

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero speciale 2017



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura scientifica

Marco Mozzo

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

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

Responsabili scientifici

Maria Goldoni

Donata Levi

Marco Mozzo

Comitato scientifico

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

Comitato organizzativo

Martina Bagnoli, Donata Levi, Marco Mozzo, Martina Nastasi

Schedatura e ricerca

Maria Ludovica Piazzini

Chiara Trivisonni

Assistenza tecnica

Adalgisa Geremia

Restauri

Martina Freschi per le xilografie

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

Sabrina Borsetti snc per gli involucri di carta

Campagna fotografica

Cecilia Araldi, Chiara Lupo, Enrico Moretti

Sviluppo informatico del sito

Chiara Mannari

Database

Intersezione srl

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

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

Martina Bagnoli
Direttrice delle Gallerie Estensi

INDICE

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

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

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

In ricordo di Alberto Milano

**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 conservazione¹.

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 prodotto². Ma non solamente le stampe circolavano, anche le matrici passavano da una bottega all'altra, venivano replicate e vendute³.

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 velocemente⁴. La pratica di esporre stampe in edifici religiosi oppure sui muri delle abitazioni è documentata 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 domestico⁵ (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 tipografie⁶. 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 rilievo⁷.

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 SERVIZI DI MARIA* 2015.

³ Dell'argomento tratta in modo più esteso il saggio di M.L. Piazzini in questo volume.

⁴ Si vedano *TIZIANO E LA XILOGRAFIA* 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 Public 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 provenienza⁸. Le manomissioni Barelli (con l'aggiunta di firme e monogrammi apocrifi⁹), 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 Novecento¹⁰. 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 Soliani¹¹.

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 Soliani¹². 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 Soliani¹³, 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 realizzazione¹⁴.

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 SOLLANI* 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 bolognese¹⁵ (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 menzionata¹⁶ (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 intagliare¹⁷. 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 repubblicani¹⁸.

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 pregio¹⁹. 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 Napoli²⁰. 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. Piazzini 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 PEPOLL» (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 emiliana²¹.

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'intaglio²².

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 1785²⁴. Il prelado chiede ai Soliani di far realizzare una matrice con il proprio stemma gentilizio, accuratamente descritto e offre l'aiuto di tale Bartolomeo Cammellini «praticissimo 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 catalogo 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(es)imo giace una celata chiusa guardante lateral(m)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 prelado 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 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'intaglio²⁶ (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 disegno²⁸.

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'intaglio²⁹ 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'oca³² (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 S.S. 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 SOCCORSO DI PARMA»).

³⁰ Modena, Galleria Estense, n. inv. 4661. In basso «VERA EFFIGIE 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 qualità³⁴.

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 Pisarri³⁶. 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 Staffione e miracoli*; n. inv. 4669 *Madonna delle Grazie di Staffione* (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 PROVINCIA DEL FRIGNANO» («B.S.F.»); n. inv. 4383, «VERA EFFIGIE DEL SANTISSIMO CROCEFISO 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 domestico³⁷.

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 Remondini³⁸. 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 professione³⁹. 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 rame⁴¹.

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 legno⁴². 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 Patria⁴³.

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 lavorava in qualità di stampatore e, vergognandosi dei suoi primi tentativi, la svolgeva in segreto, da autodidatta e nascondendosi alla vista dei garzoni di bottega⁴⁴. In seguito, stando al racconto di Zanotti, ebbe invece successo, intagliando ad esempio per uno stampatore di Parma da disegni di Mauro Oddi⁴⁵. 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 legni⁴⁶. 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 inadeguatezza⁴⁷.

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 1688⁴⁹ (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 Francesco Maria Francia (per il ritratto di Luigi XIV in antiporta) e Ludovico Mattioli⁵⁰. 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 Mattioli⁵¹ (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 fratello⁵². 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'Antonio⁵³.

Albano Sorbelli ricorda come entrambi gli stampatori, pur pubblicando edizioni importanti, non trascurassero quelle di carattere popolare⁵⁴. Mi pare che questa strategia commerciale, comune del resto anche ad altre realtà⁵⁵, 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 Barelli⁵⁶ (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 Pisarri⁵⁷ (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 croce⁵⁸. 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 testo⁵⁹ (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 editoriale⁶⁰.

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 vite⁶¹. 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, sembrano 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'INSEGNIA 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 Caterina⁶², 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 realizzazione⁶⁴ (Fig. 28). Basata secondo Maria Goldoni su modelli tardo-cinquecenteschi o del principio del secolo successivo⁶⁵ 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 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 tecnica⁶⁶.

Potrebbe essere forse letto alla luce di questi elementi un gruppo di tre matrici per il quale si propone un'iscrizione 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 rame⁶⁸.

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 nome⁶⁹ (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 monogrammi 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 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 recente⁷⁰. 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 carracesco (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 carracesca 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 carracesca. 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 Modena⁷³.

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 puntinato⁷⁴ (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 angelo⁷⁵ (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 Moretti⁷⁶. 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 Parmigianino⁷⁷.

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; *PARMIGLIANO 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

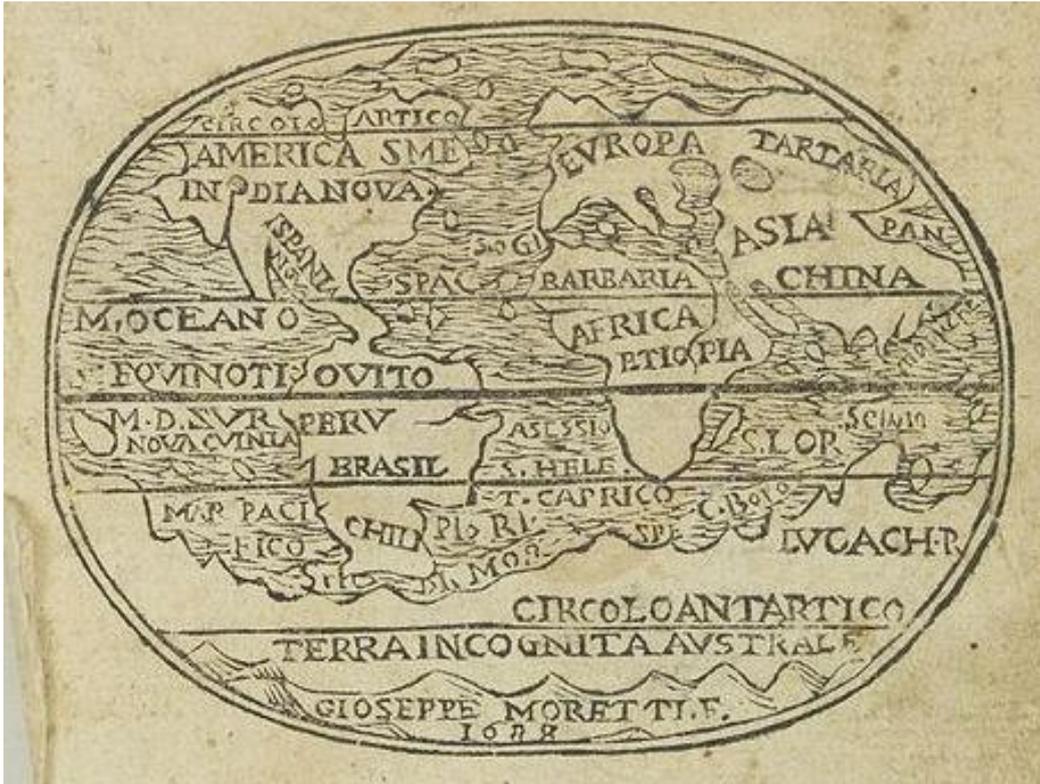


Fig. 22: Giuseppe Maria Moretti, *Vignetta per ROSACCIO 1688* (frontespizio), 1688, xilografia



Fig. 23: *FASTIDILODOVICO 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

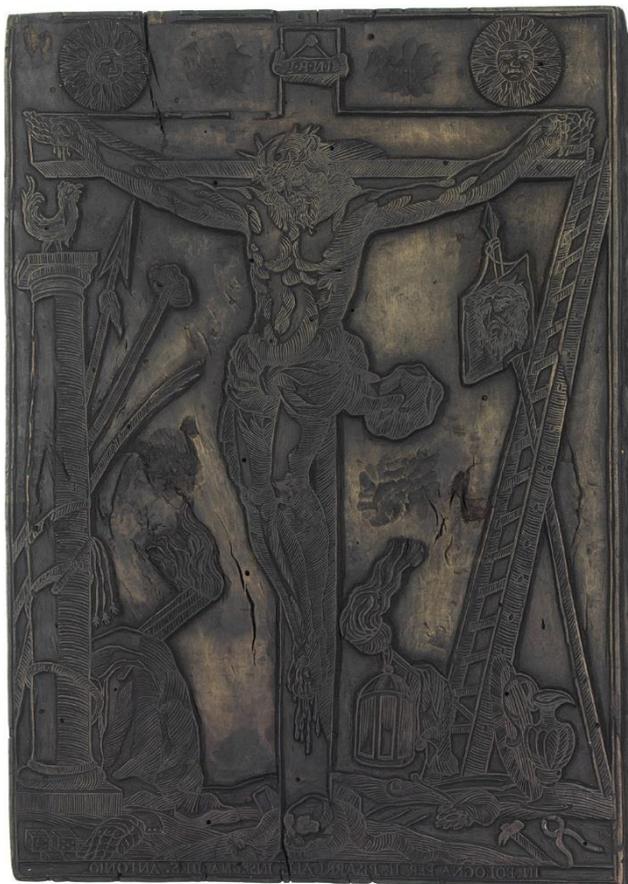


Fig. 27: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Crocifissione*, matrice lignea, XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4323



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

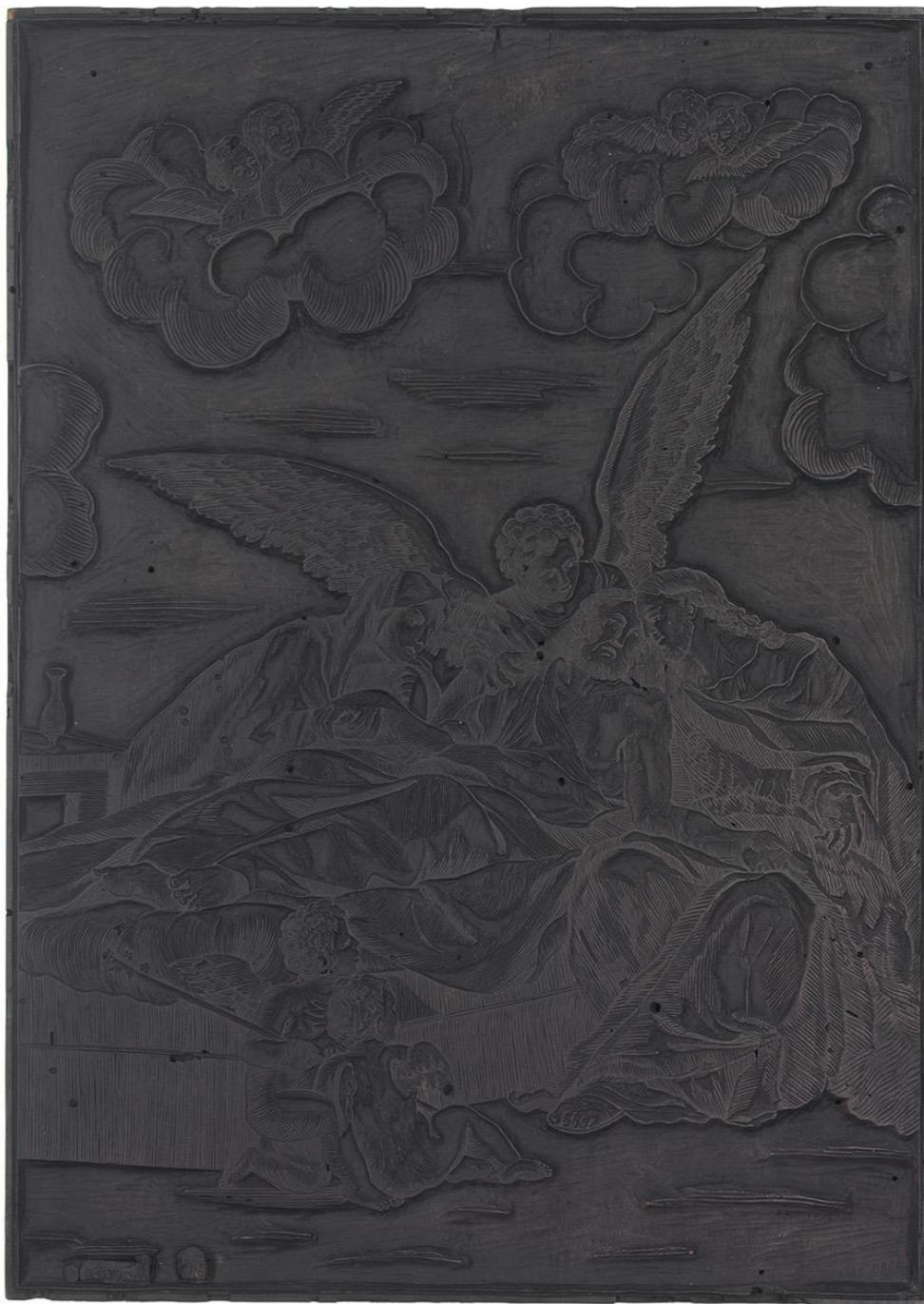


Fig. 34: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Transito di san Giuseppe*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4821



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

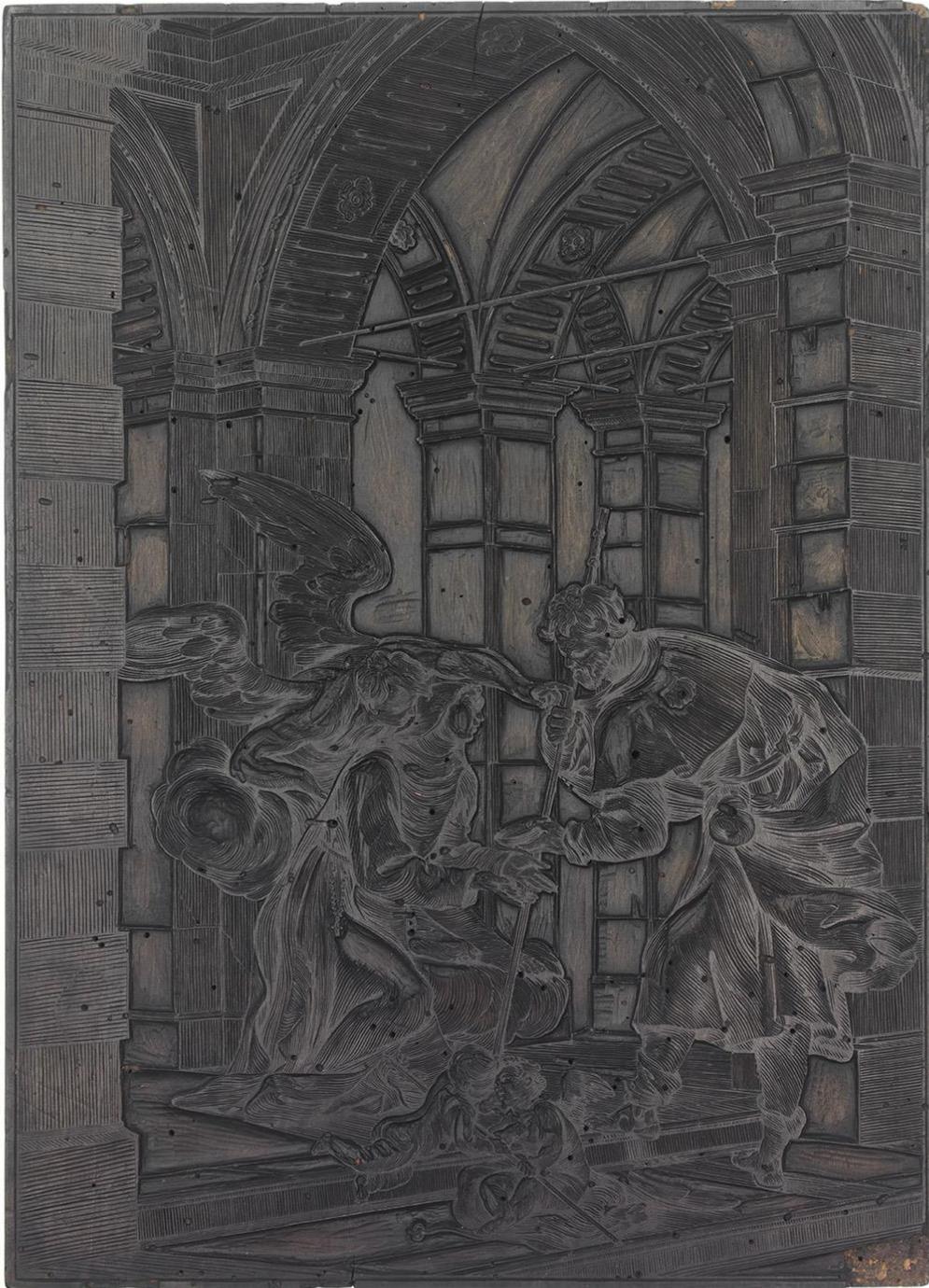


Fig. 36: Anonimo intagliatore op. a Bologna, *Santa Caterina Vigri e un pellegrino*, matrice lignea, I metà XVIII sec., Modena, Galleria Estense, n. inv. 4931

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 istanza 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 Fifteenth-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 tecniche 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 inesperti nella cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenese 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 modenese 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.

PARMIGLIANINO 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 Künster 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.