



imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

RAIMONDO SASSI

“COSÌ STREPITOSI, COSÌ GUIZZANTI, SVOLAZZANTI,
E QUEL CH'È PIÙ, COSÌ FACILI E FRANCHI,
CHE SEMBRANO DEL SUO MAESTRO”

Quattro nuovi disegni di Pietro Faccini
dai fondi di Annibale e Agostino Carracci agli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

9

novembre 2023



Raimondo Sassi

“COSÌ STREPITOSI, COSÌ GUIZZANTI,
SVOLAZZANTI, E QUEL CH'È PIÙ,
COSÌ FACILI E FRANCHI,
CHE SEMBRANO DEL SUO MAESTRO”

**Quattro nuovi disegni di Pietro Faccini
dai fondi di Annibale e Agostino Carracci agli Uffizi**

I disegni

Le scoperte che presentiamo in questo articolo sono venute alla luce durante la riclassificazione dei fondi del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (d'ora in avanti GDSU) condotta dal progetto Euploos sotto la direzione scientifica di Marzia Faietti¹. I ricercatori Euploos si dedicano, innanzitutto, alla catalogazione sistematica dei disegni collocati sotto i diversi autori, esaminandoli tutti, compresi quelli più problematici, e pubblicando rapidamente sul sito del progetto, fruibile online sul portale delle Gallerie degli Uffizi, le relative schede. Per ogni foglio, si provvede al rilevamento della tecnica esecutiva e, ove presente, della filigrana, alla registrazione della bibliografia specifica e alla ricostruzione della provenienza, che per la collezione degli Uffizi in certi casi si può far risalire fino al Seicento. La storia collezionistica, fondamentale per la comprensione del significato culturale delle opere, è imprescindibile soprattutto nell'ottica della revisione delle attribuzioni inventariali, che nel processo di studio e catalogazione dei disegni costituisce uno degli obiettivi fondamentali, assieme ad altri correlati allo sviluppo di un metodo di lettura della grafica non univoco, ma funzionale al carattere polisemantico delle opere. La riclassificazione, infatti, deve necessariamente tenere conto della stratificazione storica dei precedenti riferimenti attributivi, spesso mutati più volte nel corso dei secoli, per valutarli in funzione del contesto specifico in cui sono stati formulati.

Un esempio significativo dei vantaggi derivanti dall'applicazione di questo metodo ci viene dai nuclei di Annibale e Agostino Carracci, dei quali il sottoscritto si è ultimamente occupato insieme a quelli di altri autori italiani e stranieri. Per quattro dei disegni, recanti tradizionali riferimenti ai due fratelli bolognesi, si può giungere a formulare un'attribuzione a Pietro Faccini.



1

Pietro Faccini, *Ragazzo nudo sdraiato sulla schiena*, Firenze, GDSU, inv. n. 17092 F.

imagines

In base al racconto di Carlo Cesare Malvasia², Faccini fu allievo dell'Accademia dei Carracci, per poi staccarsene e fondarne una propria, in rivalità con quella degli Incamminati. Poco si sa di certo su di lui. Non se ne conosce la data di nascita, ma solo quella della morte, che cade nel 1602³. Un'unica sua opera è datata, ovvero il dipinto con il *Martirio di san Lorenzo* in San Giovanni in Monte a Bologna del 1590⁴, mentre un altro riferimento piuttosto sicuro è fornito dalla stampa con *San Raimondo di Pennaforte*, risalente al 1601, che fu eseguita sul modello di un disegno di Faccini da Giovanni Luigi Valesio⁵.

Secondo la biografia consegnataci da Malvasia, egli sarebbe stato prima amato e poi odiato da Annibale, avendo suscitato in lui un sentimento di invidia per i successi ottenuti. Si pensi, ad esempio, all'episodio narrato dal canonico bolognese, in cui il Carracci si reca nella chiesa di San Giovanni in Monte per osservare di nascosto il *Martirio di san Lorenzo*, ammirandone la vivida resa degli incarnati, in cui gli sembrava che, al posto del colore, Faccini avesse macinato "carne umana"⁶.

La massima adesione possibile al dato naturale è uno dei fondamenti dell'Accademia carraccesca. Il disegno, forse meglio delle opere pittoriche, nelle quali l'artista è maggiormente condizionato dalle convenzioni figurative della propria epoca, costituisce uno strumento utile per esercitarsi a rappresentare la realtà così come appare agli occhi. Certamente Faccini sviluppa un modo di disegnare finalizzato a esprimere il concetto del vero, come mostrano benissimo gli studi dal modello vivente, di cui ci occuperemo⁷. Tali fogli, pur inserendosi nel solco tracciato dai Carracci, che assegnano grande importanza a questo tipo di esercizi grafici nell'ambito dell'Accademia da loro fondata a Bologna all'inizio degli anni ottanta del Cinquecento, evidenziano una spiccata capacità di trasferire il dato naturale sul supporto cartaceo, infondendogli una singolare forza espressiva, non senza ottenere anche una certa originalità sul piano propriamente stilistico. Del resto, la natura di strumento di lavoro tendenzialmente fine a sé stesso, non pensato per una fruizione pubblica e neppure necessariamente finalizzato alla preparazione di un'opera pittorica, rende questo tipo di studi particolarmente utile per fare luce sui percorsi mentali dell'artista nell'elaborazione del suo linguaggio formale. Ciò non toglie, tuttavia, che Faccini rimanga una figura problematica, a distanza di oltre sessant'anni dall'articolo di Donald Posner⁸, che per primo ha tentato di spiegare le reali ragioni della rottura del suo rapporto con i Carracci, e a più di cento da quello di Matteo Marangoni, a cui si deve la riscoperta dell'artista in epoca moderna⁹.

Il primo foglio su cui intendiamo soffermarci, un *Ragazzo nudo sdraiato sulla schiena*¹⁰ (fig. 1), proviene dal fondo di Annibale Carracci e, come altri due di quelli che presenteremo, appartiene alla tipologia degli studi dal modello vivente. Vi si riconoscono le caratteristiche proprie dello stile di Faccini. La pietra nera è morbidamente sfumata sui risalti anatomici a suggerire la mollezza delle carni del giovane. La de-



2

Pietro Faccini, *Nudo disteso sulla schiena*, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 20342.

licatezza del chiaroscuro crea una vibrazione luminosa che percorre la superficie del corpo, rendendolo vivo e reale, come se si potesse avvertire il suo respiro.

Il foglio sembra essere in relazione con un altro simile per tipologia, conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 2), già da tempo assegnato a Faccini da Nicosetta Roio¹¹. Quest'ultimo costituisce un probabile sviluppo di quello degli Uffizi ed è eseguito con una tecnica più elaborata, che può richiamare alla memoria Federico Barocci, cui, infatti, è tuttora assegnato nella collezione tedesca. Vi si riscontrano significative modifiche nella postura delle gambe e, in parte, del braccio destro, mentre più stringenti analogie si ravvisano nel busto e nel braccio sinistro. Inoltre, nello studio fiorentino a pietra nera sembra si possano scorgere due soluzioni diverse per la posa della testa, disegnate l'una dentro l'altra, come a testimoniare un ripensamento. La prima mostra il capo meno accentuatamente reclinato all'indietro rispetto alla seconda, che, appunto, corrisponde maggiormente a quella adottata nel foglio berlinese, nel quale, a ben vedere, grazie anche all'uso dei colori



3

Ludovico Carracci, *Ragazzo nudo addormentato*, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. P. 171.

la posa appare più forzata, travalicando le finalità di tipo naturalistico in senso più marcatamente espressivo.

L'accademia, nome con cui era comunemente chiamato questo genere di disegni, può essere intesa quale espressione delle istanze di adesione al vero sostenute dai Carracci. Va detto, però, che il naturale in questi studi accademici è mediato attraverso il filtro di precisi riferimenti culturali e di determinati schemi formali, mutuati dall'arte antica o da quella moderna, come, per esempio, nella posa fatta assumere al modello e nella scelta del punto di vista. Il confine tra la natura, intesa come ciò che appare agli occhi, e la dimensione propriamente convenzionale, a cui si è fatto riferimento, a volte può essere molto sottile e difficile da discernere¹².

Nel caso del *Ragazzo sdraiato sulla schiena* di Faccini, lo stile e il taglio compositivo portano a individuare due possibili riferimenti in campo artistico. Il primo è costituito dal *Ragazzo addormentato* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 3), uno studio dal vero di Ludovico Carracci solitamente datato al 1584 circa, all'epoca del *Ciclo di Giasone e Medea*



4

Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, ambito,
Nudo disteso sulla schiena, Firenze, GDSU, inv. n. 7487 S.

di Palazzo Fava, in cui l'artista coglie il posarsi della luce sul corpo del modello, concentrandosi in modo particolare sull'espressione di serafico abbandono che compare sul suo volto¹³. Un ulteriore possibile riferimento per Faccini può essere individuato nel tipo di studi dal modello vivente prodotti a Venezia dal Tintoretto e dagli artisti operanti nel suo ambito. In particolare, si può citare, a titolo di esempio, la *Figura maschile nuda distesa* del GDSU¹⁴ (fig. 4), attualmente dibattuta tra Palma il Giovane e Domenico Tintoretto, a sua volta databile all'inizio degli anni ottanta, per quanto l'ampia circolazione di simili modelli renda difficile stabilire un preciso riferimento cronologico.

Nel disegno degli Uffizi, da noi attribuito a Faccini, si può evidenziare come l'insistito linearismo del contorno derivi dallo stile di Ludovico e sia, infatti, ravvisabile anche nel foglio di Oxford, precedentemente menzionato, come in altri studi certamente assegnati al Carracci del nono decennio del Cinquecento, come il *Busto di ragazzo* degli Uffizi, preparatorio per il *Sacrificio di Isacco* (fig. 5)¹⁵. Tale componente formale, tuttavia, nel caso in esame è rivisitata alla luce di una diversa sensibilità di

images



5

Ludovico Carracci, *Studio preparatorio per il Sacrificio di Isacco*,
Firenze, GDSU, inv. n. 1543 F.

ascendenza tintorettesca, percepibile nel tipo di segno fluido usato da Faccini, che suggerisce un'idea di dinamismo interno alla figura per certi versi ancora manierista. Ciò risulta ancor più evidente se torniamo al *Ragazzo addormentato* di Ludovico a Oxford, del quale possiamo sottolineare la redazione piana, quasi casuale, da cui non traspaiono modelli desunti dall'arte antica o moderna, in modo da dare l'impressione, quindi, di una maggiore adesione alla realtà¹⁶. Per quanto riguarda i termini temporali entro cui possiamo posizionare il disegno in esame, la compresenza ravvisata di elementi carracceschi, e precisamente ludovichiani, insieme a quelli di matrice veneziana-tintorettesca indica che ci troviamo all'inizio di quella evoluzione nella direzione di una maggiore adesione ai modi di quest'ultimo artista, che interesserà lo stile di Faccini nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Va detto che, nell'ambito del processo di assimilazione della cultura veneta intrapreso già in precedenza da tutti e tre i Carracci con tempi e modalità differenti tra loro, all'inizio degli anni novanta Ludovico si orienta più apertamente verso il Tin-



6

Pietro Faccini, *Studio parziale di nudo disteso sul fianco*, Firenze, GDSU, inv. n. 12407 F.

toretto, recependone talvolta anche l'enfasi retorica quale efficace mezzo espressivo. Tale preferenza per l'artista veneziano e altre affinità con Faccini, tra cui, per esempio, ricordiamo la tendenza calligrafica nei contorni che emerge anche dai fogli degli Uffizi, hanno fatto supporre a Posner che l'allievo in questa fase seguisse il percorso indicato dal più anziano dei cugini bolognesi, per poi andare oltre il maestro con la creazione di uno stile pittorico esagerato e iperbolico¹⁷. Lo studioso intravedeva, quindi, nella rottura di Faccini con i Carracci le tracce di una profonda crisi all'interno dell'Accademia degli Incamminati, causata dalle scelte di Ludovico, in parte divergenti rispetto all'ideale di ordine formale perseguito dagli altri due cugini, e tenuta ben nascosta da Malvasia, per non offuscare l'immagine da lui sostenuta di perfetta comunione di intenti tra loro¹⁸.

Il secondo disegno che intendiamo attribuire a Faccini, anche in questo caso emerso dal fondo di Annibale Carracci agli Uffizi, è l'inv. n. 12407 F (fig. 6)¹⁹, a sua volta uno studio dal modello. L'autografia facciniana è attestata dal confronto con un altro foglio della stessa collezione fiorentina, anch'esso eseguito a pietra rossa, nel quale compare la medesima figura (fig. 7)²⁰. Quest'ultimo, assegnato, come il precedente, ad Annibale negli inventari settecenteschi degli Uffizi realizzati da Giuseppe Pelli Bencivenni, è stato ricondotto a Faccini prima da Mario Di Giampaolo e poi da Marzia Faietti. Tale attribuzione si fonda sul tipo di segno pastoso e sul chiaroscuro morbido di matrice correggesca, che richiama gli studi nella stessa tecnica di Annibale.

Nonostante si tratti della stessa figura, i due disegni presentano alcune differenze. La principale consiste nel fatto che il primo manca della testa, delle spalle e delle braccia, mentre nel secondo il corpo è raffigurato nella sua interezza. Se si osserva attentamente, poi, si può notare che l'inv. n. 12407 F presenta un grave errore di impostazione nella zona del bacino. Probabilmente, per questo motivo è stato ab-



7

Pietro Faccini, *Nudo disteso sul fianco*, Firenze, GDSU, inv. n. 12415 F.

bandonato dall'artista quando era ancora a uno stadio intermedio di elaborazione e lasciato incompleto. Vi si coglie, infatti, un minor grado di finitezza rispetto all'altro e l'ombreggiatura a pietra rossa appare meno densa e corposa. La figura è praticamente solo sbazzata e risultano più evidenti le carenze di Faccini sul piano della costruzione anatomica del corpo umano, che riscontreremo anche in altri suoi studi dal modello.

L'ultimo foglio che attribuiamo a Pietro Faccini mi è stato segnalato da Marzia Faietti e comprende, in realtà, due disegni: mi riferisco ai numeri di inv. 12374 F recto e verso (figg. 8-9)²¹. I due studi, che recano un'attribuzione tradizionale ad Agostino Carracci, a differenza dei precedenti, erano già noti alla letteratura artistica. Stephen Ostrow nell'ormai lontano 1966 aveva pensato ad Agostino, seppure in forma dubitativa, esclusivamente per la piccola testina grottesca sul verso²². In seguito, entrambi i lati del foglio sono stati presi in considerazione dalla critica sostanzialmente solo come testimonianza dei metodi di lavoro in uso presso l'Accademia dei Carracci e quindi come declinazione fornita dalla scuola delle scelte formali operate dai maestri²³. In particolare, Gail Feigenbaum rilevava come nell'accademia sul recto l'ignoto artista carracesco avesse fatto assumere al suo modello la posa del *Giona* di Michelangelo nella Cappella Sistina. La studiosa in questo modo evidenziava l'intento dei Carracci di reinventare il classicismo michelangiolesco alla luce del confronto diretto con il naturale.

Del resto, il disegno sul verso (fig. 9), come da più parti è stato ribadito, è una copia dal *Mercurio* del *Ciclo di Giasone e Medea* di Palazzo Fava, ed è quindi stato giustamente interpretato come l'esercizio di un allievo, il cui modello in questo caso non è tratto dal naturale, ma è costituito da un'opera d'arte. Tuttavia, finora non è mai stato notato come il linearismo di matrice ludovichiana presenti stringenti analogie con lo stile di Faccini, a cui fa pensare anche il tipo di errore nella gamba sinistra. Lo snodo tra il ginocchio e la coscia è stato cancellato, infatti, con rapidi segni di



8

Pietro Faccini, *Nudo seduto*,
Firenze, GDSU, inv. n. 12374 F r.

imagines



9

Pietro Faccini, *Mercurio*, copia dagli affreschi del ciclo di Giasone e Medea di Palazzo Fava a Bologna, Firenze, GDSU, 12374 F v.



10

Pietro Faccini, *Due figure che corrono viste di spalle* (disegno sul retro della tela di Pietro Faccini con *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi protettori di Bologna, Petronio, Procolo, Domenico, Francesco e Floriano*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58.

11

Pietro Faccini, *Figura maschile seduta con la gamba destra sollevata* (disegno sul retro della tela di Pietro Faccini con *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi protettori di Bologna, Petronio, Procolo, Domenico, Francesco e Floriano*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58.

pietra nera, la stessa servita anche per eseguire la figura. Una mano diversa, poi, ha probabilmente delineato la testina grottesca a penna. Tale irruzione di tono comico e grottesco, estranea anche nella tecnica al resto della composizione, per quanto ingiudicabile sul piano stilistico, per la sua posizione parrebbe, in realtà, lo scherzo di qualche altro esponente dell'Accademia carraccesca. Sembra improbabile, infatti, che Faccini abbia deciso di deturpare il proprio disegno, ponendo una testa di vecchia, o forse di vecchio, dotata di lunghe corna, proprio al centro della figura.

imagines

Il tipo di tracciato lineare, precedentemente rilevato, che definisce Mercurio quasi a puro contorno, trova riscontro nei disegni che sono stati rinvenuti durante i restauri del 1988 sul retro della tela dello *Sposalizio mistico di santa Caterina e santi* di Faccini presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, uno dei dipinti più noti dell'artista, ricordato già da Malvasia (figg. 10-11)²⁴. Se osserviamo attentamente le figure sul retro della Pala Pellicani, sulla cui paternità non possono esservi dubbi, oltre all'analogia nel tipo di *ductus* calligrafico, notiamo che una di queste, situata alla destra (fig. 11), costituisce una libera rielaborazione di modelli michelangioleschi, simili al *Giona* più puntualmente ripreso nel disegno sul recto del foglio degli Uffizi (fig. 8). La citazione di prototipi michelangioleschi, come è consueto trovare in Faccini, è in entrambi i casi più esplicita rispetto a quanto solitamente avviene nei Carracci.

Se passiamo ad analizzare lo studio sul recto, confrontandolo con le prove grafiche di Faccini viste finora, possiamo notare varie analogie. Se lo accostiamo, ad esempio, all'inv. n. 12415 F (fig. 7) ritroviamo un modo simile di costruire la figura a pietra rossa mediante un chiaroscuro morbido con passaggi graduali tra luce e ombra, che richiamano prove grafiche di Annibale nella stessa tecnica (fig. 12), pur con evidenti differenze²⁵. Nel Carracci, infatti, oltre a una maggiore naturalezza nella posa, si nota come la linea di contorno costruisca plasticamente il volume, creando, al contempo, una più fluida articolazione della figura nello spazio. Nel caso in esame, poi, la resa appare nel complesso meno pastosa, anche rispetto al foglio precedentemente menzionato dello stesso Faccini, ma ciò potrebbe essere dovuto a un grado leggermente inferiore di finitezza, come si è visto per l'inv. n. 12407 F (fig. 6). Del resto, ritroviamo anche lo stesso tipo di contorno marcato, soprattutto sul lato destro dello studio e nei punti maggiormente in ombra, mentre nelle parti investite dalla luce esso si assottiglia fino quasi a scomparire. Esattamente lo stesso tipo di tratto che si ritrova anche in Ludovico, ad esempio nel *Ragazzo addormentato* di Oxford (fig. 3). Nel contesto di una sostanziale affinità sul piano del segno con l'inv. n. 12415 F, può essere interessante notare anche le somiglianze nel trattamento dei capelli. Inoltre, la posa della mano destra, lasciata a penzoloni nel nudo disteso sul fianco, presenta analogie con quello seduto, anche se qui è vista di profilo, invece che dal lato del dorso, e posata sul ginocchio.

Non mancano, poi, alcune intemperanze nella definizione dei volumi corporei, in tutto analoghe a quelle ricorrenti negli altri studi dal modello di Faccini visti finora e anche nella copia dal *Mercurio* di Palazzo Fava. La più evidente è in corrispondenza della spalla destra all'attaccatura della testa, ma anche, per esempio, nel muscolo che sporge in modo innaturale sotto al braccio sullo stesso lato e, a ben vedere, nella posa un po' troppo forzata della gamba sinistra. Si noti, infine, come l'altra gamba, il cui raccordo con il resto del corpo è mal eseguito, a causa del suo profilo eccessivamente sinuoso, perda consistenza volumetrica e appaia come



12

Annibale Carracci, *Uomo a mezza figura nudo seduto, visto di spalle*,
Firenze, GDSU, inv. n. 1540 F.

svuotata. Simili deformazioni sono estranee allo stile di tutti e tre i Carracci, che, invece, sono sempre precisi nel delineare ogni parte dell'anatomia, descrivendola in modo che risulti perfettamente naturale alla vista.

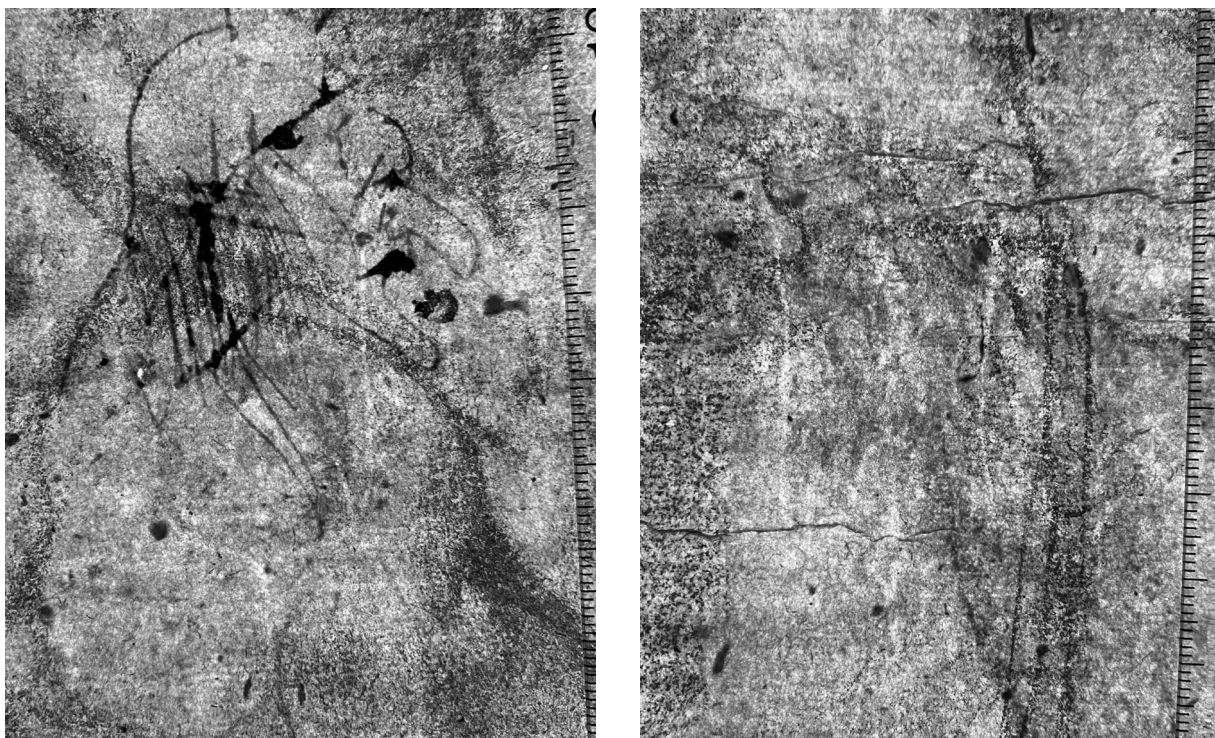
Si deve ora ricordare che Henry Keazor ha datato il disegno tra il 1586 e il 1587, all'epoca della realizzazione del *Ciclo di Enea* in Palazzo Fava, per il quale lo studioso predilige un riferimento cronologico di tipo tradizionale, sulla scorta di quanto riferito da Malvasia, poco dopo il completamento del *Ciclo di Giasone e Medea* nello stesso edificio²⁶.

Se consideriamo il foglio degli Uffizi nel contesto più circoscritto del percorso biografico di Faccini, vi si riscontra uno sforzo di assimilazione ancora in atto dello stile dei Carracci, che si può ragionevolmente far risalire a una fase precoce nel



13

Annibale Carracci, *Portatori di fiaccole*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17090 F r.



14-15

Due filigrane raffiguranti uno scudo contenente tre monticelli e, forse, un giglio, provenienti rispettivamente dai fogli di Firenze, GDSU, invv. nn. 12374 F e 17090 F.

processo di maturazione dell'artista, certamente prima della rottura definitiva con l'Accademia degli Incamminati. Il tentativo di combinare tra loro alcune componenti dello stile grafico di Ludovico con una tecnica morbida nel chiaroscuro più affine ai modi di Annibale si accompagna, nello studio sul verso, a un intento di impadronirsi di un preciso modello figurativo carraccesco²⁷.

Si noti, infine, che durante la nostra catalogazione sistematica del fondo di Annibale si è rinvenuta sul foglio in esame una filigrana in tutto simile a quella di un altro disegno (inv. n. 17090 F)²⁸, solitamente posto in relazione con il *Ciclo di Giasone e Medea* e, quindi, datato al 1584 o poco prima (fig. 13). Per quanto tale coincidenza non sia di per sé probante, il ritrovamento di due filigrane praticamente identiche (figg. 14-15) costituisce un dato oggettivo che, se non altro, può contribuire a sostenere l'ipotesi di una pertinenza dei due studi di Faccini a una fase non molto successiva al primo ciclo carraccesco in Palazzo Fava.

Lo studio prosegue nelle prossime pagine con alcune considerazioni di natura storica e documentaria, basate sullo spoglio sistematico degli inventari storici degli Uffizi, i cui dati sono stati fatti interagire con quelli derivanti da altre fonti scritte o figurative. In questo modo è stato possibile ricostruire un quadro complessivo di riferimento, per comprendere la provenienza dei fogli e, per quanto possibile, la loro fortuna in epoca antica.

I Faccini che “si vendono” come del suo maestro

Malvasia, nella biografia dedicata a Faccini, parlando dei numerosi studi di nudo eseguiti dall'artista (“tanto disegnò dal nudo”), che egli sapeva essere in tutte le più famose collezioni dell'epoca (“si vedano”), ricorda in particolare “quella del Serenissimo Sig. Principe cardinale Leopoldo, presso il quale sonsene ridotte le centinaia, alle volte così strepitosi, così guizzanti, svolazzanti, e quel ch'è più, così facili e franchi, che sembrano del suo Maestro [...]”²⁹. È noto che fino al 1675, finché visse Leopoldo de' Medici, Malvasia svolse il ruolo di consulente per i suoi acquisti sul mercato bolognese per il tramite di Ferdinando Cospì e Annibale Ranuzzi. Inoltre, sappiamo che nel 1666 egli si era recato a Firenze, dove aveva incontrato di persona il Principe mediceo e in questa occasione aveva avuto modo di vedere direttamente la sua collezione³⁰. Dato che la testimonianza del canonico bolognese, a cui abbiamo fatto riferimento, è basata su una reale conoscenza della raccolta del cardinale Leopoldo, si può ragionevolmente ritenere, con tutta la prudenza del caso, che il gruppo di undici accademie di nudo tradizionalmente assegnate a Faccini presso gli Uffizi ne facesse parte (figg. 16-17). Occorre precisare che i dati desunti dalle fonti inventariali consentono di ricostruire con buona sicurezza la presenza dei disegni in esame nella collezione medicea solo a partire dal 1687, ma non portano necessariamente a escludere l'eventualità di una loro appartenenza al Principe già in epoca precedente. Il brano della *Felsina pittrice*, letto in parallelo agli inventari, dunque, rende decisamente più plausibile questa ipotesi³¹.

Vale la pena di soffermarsi su una breve, ma significativa aggiunta, posta da Malvasia in conclusione della frase vista in precedenza. Infatti, immediatamente dopo avere esaltato il dinamismo e la vivacità delle accademie di Faccini possedute da Leopoldo de' Medici, di tale immediatezza “che sembrano del suo Maestro”, soggiunge: “come per di sua mano tutto il dì si vendono”³². Dato che per il canonico bolognese il maestro di Faccini è sempre e solo Annibale, è chiaro che egli intende dire che sul mercato artistico dell'epoca spesso le accademie di nudo dell'allievo (“que' suoi modelli”) erano vendute come autografe del più giovane dei Carracci. Non può essere un caso, inoltre, che questa dichiarazione giunga nel contesto di un passo dedicato alla raccolta del Principe mediceo, nella quale gli studi dal modello di Faccini sono “numerossimi”, addirittura a centinaia. Il numero è ovviamente un'esagerazione, un'iperbole tipica dello stile letterario seicentesco, ma fa pensare che le accademie dell'eccentrico artista fossero ben più di undici, come in realtà avrebbero dovuto essere secondo i nostri calcoli, quelle correttamente collocate sotto il suo nome; se, poi, si considera quanto dichiarato in chiusura riguardo ai frequenti scambi attributivi con Annibale, l'espressione “centinaia” può far sorgere il dubbio che nella raccolta diversi di “que' suoi modelli” fossero per errore finiti sotto il nome del Carracci.



16

Pietro Faccini, *Nudo visto di spalle*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17441 F.



17
Pietro Faccini, *Nudo seduto*,
Firenze, GDSU, inv. n. 17442 F.



18

Benedetto Luti, attribuzione tradizionale, *Studio parziale di nudo disteso sul fianco* (copia dal disegno, Firenze, GDSU inv. n. 12407 F), Firenze, GDSU, inv. n. 15553 F.

Si noti, inoltre, che il brano in questione, tratto dalla *Felsina pittrice*, prende le mosse da una premessa contenuta nel testo poche righe più sopra, che recita: “Quindi è che tanto son deboli i principi del suo disegno, ancorché poi sempre un non so che di gran spirito vi si scorga per entro”. Anche questa frase si adatta perfettamente agli studi dal modello di Faccini di cui ci stiamo occupando, nei quali abbiamo rilevato le carenze sul piano della costruzione anatomica dei corpi e, quindi, del “disegno” nel senso in cui è inteso da Malvasia. Altri elementi del racconto contenuto nella biografia di Faccini sembrano prendere spunto dai disegni degli Uffizi in esame, come, ad esempio, il tema delle caricature, occasione di scherzi nell’Accademia dei Carracci. Infatti, la testina grottesca disegnata da altra mano proprio al centro dello studio di Faccini con il *Mercurio* di Palazzo Fava, può essere considerata a pieno titolo una vivida testimonianza dell’atmosfera scherzosa che si respirava in quel luogo³³. Dunque, a fronte di puntuali riscontri nelle fonti figurative e in presenza di una tradizione attributiva antica, è legittimo chiedersi se Malvasia abbia veramente visto i disegni da noi restituiti a Faccini. Per dare a tale ipotesi una base più solida, è necessario sapere se i tradizionali riferimenti ad Annibale e Agostino di questi fogli all’interno della collezione possano effettivamente risalire a un’epoca precedente alla pubblicazione della *Felsina pittrice* nel 1678.

Prendiamo, dunque, in esame i due fogli che recavano un'attribuzione tradizionale al più giovane dei Carracci tra quelli da noi assegnati a Faccini: mi riferisco ai numeri di inv. 17092 F (fig. 1)³⁴ e 12407 F (fig. 6)³⁵. Occorre dire che in questi casi, purtroppo, la tradizione inventariale non viene in nostro aiuto, poiché il numero complessivo dei disegni di Annibale annoverati nell'inventario di fine Settecento realizzato da Giuseppe Pelli Bencivenni, che era allora direttore della Galleria degli Uffizi, è diverso da quello indicato nella precedente *Nota de' libri de' disegni* stilata da Filippo Baldinucci nel 1687, che peraltro non fornisce descrizione dei singoli esemplari³⁶. Risulta difficile, quindi, seguire le tracce dei nostri due studi di nudo fino all'epoca del cardinale Leopoldo, prima del 1675.

Tuttavia, un indizio fondamentale per comprendere se Malvasia potesse effettivamente avere visto i disegni si trova in un altro fondo della collezione degli Uffizi³⁷. Infatti, all'interno di un gruppo di studi di nudo di tipo accademico tradizionalmente attribuiti a Benedetto Luti si possono individuare alcune copie da disegni che agli Uffizi recano un'antica attribuzione ai Carracci³⁸. In particolare, tra queste ultime il disegno inv. n. 15553 F (fig. 18) è una replica di uno dei fogli da noi assegnati a Faccini. Mi riferisco all'inv. n. 12407 F (fig. 6).

Si deve ora considerare che il nucleo, a cui appartengono le suddette copie, è composto da fogli piuttosto omogenei per tipologia, trattandosi di studi dal modello vivente o di repliche da opere d'arte, e per l'appartenenza dei diversi autori a un comune ambiente culturale, databile tra la seconda metà del XVII secolo e l'inizio di quello successivo. I disegni potrebbero costituire la testimonianza di un'attività di esercitazione e formazione artistica svoltasi tra Firenze e Roma, forse nell'ambito dell'Accademia Fiorentina, istituita da Cosimo III nel 1673 nella città papale e presieduta prima da Ciro Ferri ed Ercole Ferrata e, in seguito, da Benedetto Luti, a cui, infatti, si possono ascrivere due prove grafiche. L'insieme di studi sembra avere un'origine comune ed essere rimasto sempre unito, sino a quando giunse nella collezione degli Uffizi, in seguito all'acquisto nel 1779 della raccolta di Ignazio Enrico Hugford, pittore, collezionista e mercante d'arte, di genitori inglesi ma vissuto a Firenze nel corso del Settecento³⁹. Del resto, nella collezione Hugford era confluita una parte di quella di Francesco Maria Niccolò Gabburri, erudito e collezionista, figura di primo piano dell'ambiente culturale fiorentino degli inizi del Settecento⁴⁰.

A questi elementi si deve aggiungere che tra le copie precedentemente menzionate ve ne è una (fig. 19)⁴¹ derivante da un disegno, l'inv. n. 15114 F (fig. 20)⁴², che nel Settecento era collocato sotto il nome di Agostino Carracci. Nel caso del più anziano dei due fratelli bolognesi il numero complessivo dei fogli annoverati da Pelli Bencivenni corrisponde esattamente a quello che risulta nella *Nota de' libri de' disegni* di Baldinucci, risalente a circa un secolo prima⁴³. Quindi possiamo essere quasi certi che questa "mezza figura nuda in scorcio a matita rossa", come è descritta nella fonte settecentesca,



19

Benedetto Luti, attribuzione tradizionale, *Nudo a mezza figura visto di scorcio* (copia dal disegno, Firenze, GDSU inv. n. 15114 F), Firenze, GDSU, inv. n. 15552 F.

molto probabilmente si trovasse nello stesso volume “Universale XIV” sotto il nome di Agostino già nel 1687 ed è qui che, ragionevolmente, potrebbe essere stata copiata, grazie all’apertura dei fondi più prestigiosi della collezione medicea ad artisti accreditati.

Data la probabile origine comune del gruppo, a cui appartengono tutte le copie, si può supporre che anche il disegno da noi assegnato a Faccini, e nel Settecento creduto di Annibale (inv. n. 12407, fig. 6), nel 1687 fosse presente nella collezione tra i fogli creduti del più giovane dei Carracci da Baldinucci. Ciò è ancor più probabile nel caso dei numeri di inv. 12374 F recto e verso (figg. 8-9), a loro volta trattati nel precedente paragrafo⁴⁴. Questi ultimi, infatti, sono con certezza identificabili tra i disegni di Agostino presenti nella collezione degli Uffizi nel Settecento. La descrizione fornita del lato principale del foglio dall’inventario di Pelli Bencivenni, del resto, è inequivocabile: “Altro [nudo] sedente simile [a matita rossa]. Vi è scritto Agostino”⁴⁵.

Nel caso di Agostino si registra una minima differenza tra l’inventario baldinucciano del 1687 e la famosa *Listra de’ disegni* a opera dello stesso storico fiorentino, pubblicata a stampa nel 1673, ma nella copia conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Fi-



20

Agostino Carracci, cerchia, *Nudo a mezza figura visto di scorcio*,
Firenze, GDSU, inv. n. 15114 F.

renze recante annotazioni manoscritte con le aggiunte fatte fino al primo agosto 1675⁴⁶. Infatti, se nel 1687 sotto il nome del Carracci compaiono in tutto novantasette unità, nel 1675, comprese le aggiunte, se ne hanno novantaquattro. L'aumento minimo di soli tre pezzi lascia supporre una sostanziale stabilità del fondo, per cui è probabile che nel 1687 il grosso fosse composto dagli stessi fogli posseduti dal cardinale Leopoldo prima del 1675. Per quanto riguarda lo studio creduto di Annibale (fig. 6), si rileva che il numero complessivo di prove grafiche del più giovane dei fratelli bolognesi nella *Nota de' libri de' disegni* risalente al 1687 è superiore di cinque unità rispetto a quello della precedente *Listra de' disegni* del 1675. Si tratta di una cifra maggiore rispetto a quella riscontrata nel caso di Agostino, però non tale da far pensare a un radicale stravolgimento del fondo. Il fatto che questo disegno sia stato copiato tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, poi, avvalorava l'ipotesi che appartenesse al nucleo più antico e illustre della raccolta.

Si ricordi che lo scopo dell'esame sin qui svolto sugli inventari storici degli Uffizi è solo quello di verificare la legittimità dell'interpretazione del brano di Malvasia da cui siamo partiti, che, in realtà, costituisce già in sé stesso un forte indizio dell'appar-

tenenza al Principe di almeno una parte degli slittamenti attributivi da noi riscontrati. A tal proposito è opportuno sottolineare che, anche nel caso del quarto degli studi oggetto di questo articolo, i dati numerici desunti dalle fonti inventariali, comunque, non escludono che lo stesso facesse parte della collezione del Cardinale –mi riferisco all’inv. n. 17092 F (fig. 1), assegnato al più giovane dei Carracci da Pelli Bencivenni alla fine del Settecento, per cui non sussistono ulteriori elementi documentari che permettano di risalire alla storia collezionistica del disegno con una buona sicurezza fino alla seconda metà del XVII secolo.

Quindi, Malvasia potrebbe effettivamente avere notato almeno tre dei disegni di cui ci stiamo occupando, se non, forse, tutti e quattro. Lo storico bolognese, però, riferisce che gli studi di nudo di Faccini erano solitamente confusi con quelli di Annibale, mentre nel nostro caso ve ne sono due, sul recto e sul verso di uno stesso foglio, tradizionalmente assegnati ad Agostino. Dobbiamo, dunque, considerare che la vita di Faccini nella *Felsina pittrice*⁴⁷ ha come protagonista, oltre naturalmente allo stesso Pietro, soprattutto Annibale. Quest’ultimo ha, infatti, un ruolo determinante nell’episodio della frattura verificatasi nell’Accademia dei Carracci, intorno a cui ruota l’intero capitolo. Questo evento, come si è detto, si può leggere, sulla scorta di Posner⁴⁸, come il segnale di una crisi più profonda interna al gruppo degli Incamminati, che in qualche misura coinvolgeva anche i Carracci stessi. Malvasia, però, fornisce una ricostruzione della vicenda finalizzata a non far trasparire alcuna incrinatura nei rapporti tra i cugini. Per questo insiste presentando Annibale come unico maestro di Faccini, lasciando totalmente in disparte Ludovico, che in realtà dimostra nello stile notevoli affinità con l’allievo dell’Accademia degli Incamminati. Ogni riferimento ai collegamenti tra il fuoriuscito e il più anziano dei cugini, evidentemente, avrebbe potuto sollevare dubbi sull’esistenza di un pacifico accordo tra i Carracci.

Il canonico bolognese, quindi, potrebbe avere dimenticato che in un caso, almeno, le accademie di Faccini si trovavano anche sotto il nome di Agostino: ciò sarebbe perfettamente comprensibile nell’ottica generale del suo racconto. Agostino, infatti, ha un ruolo del tutto secondario nella vicenda da lui narrata, viene menzionato una volta verso la fine, quando critica la scorrettezza delle composizioni di Faccini, e, comunque, dopo che si è consumata la rottura. A contrapporsi all’allievo sono sempre i Carracci, intesi come un tutto compatto, oppure Annibale, il cui sentimento nei riguardi dell’allievo muta di segno improvvisamente.

Alla luce di tali osservazioni si può concludere che la testimonianza di Malvasia, se letta in controluce, potrebbe avvalorare le nostre attribuzioni a Faccini e, allo stesso tempo, ci inviterebbe a ricercare altre accademie dell’artista, definite numerosissime, in antico per sbaglio giunte nei fondi dei Carracci. A ben vedere, poi, le parole di Malvasia svelano aspetti inediti della storia più antica della collezione, su cui indagheremo nel prossimo paragrafo.

Il Principe e i “professori dell’arte”

La raccolta creata dal Principe mediceo fu concepita come una vera storia dell’arte per immagini, corrispettivo visivo e apparato illustrativo delle *Notizie dei professori del disegno* di Baldinucci. L’intento di andare al di là dei confini regionali in quest’opera, che prendeva le mosse dall’esempio illustre di Vasari, giungendo a comprendere tutte le scuole italiane, ma anche gli artisti nordici, i cosiddetti *oltramontani*, aveva comportato l’ausilio di vari consulenti dai diversi centri. In questo modo si potevano raccogliere informazioni sulle figure artistiche legate alle varie aree geografiche e si ottenevano indicazioni utili per l’acquisto dei relativi disegni, intesi come testimonianze fondamentali del racconto storico che si andava costruendo⁴⁹. Dalla corrispondenza del cardinale Leopoldo emerge come in molteplici occasioni Malvasia sia stato interpellato per fornire il proprio parere riguardo ai possibili acquisti sul mercato artistico bolognese. Anzi, nel gruppo di esperti a cui solitamente facevano ricorso gli agenti e informatori del Cardinale sulla piazza di Bologna, egli rivestiva il ruolo di grande conoscitore di disegni e dell’arte locale, in particolare della pittura⁵⁰.

Malvasia, quindi, è coinvolto nell’impresa che ha dato origine alla collezione voluta da Leopoldo de’ Medici, che ci appare come il risultato di uno sforzo collettivo. Il passo precedentemente esaminato della *Felsina pittrice* ci ha permesso di chiarire che le attribuzioni ad Annibale e ad Agostino di alcuni disegni, da noi riconosciuti essere di Faccini, con tutta probabilità risalgono a un’epoca precedente alla morte del Cardinale, e, pertanto, Malvasia poteva effettivamente esserne a conoscenza. Intendiamo, ora, servirci delle parole della *Felsina pittrice* per cercare di entrare più in profondità nelle dinamiche che caratterizzano gli acquisti sul mercato bolognese del Principe mediceo e dei rapporti che, in questo specifico contesto, intercorrevano tra lo storico bolognese, Baldinucci e il nobile collezionista.

Purtroppo, non è stato possibile individuare notizie specifiche sui fogli oggetto di questo articolo nelle lettere del cardinale Leopoldo con i suoi corrispondenti da Bologna, stando a quanto finora pubblicato. Del resto, la ricerca è resa difficoltosa dal particolare tipo di soggetto, che facilmente si confonde nelle descrizioni presenti sui documenti seicenteschi. Tuttavia, se non è possibile allo stato attuale delle conoscenze sapere come esattamente siano andati i fatti, un’indagine complessiva delle fonti epistolari fornisce indizi sufficienti per giungere a formulare un’ipotesi.

Sappiamo innanzitutto che tra il 1673 e il 1675 il fondo di Agostino Carracci subisce un cospicuo incremento, da trentotto a novantasei disegni, mentre quello di Annibale da cinquantacinque passa a ottantaquattro⁵¹. Sono anni in cui Malvasia è spesso interpellato come esperto e, del resto, come abbiamo visto, era in contatto con il Cardinale già dal decennio precedente. Si può, innanzitutto, supporre che, in questo periodo, egli abbia avuto modo di vedere gli studi di nudo di Faccini recanti false attribuzioni ai due

fratelli Carracci nell'ambito di un acquisto di disegni bolognesi a lui sottoposti per un expertise. In alternativa, tali disegni avrebbero potuto far parte della raccolta all'epoca del suo viaggio a Firenze, quando ebbe l'occasione di vederla, nel 1666.

Il canonico bolognese potrebbe aver segnalato al cardinale Leopoldo e a Baldinucci la necessità di correggere le errate attribuzioni ai Carracci in favore di Faccini. In tal caso dovremmo pensare che da parte dei fiorentini in qualche modo il consiglio fosse stato rifiutato. Nella corrispondenza medicea si possono rintracciare indizi che in parte giustificano tale ipotesi⁵².

In particolare si può ricordare un episodio avvenuto nell'ambito dell'acquisto di una cospicua raccolta formata da duecento novantuno pezzi, che comportò una complessa trattativa svoltasi tra il novembre 1673 e il gennaio 1674 e abilmente condotta da Annibale Ranuzzi, informatore da Bologna di Leopoldo de' Medici, il quale si premurò di sottoporre preventivamente i disegni all'esame degli esperti locali di sua fiducia, tra i quali in questi anni vi erano, oltre a Malvasia, il pittore Domenico Maria Canuti e Benedetto e Cesare Gennari, a loro volta pittori e nipoti del Guercino⁵³. Si conserva anche un documento, in cui Baldinucci ha annotato il proprio "parere", esprimendo una contrarietà all'acquisto di alcuni disegni tramite le formule "non piace", o "piace poco", anche in contrasto con la valutazione espressa dai consulenti bolognesi e operando una drastica selezione.

Tra questi fogli ve ne era uno di Guido Reni, recentemente identificato, sicuramente preparatorio per un riquadro della decorazione della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore a Roma⁵⁴ (fig. 21). Le *Cinque sante coronate* compaiono nella lista di Ranuzzi al numero 27, dove si legge: "Di Guido e bello", mentre nel "parere" di Baldinucci al numero corrispondente è annotato: "non piace".

Al di là del fatto che tale rifiuto potrebbe essere stato in parte motivato dal non perfetto stato di conservazione, si può intravedere in questo caso una diversa sensibilità tra i bolognesi e i fiorentini. È probabile, infatti, che i primi disponessero di una maggiore consapevolezza riguardo all'effettivo valore di questo tipo di schizzi compositivi a penna e inchiostro diluito, già in antico piuttosto rari nell'opera grafica di Reni, perché spesso consumatisi o andati perduti durante il processo creativo, oppure perché distrutti dal pittore stesso in quanto non ritenuti degni di essere conservati.

Tuttavia, il fatto che tutta la partita di disegni alla fine sia stata acquistata in blocco lascia intendere che vi sia stato un ripensamento da parte di Baldinucci e del Cardinale, forse perché l'affare apparve utile nel suo insieme per colmare le lacune della collezione medicea, considerata carente di prove grafiche della scuola bolognese⁵⁵, ma anche perché si decise di soprassedere, riconoscendo la competenza degli esperti bolognesi⁵⁶.

Come abbiamo visto, infatti, il cardinale Leopoldo e Baldinucci erano ben consapevoli della necessità di servirsi di esperti locali, data l'impossibilità di conoscere sempre lo stile di artisti provenienti da luoghi lontani e meno noti. Risalendo a oltre dieci anni



21

Guido Reni, *Cinque sante coronate*,
Firenze, GDSU, inv. n. 12461 F.

prima, si trovano precoci segnali di questa situazione in una lettera del 21 ottobre 1662 di Leopoldo de' Medici a Ferdinando Cospi, suocero di Ranuzzi e agente a Bologna del Principe mediceo. Il nobile collezionista chiede al suo corrispondente bolognese di sottoporre al giudizio del pittore Giovanni Andrea Sirani una cassetta contenente centotanta disegni, perché, come egli stesso confessa, non si fida della propria capacità di giudizio e in proposito desidera un parere competente per imparare tramite l'esperienza⁵⁷. In questa fase, quindi, Leopoldo si sente ancora piuttosto insicuro. Al suo fianco non è ancora subentrato Baldinucci, che inizierà a collaborare con il Principe alla collezione solo dal 1665⁵⁸, e anche Malvasia comparirà sulla scena più tardi, cioè dal 1663⁵⁹.

Se torniamo ora agli studi di nudo di Faccini, sembra poco probabile che Baldinucci e il Principe non abbiano voluto recepire un'indicazione a favore di Faccini proposta da Malvasia, dato che, come si è visto, in loro prevale, solitamente, un atteggiamento di fiducia verso gli esperti locali.

Alla luce della lettera di Leopoldo de' Medici a Ferdinando Cospi, citata in precedenza, invece, pare più praticabile l'ipotesi che l'ingresso dei fogli si sia verificato in una fase antecedente della storia della raccolta, prima cioè che il canonico bolognese fosse coinvolto nel progetto collezionistico dal Principe. Del resto, nella fase più antica il nobile collezionista ammetteva le proprie difficoltà, in particolare quando si trattava di prove grafiche di artisti con i quali aveva meno dimestichezza. In tal caso la responsabilità di non avere rilevato gli errori attributivi ricadrebbe principalmente su Leopoldo, che forse in questa occasione fu mal consigliato. Come si è già accennato, già a quel tempo vi erano diversi consulenti, tra i quali sembra godesse di particolare stima, come si desume dalla lettera a Cospi del 1662, Giovanni Andrea Sirani, famoso pittore bolognese, nonché padre di Elisabetta, che come pittrice stava in quegli anni riscuotendo un notevole successo presso la corte medicea. Se così fosse, quando Baldinucci iniziò a lavorare agli inventari, probabilmente, dovette limitarsi a constatare ciò che era stato deciso dal Medici, del quale restava pur sempre un suddito.

Alla luce di quanto detto, può essere interessante richiamare un passo delle *Notizie dei professori del disegno*, dove Baldinucci scrive che si può scusare chi è caduto nell'errore di confondere le opere pittoriche di Faccini con quelle di Annibale, come “non è mancato di accadere anche fra' professori dell'arte”⁶⁰. In questo passaggio si riprendono elementi del racconto che abbiamo già trovato nel testo della *Felsina pittrice*, ma a differenza del brano visto in precedenza scompare ogni riferimento ai disegni e non si fa menzione della collezione del cardinale Leopoldo.

Questa frase sibillina può far nascere il sospetto che Baldinucci sappia più di quanto non voglia dire e che, per fedeltà al nobile prelado e per spirito di servizio nei confronti della sua collezione, preferisca spostare il discorso su non meglio specificati dipinti, che anche alla luce di studi recenti non sono comunque identificabili⁶¹. Il riferimento alle opere pittoriche, dunque, potrebbe nascondere il vero intento

dello storico fiorentino, che consisterebbe nel voler proteggere la memoria del principe Leopoldo, a cui aveva dedicato la vita, distogliendo l'attenzione dalla questione degli studi di nudo di Faccini confusi con quelli di Annibale, che nella *Felsina pittrice* era, invece, stata puntualmente inquadrata. Inoltre, servendosi della nota rivalità sul piano culturale tra lui e Malvasia, può far credere di polemizzare con quest'ultimo, con argomenti che, però, a un esame approfondito risultano sostanzialmente generici e, quindi, sono puramente strumentali.

Faccini, figura difficilmente afferrabile già alla fine del Seicento, allievo dell'Accademia carraccesca, che aveva avuto l'ardire di entrare in competizione con i suoi maestri, staccandosene, proprio a causa del suo percorso biografico non ebbe una fortuna duratura dopo la morte, peraltro avvenuta quando era ancora relativamente giovane. Il riordino della collezione di disegni delle Gallerie degli Uffizi, attualmente in corso grazie al progetto Euploos, costituisce un contributo utile a ricostruire questa vicenda, portando al contempo all'acquisizione di nuove testimonianze documentarie nell'ottica di un pieno recupero dell'opera dell'artista⁶². D'altra parte, le scoperte contenute in questo articolo pongono in evidenza l'attendibilità della testimonianza di Malvasia e mostrano come le informazioni da lui riferite, se opportunamente poste in relazione con quelle desunte da varie altre fonti, possano contribuire in modo significativo a ricostruire l'immagine del disegno bolognese dell'epoca dei Carracci che traspariva dalla raccolta medicea tra Seicento e Settecento.

NOTE

* Vorrei ringraziare Marzia Faietti per l'innumerabile quantità di consigli e stimoli di ricerca. Un doveroso ringraziamento rivolgo anche a tutto il personale del GDSU che ha sempre sostenuto le mie indagini e che, soprattutto, contribuisce costantemente all'avanzamento del lavoro del progetto Euploos. Ricordo con gratitudine Nicolas Schwed che mi ha concesso di leggere le schede sui disegni di Faccini agli Uffizi contenute nella monografia Di Giampaolo *et alii* (in corso di pubblicazione).

1 Per le informazioni sul progetto Euploos si rimanda alla pagina del sito: euploos.uffizi.it/index.php

2 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 398-400.

3 Su questo punto si rimanda alla monografia Negro - Roio 1997 nella quale la data di nascita

dell'artista viene posticipata dal 1562, come in precedenza si riteneva, al 1575-1576. Si vedano in particolare all'interno di questo volume i contributi Negro 1997, pp. 41-44, sulla fortuna critica di Faccini, e Roio 1997b, pp. 45-48, per l'interpretazione dei nuovi documenti su cui si fonda lo spostamento dell'anno di nascita.

4 Roio 1997a, pp. 93-94, n. 14.

5 Per la stampa vedi Birke 1987, p. 27, n. 4002.001. Per il disegno di Faccini in relazione con l'incisione (Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 8238) vedi Roio 1997a, p. 132, n. 99A.

6 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 399-400.

7 Boschloo 1974, I, p. 80.

8 Posner 1960.

- 9 Marangoni 1910.
- 10 Firenze, GDSU, inv. n. 17092 F. Inedito. Per una scheda completa si rimanda al sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019a; le questioni riguardanti la provenienza del foglio, come per gli altri di cui tratteremo in seguito, saranno riprese nel secondo paragrafo di questo articolo.
- 11 Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. KdZ 20342; Roio 1997b, p. 51, fig. 98, p. 54.
- 12 Feigenbaum 2018, p. 39.
- 13 Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. P. 171; Robertson – Whistler 1996, n. 1, p. 38.
- 14 Firenze, GDSU, inv. n. 7487 S. Marciari 2018a, pp. 190, 203, nota 19; per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2015-2022.
- 15 Firenze GDSU, inv. n. 1543 F; Bohn 2004, p. 106, n. 9; per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019b.
- 16 Cfr. Feigenbaum 2018, p. 41. Sulla probabile conoscenza da parte dei Carracci degli studi dal vero di Tintoretto e della sua scuola vedi Marciari 2018b, p. 119.
- 17 Posner 1971, I, pp. 71-73.
- 18 Per quanto riguarda la fuoriuscita di Faccini dall'Accademia degli Incamminati si ricordano le due ipotesi di datazione formulate in passato, a seconda dei casi entrambe sostanzialmente tuttora accettate negli studi più recenti. Posner 1960, p. 56, nota 16, suppone che questo evento si sia verificato in un momento di poco antecedente al 1595, in virtù della sintonia tra lo stile dell'artista e quello di Ludovico nella prima metà dell'ultimo decennio del XVI secolo. Lo stesso autore ritorna su questo punto in Posner 1971, I, pp. 72-73. Roio 1994, p. 156, invece, preferisce una collocazione cronologica in una fase leggermente precedente al 1590, in base al racconto di Malvasia sul *Martirio di san Lorenzo*, pala risalente, appunto, a quell'anno e visitata di nascosto da Annibale, il quale, dunque, a quest'epoca non sarebbe già più stato in buoni rapporti con Faccini. Gli stessi argomenti sono sviluppati dalla studiosa nel contesto di un ragionamento più ampio all'interno della monografia sull'artista, Roio 1997b, pp. 59-61.
- 19 Firenze, GDSU, inv. n. 12407 F. Inedito. Per una scheda completa si rimanda al sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019c; le questioni riguardanti la provenienza del foglio, inoltre, saranno riprese nel secondo paragrafo di questo articolo.
- 20 Firenze, GDSU, inv. n. 12415 F. Di Giampaolo 1989, pp. 302-303 sotto il n. 149; Faietti 1993, p. 54 nota 4; Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte II, c. 206, n. 9; cfr. Petrioli Tofani, III, p. 1293, n. 9; per ulteriori informazioni vedi la scheda su euploos.uffizi.it: Aliventi 2016 – Sassi 2019.
- 21 Firenze, GDSU, inv. n. n. 12374 F r. e v. Oltre alla bibliografia indicata nelle note seguenti su questi due disegni si trovano le rispettive schede sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019d; Sassi 2019e; per la provenienza si rimanda al paragrafo successivo di questo articolo.
- 22 Ostrow 1974, pp. 180-181 sotto il cat. I/5-E n. 1.
- 23 Feigenbaum 1993, p. 178 nota 32, tav. 11; Loisel 2000, pp. 56-57; Keazor 2007, p. 251, nota 18, p. 253, fig. 102, p. 254, fig. 105. Nel caso del recto Keazor 2007, loc.cit., nella didascalia sotto alla riproduzione fotografica mantiene il tradizionale riferimento ad Agostino, come prima di lui aveva fatto anche Feigenbaum 1993, loc.cit.. Quest'ultima nel testo spiegava chiaramente di ritenere il disegno uno "studio di Scuola", mentre Keazor, principalmente interessato a indagare le parentele con modelli michelangioleschi, non giunge a formulare una vera e propria attribuzione.
- 24 Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 58; Di Giampaolo, in Bentini *et alii*, 2004, II, pp. 348-351, n. 229.
- 25 Per esempio, si veda come confronto l'*Uomo a mezza figura nudo seduto, visto di spalle* di Annibale presso il GDSU, inv. n. 1540 F (fig. 12), per cui si rimanda a S. Vitali in Turner – Vitali 2009, pp. 146-149, n. 99 e alla scheda sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2020.
- 26 Come è noto, la distanza temporale che separa il ciclo di *Giasone e Medea* da quello di *Enea*, realizzati dai Carracci in due stanze attigue di Palazzo Fava, è tuttora argomento di discussione. Alcuni studiosi, infatti, contrapponendosi all'opinione per lungo tempo condivisa dai più, che assegnava le storie dell'eroe troiano al periodo tra il 1586 e il 1587, hanno ipotizzato che il divario oltrepassi i dieci anni, mentre altri, più recentemente, lo misurano in circa nove, collocando il secondo ciclo carraccesco nel 1593. Keazor 2007, p. 258, nota 34, con bibliografia precedente, a cui si aggiunge Cavicchioli 2008, pp. 86-87.
- 27 Si ricorda che Diane De Grazia sulla formazione di Faccini ha notato come essa debba avere avuto un suo fondamento proprio nell'esempio degli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava verso la metà del nono decennio del Cinquecento: De Grazia 1984, p. 374.

28 GDSU, inv. n. 17090 F, Loisel-Legrand 1995, p. 7, p. 17, nota 23, per ulteriori informazioni vedi le schede sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2019f e Sassi 2019g.

29 Malvasia (1678) 1841, I, p. 398.

30 Perini 1988, pp. 274-277.

31 I numeri di inventario degli studi dal modello tradizionalmente assegnati a Faccini presso il GDSU sono i seguenti: 6201 F, 6203 F, 17441 F, 17442 F, 17443 F, 17444 F, 17445 F, 17446 F, 17447 F, 17448 F, 17449 F, per i quali si rimanda, innanzitutto, alle relative schede sul sito euploos.uffizi.it. Si è verificata l'esatta corrispondenza tra il numero complessivo di disegni elencati sotto il nome di Faccini da Giuseppe Pelli Bencivenni nel Settecento e da Filippo Baldinucci nel 1687, che in entrambi i casi ammonta a venticinque. Il fatto che il numero resti invariato nei due inventari rende quasi certo che nel 1687 tutte le accademie di nudo precedentemente indicate fossero presenti nella collezione medicea. Tuttavia, si è rilevata una discrepanza rispetto al computo complessivo dei fogli attestato nella precedente *Listra de' disegni*. In quest'ultimo documento i fogli di Faccini risultano trentaquattro, comprese le aggiunte effettuate al primo agosto 1675. Tali dati combinati con la testimonianza di Malvasia, quindi, lasciano supporre che l'acquisizione di tutte le prove grafiche, di cui si è detto, sia avvenuta prima della morte del cardinale Leopoldo nel 1675, anche se non ve ne può essere la certezza. Del resto, è improbabile che dopo il 1675 Malvasia sia rimasto in contatto con Baldinucci, che proseguiva nell'opera di sistemazione e inventariazione della raccolta, a causa della rivalità esistente tra i due studiosi, a tal proposito vedi Perini 1988, p. 289. Si deve segnalare, inoltre, che nel 1975 Evelina Borea, in una pagina dedicata espressamente agli studi dal modello di Faccini degli Uffizi, affrontava con spirito pionieristico per l'epoca la ricostruzione delle relative provenienze, riferendo che nove di questi studi erano stati "acquistati" dal cardinale Leopoldo, senza, peraltro, fornire i riferimenti documentari su cui ella basava tali affermazioni. Nella pagina successiva dello stesso volume emerge un ulteriore errore di calcolo per quanto riguarda il numero complessivo di disegni ascritti allo stesso artista nella *Listra de' disegni*, che, peraltro, forse la studiosa confonde con la successiva *Nota de' libri de' disegni*, Borea 1975, p. 57-58. Per le attestazioni della provenienza delle accademie di nudo tradizionalmente assegnate a Faccini negli inventari storici della collezione del GDSU vedi: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, II, "Pier Faccino, volume Universale XVIII, disegni 25", in partico-

lare le accademie di nudo sono ai nn. 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 347-349. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 1008v, "Faccino al XVIII libro Universale a c. 54 disegni 25"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 242. Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, "Faccino num. 26+8"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 231 (che erroneamente indica "25+3").

32 Malvasia (1678) 1841, I, p. 398.

33 Riguardo alla possibilità che Malvasia si sia servito di disegni carracceschi a lui noti, per costruire interi episodi narrati nella *Felsina pittrice*, vedi Bohn 1992.

34 La prima attestazione in base agli inventari della presenza del disegno nella collezione si trova in Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I "Caracci Annibale, Bolognese volume dei Piccoli XXIII, n. 56"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, p. 235, n. 56.

35 Come nel caso precedente la prima citazione del foglio si trova in Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I "Caracci Annibale Bolognese volume dei Piccoli XXIII, n. 33"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, p. 235, n. 33.

36 Nell'inventario settecentesco di Pelli Bencivenni si registrano in totale sotto Annibale ottantasette disegni così ripartiti: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Annibale, Bolognese, volume dei Piccoli XXIII 75 disegni", "volume Universale XIV, disegni 12"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 232-240. Nel precedente inventario di Baldinucci, invece, se ne contano ottantanove: Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996v "XXIII Annibal Caracci disegni 77", c. 1000v "Annibal Caracci al XIV libro universale a c. 18, disegni 12", c. 1001r "Anibale Caracci, al libro mezzano al n. XXIII disegni 77". Si tratta di una differenza minima di sole due unità, che lascia ritenere che questi due fogli siano stati alienati o perduti, oppure spostati sotto un altro autore, senza sostanziali alterazioni del *corpus*. Tuttavia, in mancanza di ulteriori elementi documentari a favore, l'ipotesi di una presenza dei due disegni in esame nella collezione del cardinale Leopoldo rischierebbe di fondarsi su un terreno troppo scivoloso, anche perché sussistono differenze tra la *Nota de' libri de' disegni* e la precedente *Listra de' disegni*, nella quale il numero complessivo di pezzi annoverati sotto il nome del più giovane dei Carracci, comprese le aggiunte manoscritte, è di ottantaquattro; Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, "Anibal Caracci num. 55+29"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 229. Comunque, anche quest'ulteriore dato numerico di per sé non esclude che la gran parte delle prove grafi-

che elencate e descritte da Pelli Bencivenni sotto il nome di Annibale fossero presenti all'epoca del Principe mediceo. Come si mostrerà più avanti nel testo sussistono ulteriori indizi che permettono di ipotizzare su più solide basi che almeno uno, dei due studi da noi attribuiti a Faccini e tradizionalmente assegnati ad Annibale, fosse presente nella collezione prima del 1675.

37 GDSU, inv. n.n. 15525 F-15555 F, attribuiti a Benedetto Luti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, probabilmente in base alle iscrizioni settecentesche su alcuni dei fogli, durante l'opera di inventariazione di Pasquale Nerino Ferri, l'allora conservatore delle collezioni di grafica degli Uffizi, come risulta dall'inventario mobile a schede da lui realizzato, a cui si deve aggiungere l'inv. n. 17192 F, assegnato, invece, ad Anton Domenico Gabbiani, ma in antico facente parte dello stesso volume. Per la provenienza di tutti questi disegni vedi Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte seconda, c. 257, nn. 19-52; cfr. Petrioli Tofani 2014, IV, pp. 1395-1397, nn. 19-52.

38 Maffei 2012, pp. 130-139, il quale ritiene erroneamente che i fogli inv. n.n. 15545 F e 15546 F, facenti parte del gruppo in esame, nel Settecento appartenessero agli undici fogli tradizionalmente assegnati a Luti, che sono inventariati in Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3, parte seconda cc. 182-183, nn. 45-55, cfr. Petrioli Tofani 2014, III, pp. 1238-1239. In realtà la corretta provenienza, indicata nella nota precedente, si ricava dal numero d'ordine scritto sui montaggi che corrisponde esattamente a quello degli inventari settecenteschi. Marini 2016, p. 90, riferisce genericamente che le copie sono tratte da disegni di Annibale e di Ludovico. Occorre, quindi, precisare che l'inv. n. 15552 F è una replica dell'inv. n. 15114 F, tradizionalmente assegnato ad Agostino e ora riclassificato come cerchia di quest'ultimo; l'inv. n. 15554 F deriva dall'inv. n. 12400 F, in passato ritenuto di Annibale e ora trasferito sotto il nome di Giovanni Boulanger, seppure con riserva, sulla scorta dell'attribuzione contenuta in Bohn 2008, pp. 103-104 n. 82; l'inv. n. 15555 F riproduce l'inv. n. 12203 F, per tradizione riferito ad Annibale, ma attualmente catalogato come opera dell'Accademia dei Carracci; l'inv. n. 15548 F riprende l'inv. n. 12417 F, che a sua volta si suppone già in antico sotto il nome di Annibale e in tempi relativamente recenti confermato al più giovane dei Carracci da Bohn 2008, p. 7, n. 4, sulla scorta di Goldstein 1988, pp. 95-98. Infine, come è spiegato nel testo, l'inv. n. 15553 F deriva dall'inv. n. 12407 F, tradizionalmente assegnato ad Annibale e nel presente articolo restituito

a Faccini (per tutti questi disegni si rimanda, inoltre, alle relative schede nel sito euploos.uffizi.it). La maggior parte delle accademie di nudo del fondo di Benedetto Luti al GDSU, al di là della generale omogeneità di matrice culturale, è riconducibile a mani diverse, in particolare gli inv. n.n. 15545 F e 15546 F sono stati attribuiti a Luti *in primis* da Rodolfo Maffei. Molto interessante, poi, per la ricostruzione della provenienza dell'intero gruppo è che entrambi questi ultimi fogli presentano un'iscrizione settecentesca a penna recante il nome di "Luti", le cui caratteristiche calligrafiche rimandano a Ignazio Enrico Hugford, Maffei 2012, pp. 137, 142 note 65-66, fig. 39, tav. 32.

39 Per una scheda complessiva su tutto il gruppo vedi sul sito euploos.uffizi.it il disegno inv. n. 15525 F: Sassi 2016. Su Hugford, in particolare, vedi Borroni Salvadori 1983; Grisolia 2014, p. 90 e pp. 100-101, nota 1, con ulteriore bibliografia. Sull'Accademia di Cosimo III a Roma vedi Visonà 2001.

40 Su Hugford e l'acquisizione di parte della raccolta di Gabburri vedi Borroni Salvadori 1983, p. 1034; Grisolia 2006-2007, p. 119, con bibliografia. Per la probabile provenienza del disegno inv. n. 17192 F, facente parte del gruppo, dalla collezione Gabburri vedi Barbolani di Montauto - Turner 2007, p. 50, n. 58 e p. 87, nota 96. Per il foglio degli Uffizi vedi la scheda Morelli - Sassi 2016.

41 GDSU, inv. n. 15552 F.

42 Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Lodovico [ma Agostino], volume Universale XIV n. 6"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I p. 232, n. 6. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 1000v "Agostino Caracci, al XII libro universale a c. 12, disegni 12"; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 239.

43 Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Caracci Lodovico [ma Agostino], volume de' Piccoli XXV [ma XXIV], disegni 85", "volume Universale XIV, disegni 12"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I, pp. 219-228. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996v "XXIV Agostino Caracci disegni 85", c. 1000v "Agostino Caracci, al XII libro universale a c. 12, disegni 12", c. 1001v "Agostino Caracci, al libro mezzano n. XXIV disegni 85"; cfr. Fileti Mazza 2009, pp. 238-239.

44 Per la provenienza dei numeri di inv. 12374 F recto e verso del GDSU vedi: Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102, I, "Carracci Lodovico [ma Agostino] volume dei Piccoli XXV [ma in realtà XXIV], n. 83"; cfr. Petrioli Tofani 2014, I p.

226 n. 83. Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027, c. 996 v. “24 Agostino Carracci disegni 85”, c. 1001 v. “Agostino Carracci, libro mezzano al n. 24 disegni 85”; cfr. Fileti Mazza 2009, pp. 238-239.

45 Si noti che il cognome “Caracci”, che segue il nome di battesimo nell’iscrizione antica sul recto, è quasi del tutto cancellato ed è stato reso meglio leggibile dal restauro recentemente effettuato da Maurizio Michelozzi, che colgo l’occasione di ringraziare per la continua assistenza nell’esame delle tecniche e delle filigrane, non solo nei miei confronti, ma anche verso tutti i componenti del gruppo Euploos.

46 Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97, “Agostino Caracci num. 38+56”; cfr. Fileti Mazza 2009, p. 229.

47 Malvasia (1678) 1841, I, pp. 398-400.

48 Posner 1960; Posner 1971, I, pp. 72-73.

49 Sulla storia della collezione di disegni del cardinale Leopoldo si rimanda a Aliventi *et alii* 2017, con bibliografia precedente, a cui ora si deve aggiungere Fumagalli *et alii* 2020.

50 Barocchi 1975, pp. 149, 178, 179, 231, 234, 266, 270, 277, 325, 327, 328, 331, 335, 337, 346, 353, 354-355, 358, 369, 375, 378; cfr. Perini 1988, p. 274, nota 11.

51 Per le fonti inventariali da cui sono desunti questi dati vedi le note del paragrafo precedente, a cui si può aggiungere Barocchi 1979, p. 61, per ulteriori considerazioni proprio su questi dati numerici.

52 Un episodio nel quale il cardinale Leopoldo rifiuta la proposta di attribuzione a Marco Zoppo di un disegno formulata dagli esperti bolognesi, tra cui appunto Malvasia, è riferita da Perini 1988, pp. 276-277.

53 Su tutta questa vicenda vedi R. Sassi, in Conticelli *et alii* 2017, p. 518, n. 162; vedi anche R. Aliventi all’interno dello stesso volume, p. 502, n. 154, per i termini cronologici della trattativa, peraltro in passato confusa con un’altra, che in parte le si sovrappone, da Barocchi – Gaeta Bertelà 2011, I, p. 118, nota 255. Tra gli esperti interpellati sulla piazza di Bologna dal cardinale Leopoldo si ricordano anche i pittori Giovanni Andrea Sirani e fra Bonaventura Bisi, morti rispettivamente nel 1670 e nel 1659, ai quali si può aggiungere il collezionista padre Guerra.

54 Firenze, GDSU, inv. n. 12461 F. R. Sassi, in Conticelli *et alii* 2017, p. 518, n. 162. La stessa scheda è pubblicata sul sito euploos.uffizi.it: Sassi 2017.

55 Un indizio in questo senso si trova in ASF, CdA, XIII, dicembre 1673, c. 513v; cfr. Barocchi 1975, p. 218.

56 Su questo aspetto vedi Barocchi – Gaeta Bertelà 2011, I, pp. 117-120.

57 ASF, CdA, XVI, 21 ottobre 1662, c. 360; cfr. Barocchi 1975, pp. 96-97.

58 Aliventi *et alii* 2017, p. 121.

59 Perini 1988, p. 276.

60 Baldinucci (1681-1728) 1845-1847, III, pp. 351-352.

61 A tal proposito vedi Benati 1989, II, p. 733; cfr. Ferretti 1984, p. 58.

62 Durante la catalogazione del fondo di Agostino Carracci sul verso del disegno inv. n. 12380 F abbiamo individuato uno studio accademico di nudo finora inedito. Il disegno risulta ingiudicabile a causa delle condizioni in cui ci è pervenuto. Tuttavia, per quello che si può vedere, lo stile segnala la sua provenienza dall’Accademia dei Carracci, con una maggiore attinenza con i modi di Ludovico nella direzione di Faccini. Si rileva, inoltre, che la schiena del modello richiama il dipinto di Annibale agli Uffizi raffigurante *Venere e satiro con due amorini*, mentre la posa nel suo insieme trova un più stringente confronto, come mi suggerisce Marzia Faietti, nel bassorilievo antico comunemente identificato con il nome di *Letto di Policletto*, molto noto nel Cinquecento. Da questo punto di vista si ricadrebbe nel campo della libera rielaborazione di modelli classici a fini naturalistici, a cui si è già in precedenza accennato, con tutte le conseguenze del caso, come ad esempio le differenze ravvisabili nella posa del braccio sinistro. Analoga, tuttavia, è l’idea che quest’ultimo regga un lembo di tessuto, tenendolo nella mano. Per il dipinto delle Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1452, si rimanda a A. Brogi, in Benati – Riccòmini 2006, pp. 198-199, n. IV.7; per il prototipo antico vedi Bober – Rubinstein 2010, pp. 139-140, n. 94. Per lo studio dal modello del GDSU, inv. n. 12380 F v., inedito, vedi Sassi 2022b, per il disegno del GDSU, inv. n. 12380 F r. vedi Sassi 2022a.

ABBREVIAZIONI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BU: Biblioteca degli Uffizi

CdA: Carteggio d'Artisti

GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

GM: Guardaroba Medicea

FONTI MANOSCRITTE

Baldinucci 1673, 1675, BNCF, Postillato 97: F. Baldinucci, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni, e il primo numero denota quello de' Disegni, e l'altro denota quello, nel quale, ò fiorirono, ò morirono i medesimi Pittori, e tutto fino al presente giorno 8 Settembre 1673. Andandosi sempre agumentando la raccolta de' medesimi, e essendo fatta questa per semplice memoria, ne esser messi per anco i tempi a tutti; non si è osservato ordine alcuno nel metterli in nota, se non quello dell'Alfabeto*, Firenze 1673, 1675, BNCF, Postillato 97

Baldinucci 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027: F. Baldinucci, *Nota de' Libri de' disegni tanto grandi, che mezzani, con la distinzione di quanti ne sono attaccati per libro, avvertendo, che oltre a quelli che rimasero dopo la morte del Ser.mo Principe Card.le Leopoldo di Gloriosa Memoria, vi si comprendono quelli hauti di camera del Ser.mo Padrone per mano del Sig.r Falconieri in num.o di 193, e detta nota comincia secondo il num.o che son notati, e come stanno nell'armadio*, 1687, ASF, ms. GM 779, ins. 9, cc. 995-1027

Pelli Bencivenni 1784, BU, ms. 463/3.3: G. Pelli Bencivenni, *Indice di CXXII volumi di Disegni della R. Galleria. Parte II. Sono un seguito dei Volumi descritti nella P.ma Parte, di Disegni per lo più acquistati da S. A. R. e questi disegni devono essere richiamati nell'indice Alfabetico che compone d.a prima Parte. La quale va dal N. I al n. CVI dei vol. della raccolta/ meno i n. 83, 84 e 105 duplicato. I volumi si possono ritrovare col numero corrispondente all'Inventario del 1784 nell'Indice generale dei medesimi*, 1784, BU, ms. 463/3.3

Pelli Bencivenni 1775-1793, GDSU, ms. 102: G. Pelli Bencivenni, *Catalogo dei disegni*, [1775-1793], GDSU, ms. 102

BIBLIOGRAFIA

Aliventi *et alii* 2017: R. Aliventi, L. Da Rin Bettina, M. Faietti, M. Grasso, R. Sassi, *Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, in *Leopoldo de' Medici Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, pp. 117-131

Baldinucci (1681-1728) 1845-1847: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firen-

ze 1845-1847 (consultato nella copia anastatica a cura di P. Barocchi, con 2 voll. di appendice, Firenze 1974-1975)

Barbolani di Montauto - Turner 2007: N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gaburri agli Uffizi i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone", LVIII, 2007, ser. 3, 75/76, pp. 27-92

Barocchi 1975: P. Barocchi, *Appendice*, in Baldinucci (1681-1728) 1845-1847, ed. 1974-1975, VI, 1975

Barocchi 1979: P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. II. Materiali e problemi*, 2, Torino 1979, pp. 6-81 (estratto)

- Barocchi – Gaeta Bertelà 2011: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. IV. Il cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, 2 tomi, Firenze 2011
- Benati 1989: D. Benati, *Pietro Faccini*, in M. Gregori, E. Schleier, *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, vol. II, p. 733
- Benati – Riccòmini 2006: *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, 25 gennaio - 6 maggio 2007), a cura di D. Benati e E. Riccòmini, Milano 2006
- Bentini *et alii* 2004: J. Bentini, G. P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, 4 voll., Venezia 2004
- Birke 1987: V. Birke, *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Illustrated Bartsch. 40 (Commentary, Part I)*, New York 1987
- Bober – Rubinstein 2010: Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Turnhout 2010
- Bohn 1992: B. Bohn, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, in “Master Drawings”, XXX, 1992, 4, pp. 396-414
- Bohn 2004: B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London 2004
- Bohn 2008: *Le “stanze” di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra (Firenze, 15 marzo - 1 giugno 2008), a cura di B. Bohn, Firenze 2008
- Borea 1975: *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, febbraio - aprile 1975), a cura di E. Borea, presentazione di L. Berti, nota sui restauri P. Dal Poggetto, Firenze 1975
- Borroni Salvadori 1983: F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa classe di Lettere e Filosofia”, III, XIII, 1983, 4, pp. 1025-1056
- Boschloo 1974: A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., The Hague-New York 1974
- Cavicchioli 2008: S. Cavicchioli, *Nei secoli della magnificenza committenti e decorazioni d'interni in Emilia nel Cinque e Seicento*, Bologna 2008
- Conticelli *et alii* 2017: *Leopoldo de' Medici Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017
- De Grazia 1984: D. De Grazia, *Pietro Faccini, in Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, catalogo della mostra (Washington, 11 marzo - 13 maggio 1984; Parma, 3 giugno - 15 luglio 1984), a cura di D. De Grazia, con un saggio di E. Riccòmini, Washington 1984, pp. 374-376
- De Grazia Bohlin 1979: D. De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue raisonné*, Washington 1979
- Di Giampaolo 1989: M. Di Giampaolo, *Disegni emiliani del Rinascimento*, Cinisello Balsamo 1989
- Di Giampaolo *et alii* (in corso di pubblicazione): M. Di Giampaolo, D. Cingottini, N. Schwed, *Faccini, catalogo ragionato*, in corso di pubblicazione
- Faietti 1993: M. Faietti, *Two new Guercino Drawings in Bologna*, in “Master drawings”, XXXI, 1993, 1, pp. 47-54
- Faietti 2012: M. Faietti, *Giovani penserosi. Intrecci tra Natura e Antico*, in M. W. Kwakkelstein, L. Melli (a cura di), *From Pattern to Nature in Italian Renaissance Drawing: Pisanello to Leonardo*, Proceedings of the international conference held at the Dutch University Institute for Art History (Firenze, 6-7 maggio 2011), Firenze 2012, pp. 102-119
- Feigenbaum 1993: G. Feigenbaum, *La pratica nell'Accademia dei Carracci*, in “Atti e memorie. Accademia Clementina”, N. S. XXXII, 1993, pp. 169-199
- Feigenbaum 2018: G. Feigenbaum, *Models and Natures in the Carracci Accademy*, in S. Ebert-Schifferer, A. Lemoine, M. Théron, M. Szanto (a cura di), *Arte del naturale*, (Quaderni della Biblioteca Hertziana, 2), Roma 2018, pp. 35-52
- Ferretti 1984: M. Ferretti, *Annibale agli inizi del 1984, in Itinerari*, III, Firenze-Bologna 1984, pp. 49-58
- Fileti Mazza 2009: M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Firenze. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, presentazione di M. Faietti, II, Firenze, Leo S. Olschki, 2009
- Fumagalli *et alii* 2020: E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, Firenze 2020

- Goldstein 1988: C. Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1988
- Grisolia 2006-2007: F. Grisolia, *Disegni oltremontani nella collezione di Ignazio Enrico Huford*, in "Proporzioni", VII-VIII, 2006-2007, pp. 113-164
- Grisolia 2014: F. Grisolia, *Ignazio Enrico Huford, eclettico disegnatore del Settecento fiorentino*, in "Artitalies", XX, 2014, pp. 90-103
- Keazor 2007: H. Keazor, "Il vero modo" *die Malerei-reform der Carracci*, Berlin 2007
- Malvasia (1678) 1841: C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, a cura di G. Zanotti, 2 voll., Bologna 1841
- Marangoni 1910: M. Marangoni, *Pietro Faccini pittore bolognese*, in "L'Arte", XIII, 1910, pp. 461-466
- Marciari 2018a: J. Marciari, *Sketches: The Drawings of Palma il Giovane*, in *Drawing in Tintoretto's Venice*, catalogo della mostra (New York, 12 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019; Washington, 3 marzo - 26 maggio 2019) a cura di J. Marciari, New York 2018, pp. 185-204
- Marciari 2018b: J. Marciari, *Later Drawings by Jacopo Tintoretto and the Growth of His Workshop*, in Marciari 2018a, pp. 185-204
- Marini 2017: G. Marini, *Un percorso per Balestra disegnatore*, in *Antonio Balestra nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, 19 novembre 2016 - 19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Verona 2016, pp. 87-114
- Loisel 2000: *Gli affreschi dei Carracci studi e disegni preparatori*, catalogo della mostra (Bologna, 24 maggio - 2 luglio 2000), a cura di C. Loisel, Bologna 2000
- Loisel-Legrand 1995: C. Loisel-Legrand, *Dessins de Jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino*, in "Paragone", XLVI, 1995, 549, pp. 3-20
- Negro 1997: E. Negro, *Pietro Faccini, La fortuna critica*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 45-72, pp. 41-44
- Ostrow 1974: S. E. Ostrow, *Agostino Carracci*, New York 1974 (Ph. D. New York University, 1966)
- Perini 1988: G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, in "The Art Bulletin", LXX, 1988, 2, pp. 273-299
- Petrioli Tofani 2014: A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Benivenni. Trascrizione e commento*, 4 voll., Firenze 2014
- Posner 1960: D. Posner, *Pietro Faccini and the Carracci: Notes on some Drawings in the Louvre*, in "Paragone", XI, 1960, 131, pp. 51-56
- Posner 1971: D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., New York 1971
- Robertson - Whistler 1996: *Drawings by the Carracci from British collections*, catalogo della mostra (Oxford 10 dicembre 1996 - 31 marzo 1997), a cura di C. Robertson e C. Whistler, Oxford 1996
- Roio 1994: N. Roio, *Pietro Faccini*, in E. Negro, M. Pirondini (a cura di), *La scuola dei Carracci. Dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 153-173
- Roio 1997a: N. Roio, *Catalogo delle Opere*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 81-120
- Roio 1997b: N. Roio, *Faccini. La vita e le opere*, in E. Negro, N. Roio, *Pietro Faccini 1575/76-1602*, appendice documentaria C. Giovannini, Modena 1997, pp. 45-72
- Turner - Vitali 2009: *Furor und Grazie Guercino und sein Umkreis Barockzeichnungen aus den Uffizien*, catalogo della mostra (Firenze, 17 dicembre 2008 - 22 febbraio 2009; Bern, 11 settembre - 22 novembre 2009), a cura di N. Turner e S. Vitali, Firenze 2009
- Visonà 2001: M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in M. Gregori (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Firenze 2001, pp. 165-180

SITOGRAFIA

Siti consultati nel settembre 2022

Aliventi 2016 – Sassi 2019: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12415+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Morelli – Sassi 2016: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17192+F+di+«Gabbiani+Anton+Domenico»

Sassi 2016: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=15545+F+di+%C2%ABLuti+Benedetto%C2%BB

Sassi 2017: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12461+F+di+%C2%ABReni+Guido%C2%BB

Sassi 2019a: euploos.uffizi.it/inventarioeuploos.php?invn=17092+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019b: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=1543+F+di+%C2%ABCarracci+Ludovico%C2%BB

Sassi 2019c: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12407+F+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019d: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12374+F+r.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB

Sassi 2019e: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12374+F+v.+di+%C2%ABFaccini+Pietro%C2%BB

Sassi 2019f: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17090+F+r.+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

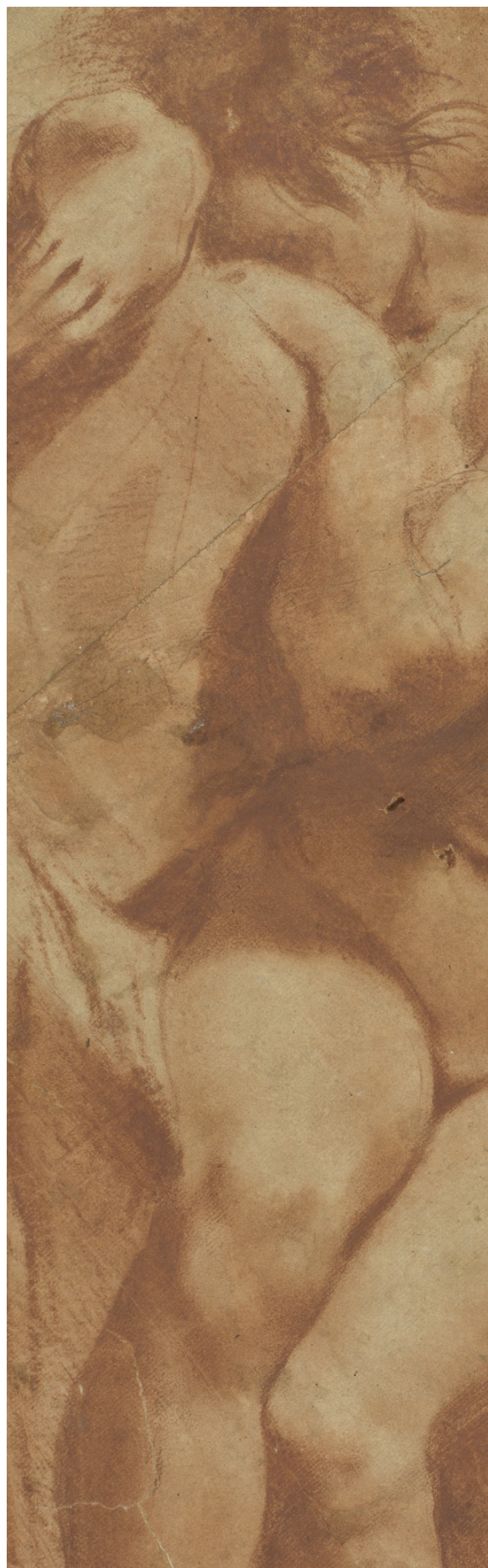
Sassi 2019g: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=17090+F+v.+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

Sassi 2020: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=1540+F+di+%C2%ABCarracci+Annibale%C2%BB

Sassi 2015-2022: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=7487+S+di+%C2%ABRobusti+Jacopo+detto+il+Tintoretto%C2%BB

Sassi 2022a: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12380+F+r.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB

Sassi 2022b: euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=12380+F+v.+di+%C2%ABAccademia+dei+Carracci%C2%BB





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali