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1916-1919), b. 710, fasc. 15.

[54] «[...] la quale è certo tra le più cospicue d'Italia […] Occorre esporre completa questa Collezione, in adatte vetrine centrali. Il ristretto saggio finora in mostra, è, per forza di cose, ammucchiato più che esposto, in vecchie, oscure e indecenti vetrine a muro. Questo stato di cose fu più volte deplorato da studiosi italiani e stranieri», Relazione di Tommaso Sandonnini alla Direzione Generale delle Antichità e Arti, Modena, 11 dicembre 1918, *ibidem*.

[55] «[…] che ebbero fin qui speciali cure e sono giunti a consistenza notevole. È spiacevole non poterli ordinare convenientemente, tanto da renderli più facilmente e utilmente consultabili», *ibidem*. Alla relazione vi era allegato anche un preventivo comprensivo sia dei lavori di allestimento degli oggetti trasferiti e messi in sicurezza durante il periodo bellico per il timore di incursioni aeree, sia delle spese per l'acquisto di nuove vetrine per l'esposizione anche delle matrici.

[56] La data dell'incarico si ricava da una comunicazione di Serafino Ricci al ministro dell'Istruzione Pubblica, Modena, 23 ottobre, 1925, in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1839. Su Serafino Ricci (Milano, 10 marzo 1867 - Malnate, 13 gennaio 1943), celebre numismatico, fondatore del Circolo Numismatico Milanese e del Bollettino Italiano di Numismatica e di Arte della Medaglia, vedi il profilo della Società Numismatica Italiana consultabile all'indirizzo:
http://www.socnumit.org/doc/Numismatici/RICCI_Serafino.pdf. Inoltre, consulta il suo fascicolo professionale in ACS, AA.BB.AA., I Divisione, b. 959, fasc. 359.

[57] Come riportato nella prefazione dall'editore Orlandini: «Presento ai cultori d'arte il Catalogo della Pinacoteca Estense da lungo tempo desiderato, preparatomi con amore e intelligenza disinteressata dal Dott. Serafino Ricci direttore della R. Galleria Estense. Presento la I Parte della Galleria Estense; seguiranno altre pubblicazioni nello stesso formato e cioè: II Parte del Museo Estense: Bronzi, sculture, avori, ecc. – III Parte Medagliere Estense – IV Parte Museo Lapidario, tutti riccamente illustrati», RICCI 1925. Le altre pubblicazioni, tuttavia, non vennero mai realizzate; vedi anche la comunicazione di Serafino Ricci al ministro dell'Istruzione Pubblica, Bologna, 23 ottobre 1925, in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1839.

1925 Serafino Ricci accenna alle matrici esposte, offrendo degli spunti interessanti per analizzare il suo allestimento. Rispetto alle scelte di Venturi e Cantalamessa che avevano presentato in modo marginale e affrettato alcune matrici lignee all'interno del più vasto *corpus* delle raccolte, Ricci sembra fare proprie le intenzioni di chi lo aveva preceduto e riserva una sala intitolata alle *Xilografie modenesi* che raccoglieva una disamina articolata della produzione Soliani-Barelli con matrici di importanza storico artistica e altre di carattere più popolare[58].

Non potendo esporre tutta la raccolta, la scelta si orientò su alcuni esemplari raggruppati in nove serie che permettevano al pubblico di avere un quadro articolato della varietà tipologica. Alcune matrici si trovavano all'interno di un armadio «sopra nove assicelle», collocato sulla parete di fondo della piccola sala, altre lungo le vetrine distribuite sulle pareti laterali[59]. Tra i soggetti citati nella guida non mancano i riferimenti alla produzione artistica locale, quali le decorazioni (testatine, fregi e finalini) appartenenti appartenenti all'edizione del poema eroicomico di Alessandro Tassoni *La Secchia Rapita*, eseguite da Soliani nel 1744, e le rappresentazioni devozionali di San Gemignano, patrono di Modena. A completare l'allestimento, si trovavano appese lungo le pareti, in corrispondenza delle matrici sottostanti, alcune «prove di stampa»[60], tra cui spiccavano gli esemplari cinquecenteschi appartenenti allo xilografo piemontese Francesco De Nanto[61] e l'*Ecce Homo* quattrocentesco, accompagnato dal suo *pendant* il *Cristo portacroce*, come si intravede nell'immagine dello studio Orlandini di Modena, realizzata in un formato cartolina, che documenta la sala VIII e di scorcio quella XI (Figg. 6-7)[62].

Sebbene la scelta di esporre le matrici all'interno del percorso museale può aver rappresentato un elemento di novità rispetto al passato, l'eccessiva e incoerente sovrabbondanza delle opere, la disposizione improntata a un mero criterio topografico che in alcune sale risultava incongruente, comportò subito l'insorgere di critiche da parte del Ministero e di alcuni esponenti dell'ambiente accademico, tra cui Adolfo Venturi presente alla cerimonia inaugurale[63]. Le maggiori preoccupazioni non si appuntavano soltanto nei riguardi degli interventi compiuti in

58 RICCI 1925, pp. 150-151.

59 Nel registro *Consegna dott. Ricci 1927* relativo ai lavori riguardanti la presa in carico della Galleria Estense, alla data 22 dicembre 1927 si riporta esattamente il numero di matrici esposte: «N. 1 grande vetrina a tre luci con nove tavolette di xilografie modenesi e tre stampe; N. 2 vetrine a 6 luci addossate alle pareti (69-70-71-75-76-77) con 8 xilografie e 5 fogli a stampa, N. 4 cornici a vetro con 12 stampe (pareti)» in Archivio Storico della Galleria Estense (d'ora in poi ASGE), senza collocazione.

60 Come riferisce la guida del museo siglata M.M. del 1930: «La denominazione alla stanza viene dalla raccolta di *legni incisi*, taluni accompagnati da prove di stampa, provenienti dal *fondo Soliani*, tipografo modenese. È materiale in gran parte settecentesco, pertinente alla storia dell'incisione popolare in legno di quell'interessante manifestazione che fu uccisa nel sec. XIX dalle arti fotomeccaniche», *UNA PRIMA VISITA* 1930, p. 32.

61 «Sopra questi legni incisi vi sono stampe xilografiche esposte sulla parete di fondo dell'armadio, poi altre sono esposte nelle due vetrine di fianco, fra cui spiccano alcune di Francesco Denanto, d'origine savoiarda, che fiorirà a Venezia nel XV secolo (1440-50 circa). Sono molto importanti le incisioni rappresentanti *La Natività*, *L'Adorazione dei Magi*, *l'Entrata di Gesù in Gerusalemme*, *la Samaritana al pozzo*, *la Predica del Battista*» RICCI 1925, pp. 150-151. I medesimi esemplari sono citati anche nella guida del 1933 a cura di Emma Zocca, appartenente alla serie *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*: «Non è possibile soffermarsi in questo breve commento sulla raccolta di antiche silografie modenesi. Si può solo accennare alle più notevoli: alle stampe del savoiardo FRANCESCO DI NANTO (prima metà del '500) parte di una serie di 15 silografie rappresentanti la *Vita di Cristo*, incise su disegni di GIROLAMO DA TREVISO; e a un gruppo di fregi eseguiti nel '700 nella tipografia Soliani di Modena, per ornamento alle due edizioni della *Secchia Rapita* del Tassoni», ZOCCA 1933, p. 13.

62 Di cui il *fondo Giuseppe Panini* della Fondazione Fotografia di Modena conserva la lastra originale alla gelatina ai sali d'argento (21x27). Ringrazio per la collaborazione e la disponibilità ad agevolare le ricerche il personale della Fondazione, in particolare Roberta Russo e Annalisa Bondioli.

63 Come riferirà il soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna dell'Emilia Romagna, Luigi Corsini in una comunicazione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Bologna 23 aprile 1925 «Le impressioni dei competenti e degli studiosi che domenica visitarono la Galleria non sono completamente favorevoli al nuovo ordinamento. Ho creduto quindi mio dovere riferire quanto sopra a codesto Ministero, perché ove lo crederà del caso potrà sentire in proposito il pensiero e le impressioni dell'Illustre Senatore Venturi il quale pure lui domenica scorsa intervenne alla cerimonia», in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1841.

Galleria, su cui Ricci avrebbe dovuto astenersi non avendo le competenze necessarie[64], ma anche sulle scelte operate nel Museo Estense. Privo di alcuna esposizione selettiva e con un allestimento evocativo dei musei di arte industriale, si presentava come una sorta di *antiquarium*, dominato sia dalla presenza ingombrante delle 65 vetrine in cui erano state disposte le monete e le medaglie (la cui collezione si era arricchita grazie al lascito di proprietà comunale avvenuto in cambio di quattordici dipinti malatestiani di proprietà statale), sia dalle nuove vetrine donate dal Ministero per ospitare la raccolta dei bronzetti recuperati dall'Austria e dai depositi[65].

Per correre ai ripari, il Ministero decise di interpellare Pietro Tosca che il 30 ottobre 1926 inviò a Roma una dettagliata relazione sull'allestimento[66], dopo aver visitato il museo modenese più volte. Il testo, particolarmente interessante in quanto contribuisce ad aggiungere un altro tassello finora poco noto nella biografia del celebre storico dell'arte, è estremamente puntuale e testimonia la conoscenza approfondita dello studioso sulle principali questioni museografiche che si addensano in quell'arco di anni a livello nazionale[67].

Nel «considerare non del tutto encomiabile […] per difetti di varia gravità» la sistemazione museale, Toesca ritrova anche a Modena il «malvezzo ora diffuso di volere – così dicono - ambientare i quadri credendo di dar loro una cornice con oggetti volgari o discordanti». Le sale della Galleria si presentavano «ingombre di divani, di cavalletti, e perfino di volgarissimi vasetti di terra con foglie», oggetti «volgari e discordanti come si vede a Bologna a Padova a Verona»[68].

La citazione ai coevi allestimenti curati da Malaguzzi Valeri per la Pinacoteca nazionale di Bologna (aperta nel 1924) e da Antonio Avena a Verona per il museo civico di Castelvecchio (1924-1926), denotava una netta presa di distanza per il museo di ambientazione che in Italia si era affermato tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento[69]. Inoltre, come già avevano sperimentato a Roma Federico Hermanin e a Milano Corrado Ricci, Toesca sembra guardare a una diversa impostazione museografica più incline a considerare i musei non soltanto luoghi di studio per specialisti, secondo un approccio positivista, ma ambienti inclusivi e dialoganti seguendo una teoria espositiva che all'estero stava prendendo sempre più piede.

Oltre a evidenziare l'incoerenza di certe scelte per la sala cosiddetta dei *Primitivi*, la disposizione dei cavalletti scarsamente illuminati dai lucernai[70], la tonalità rosata dell'ingresso «che contrasta con tutti i dipinti, rendendoli neri o smorti», l'eccessivo spazio riservato alla pittura del Seicento con dipinti «non sempre di valore più che mediocre», è soprattutto il tema

[64] Come ribadisce in una nota il soprintendente Corsini alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, Bologna, 30 ottobre 1925: «L'attività del Ricci deve rivolgersi più che alla Galleria al Medagliere, tanto preziosi, ma altrettanto in disordine. Io li ho consigliato di fare ben sapendo che gli studi e la sua preparazione sono più confacenti alla numismatica che alla critica d'arte», in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1839. Si veda anche la copia dattiloscritta, non firmata, di Serafino Ricci al ministro della Pubblica Istruzione, Modena, 23 ottobre 1925, *ibidem*.

[65] Si veda la relazione dell'ispettore ministeriale Attilio Rossi, Bologna, 12 novembre 1924: «Creò una nuova saletta per i pittori toscani, un'altra per esporvi esemplari di silografie modenesi, dove erano prima esposti rispettivamente i disegni, e le opere di pittori stranieri. Infine, concretato con il Comune di Modena il cambio delle opere di A. Malatesta con otto vetrine di monete e medaglie di proprietà comunale – salva l'approvazione del Ministero – e rimossi, dunque i quadri di quel pittore, occupò le pareti con dipinti di scuole straniere, riservando lo spazio centrale alle vetrine che dovranno contenere i bronzi recuperati dall'Austria ed altri già del Museo Estense», in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1908-1924), b. 1076, fasc. 1.

[66] Nella sua relazione ministeriale, datata 12 novembre 1924, l'ispettore Rossi suggeriva di rivolgersi a Malaguzzi Valeri che intratteneva dei buoni rapporti con Serafino Ricci, *ibidem*.

[67] Relazione di Pietro Toesca, Roma, 30 ottobre 1926, in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1839.

[68] *Ibidem*.

[69] FERRETTI 1987; DALAI EMILIANI 2008, pp. 77-119.

[70] Alcuni dei quali sproporzionati rispetto al cavalletto perché di grandi dimensioni, come la *Crocifissione* di Bianchi Ferrari. Si veda la relazione dell'ispettore Attilio Rossi in data 12 novembre 1924, in ACS, AA.BB.AA., I Divisione (1908-1924), b. 1076, fasc. 1.

del sovraffollamento degli oggetti a preoccuparlo, quale fattore che incide negativamente nel percorso di visita (Figg. 8-12)[71].

L'accumulo eccessivo di opere dipinte anche di scarsa qualità nella Galleria, la moltitudine di oggetti esposti nel corridoio occupato dal medagliere, sono argomentazioni su cui si sofferma a lungo, consigliando un diradamento per contribuire non solo alla migliore lettura dell'opera d'arte, ma anche per favorire l'allestimento delle sole opere meritevoli per qualità artistica. Per riuscire a rendere «attraente al visitatore» l'esposizione tassonomica «delle vetrine di monete e di bronzi», proponeva ad esempio di intervallare il percorso «con altri oggetti intercalati qua e là», in modo da offrire al pubblico «una presentazione artistica piuttosto che la classificazione scientifica». Per ottimizzare gli scarsi spazi a disposizione suggeriva di togliere la saletta dedicata ai disegni, che «potrebbero stare in cartelle cogli altri non esposti», lasciando soltanto i più significativi appesi in cornici a ventaglio nella sala attigua riservata alle matrici lignee[72].

La dura reazione da parte di Serafino Ricci non si fece attendere, manifestando al Ministero il proprio disappunto. Pur ammettendo i limiti del suo allestimento e alcuni errori interpretativi per i quali avrebbe cercato di porre rimedio, difendeva l'impegno compiuto per restituire alle collezioni del museo, anche quelle conservate nei depositi, quella organizzazione che negli anni precedenti era venuta a mancare[73].

Un impegno, avviato in prima battuta tra il 5 marzo e l'8 aprile 1924, in concomitanza con il passaggio di consegne tra l'ex direttore Bariola e Serafino Ricci, come riferiscono i verbali[74], e proseguito per tre anni di seguito. Nella dettagliata relazione dell'ispettore Giovanni Bertoncini, giunto a Modena appositamente nel 1927 per affiancare Ricci nei lavori di ordinamento degli inventari e nella migliore conservazione delle raccolte, alcune delle quali erano bisognose di cure urgenti, il lavoro si prospettava molto complesso e necessitava di ulteriori accertamenti. In

[71] «Il difetto della esposizione e del collocamento potrà diminuirsi soltanto se si rinunci a esporre tutto, oppure se si trovi altrimenti nuovo spazio […]», estratto dalla relazione di Pietro Toesca, Roma, 30 ottobre 1926, in ACS, AA.BB.AA., II Divisione (1925-1928), b. 87, fasc. 1839.

[72] «I disegni potrebbero stare in cartelle cogli altri non esposti, e solo alcuni si potrebbero tenere – i migliori – in cornici a ventaglio da porre nella saletta delle incisioni […] Assai censurabile mi sembra l'ordinamento del "Museo Estense". Era ovvio destinare a questo i lunghi corridoi bene adatti a esporvi piccoli oggetti; ma la necessità di spazio, non voluto vincere con un provvedimento più radicale (scelta dei dipinti da esporre), ha portato a dividere con tramezzi anche i corridoi, e ad assiepare perciò nelle parti restanti i molti oggetti del Museo. Questo è variatissimo di bronzi, di marmi, di monete e di cose di curiosità: e il migliore criterio per renderlo attraente al visitatore, e per dare rilievo ai singoli oggetti, sarebbe stato di cercare una presentazione artistica piuttosto che la classificazione scientifica, quasi rifacendo nel piacevole alternarsi di materia e d'arte una di quelle antiche collezioni. I pochi marmi – alcuni dei quali di grande bellezza – e le terracotte avrebbero potuto interrompere la sfilata delle vetrine di monete e di bronzi, le maioliche e gli oggetti di curiosità, intercalati qua e là, avrebbero dato varietà all'insieme. Invece, marmi e terrecotte sono stati così assiepati (e anche esposti malamente) che il loro valore artistico è pressoché distrutto, mentre non risulta da questo ordinamento nessuna chiarezza scientifica, trattandosi di una collezione troppo limitata in cui le forme stilistiche si ritrovano troppo parzialmente e in tutto saltuarie. Le vetrine dei bronzi, costrutte anche appositamente, troppo ristrette insieme, sono così profonde che gli oggetti situati nel loro mezzo sono quasi sottratti allo studio. La collezione numismatica, sia pure importantissima, esposta in una lunga serie di vetrine, occupa assai maggior spazio che non convenga nell'economia dell'insieme, mentre mi par certo ch'essa avrebbe altro interesse se ne fossero esposti soltanto i pezzi più rari e più scelti, oppure se desse materia a esposizioni periodiche di zecche e di età determinate», *ibidem*.

[73] Relazione di Serafino Ricci, Modena, 4 gennaio 1927: «Il Relatore trova le sale ingombre di divani, Ma se c'è Galleria che ha inedia di questi è l'Estense! Quanto poi ai volgarissimi vasetti di terra, per un po' di verde che allieta lo sguardo, ben volentieri li avrei ricoperti di artistiche porcellane, degne di una Galleria che si rispetta, se me ne avessero concessi i mezzi; mentre questi mancarono anche per le cose più necessarie! Forse non sa il Prof. Toesca che io fui costretto a firmare una carta, in cui mi si imponeva di non spendere un soldo oltre il misero bilancio annuale, assegnato a un Istituto che pur si riconosceva indispensabile riordinare e riaprire al pubblico in condizioni migliori delle precedenti?», *ibidem*.

[74] Nei giorni 27, 28 e 29 marzo, ad esempio, risultano date in consegna le «2619» matrici suddivise per tipologia, così come si ritrova nel III volume del *Registro cronologico generale di entrata* dal n. 4298 al n. 6915. Vedi verbale a firma di Bariola, Ricci e del ragioniere Marino Viganò.

particolare, si faceva accenno ancora alla difficile situazione delle matrici: «Anche per le Xilografie manca un regolare inventario descrittivo, quantunque esse siano state numerate e raffrontate con l'apposito volume riproducente le xilografie stesse, i cui pezzi in legno incisi, giacenti in magazzino e racchiusi in casse, dovrebbero riporsi in un apposito grande armadio per impedirne l'ulteriore deterioramento, essendo già colpiti dal tarlo»[75].

Il lavoro di censimento e riscontro su uno dei cataloghi a stampa del 1913, cui faceva riferimento l'ispettore, ancora oggi leggibile in una delle copie conservate a Modena, venne svolto dall'economo della Galleria Estense Ettore Pederzoli, «funzionario zelantissimo», che si interessò anche di pulire molte matrici «ammuffite»[76]. Per la compilazione dell'inventario vero e proprio, invece, si dovette attendere alcuni anni dopo. Il 17 luglio 1935, infatti, una comunicazione del soprintendente di allora Carlo Calzecchi Onesti informava la Ragioneria centrale del Ministero delle Finanze e per conoscenza il Ministero dell'Educazione Nazionale, sullo stato di avanzamento dei lavori rispetto alle indicazioni del «rapporto Bertoncini», che stava procedendo a rilento a causa soprattutto di una situazione pregressa caratterizzata da precedenti inventari, frammentari e lacunosi[77].

Se i lavori riguardanti la schedatura della Biblioteca d'arte, la catalogazione della Fototeca e quella delle stampe erano ormai ultimati, il «controllo dei legni xilografici» stava prendendo avvio grazie all'operato di Rezio Buscaroli[78], annunciato dal giovane ispettore Giulio Carlo Argan fin dal 18 dicembre 1934[79], mentre rimanevano ancora scoperti il catalogo dei dipinti, che Argan avrebbe dovuto portare a termine se non avesse ottenuto il trasferimento a Roma[80], e il

75 Relazione di Giovanni Bertoncini al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Roma, 19 agosto 1927, ASGE, b. 84, (1900-1940), fasc. *Inventari Carteggio* (1883-1936).

76 Ettore Perderzoli riferisce al soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna dell'Emilia Romagna di aver «quasi ultimato di mettere a posto le xilografie dopo averle ben pulite, oltre essere state in ordine molto relativo, erano sporchissime e quasi tutte ammuffite», cfr. la minuta di Ettore Pederzoli da Modena 16 dicembre 1927, in ASGE, A9, b. 12 (1882-1937), fasc. 1901-1937.

77 Comunicazione del soprintendente alla Ragioneria centrale del Ministero delle Finanze, Bologna, 17 luglio 1935, in ASGE, b. 62 (1883-1971), fasc. *Inventario. Carteggio* (1883-1936).

78 Il lavoro prese avvio nel luglio 1935, come riportato in una relazione di Buscaroli al soprintendente Calzecchi Onesti, Modena 15 luglio 1935: «Le allego, in copia, la lettera del Ministero delle Finanze sui lavori d'inventario e catalogazione di questa R. Galleria, cominciati nell'aprile dello scorso anno da me. La lettera cui accenna il Direttore capo di Ragioneria, che preavvertiva della fine di codesti lavori al dicembre 1935 fu mandata dal dott. Argan, in risposta a richiesta analoga a quella odierna. Ella sa che i suddetti lavori si sono in questi ultimi mesi fusi, per me, con quelli di riordinamento della Biblioteca della R. Accademia di Belle Arti di Bologna e con quelli in funzione di direzione di questa R. Galleria, che qualche tempo portano pur via. Ad ogni modo, finiti l'inventario e la schedatura della fototeca, delle stampe, dei libri, finita la miglior collocazione per materie dei libri stessi, sto ora attendendo al catalogo topografico della biblioteca, richiesto dal Rapporto Bertoncini e procederò quindi al controllo dei legni delle stampe xilografiche, pure richiesto da quel rapporto», *ibidem*.

79 Comunicazione di Giulio Carlo Argan alla Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna dell'Emilia Romagna, Modena, 18 dicembre 1934: «terminato l'inventario e la schedatura della biblioteca, è stato dato inizio all'inventario delle stampe. Il dott. Buscaroli ha compiuto una prima revisione delle stampe, classificandole secondo il loro carattere artistico, ornamentale, popolare, illustrativo etc. Ha poi confrontato i numerosi monogrammi e firme, cercando di individuare le firme originali dalle molte apocrife e false. Iniziando la schedatura delle stampe da quelle aventi un proprio valore d'arte, il dott. Buscaroli ha compilato circa quaranta schede», *ibidem*. In una nota precedente, indirizzata al soprintendente, Argan annunciava il prossimo avvio dei lavori di inventariazione: «Qualora la S.V. Ill.ma non abbia nulla in contrario, col mese di dicembre il Dott. Buscaroli potrà dare inizio al riscontro inventariale delle stampe e delle matrici di proprietà di questa Galleria. Per tali riscontri egli si servirà, oltre che dei documenti esistenti in Galleria, dei […] volume raccogliente le stampe del Fondo Soliani, che il Senatore Venturi ha inviato a questa Galleria in prestito per tramite del Superiore Ministero, allo scopo di accertare eventuali lacune delle posteriori ristampe esistenti presso la Biblioteca di questa R. Galleria», comunicazione di Giulio Carlo Argan, Modena, 28 novembre 1934, *ibidem*.

80 Il 21 marzo 1935 venne richiamato a Roma, lasciando il posto a Rodolfo Pallucchini che portò a termine il catalogo dei dipinti, sull'attività svolta da Argan a Modena, come ispettore, cfr. il contributo di STOPPANI 2002, pp. 119-130.

catalogo dei disegni, affidato a Cesare Brandi, ma mai incominciato a causa delle molte mansioni che gli erano state assegnate[81].

L'opera fondamentale di inventariazione, iniziata con Serafino Ricci, si rivelerà fondamentale per impostare anche quel lavoro di riordinamento delle raccolte estensi che Argan, appena giunto a Modena il 7 luglio del 1934, decise di intraprendere con lo scopo di rinnovare il precedente allestimento museografico[82].

Si trattava di una scelta ispirata a quei nuovi criteri museografici orientati a dare al museo una moderna funzionalità derivante da una maggiore razionalizzazione dei percorsi e da una rigorosa selezione degli oggetti esposti[83]. Tra le sue proposte, illustrate nel progetto consegnato il 16 gennaio 1935 al soprintendente Carlo Calzecchi Onesti, suggeriva di «eliminare dalla pubblica esposizione quegli oggetti che non presentano alcun interesse artistico e quelli che, pur avendo interesse, richiedano, per essere apprezzati l'attenzione specifica dello studioso»[84].

Per quanto riguarda la Galleria, il criterio cronologico avrebbe preso il posto di quello topografico preesistente, enfatizzando alcuni passaggi che avrebbero consentito al visitatore di apprezzare meglio sotto il profilo stilistico le opere[85], mentre per il Museo Estense le ampie collezioni sarebbero state sottoposte a un attento vaglio critico che, basandosi sul lungo lavoro di schedatura e inventariazione, avrebbe permesso di procedere a una accurata selezione dei pezzi e di esporre soltanto alcune opere di qualità eccelsa[86].

Pur partendo da presupposti scientifici differenti rispetto all'idea avanzata da Toesca, la raccolta dei disegni avrebbe dovuto essere ricollocata nei depositi, dato «lo scarso interesse per il pubblico, che non ne intende facilmente il valore artistico, né può valutarne il significato storico»[87]. Per gli stessi motivi, è facile supporre come anche la saletta delle *Xilografie modenesi* potesse apparire a suoi occhi del tutto inadeguata sia per gli aspetti di natura tecnica e interpretativa difficilmente comprensibili a un pubblico medio, sia per lo scarso interesse che le matrici avrebbero potuto suscitare.

Argan, come è noto, non portò a termine il suo progetto che verrà proseguito in parte nel 1936 da Rodolfo Pallucchini e concluso, solo dopo il secondo conflitto bellico, da Roberto Salvini che lo inaugurò nel 1948 (Fig. 13), anche se con diversi distinguo rispetto all'idea iniziale[88]. Muovendosi entro i confini tracciati dal progetto arganiano, sarà lui a decretare la *damnatio memoriae* della raccolta delle matrici Soliani-Barelli, espulsa insieme ai disegni, come un corpo estraneo, dal percorso museale e confinata d'ora in avanti nei depositi della Galleria Estense, dove rimase a lungo celata allo sguardo del pubblico e degli studiosi, dimenticata dai direttori successivi, fino almeno alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso[89].

---

[81] Come riporta la nota, già citata, di Carlo Calzecchi Onesti, Bologna, 17 luglio 1934, in ASGE, b. 62 (1883-1971), fasc. *Inventario. Carteggio* (1883-1936).

[82] STOPPANI 2002, in particolare pp. 123-125.

[83] Per un quadro generale su questi argomenti si rimanda ai contributi di DALAI EMILIANI 2008, pp. 13-49; CATALANO 2013, pp. 9-55; CECCHINI 2013, pp. 57-105; CATALANO-CECCHINI 2013, pp. 331-357.

[84] STOPPANI 2002, p. 124.

[85] Come ad esempio per la sala con i ritratti di *Francesco I D'Este* di Bernini e Velasquez.

[86] CECCHINI 2013, in particolare pp. 80-84.

[87] STOPPANI 2002, p. 125.

[88] «L'attuale ordinamento risale al 1946-1947, quando i dipinti, in seguito anche ad una parziale nuova distribuzione delle sale, furono disposti secondo una successione storica, più logica di quella precedente, che era basata su di una rigorosa quanto antistorica divisione per 'scuole', e fu curata una presentazione, pure nei limiti imposti dall'insufficienza dello spazio, più spaziata e più nitida delle opere d'arte», vedi in particolare SALVINI 1955, p. 6.

[89] Il lavoro ha preso il via nei primi anni Ottanta a cura della ex Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia sotto il coordinamento scientifico di Maria Goldoni. Le ricerche e i risultati raggiunti in quegli anni confluirono nei volumi *I LEGNI INCISI* 1986 e *I LEGNI INCISI* 1988.

# APPENDICE

La documentazione ripercorre le vicende che hanno portato all'acquisto presso il negozio di Pietro Barelli a Milano del fondo Soliani, donato dallo Stato italiano alla Galleria Estense grazie all'impegnativo lavoro svolto da Adolfo Venturi. Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, si precisa che sono state mantenute le abbreviazioni, le parole o le frasi poco leggibili sono state segnalate con […], mentre gli errori ortografici sono stati corretti.

*Archivio Centrale dello Stato*
*MPI, AA.BB.AA., I Versamento (1860-1890), b. 241, fasc. 110a-33*

*1) Comunicazione di Adolfo Venturi al direttore della Galleria Estense*

Modena, 18 luglio 1887
Ill.mo Sig. Direttore
Mi pregio di corrispondere all'invito della S.V. Ill.ma coll'esporre qui i risultati delle ricerche intraprese intorno alla raccolta di vecchi legni incisi modenesi.
Nel 1864 gli eredi della nostra antica tipografica di Bartolomeo Soliani vendettero molte tavolette incise che si trovavano in magazzini da secoli. Non appartenevano tutti alla tipografia Soliani, ma in parte erano pervenuti a questa da altre più antiche, poiché si trovavano ad esempio stampe col nome di Gadaldino, tipografo del secolo XVI. La raccolta si componeva di molte centinaia di legni intagliati, e alcuni fra essi con immagini di Madonne e di Santi che si vendevano nei giorni di mercato o di fiera; con riproduzioni di antichi dipinti di chiese modenesi, ad e. di una Madonna dei Capuccini di Modena, la quale altro non è che la Madonna del Roseto del Francia, ammirata a Monaco. Vedevansi inoltre composizioni per ricami, ornati per legature di libri di divozione, lettere iniziali, fregi, alfabeti, illustrazioni d'incunaboli e d'altri libri a stampa, stemmi ecc. Notevoli erano anche diverse tavole firmate dal noto incisore Franciscus Jacobi de Nanto de Salandia, e citate dal Passavant come incisioni tolte da quadri di Girolamo da Treviso; e così pure erano degne di attenzione altre grandi tavole raffiguranti eroi di poemi cavallereschi, un'incisione antica di Cristo con la firma L.A. (Luca Antonio de Giunta?) che doveva servire ad illustrazione di un messale; e una Cena degli Apostoli in grandissime proporzioni e di eccellente disegno del sec. XVI.
Di quei legni intagliati furono tratte prove di stampa senza cura alcuna, e ne furono composti quattro o cinque esemplari di un albo intitolato: Catalogo generale delle incisioni in legno per uso di Tipografie di varie epoche di antica spettanza degli eredi di Bartolomeo Soliani Modena, 1864".
Sfogliando il curiosissimo albo, ci venne fatto di rilevare come in esso si ritrovino alcune incisione riprodotte dal Lippmann (*Der italienische Holzschintt im XV Jahrhundert – Jahrbuch der K. Preuss Kunstsammlungen*, vol. disp. IV, Berlino, 1884); e non sarà vano di citarle, insieme con altre del secolo XV, perché sono fra le più preziose della raccolta.
A carte 9, vedesi intiera la Madonna, di cui il Lippmann produsse un frammento, dichiarandola "incisione primitiva, forse veneziana del sec. XV". Oltre la Madonna e il bambino lattante, vedonsi nei pennacchi dell'arco, entro due circoletti, l'angelo Gabriele a destra e l'Annunciata a sinistra; e ai lati della Madonna in piccole figure; SS. Antonio abbate e Gio Evangelista, Santa Lucia e Santa Caterina.
A carte 18, vedesi l'Ecce – Homo riprodotto dal Lippmann, a p. 323 come incisione di scuola milanese del secolo XV. L'originale che servì alla riproduzione, e che trovasi nel R. Gabinetto

delle Stampe di Berlino, è certamente una delle prove di stampa che nel 1864 e poscia si trassero dai legni incisi del magazzeno Soliani.
A carte 19, trovasi pure l'incisione rappresentante Cristo in atto di portare la croce, del quale il Lippmann da la riproduzione, a pag. 322, attribuendola alla scuola milanese del secolo XV.
Al secolo XV appartengono altre incisioni sconosciute al Lippmann e agli storici dell'incisione, fra le quali indichiamo: a c. 21 […], una Madonna di Loreto;
a c. 53, una Madonna, che tiene nel cuore, entro ad uno scudo, l'immagine d'una città alpestre; a c. 96 e segg., fregi per ornamenti di libri divoti, di orazioni, e fra gli altri, due che rappresentano l'uno l'Adorazione dei Pastori e l'altro la Presentazione al tempio. In generale trenta incisioni circa appartengono al secolo XV, settanta e più al secolo XVI, molte centinaia poi ai secoli seguenti. Queste ultime non hanno l'interesse artistico delle prime, ma non sono senza importanza per la storia della xilografia; tanto più che quelle incisioni fatte pel popolo, per essere vendute sulla piazza, raramente sono pervenute fino a noi. Che si trovino poi i legni intagliati, che quelle incisioni produssero, è un fatto veramente più unico che raro.
Con profonda devozione
Della S.V. Illma
Dev.mo
Venturi Adolfo
Ispettore della R. Galleria
Visto Il Direttore
Adeodato Malatesta

*2) Lettera del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 18 luglio 1887
Il desiderio di arricchire questo Museo d'una raccolta più unica che rara, d'alla importanza per la storia dell'incisione in legno e in modo particolare per lo studio dell'arte e de'costumi locali, mi muove a presentare all'Eccellenza Vostra la proposta di acquistare, con la dotazione della Galleria, parecchie centinaia di legni incisi già esistenti presso l'antica tipografia Soliani in Modena, ora nelle mai di un cartolaio milanese. L'importanza della raccolta viene esposta nella relazione dell'ispettore Venturi qui allegata. Se l'Eccellenza Vostra mi permette di far trattative per l'acquisto, tengo fede, per private informazioni assunte, ch'esso possa farsi con dispendio assai lieve (attesa la rarità alle lire duemila. Occorrebbe però, quando l'Eccellenza Vostra approvasse l'imprendersi delle trattative, che mi fosse data facoltà di inviare a Milano l'ispettore suddetto in missione, affinchè si potesse prima aver certezza che la raccolta è integralmente conservata, e che il numero de'legni incisi corrisponde al catalogo di cui furono pubblicati cinque esemplari soltanto. Fatta la verifica, l'ispettore senza palesare né il madato né l'ufficio suo, potrebbe entrare in trattative, regolandosi né modi che a Vostra Eccellenza piacesse di stabilire e di significarmi.
Il Direttore Adeodato Malatesta

*3) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*

Roma, 30 luglio 1887
Dalle notizie poste dalla S.V. Ill.ma sui legni incisi già appartenuti all'antica tipografia Soliani in Modena questo Ministero non ha sufficienti elementi per giudicare sull'importanza e sul valore della collezione e sulla convenienza dell'acquisto. Senza quindi prendere alcun impegno circa le […] da concludersi a questo scopo autorizzo la S.V. a mandare in missione a Milano codesto

Signor Ispettore con incarico di visitare la detta raccolta presso il cartolaio milanese che ne è attualmente in possesso, e di entrare in trattative col medesimo. In seguito poi alla relazione che verrà presentata dallo stesso Ispettore, il quale naturalmente avrà cura di mandare una descrizione sommaria di tutti i pezzi colla relativa stima approssimativa. Questo Ministero farà […] le sue determinazioni.

*4) Lettera del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 20 settembre 1887
OGGETTO: nota di compendi per indennità di viaggio e di soggiorno
Mi pregio di spedire all'Eccellenza Vostra in duplice esemplare le note dei compensi dovuti all'ispettore di questa Galleria, Sig. Adolfo Venturi, per essersi recato a Milano, per la faccenda dell'acquisto della raccolta di legni incisi: incarico che l'Eccellenza Vostra si compiacque affidargli con nota qui al margine citata.
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*5) Relazione di Adolfo Venturi sulle trattative per l'acquisto del fondo Soliani*

Modena, 20 settembre 1887
Mi pregio di renderle conto del mio operato a Milano, ove mi recai, secondo gli ordini della S.V.Ill.ma, lunedì 12 settembre p.p., per fare trattative di acquisto della raccolta de' legni incisi posseduti dal cartolaio milanese, Sig. Barelli. Essendo questi assente da Milano, fui costretto ad attendere l'arrivo, e intanto diedi opera ad esaminare ad uno ad uno i pezzi della numerosa raccolta, principalmente provenienti dall'antica ditta modenese Soliani e da altra tipografia di Reggio Emilia. Arrivato poi, dopo qualche giorno, il Barelli, io non gli palesai né l'ufficio mio, né la missione affidatami; perché il Barelli avrebbe forse richiesto per la vendita della collezione un prezzo men modico. Mi ero procurato una lettera di un corrispondente del Barelli, cui ero presentato, come dilettante di cose d'arte; cosicché il Barelli mi trattò come collega, e mi propose la vendita di tutta la raccolta per lire 1000.
Il valore richiesto è senza dubbio di gran lunga inferiore a quello reale della collezione poiché se si assegnasse ai centocinquanta più importanti legni incisi del sec. XV e XVI un valore minimo di L. 20 l'uno, si avrebbe un totale di lire tremila. Ho detto un valore minimo, non medio, e del resto l'Ecce Homo, il Cristo in atto di portar la croce, e la Madonna con Santi riprodotta da Lippmann, come preziosi saggi dell'incisione in legno del Rinascimento italiano (*Die Italienische Holzschnitt un XV Jahrhundert*, Berlin, 1885) insieme con la serie di dieci tavole di Francesco de Nanto riproducenti pitture di Girolamo da Treviso e con altre poche tavole del sec. XV, varrebbero da sole la somma suddetta. Al valore dei legni incisi d'importanza artistica, converrebbe poi aggiungere il valore storico delle altre molte centinaia di legni che compongono la raccolta, poiché in essi trovansi rappresentazioni satiriche, ritratti di personaggi, riproduzioni di antiche immagini sacre, illustrazioni di novelle popolari e di poemi cavallereschi, costumi, stemmi gentilizi ecc. E inoltre converrebbe aggiungere il valore xilografico di frontespizi, fregi, finali, iniziali, alfabeti ornati ecc. Cosicché, stimando la raccolta tremila lire, parmi di stare al di sotto di qualunque valore che si potrebbe assegnare ad essa e di tener conto appena degli elementi artistici di essa. La raccolta si compone di circa 2500 pezzi: del quattrocento contiene la piccola illustrazione dell'incunabolo (ad es. di antiche edizioni del Terenzio e de' Trionfi del Petrarca), come la grande tavola per istampe in folio grande di Madonne venerate, di Crocefissi e di Santi e su queste mi piace ricordare una Madonna di Loreto con le vedute di Recanati,

Ancona, S. Ciriaco (A.a.a. L. 0.285), tavola per quanto mi consta, ignota agli storici dell'incisione. Del Cinquecento, oltre a tavole per illustrazioni di libri e per stampa di immagini sacre, oltre a vere serie di rappresentazioni della vita rappresentanti figure di personaggi di poemi cavallereschi (La vita di Bradamante - Guidon selvaggio – La Bella Marfisa – Il Conte Orlando Paladino – Ricciardetto fratello de Rinaldo da Monte Albano – Il paladino Astolfo – Il valoroso Ruggiero) ben disegnate e intagliate maestrevolmente. Di questi legni incisi furono tratte molti anni fa, e si conservano ancora a Modena, bozze di stampa, le quali servirebbero per verificare (quando l'On. Ministero si degnasse di approvare l'acquisto della raccolta) che niun pezzo manchi alla consegna di essa. Il Barelli dichiarava di non averne mai venduto alcuno, e si obbligava a consegnare tutti i pezzi corrispondenti alle suddette prove di stampa, ma avendo io rilevato che alcuni legni importanti del Sec. XV e del principio del XVI non appaiono impressi fra quelle prove (e cioè: Cristo sulla via del Calvario Sec. XV . Ercole che uccide la vipera, con la firma apocrifa A – Ercole che atterra il leone nemico, con la stessa firma, pure del sec. XV. Una scena tratta dalle metamorfosi di Ovidio, segnata modernamente col nome di Gaspare Ruina. Diversi cavalli con la firma falsa BALDUNG – Cristo in croce, e angioli che ne raccolgono entro calice il sangue, segnata 1479); il Barelli si obbligava di consegnarli pure insieme con gli altri. Compiute queste trattative, chiesi al Barelli un lasso di tempo per decidermi nell'affare, e nel quale egli non potesse entrare in trattativa con alcuno altro; e si stabilì che il Barelli scalerebbe vincolato, a non trattare di vendita della raccolta, per venticinque giorni ancora da oggi. Tanto mi onoro di significare alla S.V. Ill.ma la speranza di ottenere l'approvazione del mio operato, e con profondo rispetto mi professo di Lei.
Dev.mo e Obb.mo Venturi Adolfo
Ispettore della R. Galleria Estense.

*6) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*

Roma, 28 settembre 1887
Questo Ministero autorizza la S.V. a condurre a termine le trattative per l'acquisto, al prezzo di lire Mille di legni incisi de' quali tratta la lettera di S.V. del 20 and.o, purché tale spesa faccia carico della dotazione di codesta Galleria. Condotte a termine le sudd.e trattative è mestieri che Ella mi trasmetta in doppio esemplare un atto dal quale risulti che il proprietario delle incisioni le cede al prezzo come sopra stabilito, e me lo accompagni da due copie conformi della lettura della S.V: comprovante la convenienza dell'acquisto. Sarà bene che Ella avverta il suo proprietario che egli riceverà la somma convenuta dopo che l'atto di cessione sarà approvato con Decreto da registrarsi alla Corte dei Conti.
Pel Ministero
F.to Fiorilli

*7) Lettera del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 29 settembre 1887
Il sottoscritto, valendosi dell'autorizzazione concessagli dall'Eccellenza Vostra, con nota citata in margine, incaricò l'ispettore Venturi di recarsi a Milano e di visitare presso il cartolaio milanese, Sig. Barelli, la collezione de' legni incisi appartenenti principalmente all'antica tipografia Soliani. Dalla relazione qui allegata, appare sempre più la convenienza dell'acquisto, che raccomando all'Eccellenza Vostra, essendo la raccolta d'alta importanza per la storia della xilografia e in vendita per il tenuissimo prezzo di lire mille. Per la prima volta si vedrebbe in un museo una ricca serie ordinata di legni incisi dai primordi dell'incisione al secol nostro; e

l'acquisto possibile oggi, perché la speculazione ancora non è si è impadronita della raccolta del cartolaio milanese, più tardi sarebbe un vano desiderio.
Il sottoscritto prega l'Eccellenza Vostra a degnarsi di fargli sollecitamente conoscere una determinazione a proposito dell'acquisto, avendo l'ispettore Venturi vincolato il proprietario della raccolta a non cederla ad alcuno prima che sieno trascorsi venticinque giorni da oggi.
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*8) Lettera del Direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 17 ottobre 1887
OGGETTO: Note di compensi per indennità di viaggio e di soggiorno
Mi pregio di spedire all'Eccellenza Vostra in duplice esemplare le note dei compensi dovuti all'ispettore di questa Galleria, per essersi recato a Milano, per la faccenda dell'acquisto della raccolta de' legni incisi, incarico che gli affidai, dopo avere ricevuta autorizzazione da codesto Ministero, nota citata in margine, di condurre a termine le trattative iniziate.
Il Direttore

*9) Lettera del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 17 ottobre 1887
Ricevuta da codesto Ministero, con nota citata in margine, l'autorizzazione a condurre a termine le trattative per l'acquisto, al prezzo di lire Mille, d'una raccolta di legni incisi, parve al sottoscritto che fosse necessario d'inviare a Milano l'ispettore di questa Galleria a fine di verificare col catalogo di legni incisi della ditta Soliani che non mancasse alcuno de' pezzi importanti, innanzi di prendere in consegna la collezione. E fu difatti un'utile disposizione, perché mentre nella prima visita alla raccolta fu calcolato ch'essa costasse di 2500 pezzi all'incirca, in questa seconda visita, mercé insistenti e scrupolose ricerche, risultò ch'essa constava invece di 3611 tavolette di legno intagliate, fra le quali oltre a quelle della ditta Soliani di Modena, se ne ritrovano altre raccolte in altre città d'Italia e dell'estero. Compiutesi così le trattative per l'acquisto, il sottoscritto si fa in dovere di far tenere all'Eccellenza Vostra, in doppio esemplare, un atto dal quale risulta che il proprietario delle incisioni le ha date al presso come sopra stabilito, accompagnate da due copie conformi della lettera del sottoscritto in data 20 sett., n. 75 comprovante la convenienza dell'acquisto.
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*10) Minuta del Ministro dell'Istruzione Pubblica*

Roma, 29 ottobre 1887
Secondo il Rapporto 20 settembre 1887 del Direttore della R. Galleria Estense in Modena sulla convenienza di acquistare per la Galleria medesima e al prezzo di £. 1000 una preziosa collezione di legni incisi. Visto che il cartolaio milanese sig. Barelli Napoleone, proprietario di tale collezione, con atto del 9 ottobre corrente dichiarava di cedere ad essa Galleria per il prezzo suddetto. Approva l'acquisto ed ordina che la spesa di £. Mille da esso derivante sia tolta dal Capitolo 27 art. 1 bilancio in esercizio (dote della Galleria suddetta) Il presente Decreto sarà registrato alla corte dei conti.

*11) Minuta del Ministro dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*
Roma, 21 novembre 1887

In risposta al foglio contronotato, pregiomi avvertire la S.V. che ho disposto a favore del Sig. Barelli Napoleone, cartolaio milanese, il pagamento di £. 1000 qual prezzo della collezione di legni incisi da lui ceduta ed acquistata da questo Ministero per codesta R. Galleria. Piacciale darne avviso all'interessato, prevenendolo che il mandato relativo sarà esigibile fra qualche giorno presso la R. Tesoreria di Milano.
Il Ministro

*12) Comunicazione del Segretario del Dipartimento di Scienza e Arte di Londra al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

London, 28 gennaio 1888
Ha recently purchased for the R. Galleria Estense Modena, an important collection of engraved wood-blocks formerly belonging to a Modenese family of Printers, and that these wood-blocks are many of them of early date and of much interest in the History of Art Workmanship- I am to enquire whether your Excellency would permit impressions to the taken from these wood-bloks for the use of the Collection in the National Art Library connected with this Department where such examples of early Italian book ornament would be much valued
I am Sir your obedient servant

*13) comunicazione del ministro dell'Istruzione Pubblica al segretario del Dipartimento di Scienza e Arte di Londra*

Roma, 15 febbraio 1888
Questo ministero sarebbe lieto di assecondare la domanda della S.V. Ill.ma se già si fossero ricavate prove a stampa degli antichi legni incisi, acquistati di recente per la Galleria Estense. Ma sino a quanto non si sarà provveduto per la distruzione dei tarlo ne' legni, e non si sarà deciso dalla Direzione di quella Galleria si sia prudente o non il riporre sotto ai torchi le antiche tavolette, questo Ministero non può promettere di fornire alla S.V. Ill.ma quanto gli viene richiesto. Nel caso di una decisione favorevole, per pare della suddetta Direzione, mi pregierò di offrire esemplari delle xilografie migliori a codesta grande e vantata collezione
Per il Ministro

*14) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*

Roma, ~~24~~ 27 aprile 1888
Occorre provvedere prontamente alla distruzione dei tarli nel materiale xilografico acquistato (l'anno decorso pe codesta R. Galleria) e invito perciò la S.V. Ill.ma a prendere gli opportuni accordi col professore di botanica di codesta R. Università, e a far trasportare i legni incisi nell'Orto Botanico, perché sieno posti a mano a mano nelle cassette, colà usate per impedire l'azione e lo sviluppo del tarlo nel legno. A fine però che non si abbiano, né trasporti della raccolta xilografica, a lamentare perdite di sorta, sarà utile che i parallelepipedi sieno numerati, e che si scriva in modo che resti evidente, il numero, nella fascia minore a destra, con la penna intinta di un colore minerale. Compiutasi l'operazione, sarà cura della S.V. Ill.ma di far procedere a diligente verifica dell'Intera raccolta.

Per il Ministero

*15) Comunicazione del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 29 aprile 1888
Ho ricevuta la pregiatissima lettera indicata in margine con la qual s'invita questa Galleria a provvedere prontamente alla distruzione dei tarli nel materiale xilografico acquistato l'anno scorso. Condivido pienamente l'opinione espressa da cotesto on. Ministero e il savio provvedimento proposto per evitare che nei trasporti si abbia a lamentare perdite di sorta. Ma essendo la numerazione de' parallelepipedi operazione assai importante e per il numero considerevolissimo (oltre 2600) dei pezzi che compongono la collezione ed essendo necessario che numerazione preceda con tutta regolarità e con tutta sollecitudine, io prego cotesto on. Ministero di volermi autorizzare a fare eseguire detta operazione da questo Segretario Economo coadiuvato dal Consegnatario, in ore fuori d'ufficio, e ciò perché il lavoro venga eseguito con sollecitudine senza che sieno interrotte le altre occupazioni derivanti sui suddetti funzionari e dall'Ufficio dell'Istituto e da quello della Galleria. Tanto più gradita mi sarà la risposta quanto più sollecita cotesto On. Ministero vorrà compiacersi darmela.
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*16) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*

Roma, 3 maggio 1888
La S.V. ritiene proprio necessario che la numerazione dei parallelepipedi della raccolta xilografica acquistata nel decorso anno sia fatta per maggiore regolarità e sollecitudine, in ore estranee a quelle dell'Ufficio, non ho difficoltà di consentirvi.
Il Ministro
F.to Fiorelli

*17) Comunicazione di Adeodato Malatesta al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 25 maggio 1888
[minuta a matita: Si sente un po' che ne dice il Venturi e se nulla è di osservare si approvi il pagamento]
[minuta a matita: Sentito e Concorda]

Giacchè a cotesto Onorevole Ministero con la Nota contro citata, e piacendo dare a me l'incarico di fare la proposta delle remunerazioni per il lavoro relativo alla distruzione dei tarli nella collezione xilografica di questa R. Galleria, mi fo uso dovere di significare che tenendo calcolo che tanto la numerazione dei 2600 parallelepipedi che le altre operazioni di disinfezione, fu un lavoro lungo e richiedente attenzione ed eseguito con ogni diligenza in ore estranee a quelle d'ufficio e rifferendomi alle mie precedenti Note 1 luglio 1888 N. 56 e 6 corr.e N. 67 sia pel modo con cui fu condotto, che pei funzionari che contribuirono al lavoro suddetto io proporrei tali rimunerazioni nella misura seguente.
Sig. Giorgio Vandini Segretario Economo £. 100
Sig. Giuseppe Canevazzi Consegnatario £. 50
Sig. Emilio Susan Giardiniere all'orto botanico £. 20

Sig. Gemignano Bartolini Bidello £. 15
Sig. Gaetano Adani inserviente straordinario £. 15
Spero che cotesto onorevole ministero vorrà accogliere favorevolmente la proposta che ho l'onore di presentare
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*18) Lettera del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione*

Modena, 26 maggio 1888
In seguito all'invito fatto da cotesto on. Ministero con la nota indicata in margine mi fa premura di significare che oggi stesso sono cominciate, nei locali di questo Istituto di Belle Arti le operazioni necessarie alla distruzione dei tarli nel materiale xilografico acquistato l'anno decorso per questa R. Galleria Il professore di Botanica in questa R. Università mentre con ogni cortesia si dichiarò disposto a prestare l'opera sua e quella di uno dei suoi assistenti per le operazioni necessarie, pure dichiarò che stante la mancanza di locali ben chiusi non avrebbe assunta alcuna responsabilità sulla sicura custodia della collezione stessa. In questo stato di cose ho creduto bene disporre che fossero portati in questi locali le cassette e gli altri ordigni necessari per eseguire l'operazione di cui sopra è parola. Quindi oggi come ho detto sono cominciate le operazioni sotto la sorveglianza di questo Segretario Economo coadiuvato da un assistente al professore di Botanica dal Consegnatario e da due inservienti. Per la completa distruzione del tarlo da tutta l'intera collezione (distruzione che ottiene mediante l'esalazione del zolfuro di carbonio) credo occorreranno non meno di venti giorni. Debbo altresì significare che la numerazione dei parallelepipedi è stata eseguita con la più scrupolosa esattezza, che sono stati numerati con pennello intinto nel minio e nel modo indicato con la nota controdistinta. Il numero dei parallelepipedi corrisponde esattamente con quello indicato nel verbale di consegna inviato a cotesto on. ministero con mia lettera del 6 gennaio scorso N. 4
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*19) Comunicazione del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 6 agosto 1888
Nel ringraziare Cotesto Onorevole Ministero di avere accolto in massima la mia proposta di rimunerazione per il lavoro di distruzione del tarlo da questa collezione xilografica e per la numerazione della medesima, non posso tacere a Cotesto Onorevole Ministero che la numerazione dei 2600 parallelepipedi fu eseguita solamente dal Segretario Economo Sig. G. Vandini e dal Consegnatario Sig. G. Canevazzi; i due inservienti da me citati con la precedente mia Nota del 1 Luglio p. scorso non eseguirono che le operazioni di spolveramento e di collocamento al posto della suddetta collezione. Il Signor Susan giardiniere all'orto Botanico da me pure indicato per una remunerazione, solamente depose in varie volte la collezione nella cassa di disinfezione, e fu da me chiamato perché la disinfezione stessa riescisse più efficace, essendo praticissimo in tali operazioni.
La proposta di remunerazione a tutti coloro che più o meno prestarono l'opera propria in tali operazioni fu da me fatta in ossequio al motto latino Omnis labor optat premium.
Ma io non insisto sulla proposta da me fatta e qualunque sia la deliberazione che Cotesto Onorevole Ministero crederà opportuno prendere in proposito io ne sarò sempre lieto come contenti ne saranno certamente i nominati funzionari.

Il Direttore
Adeodato Malatesta

*20) Comunicazione del direttore della Galleria Estense al Ministero dell'Istruzione Pubblica*

Modena, 1° luglio 1888
Riferendomi alla mia precedente nota del 26 ,aggio decorso N. 36 mi fo in dovere di significare a cotesto on. Ministero che sono totalmente compiute le operazioni necessarie alla distruzione del tarlo nella Raccolta xilografica di questa Galleria e nei violino e violoncello pure appartenente a questa Galleria segnata ai numeri 2022 e 2023 del relativo Catalogo 1884. E siccome le operazioni suddette procedettero con ogni diligenza e furono eseguite in ore estranee a quelle d'ufficio così io prego cotesto on. Ministero di compiacersi disporre perché sia conceduta a quegli impiegati che presero parte alla importante e lunga operazione una remunerazione nella misura che crederà più conveniente. La numerazione dei parallelepipedi (oltre 2000) fu eseguita dal Segretario Economo Sig. Giorgio Vandini coadiuvato dal Consegnatario Sig. Giuseppe Canevazzi. Gl'inservienti Gemignano Bartolini e Gaetano Adani prestarono l'opera loro nel collocamento e ordinamento di tutti e molti pezzi componenti la collezione suddetta. Debbo poi aggiungere che anche il Sig. Emilio Susan giardiniere all'orto botanico prestò la pratica opera sua in modo che gli effetti del zolfuro di carbonio fossero efficaci sulla collezione stessa anche per la maniera con la quale la medesima doveva essere disposta nella relativa Cassa. Sembrami che la somma necessaria al pagamento della remunerazione di cui sopra potrebbe prelevarsi dalla dote di questa Galleria. Ho fiducia che cotesto on. Ministero accoglierà le ho avuto l'onore di fare tanto più che io posso assicurare che le operazioni e della numerazione dei parallelepipedi e della distruzione dei tarli sono procedute in modo superiore ad ogni elogio.
Il Direttore
Adeodato Malatesta

*21) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica al direttore della Galleria Estense*

Roma, 3 settembre 1888
Il Ministero approva il pagamento ai Sigg. Giorgio Vandini, segretario economo, Giuseppe Canevazzi consegnatario, Emilio Susan, giardiniere dell'orto botanico, Gemignano Barbolini, bidello e Gaetano Adoni, inserviente straordinario, i quali hanno prestata l'opera loro per la distruzione del tarlo in cotesta collezione xilografica e per la numerazione della medesima; e lo approva nelle misure suggerite dalla S.V. Ill.ma. I relativi […] sarà pagante fra qualche tempo dalla Tesoreria Prov.le di codesta città
Il Ministro
F.to Fiorini

*22) Minuta del Ministero dell'Istruzione Pubblica alla Galleria Estense*

Roma, 10 Settembre 1888
Il ministro in considerazione dei maggiori servizi prestati per la conservazione della collezione xilografica esistente nella R. Galleria Estense di Modena, dagli infrascritti impiegati del R. Istituto di belle arti e della R. Galleria medesima. Concede loro le seguenti giustificazioni:
Al sig. Vandini Giorgio, Segretario Economo dell'Istituto di belle arti suddetto £. 100. Canevazzi Giuseppe, custode consegnatario id: id. £. 50

Adoni Gaetano, Inserviente straordinario id. id. £. 15
Susan Emilio Giardiniere dell'ortobotanico id. id. £. 20
Barbolini Gemignano, Custode soprannominato della Galleria suddetta £. 15

£. 200.

La complessiva somma di Lire Duecento sarà prelevata dal Cap. 27 art. 1° del bilancio in esercizio.

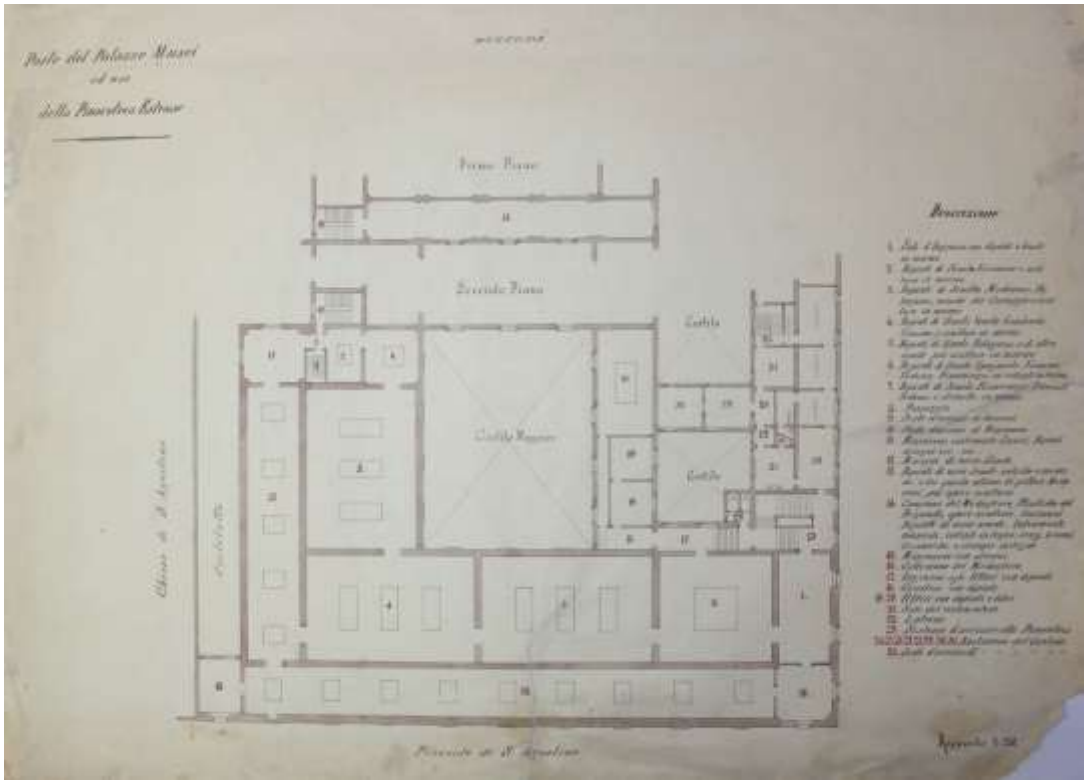


Fig. 1: Pianta del museo con la sistemazione di Adolfo Venturi e Giulio Cantalamessa, Archivio Galleria Estense

Fig. 2: Frontespizio catalogo matrici Soliani (1864), Archivio Galleria Estense

Fig. 3: Frontespizio catalogo matrici Soliani-Barelli (1907-1914), Archivio Galleria Estense

Fig. 4: Copertina de *L'Eroica*, quaderno n. 81, 1924

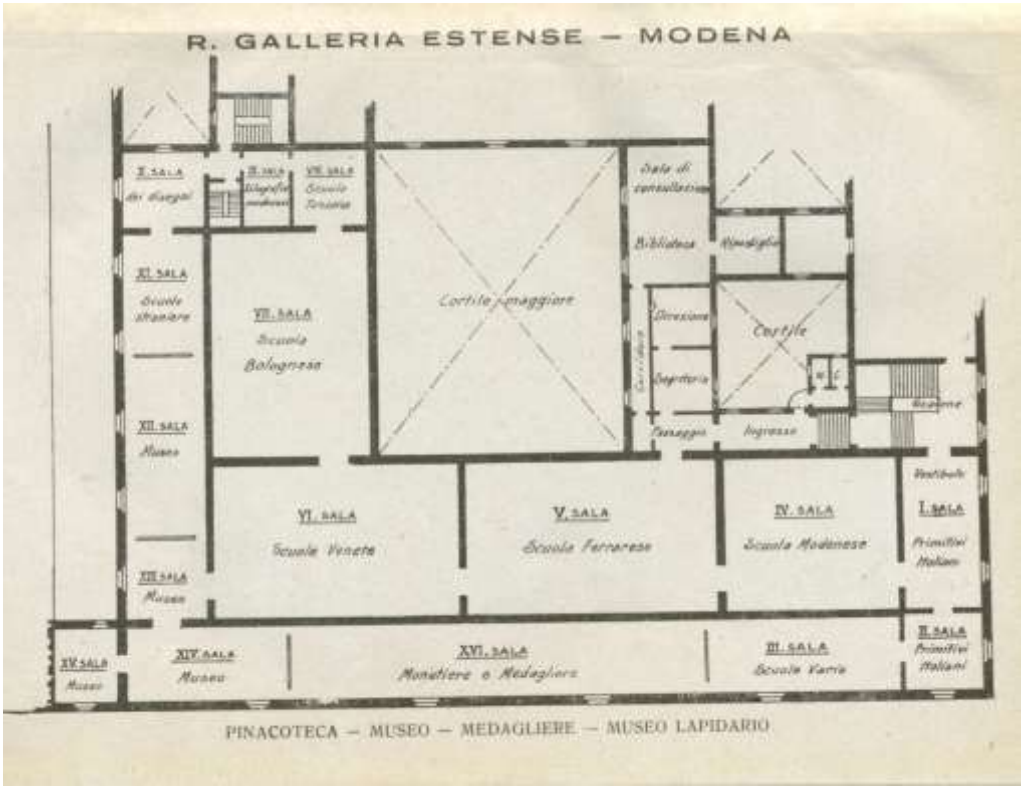



Fig. 5: Pianta del museo con la sistemazione di Serafino Ricci, Archivio Galleria Estense

Fig. 6: Fotografia dello Studio Orlandini di Modena, Sala VIII (1925), Fondazione Fotografia Modena

Fig. 7: Fotografia dello Studio Orlandini di Modena, particolare della Sala XI (1925), Fondazione Fotografia Modena

Figg. 8-12: Allestimento di Serafino Ricci (1925), Fondazione Fotografia Modena

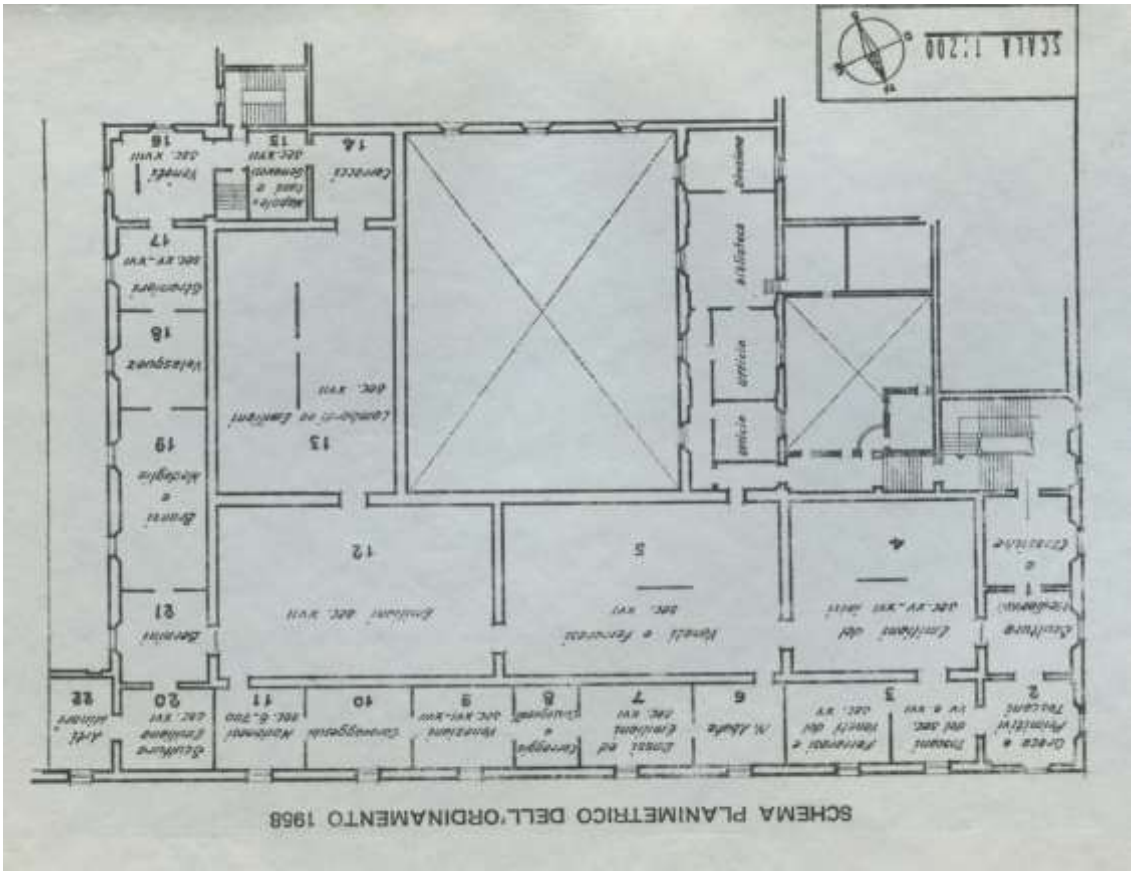



Fig. 13: Pianta del museo con l'allestimento di Roberto Salvini (1955), Archivio Galleria Estense

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1996
G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

BERTARELLI 1909
A. BERTARELLI, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*, «Il Libro e La Stampa», II-III, 1909, pp. 64-76.

BENTINI 1994
J. BENTINI, *Intorno alla Regia Galleria Estense: vicende di fine secolo e primo moderno allestimento*, in *GLI ANNI MODENESI* 1994, pp. 127-134.

BOSI MARAMOTTI 1994
G. BOSI MARAMOTTI, *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in *GLI ANNI MODENESI* 1994, pp. 43-56.

BOSSAGLIA 1991
R. BOSSAGLIA, *«L'Eroica» e la xilografia*, in *«L'Eroica» e la xilografia*, Catalogo della mostra, con una nota introduttiva di R. Bossaglia, Milano 1991, pp. 13-19.

CATALANO 2013
M.I. CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di Critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 9-55.

CATALANO–CECCHINI 2013
M.I. CATALANO, S. CECCHINI, *L'Aura dei materiali: «Le Arti» tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barrella e R. Cioffi, Napoli 2013, pp. 332-357.

CECCHINI 2013
S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di Critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 57-106.

CORRADINI 1996
E. CORRADINI, *Museo e Medagliere tra Otto e Novecento*, in *Museo e Medagliere Estense tra Otto e Novecento* a cura di E. Corradini, Modena 1996, pp. 13-34.

CORRADINI 2013a
E. CORRADINI, *La realiazzazione a Modena del Palazzo dei Musei, polo culturale cittadino e l'allestimento della Galleria, Museo e Medagliere Estense*, «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 253-276.

CORRADINI 2013b
E. CORRADINI, *Giulio Cantalamessa e l'allestimento della Galleria Estense*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Mayer *et alii*, Roma 2013, pp. 503-511.

DALAI EMILIANI 2008
M. DALAI EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*. Venezia 2008.

FERRETTI 1987
M. FERRETTI, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo, in Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di R. Grandi, Bologna 1987, pp. 9-25.

*GLI ANNI MODENESI* 1994
*Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), Modena 1994.

GOLDONI 1986
M. GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 11-18.

GOLDONI 1994
M. GOLDONI, *Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi*, in *GLI ANNI MODENESI* 1994, pp. 147-179.

GOLDONI 2000
M. GOLDONI, *Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: i legni modenesi e la loro sopravvivenza*, in *Achille Bertarelli e Trieste: catalogo delle stampe donate alla Biblioteca civica Attilio Hortis*, a cura di A. Giacomello, Trieste 2000, pp. 45-78.

*I LEGNI INCISI* [s.d.]
*I legni incisi dei musei bresciani* a cura di G. Nicodemi, Brescia [s.d.].

*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.

*I LEGNI INCISI* 1988
*I legni indici della Galleria Estense a Milano nel 50 anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Goldoni, Milano 1988.

*LA XILOGRAFIA ITALIANA* 2012
*La Xilografia Italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi (1912-2012)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Ratti, G.C. Torre, Milano 2012.

LUGLI 1980
A. LUGLI, *Trent'anni di illustratori nel Fondo Formiggini della Biblioteca Estense*, in *A.F. Formiggini editore (1878-1938)*, Catalogo della mostra, a cura di L. Amorth, P. Di Pietro Lombardi *et alii*, Modena 1980, pp. 103-111.

MAZZOLENI 2004-2005
N.V. MAZZOLENI, *Giulio Bariola (1873-1956): l'anti-accademico della prima generazione di storici dell'arte in Italia,* Tesi di laurea, Università degli studi di Milano, A.A. 2004-2005.

*NEL SEGNO DEL LIBERTY* 2014
*Nel segno del liberty. La xilografia in Italia agli inizi del Novecento*, Catalogo della mostra, a cura di P. Babini, Ravenna 2014.

PAGANO 2011
A. PAGANO, *«L'Eroica» e la silografia*, «Grafica d'Arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», 86, 2011, pp. 26-29.

PARISI 2006
A. PARISI, *Vittorio Macchioro*, voce in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp.32-35.

PAVAN TADDEI 1975
M.C. PAVAN TADDEI, *Giulio Cantalamessa* in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 230-232.

RATTI 2001
M. RATTI, *"L'Eroica" e "le cinque arti belle". Riflessioni intorno all'estetica di Ettore Cozzani e alla genesi della rivista*, in *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, d'Annunzio*, Catalogo della mostra, a cura di M. Ratti, Milano 2001, pp. 53-68.

RICCI 1925
S. RICCI, *La R. Galleria Estense di Modena*, *I. La Pinacoteca*, Modena 1925.

SALVINI 1955
R. SALVINI, *La Galleria Estense di Modena*, Roma 1955.

STOPPANI 2002
C. STOPPANI, *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002, pp. 119-130.

*UNA PRIMA VISITA* 1930
M.M., *Una prima visita alla R. Galleria e Museo Estense Medagliere e Museo Lapidario di Modena*, Modena 1930.

VENTURI 1894a
A. VENTURI, *Nelle Reggie dell'Arte*, «Nuova Antologia», LIV, 1894, pp. 5-14.

VENTURI 1894b
A. VENTURI, *R. Galleria e Medagliere estensi in Modena*, «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti», I, 1894, pp. 42-58.

VENTURI 1903
L. VENTURI, *Sulle origini della xilografia*, «L'Arte», VI, 1903, pp. 265-270.

VENTURI 1989
A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1989.

VENTURI 1991
A. VENTURI, *Memorie Autobiografiche*, prefazione di G.C. Sciolla, Torino 1991.

VILLANI 1982
D. VILLANI, *La rivista «L'Eroica» e la xilografia*, «L'Esopo», 15, 1982, pp. 67-75.

ZOCCA 1933
E. ZOCCA, *La R. Galleria estense di Modena*, Roma 1933.

## ABSTRACT

Il contributo intende ripercorrere le principali vicende conservative e museografiche della collezione di incisioni in legno e metallo della Galleria Estense dalla fine dell'Ottocento agli anni Quaranta del Novecento, da quando arriva in museo dopo l'acquisto da parte dello Stato nel 1887 fino agli anni della direzione di Roberto Salvini. Senza trascurare la storia museografica della Galleria Estense in relazione al dibattito culturale coevo, il testo affronta la questione dell'allestimento delle matrici lignee, mettendo in evidenza le ragioni che hanno animato i diversi direttori della Galleria Estense da Adeodato Malatesta a Roberto Salvini, passando per Giulio Cantalamessa, Giulio Bariola e Serafino Ricci. L'analisi è condotta guardando anche al contesto storico critico entro cui nasce e si sviluppa in Italia lo studio per la storia della xilografia e della stampa in generale.

The study intends to retrace the main museological events regarding the collection of woodblocks and metallic printing plates preserved in the Galleria Estense starting from the year 1887, when the collection was bought and collocated in the museum, until the forties years of the 20th century when Roberto Salvini directed the museum. Without neglecting the museological history of Galleria Estense in relation to contemporary cultural debate, this work studies the way the museal exhibition of the woodblocks was arranged, highlighting the reasons that have driven the different directors of Galleria Estense from Adeodato Malatesta to Roberto Salvini, but also Giulio Cantalamessa, Giulio Bariola and Serafino Ricci. The analysis is conducted also taking into account the historical context within which the study about the woodcut and the print history developed in Italy.

# LE MATRICI LIGNEE DELLA COLLEZIONE ESTENSE: RIORDINO, MANUTENZIONE E RESTAURO

La collezione di matrici oggetti di questo intervento è composta da un numero assai elevato di elementi, ognuno con una sua storia ed un suo peculiare stato conservativo legato all'uso che ne è stato fatto durante il suo excursus vitae.

L'intervento eseguito sulla collezione Soliani-Barelli e Mucchi è stato concepito con l'obiettivo di raggiungere diversi scopi. In primo luogo esaminare singolarmente ogni matrice facente parte della vasta collezione e valutarne lo stato conservativo, eseguire le operazioni necessarie alla stabilizzazione dello *status quo*, intervenire con operazioni di restauro conservativo nei casi più gravi e procedere al loro riordino all'interno di cassettiere dedicate secondo le serie o le tipologie. Le matrici sono realizzate con diverse tecniche, con essenze legnose diverse e in dimensioni molto variabili partendo da matrici di dimensioni ridottissime (0,8x0,8 cm) fino ad arrivare a matrici di grandi dimensioni (51x37cm).

Ogni elemento della collezione ha sicuramente la sua particolarità peculiare, troviamo matrici seriali, alcune di esse, evidentemente molto utilizzate e richieste, riprodotte in gran numero, altre uniche e irripetibili; alcune risultano modificate o presentano tasselli di ricostruzione per parti deteriorate.

*Problematiche conservative*

Esaminiamo in primo luogo le problematiche emerse dalla valutazione delle singole matrici nella fase preliminare all'intervento. Dobbiamo sottolineare che le matrici, in quanto oggetti di uso lavorativo erano sottoposte ad un'usura molto più varia e rapida rispetto ad altre opere e spesso sottoposte a variazioni, arrangiamenti e modifiche necessarie al loro utilizzo (Fig.1).

Alle comuni problematiche delle opere d'arte a supporto ligneo non adeguatamente conservate come depositi di polvere incoerenti e coerenti, attacchi xilofagi, danni da urto, problematiche da ritiro o deformazione del legno, dobbiamo in questo caso aggiungere antichi interventi di ripristino, modifiche dimensionali per l'adattamento al torchio (con applicazione sul retro di tavolette inchiodate o avvitate o con l'incollaggio di vari strati di cartone), tasselli per ricostruire l'immagine diversamente non utilizzabile.

Inizieremo dalle problematiche conservative legate alla natura del materiale e all'utilizzo delle matrici:

- ✓ accumuli di polvere non coerenti o coerenti al supporto legati ad una modalità di conservazione non idonea;
- ✓ accumuli di materiale di varia natura depositato in particolar modo all'interno delle scanalatura più profonde (Fig. 2);
- ✓ attacco xilofago probabilmente imputabile ad anobidi visto le dimensioni e la forma dei fori di farfallamento (Fig. 3);
- ✓ spaccature e fessurazioni: in questo caso è possibile distinguere due diverse tipologie; fessurazioni dipendenti dalle tensioni da ritiro presenti nel legno che, nel caso in cui il materiale non sia adeguatamente stagionato e/o conservato si possono formare anche nel tempo e le spaccature spesso legate all'utilizzo delle matrici. In diversi casi esaminati, infatti, risulta comune il tentativo di bloccare il naturale imbarcamento della tavola mediante il posizionamento di listelli di legno avvitati in testa alla tavola nella

parte superiore ed inferiore: in corrispondenza dei perni metallici, utilizzati spesso, sono riscontrabili spaccature o fessurazioni della materia lignea (Fig. 4);
- ✓ casi di ritiro radiale delle matrici intagliate di testa al blocco ligneo con la classica formazione di spacchi da ritiro a V rovesciata;
- ✓ spaccature dovute ad urto (Fig. 5).

A queste problematiche vanno aggiunte le modifiche apportate sulle matrici nel corso del loro *excursus vitae* allo scopo di adeguarle alla stampa, modificarle, ripristinare parti deteriorate o andate perdute:

- ✓ aggiunte di tavolette in legno o strati di cartoncino rigido applicato sul retro della matrice allo scopo di modificare lo spessore (Fig. 6);
- ✓ porzioni di intaglio ricostruite mediante tasselli incollati o avvitati alla porzione originale;
- ✓ barre metalliche o listelli lignei applicati in testa alle matrici allo scopo di bloccare il naturale imbarcamento del legno.

*Precedenti interventi di restauro*

Dobbiamo sottolineare che alcune delle matrici facenti parte della collezione risultano già essere state sottoposte ad intervento di restauro: alcuni documenti riportano interventi degli anni Ottanta concettualmente rivolti ad ottenere matrici con superfici adatte alla stampa[1].
Questo significa che si è intervenuto sulle opere cercando di ridare loro quella funzionalità cessata ormai da tempo ma ciò ha comportato varie problematiche:

- ✓ pulitura della superficie intagliata, con solventi particolarmente aggressivi, che ha comportato la perdita della patina presente sulle matrici, inaridito e sbiancato la superficie del materiale;
- ✓ puliture incomplete della superficie con residui presenti all'interno degli intagli più sottili che presentano una maggiore brillantezza (si tratta di materiale di deposito ammorbidito e riattivato dalla precedente pulitura ma asportato solo parzialmente);
- ✓ assottigliamento dello spessore delle tavolette con asportazione di materiale nella parte tergale, forse allo scopo di appianare superfici imbarcate (in moltissimi casi questa operazione ha portato allo scoperto le gallerie di xilofagi presenti al di sotto dello strato superficiale del legno, Fig. 7);
- ✓ tracce di sverniciatore e paglietta metallica soprattutto all'interno delle gallerie presenti sul retro delle tavolette assottigliate (Fig. 8);

alcune matrici, soprattutto quelle di grandi dimensioni sono state sottoposte a notevoli interventi al supporto con l'inserimento di cunei lignei. Purtroppo le operazioni effettuate non sembrano corrispondere alle metodologie attualmente applicate in quanto i cunei non seguono le fessurazioni del legno e incidono solo parzialmente sulle problematiche presenti (Fig. 9).

[1] Su questi interventi vedi il contributo di Marco Mozzo in questo volume.

*Impostazione metodologica dell'intervento ed esecuzione*

Come abbiamo precedentemente dichiarato nel contesto di riordino delle collezioni l'intervento è stato concepito come una serie di operazioni volte alla stabilizzazione delle matrici, al loro riordino e alla valutazione dello stato conservativo, al restauro conservativo di alcune delle opere maggiormente danneggiate e alla redazione di un elenco delle matrici che necessitano di restauro.

L'intervento eseguito sulla collezione si è svolto in tre momenti distinti: ad una prima fase di riordino funzionale della collezione con catalogazione delle matrici e individuazione delle problematiche esistenti è seguita la fase di riordino generale di tutti gli elementi componenti la collezione con la loro collocazione all'interno di apposite cassettiere secondo una disposizione coerente per tipologie e serialità di gruppi ed infine si è proceduto con gli interventi di restauro conservativo dei casi più compromessi.

In accordo con il funzionario responsabile della collezione, si è deciso di procedere all'eliminazione dei depositi di polvere non coerenti con la superficie mediante pennelli di idonea morbidezza ed aspirapolvere a depressione variabile, la pulitura a secco della superficie lignea in caso di depositi coerenti mediante l'utilizzo di gomma sintetica Whishab Orange Sponge di media morbidezza che ha permesso di rimuovere lo sporco superficiale maggiormente adeso alle matrici senza intaccare la materia e gli inchiostri; i residui della lavorazione venivano quindi rimossi con pennello a setole morbide ed aspirapolvere (Fig. 10).

A queste prime operazioni è seguita la rimozione delle moderne etichette cartacee applicate durante l'ultimo inventario della collezione; in accordo con il Funzionario si è deciso di rimuovere solamente le etichette applicate nell'ultimo inventario in quanto quelle più vecchie risultavano oramai storicizzate.

L'operazione è stata realizzata meccanicamente mediante l'utilizzo di lame e bisturi e gli eventuali residui di colla presenti sulla superficie sono stati eliminati con l'ausilio di cotoncini imbevuti di solventi polari volatili (Acetone o miscela di Acqua ed Alcool denaturato a seconda della necessità, Fig. 11). Per alcune delle matrici esaminate era ipotizzabile un attacco xilofago in atto; in questi casi è stato effettuato un trattamento con Permetrina® stesa a pennello e fatta percolare all'interno delle gallerie con siringhe in vetro; la matrici trattate sono state collocate all'interno di involucri di plastica al fine di rallentare l'evaporazione del solvente in cui era sciolta la Permetrina® e isolate per un periodo di circa tre settimane. Nel caso di matrici totalmente o parzialmente spaccate è stata utilizzata della fettuccia in cotone per mantenere collegate tra di loro i diversi elementi.

Questa prima fase ha coinvolto tutte le matrici lignee facenti parte della collezione: tale operazione ha permesso altresì di individuare le matrici bisognose di interventi più incisivi allo scopo di salvaguardarne la conservazione, in particolare con una seconda cernita sono state identificate le matrici che presentavano danni strutturali di rilievo o accumuli di sporco coerente agli intagli che potevano causare danni ulteriori alla materia.

Nella stesura dell'elenco relativo alle matrici per le quali si ritenevamo opportuni interventi strutturali non sono state inserite quelle che presentavano modifiche o aggiunte funzionali realizzate in passato per facilitarne l'utilizzo. In accordo con il funzionario responsabile della raccolta, infatti si è ritenuto necessario mantenere le applicazioni tergali o quelle presenti in testa alle matrici: questa decisione è stata determinata da diversi fattori, la storicizzazione delle modifiche, l'evidente stabilità strutturale raggiunta dalle matrici ed infine la volontà di raccogliere maggiori informazioni circa la prassi portata avanti in casi così particolari.

Le operazioni eseguite nella seconda fase hanno quindi coinvolto un gruppo ristretto di matrici che necessitavano interventi più puntuali e specifici. Alla prima pulitura superficiale precedentemente descritta è quindi seguita l'eliminazione dei depositi di polvere e sporco coerenti con la superficie mediante appositi solventi o miscele preventivamente testate. Lo

scopo era quello di eliminare i depositi che non era stato possibile rimuovere a secco nella prima fase dell'intervento conservativo.

Dai test di solubilità realizzati è stato possibile individuare la metodologia migliore per la pulitura; chiaramente essa variava di caso in caso, in base alla quantità dei depositi e a seconda della loro natura.
Sono stati infatti individuati diversi casi:

- ✓ residui di materiale cartaceo incollati sul fronte delle matrici
- ✓ depositi di polvere e sporco di varia natura, in particolar modo nelle zone con intaglio più profondo
- ✓ residui di prodotti utilizzati in precedenti interventi di consolidamento delle matrici
- ✓ materiale di deposito ammorbidito e riattivato dalla precedente pulitura ma asportato solo parzialmente riscontrabili all'interno degli intagli più fini e profondi

Si è comunque proceduto cercando di utilizzare solventi quanto più volatili possibile in modo da non impregnare le matrici; la pulizia è stata sempre puntuale e mediante l'utilizzo di cotoncini imbevuti o, dove fosse necessario, con piccoli pennelli in modo da poter operare negli intagli più fini. I depositi di materiali venivano in tal modo ammorbiditi e rimossi meccanicamente tramite bisturi o appositi spicilli di diversa forma.

La pulitura a solvente ha permesso la rimozione più accurata dei depositi di sporco senza intaccare gli strati di inchiostro presenti sulle matrici e testimonianza peculiare del loro utilizzo e della loro funzione e ha permesso di ottenere matrici il cui intaglio risulta sicuramente più visibile e dettagliato (Fig. 12).

Altra problematica con la quale ci siamo confrontati in questa fase di restauro conservativo è stata quella relativa alle matrici spaccate. Innanzitutto dobbiamo precisare che tra le opere esaminate è possibile individuare due tipologie distinte di spaccature; quelle legate ad urti e quelle dipendenti da un ritiro naturale del legno, sia in senso radiale che longitudinale.

Questa precisazione è sostanziale perché se per le matrici che presentano spaccature da urto o caduta può essere possibile procedere con un incollaggio dei vari elementi (qualora le parti siano perfettamente combacianti tra di loro), la stessa operazione non può essere portata a termine per quelle che hanno subito spaccature e modifiche dimensionali a seguito di deformazioni da ritiro. Dobbiamo ricordare che all'interno di un blocco unico di legno, il ritiro tangenziale è maggiore rispetto a quello in senso radiale; essendo impossibile che tali deformazioni risultino compatibili tra di loro, insorgono tensioni di trazione in direzione tangenziale che portano la materia lignea a deformarsi o addirittura rompersi. Queste rotture si manifestano lungo le direttrici radiali e si manifestano come fessurazioni a V, a direzione longitudinale-radiale; ciò comporta la formazione di vuoti che non possono essere colmati.

Per questo motivo abbiamo proceduto ad incollaggio con Bindan RX solo nel primo caso e solo se le parti distaccate combaciavano perfettamente: in questi casi le superfici venivano attentamente pulite allo scopo di rimuovere qualsiasi residuo presente e quindi incollate mediante l'ausilio di molle o morsetti di dimensioni adeguate.

Nel secondo caso la soluzione migliore è stata quella di creare dei contenitori in cartoncino non acido, ritagliati seguendo la sagoma della matrice, che contenessero le parti spezzate e ridonassero unicità visiva ad ogni pezzo (Fig. 13).

Altra fase fondamentale nel riordino della collezione è stata quella relativa alla collocazione delle matrici in cassettiere idonee alla loro conservazione: durante la fase di catalogazione ad ogni elemento è stato assegnato un nuovo numero ed è stata realizzata una scheda individuale con le caratteristiche della singola matrice, il soggetto rappresentato e per ognuna è stata assegnata una collocazione. Questo è stato possibile grazie all'individuazione di una specifica collocazione per la collezione. Sono infatti state predisposte 12 cassettiere da 5

cassetti ognuna all'interno delle quali disporre le matrici: ogni ripiano è stato rivestito con cartoncino non acido e sono stati creati scomparti appositi ad accogliere le matrici grazie all'utilizzo di fascette sempre in cartoncino non acido che, assemblate tra di loro, hanno permesso di suddividere ogni cassetto in più compartimenti. La numerazione di ogni singolo cassetto e scomparto consente attualmente di rintracciare con notevole facilità ogni singola matrice (Fig. 14).

Fig.1: Modalità conservativa delle matrici prima dell'attuale intervento

Fig.2: Accumuli di polvere e materiale di deposito presente all'interno degli intagli

Fig.3: Esempio di matrice con danni legati ad un attacco di insetti xilofagi

Fig.4: A sinistra spaccatura dovuta alle tensioni presenti nel legno non adeguatamente stagionato mentre a sinistra esempio di fessurazioni formatesi a seguito dell'inserimento di perni metallici utilizzati per ancorare i due listelli lignei nella parte superiore ed inferiore della matrice

Fig.5: Matrice spezzata in due parti

Fig.6: Strati di cartoncino di diversa natura e spessore, spesso materiale di riutilizzo, usato per aumentare lo spessore della matrice per adeguarlo alla lavorazione

Fig.7: Matrice sottoposta ad un intervento di assottigliamento sul recto, probabilmente per abbassare le tensioni del legno e procedere all'inserimento dei cunei, questa operazione, individuata su svariati pezzi della collezione, ha spesso evidenziato il forte attacco xilofago subito dal legno con la messa in evidenza delle gallerie larvali

Fig.8: Caso emblematico della rimozione parziale dei materiali di restauro; è assai probabile che la matrice assottigliata sia stata sottoposta ad una pulitura invasiva con sverniciatore e paglietta metallica i cui residui sono rimasti depositai all'interno delle gallerie

Fig.9: Caso estremo di intervento di tassellatura a cuneo sul retro della matrice

Fig.10: Sequenza della pulitura effettuata con gomma sintetica Whishab Orange Sponge per la rimozione dello sporco da deposito coerente con l'intaglio.

Fig.11: Rimozione meccanica delle etichette adesive di riconoscimento applicate sulle matrici durante l'ultimo inventario

Fig.12: Esempio di rimozione con cotoncino e solvente dei depositi di sporco da deposito adesi alll'intaglio che non era stato possibile rimuovere con la pulitura preliminare con gomma sintetica

Fig.13: Esempio di involucro in cartoncino non acido realizzato su misura per le matrici che presentavano spaccature impossibili da ripristinare senza incidere sull'intaglio: per ognuna di esse il numero di catalogazione è stato riportato anche sull'esterno del cartoncino in modo da facilitarne l'identificazione

Figg. 14-15: Attuale disposizione delle matrici all'interno delle nuove cassettiere, rivestite in cartoncino non acido.

# INTERVENTO CONSERVATIVO DI ALCUNE MATRICI METALLICHE DEL FONDO MUCCHI

*Situazione e indagini*

Le numerose lastre tipografiche metalliche della collezione presentano dimensioni e caratteristiche variabili, nonché tecniche di realizzazione diverse. Alcune di esse sono evidentemente più recenti di altre. Alcune in rame, altre di zinco, a volte ricoperte da un sottile strato galvanico di rame; esse sono supportate da blocchetti di legno di diversa natura. Alcune hanno una base di legno massello di essenza dura, mentre altre sono in multistrato di pioppo o di conifera.

Come detto sopra, nella maggioranza dei casi il metallo impiegato è zinco, a volte ricoperto di un sottilissimo strato di rame, applicato per via elettrolitica. Questo strato, probabilmente di pochi micron di spessore, rende la superficie più resistente durante la pressatura del processo di stampa, allungando notevolmente la vita utile della matrice. Le lastrine sono fissate alla base per mezzo di chiodi di ferro che si sono arrugginiti a causa di fenomeni galvanici e della presenza di composti attivi chimicamente.

Quasi tutte le matrici sono state a lungo conservate con la superficie ricoperta con un foglio di carta velina, del tipo ottenuto per pressione con superficie lucida. Tra questo foglietto e la matrice era stata spalmata una sostanza grassa con fine di protezione della superficie. La presenza di questa sostanza, forse innocua per un uso frequente delle matrici, ha causato fenomeni corrosivi notevoli, provocando l'espulsione di prodotti di corrosione del metallo delle matrici.

In alcuni casi la superficie è stata fortemente compromessa, perdendo le informazioni contenute nella matrice, mentre in altri casi la superficie si è preservata.

Dalle analisi effettuate su una matrice che conteneva tutti i più comuni tipi di degrado presenti sull'intera raccolta, abbiamo potuto verificare che il metallo di colore grigio è zinco, che è il materiale più comunemente impiegato per la produzione di lastre tipografiche nei processi industriali dei secoli XIX e XX.

I prodotti di corrosione sono stati analizzati per mezzo di microanalisi elementare SEM-EDS e analisi spettroscopica FTIR ATR[1]. I risultati delle indagini sui campioni di prodotti di corrosione hanno invece identificato ossidi di zinco e sali di cromo e calcio (Figg. 1, 2 e 3).

Mentre gli ossidi di zinco provengono sicuramente dalla matrice e sono stati generati da fenomeni corrosivi di cui sopra, i sali di calcio e cromo sono da addebitarsi alla probabile permanenza sulla superficie degli inchiostri di stampa impiegati e della miscela grassa con cui sono state trattate le matrici. Vi è però la probabilità che anche questi sali derivati dagli inchiostri abbiano causato la corrosione della matrice metallica, la cui dinamica rimane difficile da individuare.

In conclusione, le matrici hanno subito una diffusa corrosione superficiale che però non ha compromesso la solidità delle lastre e, in molti casi non ha aggredito in profondità la superficie della matrice. Solo in alcune matrici i processi corrosivi hanno causato la perdita di informazioni, mentre nella maggior parte dei casi è stato possibile recuperare le immagini senza sostanziale danno.

[1] Fourier Transformed Infra Red, ossia Spettroscopia Infrarossa a Trasformate di Fourier - Riflettanza Totale Attenuata. Tecnica di indagini utile a riconoscere molecole e composti organici per mezzo dell'analisi dello spettro di combustione.

*Pulitura*

Dopo numerose prove con solventi puri e miscelati, è stata individuata la procedura di pulitura per rimuovere lo strato di materiale interposto tra il metallo e la carta velina. Questo dalle analisi risulta essere prevalentemente costituito da stearati e sostanze organiche non più identificabili. Tranne che in alcuni casi più gravi, le matrici si sono potute pulire per mezzo di un delicato lavaggio con miscela di benzina rettificata e acetone, con lavaggio finale con i singoli solventi impiegati separatamente. Questo trattamento è avvenuto al microscopio, eliminando con piccoli fogli di carta assorbente il materiale solubilizzato. Per evitare di coinvolgere il supporto ligneo, prima di applicare la miscela di solventi, i lati delle tavolette sono stati protetti. L'acetone infatti tende a solubilizzare i residui di inchiostro presenti sui lati della base di supporto, portando alla formazione di macchie diffuse.

In seguito al lavaggio con solventi, le matrici sono state rifinite manualmente, con piccoli bastoncelli di bosso e metallo per rimuovere le tracce residue di materia grassa.

I residui di inchiostro sono invece stati conservati all'interno dei solchi, dove possibile, poiché la leggibilità della matrice aumenta notevolmente, e anche perché, pur essendo stati per molto tempo a contatto con il metallo, non hanno causato danni rilevabili. Le aree interessate da efflorescenze, rivelatesi composte da ossidi di zinco, sono state invece trattate con applicazioni localizzate di resine a scambio ionico, che hanno disgregato gli ossidi. Le resine impiegate disgregano la struttura cristallina del prodotto di corrosione senza aggredire il metallo (Figg. 4 - 6).

Al termine dell'applicazione le resine vengono allontanate e la superficie è stata accuratamente risciacquata con acqua deionizzata, misurando la conducibilità dell'acqua di lavaggio fino alla stabilizzazione dei valori. In seguito alla pulitura la superficie è stata protetta con un sottile strato di cera microcristallina e polietilenica dispersa in acquaragia. Le basette di legno massello presentavano tracce di attacchi xilofagi. Pur non avendo riscontrato attacchi in corso, abbiamo comunque trattato il legno con Permetrina pura in petrolio. Questo insetticida uccide gli insetti xilofagi e rende il legno incommestibile per lungo tempo.

Le basette in multistrato non sono state trattate poiché la presenza dei collanti rende sgradito il materiale agli insetti xilofagi (Figg. 7-15).

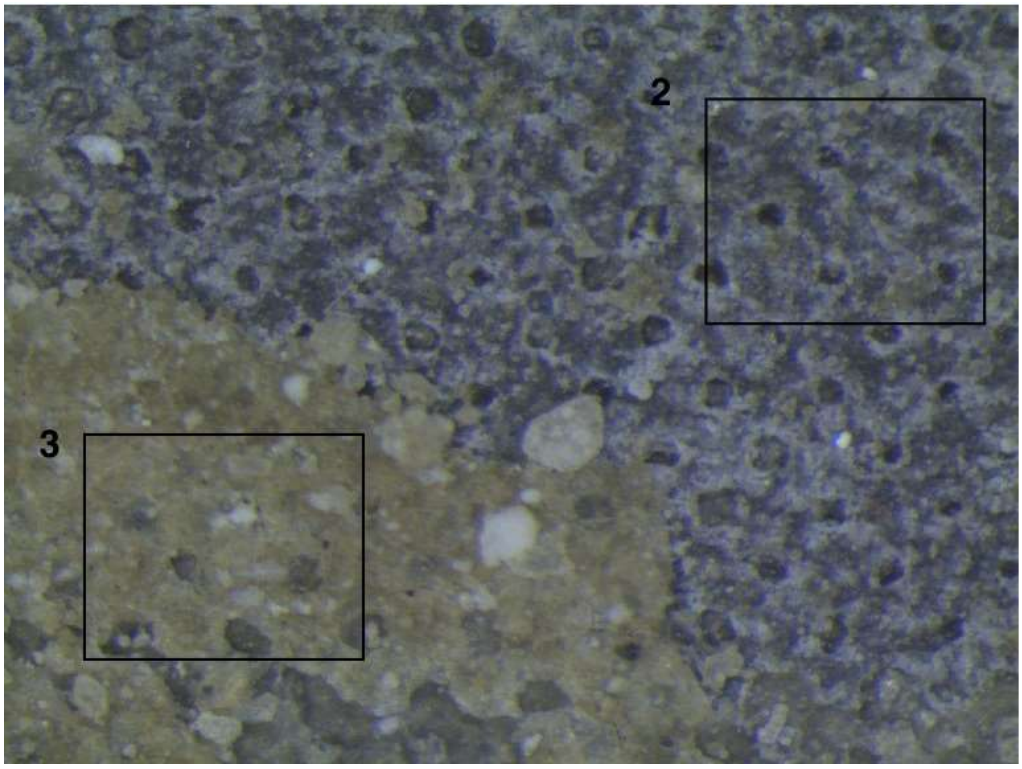



Fig 1: Punti di prelievo nn. 2-3

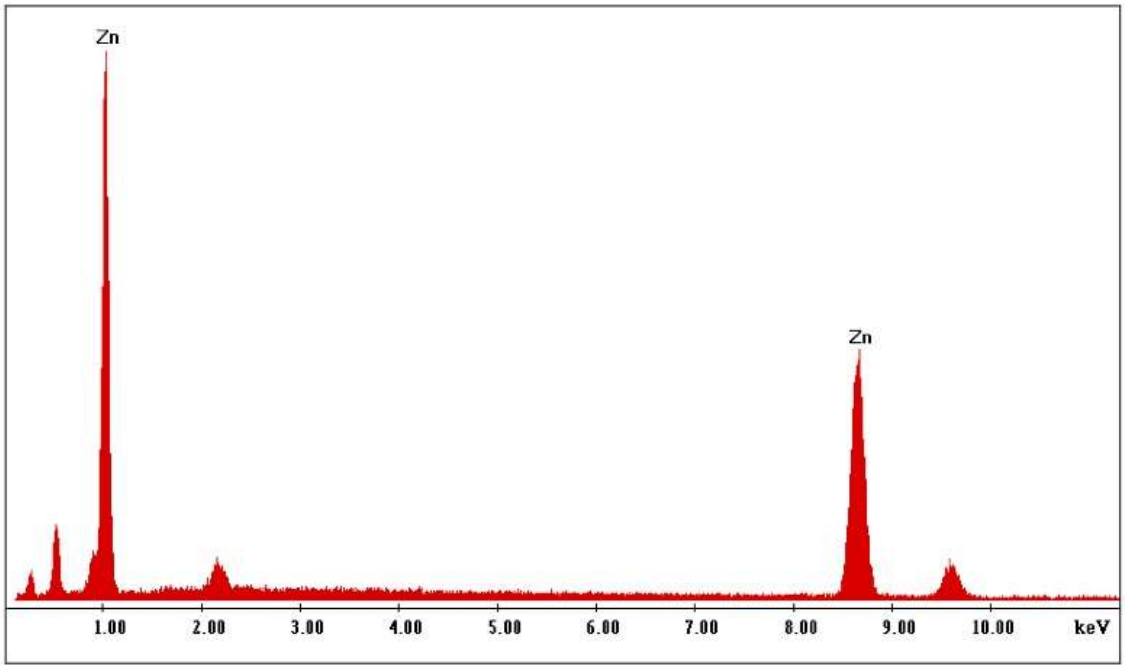



Fig. 2: Risultato indagini. La composizione della matrice è zinco puro

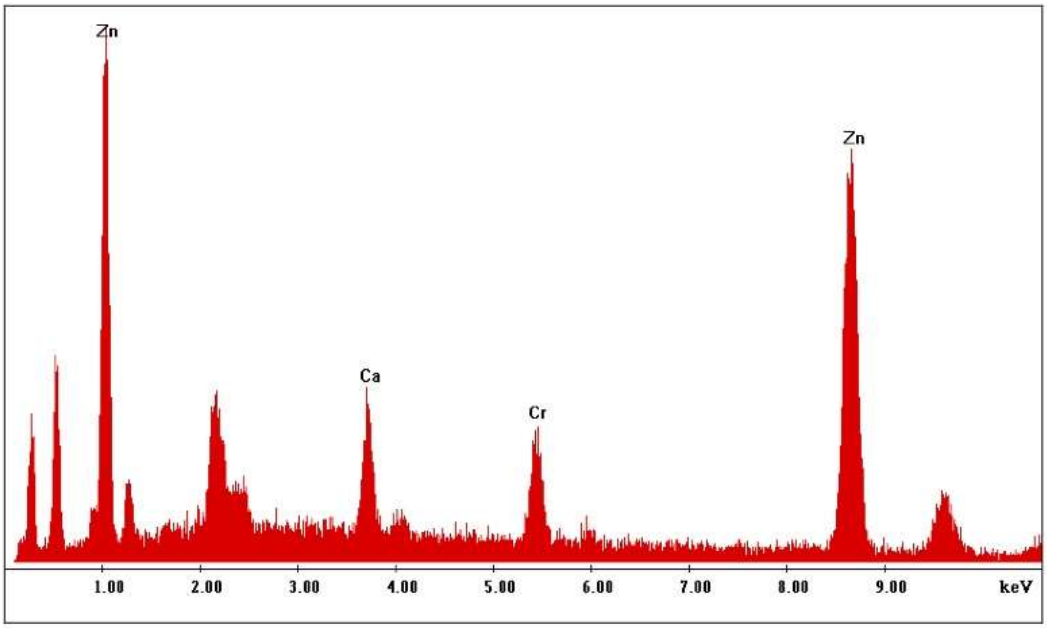



Fig. 3: Risultato indagini. Si nota la presenza di ossidi di zinco, calcio e cromo.

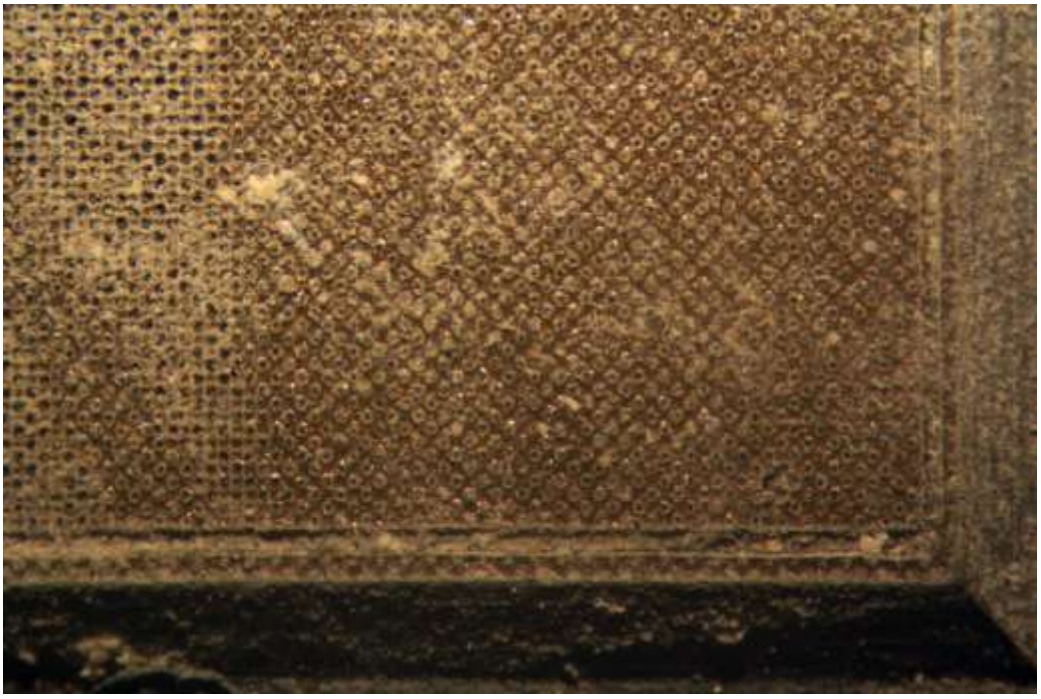


Fig. 4: Area di pulitura prima dell'intervento

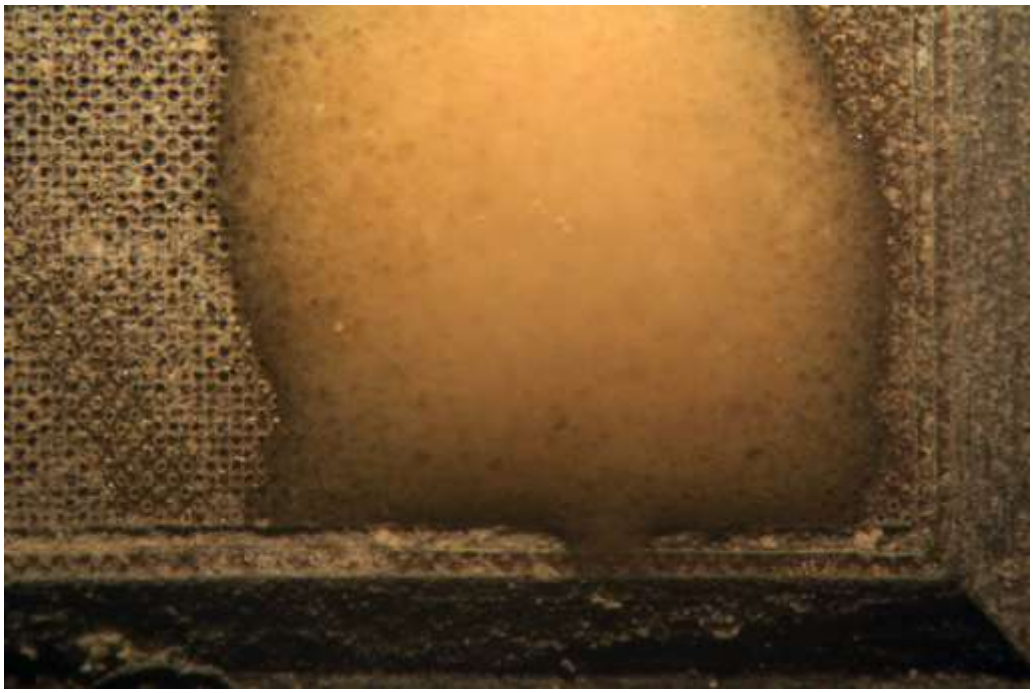


Fig. 5: Applicazione di resine a scambio ionico e acqua deionizzata

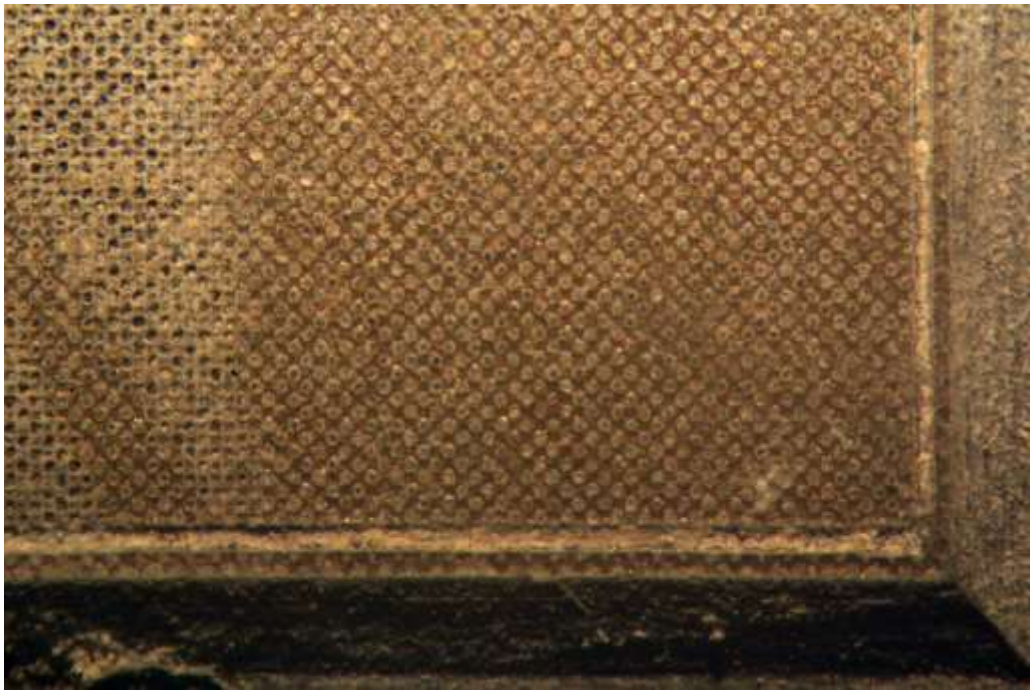
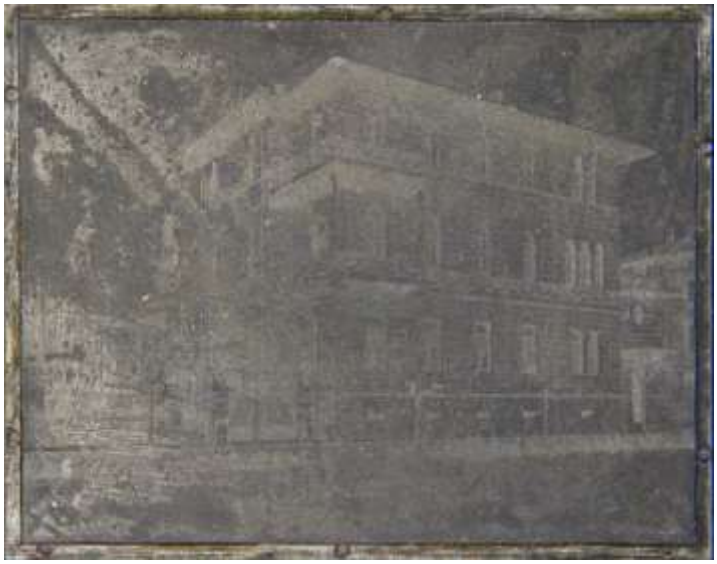


Fig. 6: Risultato della pulitura

Figg. 7-15: tre esempi di pulitura (prima e dopo il restauro con il risultato di stampa, ottenuto invertendo i colori dell'immagine)



# IL RESTAURO DEGLI INVOLUCRI IN CARTA DEL FONDO CALCOGRAFICO MUCCHI

Gli involti che proteggevano circa un terzo dei *clichè* del fondo Mucchi sono costituiti principalmente da ritagli di giornali o di libri sui quali è stata incollata in pieno una stampa della matrice (Figg. 1 e 3). Meno frequentemente il soggetto impresso è stato fissato sulla confezione originale delle lastre da incisione.

La loro conservazione è fondamentale non solo per le informazioni storiche che riportano, indispensabili all'opera dei catalogatori, ma in particolare perché in alcuni casi le immagini sugli involucri, costituiscono l'unica testimonianza del contenuto della matrice essendo quest'ultima così deteriorata da non rendere possibile l'esecuzione di un'altra tiratura.

L'intervento di conservazione e restauro eseguito sui contenitori si è sviluppato in tre fasi distinte: rimozione dalle lastre calcografiche, manutenzione e restauro e ricovero definitivo in contenitori idonei.

Trattandosi di un intervento eseguito per un ricovero definitivo della lastra destinata a non essere reimpiegata in tempi brevi, gli involti si presentavano sigillati solitamente con i due lembi del pacchetto incollati tra loro o uniti con nastro adesivo (Figg. 2 e 4).

Per aprire il pacchetto si è operato in parte a secco, con l'ausilio di spatole e bisturi e in parte tamponando l'area incollata con una miscela di acqua distillata e alcol etilico in concentrazioni diverse (Fig. 5). Lo scotch è stato rimosso a secco con bisturi avendo il collante oramai perduto il potere adesivo, penetrando di conseguenza tra le fibre della carta (Fig. 6).

Una volta aperto è stato riportato sull'involucro a matita il numero della matrice se inventariata o di una numerazione provvisoria se priva di numerazione.

In molti *clichès* la parte incisa risultava coperta da un foglietto di carta della medesima dimensione, quasi sempre incollato ad essa per la presenza di un prodotto steso a protezione della superficie metallica (Figg. 7-8)[1].

Al termine dell'operazione di apertura (Figg. 9-10) tutti gli involucri sono stati puliti con gomma in polvere asportata successivamente con micro-aspiratore (Figg. 11-12) e spianati in pressa dolce previa umidificazione all'interno di un sandwich costituito da una doppia membrana di goretex, posta tra due fogli di carta assorbente umidi (Fig. 14).

Una volta distesi i contenitori antichi sono stati restaurati intervenendo esclusivamente sugli strappi con lo scopo di evitare un ulteriore peggioramento degli stessi durante la manipolazione. La sutura delle lacerazioni è stata eseguita con carta giapponese Japico 12 gr. incollata con Tylose MH300p**,** al termine della quale è seguita una seconda umidificazione operata seguendo la medesima procedura descritta in precedenza.

Dopo un soggiorno di almeno una settimana in pressa dolce costituita da cartoni e fogli di carta assorbente, tutti gli involucri sono stati collocati in scatole di cartone conservazione, interfogliati con camicie realizzate in carta idonea alla conservazione del materiale cartaceo (Figg. 15-16).

[1] Per chi fosse interessato rimando al saggio di Lorenzo Morigi sul restauro delle matrici.

Fig. 1: Recto di un involucro prima dell'apertura

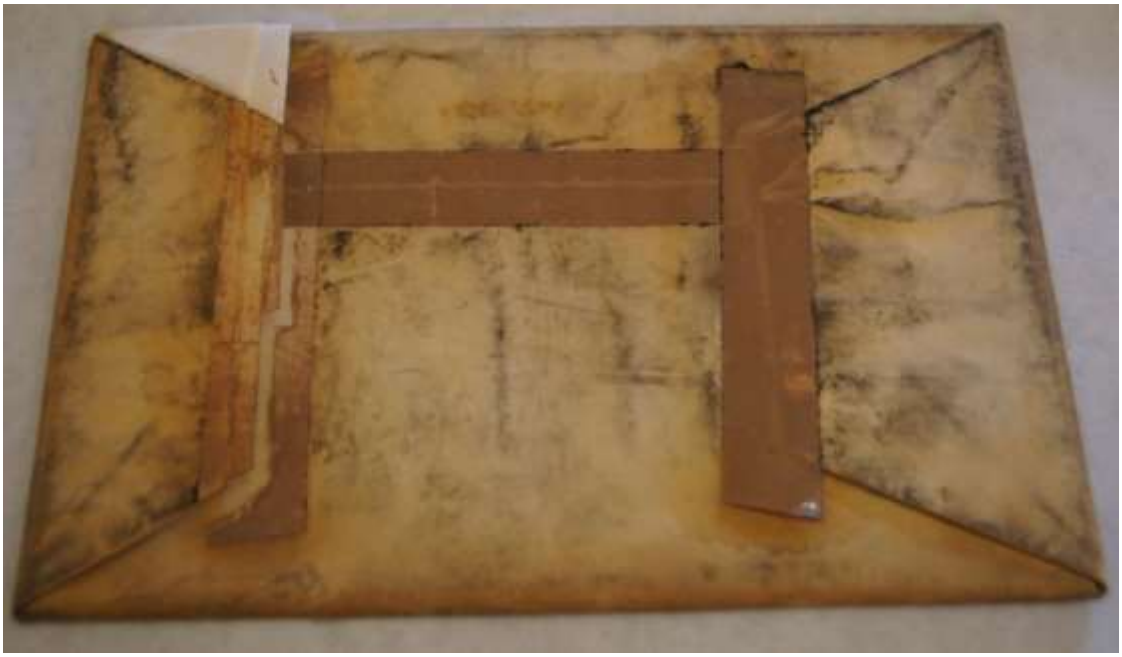


Fig. 2: Verso di un involucro prima dell'apertura

Fig. 3: Particolare di un involucro prima dell'apertura

Fig. 4: Verso di un involucro prima dell'apertura

Fig. 5: Apertura di un involucro con mezzo umido

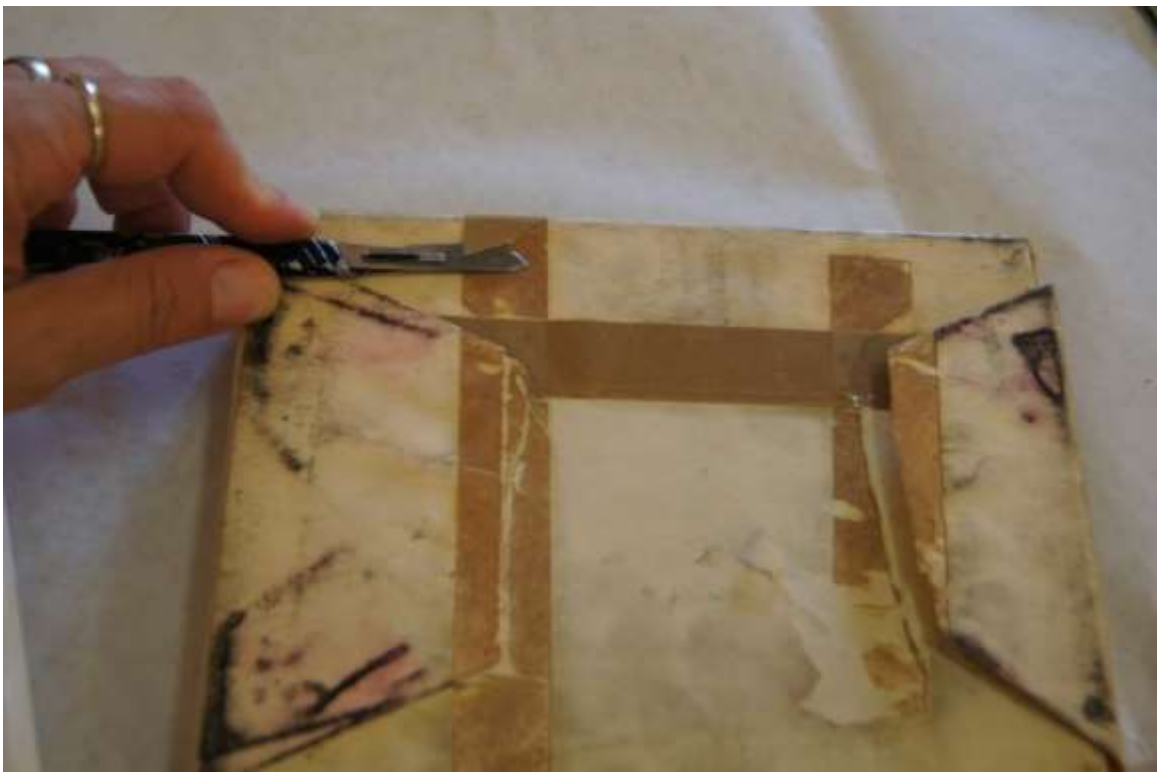


Fig. 6: Apertura di un involucro a secco con bisturi

Fig. 7: Insieme delle matrici dopo l'apertura dell'involucro

Fig. 8: Matrice con involucro dopo l'apertura

Fig. 9: Involucro dopo l'apertura

Fig. 10: Involucro dopo l'apertura

Fig. 11: Pulitura dell'involucro con gomma in polvere

Fig. 12: Rimozione della gomma con micro-aspiratore

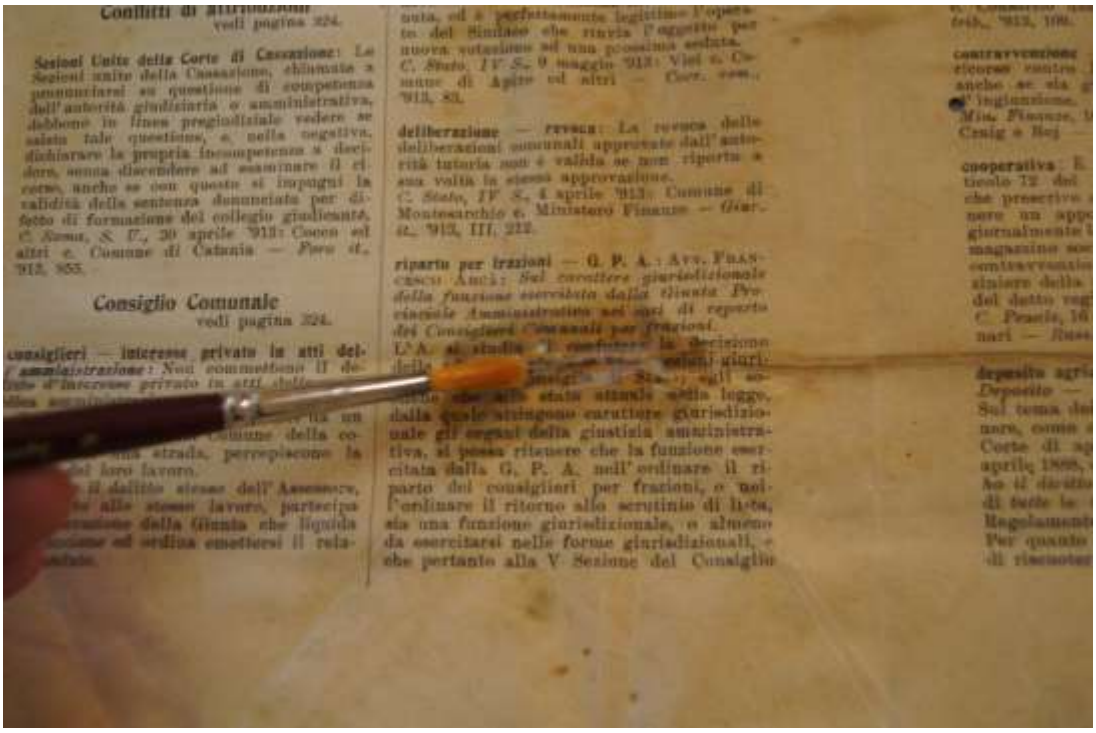



Fig. 13: Sutura degli strappi con carta giapponese e Tylose

Fig. 14: Umidificazione degli involucri nel sandwich con Gore-tex

Fig. 15: Involucro restaurato

Fig. 16: Involucro restaurato

# IL CATALOGO STORICO DELLE MATRICI XILOGRAFICHE BARTOLOMEO SOLIANI (1864). IL RESTAURO AL SERVIZIO DELLA FRUIZIONE

Grazie ad una collaborazione del laboratorio dell'Archivio di Stato di Modena e la Galleria Estense si è provveduto al restauro del catalogo storico delle matrici xilografiche dell'antica tipografia Soliani. Per Modena il laboratorio Soliani era considerato una celebre stamperia ed editoria che possedeva la maggiore collezione di matrici xilografiche, denominati «legni Soliani».

*Stato di conservazione*

Il catalogo presenta una legatura rigida, con mezza pergamena e carta decorata, cucito su cinque nervi in corda su doppio spago (Fig.1). Dalla nota presente sul foglio di guardia posteriore risulta essere stato rilegato da «Ciarlini (?) Giovanni di Modena Legatore di Libri fece questo nell'anno 1887» (Fig. 2). Le dimensioni delle carte corrispondono a 555x415 mm.

Fig. 1: legatura originale

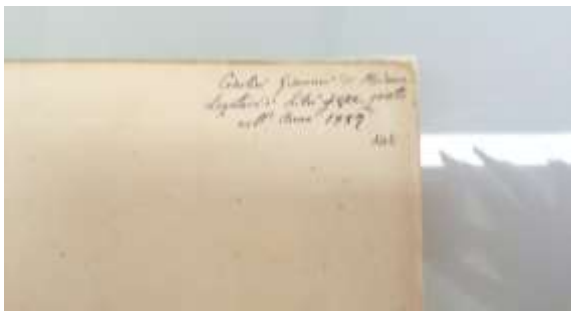


Fig. 2: nota del legatore

La conservazione della coperta è in cattivo stato, dorso staccato e frammentato, i fascicoli sono in parte scuciti a causa della rottura del filo di cucitura (Figg. 3-4-5).

Fig. 3: dorso originale, particolare

Fig. 4: catalogo aperto, cucitura allentata

Fig. 5: fascicoli staccati dal dorso

Il catalogo è composto da diverse tipologie di carte prodotte in epoche differenti, lo si denota dalla loro natura. La carta ha origini lontane, non solo nel tempo ma anche nello spazio. Tralasciando le origini più o meno leggendarie dell'invenzione secondo cui un certo Ts'ai Lun, nel I secolo d.C., informa l'imperatore della Cina di aver fabbricato un nuovo materiale adatto alla scrittura, usando solo «vecchi stracci, reti da pesca e scorza d'albero», la tecnica si rivela rivoluzionaria perché basata sull'idea di intrecciare fibre ottenendo così un materiale leggero, economico e resistente. La carta importata dagli arabi aveva raggiunto la Spagna nell'XI secolo e si diffuse in tutto l'Occidente europeo. In Italia si ebbero ben presto numerose cartiere e ai cartai italiani spettano meriti nel processo di perfezionamento delle tecniche di produzione. Essi introdussero la collatura dei fogli con gelatina animale (anziché l'amido usato dagli arabi) ricavata dall'ebollizione di pelli ovine e caprine, crearono e regolamentarono i diversi tipi e formati di carta e, infine, introdussero nella fabbricazione della carta la «filigranatura» dei fogli.

Il processo produttivo per la fabbricazione della carta antica avveniva in varie fasi. La pasta ottenuta dalla fermentazione di stracci nelle vasche, denominate «tine» o «tini», veniva stesa sulla forma immersa nelle vasche. La forma consisteva in un telaio di legno costituito da una rete di fili metallici, chiamati vergelle, paralleli al lato più lungo del telaio e attaccati a dei supporti in legno, chiamati colonnelli. I fili usati per legare le vergelle ai colonnelli erano denominati filoni ed erano questi a produrre la caratteristica vergatura dei fogli. Sopra la forma era posizionato una cornice in legno, denominata «cascio» o «cassio», che poggia unicamente sul perimetro della forma per consentirne la tenuta della pasta e delimitarne le dimensioni del foglio[1]. Il foglio di carta, che si ottiene dalla colatura della polpa, presenta in tal modo l'impronta del reticolato (formato dai filoni e dalle vergelle), della «marca d'acqua» o filigrana (un disegno costruito con fili metallici sul reticolato, posizionato al centro della forma e ispirato a una varia simbologia) e del «contrassegno» o contromarca (in genere costituita dalle iniziali del proprietario della cartiera, posizionate in un angolo della forma). Tali elementi sono tuttora visibili in trasparenza o su tavolo luminoso. Nacquero, così, e si diffusero rapidamente in Europa le filigrane, che servivano da marchio di fabbrica del fabbricante o del cliente cui la carta era destinata: stemmi araldici ecclesiastici, emblemi di associazioni, di corporazioni o di imprese commerciali, simboli religiosi e persino amuleti e segni zodiacali. Osservando la posizione dei filoni, della filigrana e della contromarca deduciamo il formato di un libro. Tutte, a seconda del numero delle piegature, si trovano dislocati in varie posizioni nel foglio.

Nel catalogo di incisioni del Soliani, la fattura della carta si differenzia in una produzione manuale, quindi antica, e in una produzione industriale, più moderna. La fabbricazione della

[1] L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma 2014.

carta durante il XIX secolo vede la possibilità di sfruttare il legno quale materia prima di uso corrente. Nello stesso periodo era stata isolata dai vegetali la cellulosa, capace di conferire alla carta, più ancora che non la semplice pasta di legno, una robustezza ed un candore notevoli, ed erano stati messi a punto i metodi per produrla industrialmente. La differenza tra le due tipologie di carta è possibile notarla dalla consistenza e dal colore delle stesse. La carta fatta a mano è più sottile, più bianca e ha una maggiore trasparenza. Essa è formata da più strati di carta che riconducono ad una serie di passaggi della polpa sulla forma oppure da fogli sottili incollati tra loro prima dell'essiccatura, probabilmente anche per ottenere una misura standard dei fogli. Nelle carte antiche, inoltre, sono visibili i filoni con luce naturale o su tavolo luminoso. La carta prodotta industrialmente ha un impasto omogeneo e compatto, ha un colore giallastro, una maggiore consistenza e non mostra vergatura. La loro disposizione nel catalogo, nella formazione dei fascicoli, prevede l'accoppiamento di carte antiche a carte moderne in alcuni bifoli, e di sole carte antiche e sole carte moderne in altri bifoli.

Le incisioni sono stampate direttamente sulle carte antiche, diversamente dalle incisioni presenti sulle carte moderne che sono state realizzate su altra carta e successivamente ritagliate e incollate a queste carte di supporto prodotte industrialmente, ondulate a causa del tiraggio non omogeneo (Fig. 4).

Nello spazio perimetrale i supporti presentano strisce di carta di diverso spessore e tipo, adese probabilmente con colla animale, con pH acido e su entrambe le facciate. L'acidità di alcune di queste strisce ha provocato un imbrunimento del supporto, localizzato lungo i margini, a causa dei processi di degrado, in particolare l'ossidazione provocata dall'esposizione alla luce (radiazioni ultraviolette) che porta alla colorazione della carta. Le carte contenenti lignina sono le più soggette a imbrunire per azione della luce (Figg. 5-6-7).

Fig. 6: strisce di carta incollate con colla animale

Fig. 7: strisce di diverso spessore e colore

Nel nostro caso è stato riscontrato che la maggior parte delle carte mostra contromarche e non filigrane. Esse sono di due tipi, nelle carte antiche le lettere «AMICI E S.», e nelle carte moderne le lettere «M LE B» (Figg. 8-9).

Fig. 8: contromarca su carta antica

Fig. 9: contromarca su carta moderna

*Fasi di lavoro del restauro*

L'attività di restauro prevede sempre un impegno importante e per ogni tipo di opera. Fondamentali sono l'esame preliminare dell'opera per poter individuare le metodologie di restauro più appropriate e, nel corso dell'intervento, l'utilizzo di materiali certificati.

Le fasi del restauro vero e proprio in laboratorio sono precedute e accompagnate dalla elaborazione di diversi documenti: progetto generale d'intervento, relazioni tecniche finali e documentazione fotografica per tutte le fasi di lavoro.

*Controllo numerazione e collazione*

Controllo della sequenza delle carte e della completezza di un volume, effettuata attraverso l'esame della numerazione a stampa e della fascicolazione nonché, in casi particolari, dell'indice, del titolo corrente e dei richiami o, infine, di un'altra copia della stessa edizione dell'opera. Il catalogo presenta una doppia o tripla numerazione in numeri arabi, spesso in corrispondenza delle fascette di carta che percorrono i margini delle carte, e quindi non riscontrabile su tutte le carte nella fase successiva al restauro. La numerazione originaria è errata e si è optato per assegnare una nuova collazione in numeri arabi.

*Smontaggio: scucitura, rimozione indorsatura e pulitura del dorso*

Operazione che serve a separare i fascicoli dalla coperta e poi fra loro, attraverso la scucitura, ovvero il taglio del filo che unisce un fascicolo all'altro e del filo con cui sono tessuti eventuali capitelli, che nel catalogo non sono presenti. Lo smontaggio prevede anche la rimozione dell'indorsatura, l'eventuale distacco delle controguardie e la conservazione della legatura originale a parte, come nel nostro caso. Gli strumenti utilizzati sono forbici, spatole in acciaio, bisturi a lama fissa (Figg.10-11-12-13).

Fig. 10: bifoli scuciti

Fig. 11: fase di scucitura

Fig. 12: smontaggio legatura

Fig. 13: fascicoli staccati

*Pulitura a secco: rimozione residui solidi, sgommatura, spolveratura manuale*

La rimozione di tutte le impurità superficiali (polvere, deiezioni di insetti, spore di microrganismi, ecc.) è effettuata con l'ausilio di pennellesse morbide a setola naturale, tipo pennelli cinesi piatti in pelo di capretto morbido e legati a spago, gomma in latex vulcanizzato con riempitivi chimici, denominata *Wishab*, con pH neutro e un lato spugnoso e uno rigido. Per le parti molto sporche si fa uso di una gomma bianca, Staedtler Mars Plastic, e per i residui più duri da colle o incrostazioni varie, di spatole in acciaio a doppia foglia (Fig. 14).

Fig. 14: pulitura dorso

*Operazioni per via umida: misurazione pH per contatto*

Test che tende a individuare il valore di pH che esprime il carattere acido, neutro o basico di una soluzione acquosa, di un supporto cartaceo o di un inchiostro. La misurazione avviene tramite cartine indicatrici con scala colorata e strisce analitiche non dilavabili, oppure tramite pHmetro digitale, strumento dotato di uno speciale bulbo sensibile agli ioni idrogeno presenti nelle soluzioni e si effettua ponendo a contatto del supporto l'elettrodo a bulbo piatto. Il segnale prodotto dal bulbo viene amplificato ed inviato ad un display a cristalli liquidi. Prima del suo impiego, questo strumento va controllato ed eventualmente tarato.

La misurazione del pH effettuata sulle carte antiche e sulle carte moderne, mostra un valore tollerante intorno al 6 in corrispondenza delle incisioni e del loro supporto in carta, diversamente dal valore riscontrato solo sulle carte moderne in corrispondenza delle fascette di carta, incollate ai bordi del supporto, che rivelano un'acidità di 4,60 (Figg. 15-16).

Fig. 15: misurazione pH su carta ossidata

Fig. 16: misurazione pH a campione

*Lavaggio*

Trattamento del supporto volto alla solubilizzazione con acqua deionizzata dello sporco e dei prodotti di degradazione presenti all'interno delle fibre della carta. Può essere effettuato per immersione, nel caso di materiale a stampa, a pelo d'acqua per imbibizione o a pennello, oppure su tavolo aspirante applicando per tamponamento, a pennello o per nebulizzazione l'acqua deionizzata, in modo parziale o totale.

I singoli bifoli aperti sono stati adagiati tra due tessuto-non-tessuto, immersi in acqua deionizzata tiepida (20°/22° C) e calda (35° C). Sono stati lasciati in immersione il tempo necessario per rimuovere meccanicamente dal supporto le strisce di carta acide. L'acqua di lavaggio è stata sostituita frequentemente.

Fig. 17: lavaggio bifoli

Fig. 18: rimozione delle strisce

Fig. 19: striscia rimossa, particolare

*Deacidificazione*

La deacidificazione è un'operazione che di solito segue il lavaggio, mediante la quale si ottiene la neutralizzazione delle sostanze acide presenti nella carta per mezzo di soluzioni alcaline. Nella scala di misura dell'acidità o alcalinità di una soluzione, il valore ottimale del pH è uguale a 7 e quindi può essere classificato come neutro. Si deacidifica quando il pH è uguale o inferiore a 5, cioè acido. Di conseguenza nella nostra tipologia di documento si poteva intervenire con il procedimento di deacidificazione per mezzo di una soluzione a base di sostanze alcaline che neutralizza l'acidità, tramite la preparazione di bicarbonato di calcio o idrossido di calcio. Si è intervenuti, invece, utilizzando il Bookkeeper (carbonato di magnesio in perfluoroeptano) per neutralizzare solo le parti acide in corrispondenza delle strisce di carta, eliminate dopo il lavaggio, nebulizzandolo direttamente sulle carte moderne.

*Ricollatura/rinsaldo*

La ricollatura serve a reintegrare nella carta la collatura originale eventualmente solubilizzata nelle precedenti operazioni ad umido. Nel nostro caso la ricollatura, dopo il lavaggio, non è stata ritenuta necessaria, grazie alla buona consistenza delle incisioni e alla compattezza delle carte di supporto.

*Asciugatura*

I trattamenti ad umido terminano con l'asciugatura. I singoli bifoli sono lasciati asciugare a temperatura ambiente, dopo un primo condizionamento e spianamento sotto coperta. Questo sistema permette ai singoli bifoli, adagiati tra due tessuto-non-tessuto e due carte assorbenti, di ricevere una leggera pressione sul supporto, per evitare false pieghe nella fase di asciugatura su rastrelliere in piano. Questo metodo viene utilizzato principalmente per opere di grande formato, in particolare per stampe.

*Restauro/mending: risarcimento manuale della carta e imbraghettatura, sutura, scarnitura, rifilatura rattoppo, ricomposizione dei fascicoli*

Intervento di risarcimento, imbrachettatura e sutura manuale di lacune e/o strappi e/o tagli presenti sul supporto cartaceo mediante apposizione, con adesivo, di carta e/o velo giapponese. Le metodologie di esecuzione sono diverse. Nel nostro caso abbiamo misurato la grammatura del supporto con lo spessimetro, per ottenere uno spessore delle carte e/o del velo da integrare, simile se non uguale al supporto stesso. In ogni caso lo spessore non deve mai superare lo spessore dell'originale. Il colore delle carte deve essere adeguato al colore del supporto, accostandosi il più possibile, o al massimo più chiaro. Le fibre che compongono la carta giapponese devono essere lunghe (Figg. 20-21).

Fig. 20: misurazione spessimetro originale

Fig. 21: misurazione spessimetro carte giapponesi

Scelte le carte giapponesi, *Senkwa* 527 e *Kawasaki* 517, sono state tagliate a misura per preparare dei pezzi. Posto il primo sotto la lacuna da risarcire, viene steso l'adesivo che consiste in una colla di metilidrossietilcellulosa (MH-300 P2) denominata *Tylose*. Essa viene stesa a pennello e utilizzata a diverse concentrazioni, in questo caso al 4%, dopodiché viene poggiato il secondo pezzo di carta e fatto aderire con una leggera pressione manuale e con stecca d'osso o Teflon. I pesi da legatoria in acciaio nichelato e di varie dimensioni aiutano a tenere bloccato il supporto durante l'incollaggio.

Nella fase dell'imbrachettatura, quindi, viene creato un prolungamento delle due parti di un bifolio corrispondenti alla costa, staccate dopo il lavaggio, con strisce di carta giapponese. Questo sistema consente di portare le singole carte moderne alla larghezza delle altre carte della compagine che non hanno bisogno di integrazione, ossia il bifolio formato da due carte antiche. La misura del bifolio aperto, tenuta in considerazione, è proprio quella data dall'accostamento delle due carte fatte a mano che non sono state staccate. In una fase successiva l'unione delle due parti del bifolio, formato da due carte moderne oppure da una carta moderna e una carta antica, facilita l'operazione di cucitura grazie alla creazione delle brachette di congiunzione (Figg. 22-23-24-25).

Fig. 22: stesura di Tylose su carta giapponese

Fig. 23: sovrapposizione di altra carta giapponese

Fig. 24: leggera pressione manuale

Fig. 25: carte moderne imbrachettate

Per tagli o strappi di piccole dimensioni e senza soluzione di continuità si procede con la sutura, apponendo una piccola quantità di Tylose a pennello e la porzione di velo giapponese o carta giapponese di bassa grammatura. Il velo o la carta vengono segnati con un punteruolo e poi strappati a mano, per ottenere la misura desiderata e mantenere le fibre lunghe, di conseguenza incollati sia sul verso che sul recto delle carte. L'accostamento nel restauro è quasi sempre velo-velo e carta-carta. Si lascia asciugare a temperatura ambiente sotto un peso di piccole dimensioni (Figg. 26-27).

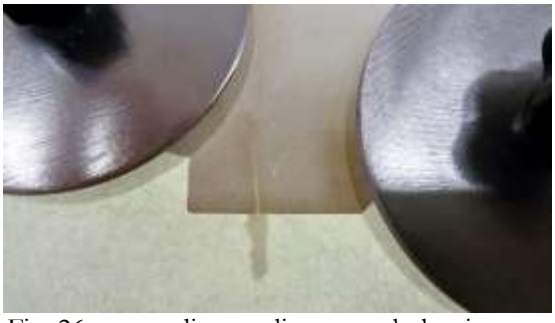


Fig. 26: sutura di un taglio su tavolo luminoso

Fig. 27: sutura con carta giapponese

Dopo l'asciugatura del singolo foglio tra due tessuto-non-tessuto e carta assorbente, sotto asse di legno, si passa alla scarnitura eliminando l'eccesso di carta giapponese senza scalfire l'originale, lungo i margini della lacuna sul recto della carta. Questo procedimento svolto su tavolo luminoso con l'utilizzo di bisturi a lama fissa e di diverse misure, viene effettuato anche sul verso delle carte. L'operazione è perfezionata dall'uso di Tylose, pennello e stecca d'osso o Teflon, per fare aderire le fibre della carta giapponese all'originale, dopo di che viene posto di nuovo a sandwich tra due tessuto-non-tessuto e carte assorbenti e lo si lascia asciugare sotto peso (Figg. 28-29-30-31-32).

Fig. 28: fase di scarnitura

Fig. 29: scarnitura sul recto con bisturi

Fig. 30: scarnitura sul verso con bisturi

Fig. 31: folio pronto per la rifilatura

Fig. 32: asciugatura sotto asse di legno

Terminata la fase del restauro vero e proprio, la rifilatura del rattoppo è l'intervento di perfezionamento che toglie e pareggia il velo o la carta giapponese eccedente i margini originali di una carta restaurata. Si esegue esclusivamente a mano con forbici o bisturi, nel pieno rispetto dei margini originali. In prossimità degli angoli la rifilatura è a punta, seguendo la tipologia del supporto originale.

In ultimo l'assemblamento dei bifoli si svolge tagliando la parte in eccesso dell'imbrachettatura alla taglia-cartone, le due carte corrispondenti sono unite tra loro con l'uso di Tylose e stecca Teflon, in seguito fatte asciugare sotto il peso delle assi in legno. La ricomposizione dei fascicoli ricostruisce, sulla base della collazione, la corretta sequenza delle

carte e dei fascicoli. Prima di procedere alla cucitura, tutti i fascicoli sono stati spianati sotto pressa a colpo (Figg. 33-34-35-36-37-38).

Fig. 33: ricomposizione bifoli

Fig. 34: controllo numerazione

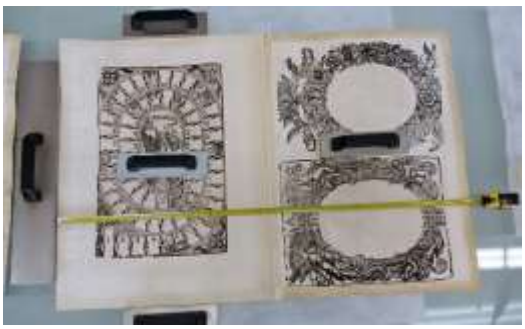


Fig. 35: assemblaggio bifoli

Fig. 36: piegatura bifoli

Fig. 37: fase di assemblaggio

Fig. 38: ricomposizione su tavolo luminoso

*Carte di guardia*

Il catalogo presentava un solo bifolio incollato da una parte alla coperta, come carta di controguardia sia anteriore che posteriore. Sono stati recuperati i fogli liberi dalla coperta e ricuciti all'originale. Nuove carte di guardia a misura sono state inserite preparando quattro bifolii, due anteriori e due posteriori, inseriti l'uno dentro l'altro facendo passare il refe di cucitura al centro del fascicolo.

*Cucitura*

L'operazione meccanica eseguita per tenere uniti i fascicoli, costituenti un volume, è la cucitura. Nella metodologia di esecuzione si procede prima all'allineamento dei fascicoli di altezza diversa, pareggiandoli in testa, di seguito alla ripartizione del dorso, seguendo le tracce di cucitura originali. L'allestimento del telaio avviene fissando i supporti di cucitura paralleli tra loro, spaziati come nella ripartizione del dorso.

Il catalogo presentava un dorso non in rilievo, liscio, suddiviso su cinque nervi doppi a sezione circolare, in canapa. Il sistema di cucitura utilizzato in precedenza non seguiva la tradizionale cucitura con andamento a 8, i fili di cucitura entravano e uscivano ai lati dei nervi, da sinistra a destra e da destra a sinistra, senza avvolgerli, come previsto dalla cucitura su fettuccia. In questo caso è stata utilizzata una cucitura ad occhiello, denominata anche alla cappuccina, il filo, refe in pura canapa, entra da sinistra a destra e da destra a sinistra avvolgendo i due nervi contemporaneamente e rientrando nello stesso foro (Figg. 39-40-41-42-43-44).

Fig. 39: preparazione del telaio

Fig. 40: fase di cucitura

Fig. 41: il filo entra al centro del fascicolo

Fig. 42: telaio con lato dorso del catalogo

Fig. 43: telaio con lato taglio del catalogo

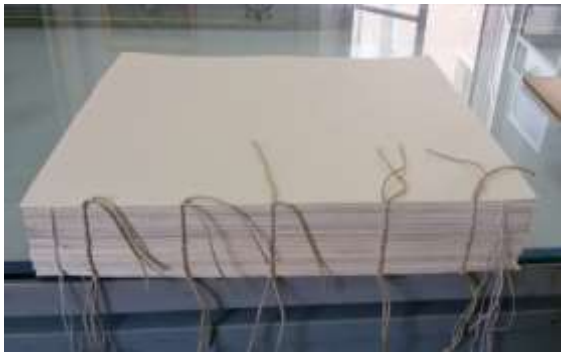


Fig. 44: smontaggio del catalogo dal telaio e taglio dei nervi e fili di cucitura

*Lavorazione del dorso*

Il dorso, parte del volume contrapposta al taglio anteriore, è staccato e ancorato ai piatti tramite un dorsetto fra la coperta e i fascicoli, ossia un cartoncino di sostegno posto all'interno della coperta in corrispondenza del dorso. Nella lavorazione del dorso sono comprese anche la formazione del tondo e l'esecuzione dell'indorsatura. Il tondo conferisce al dorso del volume una forma semicircolare, facendo scorrere in avanti i primi e gli ultimi fascicoli, al fine di agevolarne l'apertura. L'indorsatura serve ad uniformare il dorso dei fascicoli ed è piena: viene stesa sul dorso dei fascicoli una colla mista di Tylose e Vinavil 59 (30-70%), in seguito applicata una striscia di tela di cotone con l'ausilio della stecca Teflon. L'esecuzione dell'indorsatura viene svolta normalmente al torchio, per le dimensioni del catalogo è stato necessario inserirlo e lavorarlo sotto pressa a colpo, tra due assi di legno rivestite di fogli in carta siliconata (Figg. 45-46-47-48).

Fig. 45: preparazione all'indorsatura

Fig. 46: fase di indorsatura

Fig. 47: catalogo indorsato

Fig. 48: nervi di cucitura sfilacciati

*Nuova legatura: preparazione dei quadranti e sistemi di ancoraggio, coperta*

La prima fase nella realizzazione di una nuova legatura a cartella prevede la preparazione dei quadranti, o piatti. Questi ultimi in cartone sono tagliati a misura, calcolando una unghiatura proporzionata alle dimensioni del volume. Smussati leggermente i piatti lungo i quattro lati esterni, si procede alla realizzazione del dorsetto, in cartone durevole con la larghezza uguale alla larghezza del dorso e con la lunghezza uguale alla lunghezza dei quadranti (Fig. 49).

Fig. 49: preparazione della coperta a cartella

Il rivestimento dei quadranti che caratterizza la coperta rigida può essere realizzato impiegando differenti materiali, quelli scelti per questa tipologia di legatura sono dorso ed angoli in nuova pergamena e quadranti in carta pavonata stampata. Viene tagliato un pezzo di pergamena (capra) e preparato con la scarnitura dal lato carne. Di seguito viene tagliata la carta di misura sufficiente a rivestire l'intero volume compreso la misura dei rimbocchi. Si inizia ad incollare prima la pergamena al dorsetto e ai piatti con colla mista Tylose e Vinavil 59 (30-70%), si prosegue con l'inserimento degli angoli in pergamena e la carta di rivestimento. La coperta viene fatta asciugare sotto peso di lastre di vetro, una volta asciutta il dorsetto viene arrotondato manualmente per facilitare l'incasso (Fig. 50).

Fig. 50: asciugatura della coperta sotto vetro

Il passaggio successivo è l'ancoraggio, o assemblaggio, del catalogo alla coperta: sfilacciati i nervi di cucitura e incollati al quadrante interno della coperta anteriore e posteriore insieme

alle alette di cotone dell'indorsatura, è applicato un foglio di carta barriera di compensazione non acido, sempre con l'uso di una colla mista. Si ultima con l'incollaggio delle controguardie anteriori e posteriori ai piatti, che viene fatto velocemente in modo da farlo asciugare sotto pressa per evitare ondulazioni e bolle nella carta (Figg. 51-52).

Fig. 51: catalogo con nuova legatura

Fig. 52: catalogo aperto

*Titoli e segnature*

Completata la fase di lavorazione dell'intero catalogo, è apposto sul dorso del volume titolo e anno di realizzazione. Preparato il tassello in Skivertex Chevo, materiale di rivestimento sintetico, si ripartisce il dorso per il corretto posizionamento del tassello. Composti il nome dell'autore, il titolo e l'anno e scaldato il ferro, si procede alla doratura imprimendo il testo. Infine si incolla il tassello sul dorso del volume con colla mista (Fig. 53).

Fig. 53: tassello sul dorso con autore, titolo e anno

*Condizionamento: contenitori*

Le opere pulite e riordinate necessitano a volte di essere custodite con scatole, camice o cartelle, confezionate con materiali non acidi, di modo che il materiale sia protetto e tutelato dal rischio di un ulteriore degrado.

La scelta di una cartella rigida con alette e fettucce di chiusura, in tutta tela, è suggerita dalle dimensioni e dallo spessore del catalogo per una adeguata conservazione.