

## FILIPPO BALDINUCCI DISEGNATORE

di Anna Matteoli

### PREMESSA

Si legge, nella biografia di Filippo Baldinucci (1625-97) composta dal figlio Avv. Francesco Saverio (1662-1738), che egli “ talvolta impiegava [il tempo] non in giuochi o balli o simili altri perniciosi esercizi, che sommamente aborriva, ma bensì in divertimenti musicali, sonando flauti d'ogni sorte e strumenti secondo il suo genio. Il divertimento però più delizioso e dilettevole e più geniale fu il disegno. E a tale effetto si tratteneva bene spesso, e per puro suo spasso, nella scuola di Iacopo Maria Foggini, intagliatore di figure in legno eccellentissimo, e in quella talvolta di Matteo Rosselli, buon pittore e miglior disegnatore, donde apprese il modellare e una franca maniera nel disegno e nella pittura. Ma essendo poi cresciute l'occupazioni di sua professione, stante l'età più grave del padre, per scarsezza di tempo lasciò del tutto la pittura e l'intaglio, e si riservò sempre mai il disegno e il modellare in terra: il che, o poco o assai, fino all'ultima sua età mai non abbandonò.” E più oltre, parlando delle riunioni di amici — le cosiddette “conversazioni” — a cui Filippo partecipava, tenute varie volte l'anno dai Valori nella loro villa presso Empoli (FI), il biografo informa che suo padre “era condannato a far, quasi ogni giorno, il ritratto al naturale d'uno de' signori suoi compagni, in matita rossa e nera, e talvolta di tutto rilievo in terra da cuocersi — come fu fatto — tirandosi a sorte quello che doveva, di giorno / in giorno, ritrarsi. Questi ritratti e busti in gran numero sono — e sono sempre stati fino dal tempo di loro fattura — in un gabinetto della soprannominata Villa d'Empoli Vecchio, con molto pregio custoditi, con ornamenti e cristalli, molto nobilmente dalla generosità della Marchesa Rinuccina, figliuola del *quondam* Giovanni Gualberto Guicciardini, erede invidiato del nominato Cavaliere Alessandro Valori, e moglie del Marchese [Carlo Andrea] Rinuccini.” (AM, pp. 17, 21-22).

Si pubblica qui al completo il *corpus* superstite dei disegni attribuiti tradizionalmente al Baldinucci — niente resta oggi della raccolta di busti a scultura — finora quasi del tutto inedito ma, sebbene rappresenti un caso insolito nella prassi artistica, non avendo a completamento, com'è invece d'ordinario, un *corpus* pittorico, è però meritevole di conoscenza per il suo alto livello estetico, invero non al disotto di quello che si riscontra nella grafica di molti artisti di grido dell'epoca. Sono, oltre a 1 schizzo panoramico e a 3 copie da disegni altrui, delle quali resta solo la riproduzione fotografica, 42 disegni/ritratto di fiorentini contemporanei — tranne due vissuti anteriormente — di cui 36 si conservano a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4 e il panorama a Parigi, Cabinet des Dessins del Louvre, 1 all'Albertina di Vienna, 1, passato da un'Asta londinese, d'ignota ubicazione; le 3 copie andate distrutte, erano a Gijón, Instituto Jovellanos. È da supporre che molti ritratti giacciono, ignoti alla critica, in collezioni private. È infatti sicuro, per notizia lasciata dallo storico Cav. Francesco Maria Niccolò Gabburri, che di ogni ritratto il Baldinucci soleva eseguire un duplice per se stesso, ma solo del *Ritratto di Lorenzo Lippi* possediamo due repliche pressoché identiche. Ed è sicuro che un gruppo notevole di ritratti, cioè i duplicati della Coll. Baldinucci, appartennero un tempo alla Coll. Gabburri. In questa si trovavano uno (?) degli *Autoritratti*, i perduti ritratti della moglie e di ciascuno dei cinque figli nonché quello di Gian Lorenzo Bernini, da me reperito sotto falsa attribuzione. I disegni dovettero passare al Gabburri do-

po il 1722, non essendo citati nel Catalogo della sua Galleria da lui compilato in quell'anno (BNCF, Cod. Naz. II. IV. 240; edito da *Campori*, pp. 521-596), ma comunque prima del 1730 c., quando davano notizia del fatto sia F. S. Baldinucci nella biografia paterna, sia il Gabburri stesso nelle *Vite di Artisti* (AM, p. 22; *Gabburri* II, c. 953; III, c. 1219). Perduti sono pure i *Ritratti di Ferdinando Carlo* (III) Gonzaga poi Duca di Mantova e di sua madre *Isabella Clara D'Asburgo*, eseguiti (a matita nera e sanguigna, come tutti gli altri a disegno) in un soggiorno a Mantova anteriore al 1665 (AM, p. 20).

Di un'operosità pittorica presumibilmente parca si ha notizia, oltre che dalla biografia del figlio, anche da *Bénézit* I, p. 329 (II ed. I, p. 359), che cita un quadro con *Le Père Bénédictus Baccius devant un Crucifix* — da me reperito con attribuzione ad Anonimo e dal Catalogo dell'Esposizione tenuta dall'Accademia del Disegno di Firenze nel 1737, nel quale si elenca un *Autoritratto con la moglie* prestato dal Gabburri (Cat 1737, p. 52; *Borroni*, p. 63). Dal tema del ritratto esulava un perduto disegno, ancora a due matite, con la copia dell'*Annunciazione* a fresco (sec. XIV) ritenuta miracolosa, del Santuario fiorentino della SS. Annunziata, commessagli dall'Imperatore Leopoldo I D'Asburgo tramite il Card. Leopoldo De' Medici (AM, p. 22). Perdute *ab antico* anche le copie giovanili di alcuni studi a due matite di Andrea Commodo per una *Maddalena in penitenza* dipinta al Card. Maffeo Barberini, poi Urbano VIII. Cf. *Baldinucci* III, p. 658: "Di questo stupendo quadro vidi io, e per mio divertimento in mia gioventù ricoprai alcuni disegni fatti da lui di matita rossa, e nera, e con non altro più, che essa matita e 'l bianco del foglio, condotti a sì gran perfezione di colorito, che poco è il dire, ch'e' sembravan dipinti, mentre si vedevano gareggiare col più bello, e più natural modo di esprimere una vera carnagione a che possono giungere i colori stessi;". In tempi moderni (1936) sono andate distrutte, come ho sopra accennato, tre copie — da un disegno/copia di Guglielmo Borgognone e da due dal vero di Cristoforo Allori — che si trovavano presso l'Istituto Jovellanos di Gijón (Pérez, Introduzione: *E. Lafuente Ferrari*, p. XXII). Ne restano le riproduzioni fotografiche, sufficienti, a mio vedere, per assicurare dell'autografia del Baldinucci, del resto un eccellente copista.

Al notevole valore estetico i disegni/ritratto in oggetto uniscono quello storico. Sono infatti documentazioni, in molti casi uniche, su personalità spesso eminenti del mondo religioso, politico, culturale, artistico di Firenze al tempo dei Granduchi di Casa Medici Ferdinando II e Cosimo III.

L'arte del Baldinucci nella fase presumibilmente iniziale dipende, invero in misura non grande, dal suo maestro di disegno Matteo Rosselli, di cui ripete, per la resa dei volti, l'uso del chiaroscuro, leggero ma avvolgente, a lunghe linee sottili di tratteggio oppure a sfumo intenso con forti varianti di tonalità, ottenendo un più verisimile plasticismo. Nei disegni da ritenere più tardi funge da guida il fare sofisticato di Carlo Dolci — egli pure suo maestro (*Baldinucci* V, p. 342) — di alcuni tra i ritratti a matita meglio rifiniti; ma anche nella levità di tocco con cui abbozza, più che riportare compiutamente, i particolari dell'abito, il Baldinucci appare prossimo a certe delicate prove a matita del Dolci e del suo discepolo Onorio Marinari. Dovettero essere invece le figure dei dipinti ecclesiastici di Francesco Curradi, che questi idealizzò (pur sulla base di studi dal vero) secondo i canoni sanciti dagli scultori classici — come attestano molte copie a carboncino o a sanguigna superstite — a suggerirgli la tendenza a ringiovanire e pertanto a migliorare esteticamente i soggetti. E pare dipendere dalla moda introdotta a Firenze da Giusto Suttermans, il suo gusto per il ritratto "ufficiale", per cui egli vede certi personaggi come membri di una classe determinata e all'apice della propria personalità, pur presentandoli con estrema naturalezza, ossia senza l'intervento nel disegno/quadro di aggregati di alcun genere.



1 Autoritratto, dat. 1654. GDSU, 5689 S.



2 Autoritratto. Vienna, Albertina, Inv. 1038.



3 Autoritratto. GDSU, 5662 S.

Per la catalogazione dei ritratti ho scelto l'ordine alfabetico dei cognomi dei personaggi, giudicandolo l'unico sistema logico e sicuro. Infatti la successione cronologica è solo ipotizzabile, e ciò con molta difficoltà poiché appena 4 su 42 fogli portano una data *ab aetate* e mancano pitture attinenti o meno, per eventuali confronti, nella quasi totalità dei casi. Tuttavia si può pervenire a qualche precisazione cronologica considerando come punti sicuri di riferimento: a) I 4 fogli datati: al 1654, 1654, 1670, 1670 (figg. 1, 40, 13, 43). b) Alcune notazioni di costume e *in primis* la presenza della parrucca, di moda a Parigi e in Francia fino dal 1626 ma solo nel settimo decennio del secolo accettata in

Italia a sostituire la capigliatura lunga già da tempo subentrata a quella corta: pare fosse in uso a Venezia a partire dal 1665 e forse da allora anche a Firenze, se nel 1672 l'erudito fiorentino Tommaso del Sen. Camillo Rinuccini (1596-1682, Cav. e Gran Conestabile Stefaniano) scriveva: "Quasi ogni giovane porta la parrucca, e linda, senza aver riguardo al colore del suo proprio capello, e si radono tutti i mostacci:" (Rinuccini, p. 244). c) Il *progressus* nell'elaborato artistico: il disegnatore dovrebbe avere accresciuto via via col tempo la leggerezza del tocco, l'immediatezza e spontaneità nella resa di capigliature, stoffe, merletti e altri elementi accessori, ma in specie i valori espressivi. Tuttavia il regolare intendimento dello stile è inficiato dal mediocre e per giunta diverso stato di conservazione in cui i ritratti sono pervenuti alle sedi attuali: per buona parte di essi è da lamentare un forte degrado cromatico, mentre la carta di supporto è ingiallita o imbrunita, e costellata di macchioline di ruggine. È probabile che, dato il tema "ritratto", gli antichi collezionisti tenessero esposti questi disegni (cf. il passo riportato poco dopo l'inizio), con criteri più o meno inadeguati di difesa da luce, calore, umidità, aridità ambientali. Inoltre dai fogli datati emerge la sconcertante verità che non sempre l'elaborato posteriore cronologicamente si offre in uno stile più maturo di quello anteriore, che è una verità comune del resto al catalogo di tutti gli artisti: sarebbe prolioso (e inutile) elencare anche solo le principali tra le cause cogenti. d) Alcuni dati storici e documentari, da aggiungere, come decisamente determinanti nel loro valore incontrovertibile, ai caratteri dell'elaborato artistico. Il ritratto del Della Bella (fig. 5 b) è certo posteriore al periodo parigino dell'artista, 1639-50; quello del Chimentelli (fig. 12), al 1662, anno della sua elezione al sacerdozio, visto che nella didascalia è detto Reverendo (ma è anche vero che egli portava l'abito sacerdotale già da molti anni prima del '62). Il ritratto del Lippi (figg. 21, 22) si dà a vedere più tardo dell'*Autoritratto* Uffizi, che la critica suole porre al 1650-55 c.; nella didascalia del 5664 S A. Valori è detto Cavaliere (fig. 40), una nomina posteriore all'11.XI.1668; ed è detto Cavaliere anche nella didascalia del 5662 S, un *Autoritratto* del Baldinucci (fig. 3). Il paese (fig. 45), per quanto non ne siano agevoli i riferimenti stilistici — tuttavia sempre possibili in piccola misura — dovrebbe essere un quieto fantasticare del periodo tardo e del soggiorno dello storico in una delle quattro ville di campagna che allora possedeva. Un posto a sé spetta alle copie da disegni altrui di vario soggetto che, anche se non sono databili esattamente, non direi certo esercitazioni giovanili tanta è la loro perfezione (figg. 46, 47, 48 a).

E infine i vari strumenti di ricerca cronologica devono essere subordinati ai dati biografici pervenutici su questi personaggi, provenienti in linea di massima dai ceti nobiliare ed ecclesiastico del '600 fiorentino e in molti casi partecipi delle attività politiche, culturali e artistiche del loro tempo. Dati, i quali però, a loro volta, forniscono un aiuto relativamente piuttosto modesto: risulta chiaro, ancora dai disegni datati, che il Baldinucci ritraeva con una marcata tendenza a ringiovanire i personaggi/modello, come ho rilevato anche sopra.

Tutto sommato, sembrano leciti tre raggruppamenti cronologici: dei ritratti figg. 1, 14, 16, 40, da ritenere tra i più antichi; dei ritratti figg. 9, 10, 11, 13, 17, 18, 23, 24, 27, 31, 33, 43 da ritenere tra i più tardi; dei ritratti "in parrucca" figg. 2, 9, 10, 11, 23, 24, 27, 31, 38, da ritenere posteriori al 1665 c.

Si hanno due ritratti di tempi diversi di: Giraldi (figg. 16, 17), Niccolini (figg. 26, 27), Panciatichi (figg. 28, 29), Pitti Gaddi (figg. 30, 31), Pucci (figg. 32, 33), A. Valori (figg. 40, 41), e due *Autoritratti* anch'essi distanti tra loro nel tempo (figg. 1, 3). È con molta probabilità un ritratto del Giraldi più tardo dei due citati l'ignoto sul foglio Asta Parsons (fig. 18), un *Autoritratto* secondo cronologicamente dei tre, l'ignoto sul foglio Albertina (fig. 2). Appartengono alla medesima famiglia: A. e F. Brunaccini, fratelli (figg.

9, 10), A. e B. Valori, fratelli, e L. Guicciardini loro nipote di sorella (figg. 20, 40-42); forse anche il Berardi e un Ignoto più giovane (figg. 6, 6a), l'Ughi e un Ignoto più anziano (figg. 38, 39). Su un totale di 10 ritratti d'ignoti, ho potuto individuare 8 soggetti con certezza, 2 dubitativamente (figg. 2, 16, 18, 26, 28, 31, 33, 35; 6, 39).

*Raggruppamento dei disegni secondo la scritta sulla carta di supporto, e probabile appartenenza originaria*

*Mano A* – a) nome del soggetto scritto a china, riquadrato: figg. 3, 9, 10, 12, 15, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 36, 37, 38, 41.

b) nome del soggetto scritto a china, non riquadrato: figg. 6 a, 11, 24, 34, 42.

c) attribuzione a china: figg. 2, 26, 28.

Tranne il dis. fig. 2 dell'Albertina, sono tutti diss. del GDSU: di acquisizione antica i diss. figg. 26, 28; donati agli Uffizi nel 1866 dallo scultore Prof. Emilio Santarelli (1801-86) tutti gli altri. È probabile si tratti di parte dei diss. della Coll. Valori, poi Rinuccini, andata dispersa con l'Asta del 1852, acquistati allora o in seguito dal Santarelli tranne i due pervenuti in precedenza nelle collezioni granducali. Tuttavia nessun documento resta sulle origini della raccolta Santarelli, ben 12.461 pezzi, acquistati — probabilmente sul mercato antiquario nella quasi totalità — entro l'ambito di 25 anni circa (Cat 1967, Introduzione: *A. Forlani Tempesti*).

L'antica appartenenza ai Rinuccini è resa molto probabile, oltre che dai dati cronologici di cui sopra, dalla presenza, in calce alla maggior parte dei ritratti, del nome del soggetto a china, in calligrafia e perlopiù racchiuso in "cartiglio": il che coincide con quella montatura uso quadro della raccolta Rinuccini alla quale accenna il passo qui riportato poco dopo l'inizio. Significativa al riguardo è anche la scritta nel "cartiglio" dell'*Autoritratto* baldinucciano GDSU (fig. 3).

*Mano B* – nome del soggetto scritto a inchiostro comune: figg. 1, 5 b, 8, 13, 14, 16, 19, 40, 43. Anche questi disegni pervennero agli Uffizi nel 1866 con la donazione Santarelli ma, stando alla diversità delle scritte, dovrebbero avere appartenuto in antico alla Coll. Gabburri già Baldinucci. Sarebbero cioè alcuni dei duplicati che il Baldinucci eseguiva per se stesso; le didascalie comunque sono le sole autografe di Filippo: cf. coi suoi scritti autografi che si trovano, con altri, nel Cod. Naz. II. II. 110 della BNCF, una *Miscellanea* su temi di storia dell'arte.

*Mano C* – attribuzione a inchiostro comune: fig. 39. Appartenente al GDSU, è di acquisto antico e forse ha avuto le medesime vicende dei diss. figg. 26, 28, gruppo *Mano A*, inventariati in contemporanea.

*Senza scritta*: figg. 6, 18, 22, 31, 33, 35, 45. Tranne i diss. fig. 6 del GDSU e fig. 18, passato da un'Asta e d'ignota ubicazione, la provenienza degli altri, tutti al Cabinet des Dessins del Louvre, è sicura: facevano parte della raccolta di 1200 c. disegni della Coll. Baldinucci acquistata dal Louvre nel 1806 (sch. 3, 31; Cat 1959, Introduzione: *R. B.*). Probabilmente — ma non possiamo esserne certi — appartenevano alla medesima collezione anche i diss. figg. 6, 18, accomunati agli altri dall'assenza di qualunque scritta. Il nome dei soggetti, un tempo in calce a tutti i disegni come sempre, dovrebbe essere stato ricopiato, dopo un ritaglio, sulla carta del montaggio o dell'album che li raccolgeva, e successivamente è andato perduto.



4 Pietro Antonio Rotari, Filippo Baldinucci, 1726, da Pietro Dandini.

In quanto alle scritte sui diss. perduti figg. 46, 47, 48 a, non sono ben giudicabili dalle riproduzioni: sembrerebbero di mani diverse tra loro e dalle tre di cui sopra. È comunque ovvio che l'appartenenza originaria delle tre copie è da ipotizzare alla Coll. privata *extra*/ ritratti del Baldinucci stesso.

Quest'analisi approda dunque alla conclusione che i disegni emersi provengono in parte dalla Coll. Gabburri, dov'erano i duplicati di Filippo — salvo pochi rimasti presso i Baldinucci, da identificare con certezza in quelli oggi al Louvre — in parte dalla Coll. Rinuccini, dov'erano le prime stesure. Tuttavia sorprende il fatto curioso, e insieme fortunato, che nella totalità del gruppo superstite si riscontri una sola delle dupliche redazioni, che è il *Ritratto di Lorenzo Lippi* sui fogli Uffizi e Louvre.

#### Abbreviazioni

ASF = Archivio di Stato di Firenze – BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – GDSU = Gabinetto dei Disegni e delle Stampe annesso alla Galleria degli Uffizi di Firenze – Cav. = Cavaliere dell'Ordine di S. Stefano Papa e Martire o Ordine Stefano o Ordine di Toscana, Toscano – Sen. = Senatore ossia membro del Consiglio dei 48 Senatori Toscani, nominati a vita dal Granduca di Toscana.

Le illustrazioni dei disegni del Baldinucci non hanno, per semplicità, il nome dell'autore.



4a Ignoto, Filippo Baldinucci, da Pietro Dandini.  
Parigi, Cab. des Dessins del Louvre, Inv. 74.

### *Schedatura di disegni, stampe, dipinti*

Ho indicato i disegni del GDSU semplicemente con F = Figura oppure S = Coll. Santarelli; quelli del Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma, Villa Farnesina alla Lungara, con F C = Fondo Corsini; gli altri: Albertina = presso la Graphische Sammlung Albertina, Vienna; British = presso il Department of Prints and Drawings del British Museum, Londra; Jovellanos = (già) presso l'Istituto Jovellanos, Gijón; KHalle = presso la Kunsthalle, Brema; Louvre = presso il Cabinet des Dessins annesso al Museo del Louvre, Parigi.

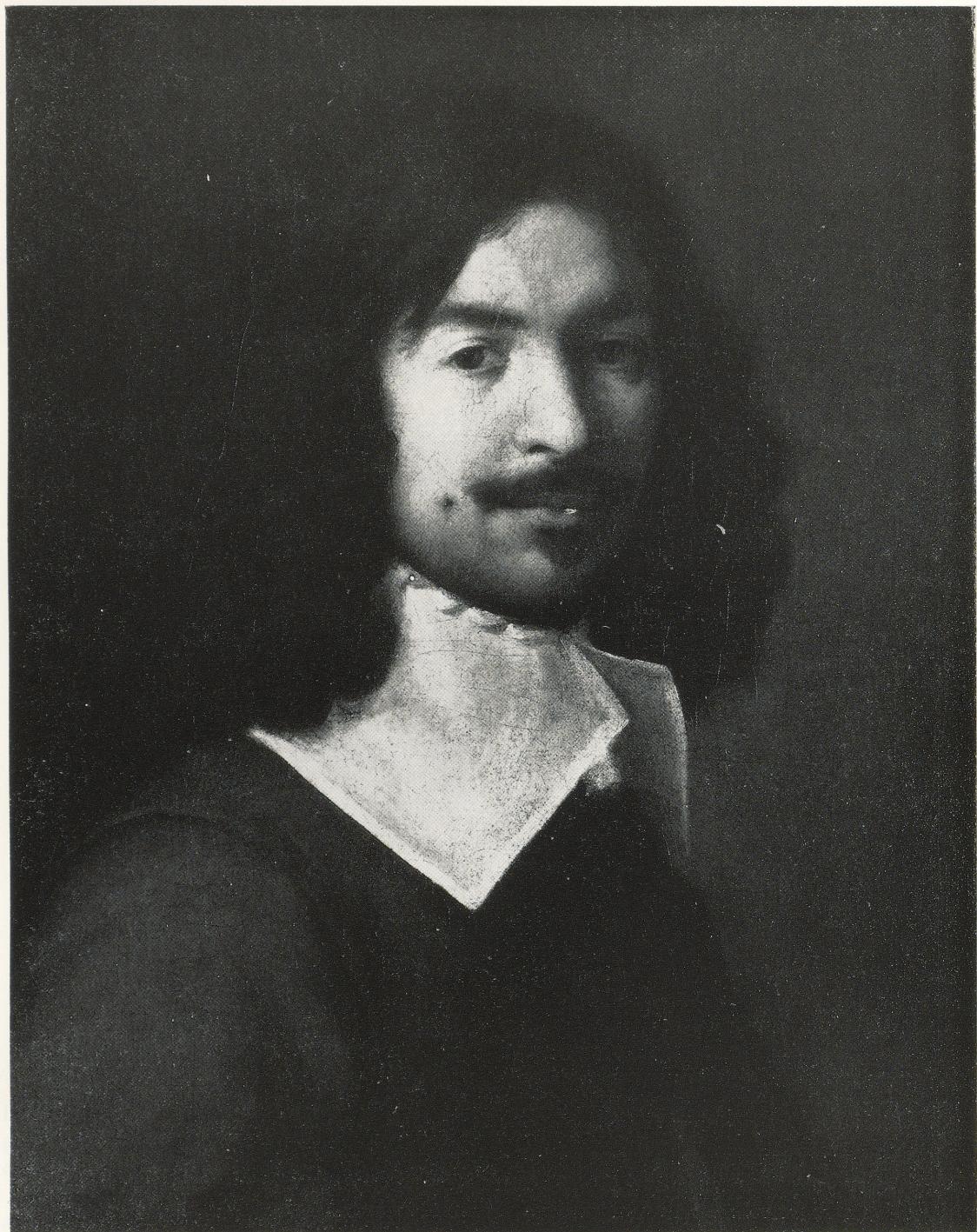
I ritratti autografi del Baldinucci, se non indicato diversamente, s'intendono: capelli, baffi, barba, pizzo, moschetta, vesti, a matita nera; volto, a due matite con prevalenza della sanguigna; taglio: testa e inizio del busto; carta bianca.

Misure: sono in millimetri quelle dei disegni e delle stampe, in centimetri quelle dei dipinti. Dei disegni, quasi tutti con contorni frantumati per logorio, sono date le misure massime, secondo l'uso. I dipinti s'intendono a olio su tela se non c'è alcuna indicazione, a olio su tavola se c'è l'indicazione tav.

Ho ridotto tutte le date di storia fiorentina allo stile comune. Non ho creduto necessario indicare se il giorno della morte di una persona, non rinvenuto, è sostituito da quello della sepoltura attinto dal *Necrologio del Cirri*, op. ms. presso la BNCF.



5 Carlo Dolci, Giovanni De' Bardi, dat. 1631. Firenze, Gall. Palatina.



5a Francesco Cambi, Stefano Della Bella, dat. 1646. Firenze, Dep. delle Gallerie.



4. Stefano Della Bella infigne Pittore in piccole figure, ed intagliatore maraviglioso all'acqua forte. 5665

5b Stefano Della Bella. GDSU, 5665 S.



5c Stefano Della Bella, Autoritratto. GDSU, 1216 F.

L'estinzione di una famiglia è sempre da intendere in linea maschile. Ricordo inoltre l'uso dell'epoca per cui, presso la nobiltà, uno solo dei figli maschi, in genere il primo-genito, poteva metter su famiglia ed ereditare dal padre titolo e averi; facevano però eccezione le famiglie molto cospicue.

Per le note di costume ho usato la terminologia di allora (*Levi Pisetzky*), distinguendo ad es. il "bavero": della medesima stoffa dell'indumento e cucito ad esso --- dal "colletto" o "collare": sempre bianco, in genere di bisso o di batista ossia di lino sottilissimo, bordato o no di pizzo, e posticcia. Tuttavia per designare i grandi colli piatti risvoltati, perlopiù insaldati e sempre bianchi, di taglio quadrato sul davanti, desunti



6 Ignoto. GDSU, 5684 S.



6a Cristoforo Berardi. GDSU, 5682 S.

dalla moda francese e detti *rabats* (da *rabattus* = "ribattuti") genericamente, pur esistendo di due diverse grandezze cioè o interrotti quasi subito sotto il mento o allungati fino a mezzo busto e più a guisa di pettorina, ho usato rispettivamente l'espressione "breve (e talora "piccolo") colletto di tipo *rabat*" e "grande colletto di tipo *rabat*". Da questo secondo tipo di colletto derivò quello "a facciole", qui presente una sola volta (fig. 11), che si diffuse molto a partire dal terzo quarto del '600, prima presso gli uomini di Chiesa, legge, dottrina, poi anche presso i gentiluomini in generale. Di bisso o batista o pizzo bianchi, girava in sottile striscia dietro il collo, per scendere sul davanti in forma di due rettangoli larghi e lunghi, lisci o a pieghe, allacciati in alto. Per contro, dato il taglio a mezzo busto di questi ritratti, non ho potuto riconoscere il tipo dell'indumento che ricopre la veste e ho dovuto limitarmi all'indicazione generica di "cappa", sebbene anche allora esistessero, e caratterizzate piuttosto bene, molte varianti di tale indumento: cappa, casacca, ferraiolo, gabbano, mantello, tabarro, etc.

Ho inteso distinguere quando si è di fronte a una parrucca oppure a un'acconciatura naturale, ma per alcuni casi senza la certezza di esservi riuscita. La cosa infatti può essere difficile per disegni e stampe (ma anche per dipinti, seppur di rado), dato che le parrucche dell'epoca, nostrane o importate dalla Francia, erano fabbricate costantemente in veri capelli.



7 Carlo Dolci, Cristoforo Berardi. Londra, British Museum, Inv. 1901-6-19-1.

#### CATALOGO

I. 5662 S, 226×160; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig: r Filippo Baldinucci Aut: r de' ritratti di tutti i / SS. della conuers: n e del Sig: Cau: r Alessandro Valori". B, sch. I a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli ricciuti di media lunghezza, sottili baffi. Dell'abito è visibile il breve colletto di tipo *rabat*, chiuso da un largo fiocco (fig. 3).

*Filippo Baldinucci* di Giovanni e di Caterina Da Valle, 3.VI.1625-1.I.1697; sep. in S. Pancrazio. Sposò nel 1658 Caterina di Virginio Degli Scolari. Famosissimo storico del-

l'arte, fu iscritto alla fiorentina Accademia delle Arti del Disegno in qualità di Accademico dal 13.X.1648 data della nomina, alla morte (ASF, *Accademia del Disegno*: 127, cc. 63 A e B; 128, cc. 6 A e B; 129, *sub data* 24.III.1694, 9.III.1695, 3.II.1696). Il ramo fiorentino dei Baldinucci si estinse coi figli di Filippo, cinque maschi (Giovanni Filippo, Ignazio, Francesco Saverio, Isidoro, Antonio), di cui il Domenicano Giovanni Filippo morì ultimo l'II.III.1751.

A chiarimento della didascalia del ritratto, oltre al secondo dei due passi riportati all'inizio, si consideri il seguente, tratto dalle *Notizie* di F. Baldinucci su Lorenzo Lippi (V, pp. 268-269): "Questo cavaliere [cioè il Valori] era solito alcune volte fra l'anno di star-sene per più giorni in alcuna delle sue ville d'Empoli vecchio, della Lastra o altra, in compagnia di altri nobilissimi gentiluomini e del virtuoso cavaliere Baccio, suo fratello, dove soleva anche frequentemente comparire Leonardo Giraldi proposto di Empoli, che all'integrità de' costumi e affabilità nel conversare ebbe fino da' primi anni congiunto un vivacissimo spirto di poesia piacevole, in stile bernesco, come mostrano le molte e bellissime sue composizioni: ed a costoro fece sempre provare il Valori, oltre il godimento di sua gioconda conversazione, effetti di non ordinaria liberalità, con un molto / nobile trattamento di ogni cosa, con cui possa e voglia un animo nobile e generoso onorare chicchessia nella propria casa. Con questi era bene spesso chiamato il Lippi, e non poche volte ancora lo scrittore delle *Notizie*, ...".

Per la biografia e la bibliografia v.: PAB, I, c. 260 v; *Negri*, p. 167; Tosc I, pp. 67-68; *Bénézit* I, p. 329 (II ed. I, p. 359); *Cirri* I, cc. 138-139: c. 138; DBI, V, 1963, pp. 495-498; S. *Samek Ludovici*; *Ginori*, *ad Indicem*; AM, *ad Indices*.

2. 5689 S, 222 × 164; in calce da s. al centro, scritta a inchiostro: "Effigie di Filippo Baldinucci fattosi da Se in profilo. 1654". B, sch. 28 a p. 380; AM, p. 415.

In perfetto profilo s., capelli di media lunghezza, scomposti, lisci ma in parte appena arricciati. Dell'abito è visibile il piccolo colletto di tipo *rabat*, chiuso da un largo fiocco. Il profilo perfetto evidenzia la forma irregolare del naso, piuttosto grosso e sporgente (fig. 1).

Eseguito a 29 anni, dovrebbe essere il primo cronologicamente dei tre *Autoritratti* superstiti del Baldinucci. Il disegno è uno dei pochi datati, quattro in tutto — sch. 13, 40, 43 — utili al fine di consentire tentativi di collocazione cronologica per quelli non datati.

3. Inv. 74 Louvre (Coll. Baldinucci), 345 × 235; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "FILIPPO BALDINUCCI Autore delle *Notizie* / de Professori del Disegno, e Compilatore della p(rese)nte / RACCOLTA morto il di .I. Genn(ai)o dell'Anno / Di N(ostro) S(ignore) MDCXCVI Di sua Età LXXII."

Il disegno raffigura, entro un ovato con cornice uso quadro, il Baldinucci seduto al tavolo nell'atto di scrivere le *Notizie*, la penna d'oca nella d., un foglio disegnato nella s. Testa e parte del busto, volto in scorcio di tre/quarti verso s., capelli ondulati di media lunghezza. Dell'abito sono visibili l'inizio della camicia, col basso bavero ritto chiuso da un bottone, e parte della veste manicata (fig. 4 a).

Insostenibile, per ragioni stilistiche, l'attuale assegnazione (dubitativa) al Baldinucci, che si sarebbe ritratto anche qui. Il disegno dovrebbe essere di altri, al momento ignoto, che lo ricavò da un perduto dipinto di Pietro Dandini. Si è sicuri infatti, per attestato del figlio Francesco Saverio, che il Baldinucci si fece ritrarre una sola volta nella vita quando, in età avanzata, aveva i cinque figli ormai grandi e già aveva cominciato a pubblicare le *Notizie*, che fu dal 1681. Il pittore prescelto fu Pietro Dandini, il quale raffigurò (AM, p. 274) "... Filippo sedente in atto di scrivere le sue *Notizie*, assistito da due femmine rappresentanti: l'una, l'Accademia della Crusca che gl'addita il suo *Vocabolario*, e l'altra, l'Ac-



8 Vincenzo Maria Borghini. GDSU, 5692 S.

cademia del Disegno che gli mostra, con alcuni naturali di diverse tinte che tiene in mano, la materia del suo scrivere. Poco lungi da queste vi si vede un grazioso gruppo di tre femminette, figurate per le tre bell'arti della Pittura, Scultura e Architettura; e in pie' di esse, i simboli delle medesime in una battaglia dipinta in più tronchi di statue e in più frammenti d'architettura: i quali servono d'un vago finimento e d'un bell'ornamento di tutta l'opera." Invero il disegno lascia intravedere delle note di stile che ben possono risalire al quadro del Dandini.

Dal medesimo quadro Pietro Antonio Rotari (1707-62) dovrebbe avere ricavato l'acquaforte per la I ed. della Parte III delle *Notizie*, uscita postuma nel 1728, p. a fronte del-



9 Alessandro Brunaccini. GDSU, 5685 S.

l'inizio: testa e metà del busto in ovato, 141×107; 199×138 compresi la cornice rettangola e il cartiglio sottostante col nome; in calce a d. firma dell'incisore e data: "Petr(us) Rotari Veron(ensi)s incidit 1726" (fig. 4).

L'occasione del presente disegno, stando alla scritta, pare fosse l'esigenza di porre una specie di frontespizio al primo volume dei quattro che raccoglievano i 1200 c. disegni appartenuti al Baldinucci, passati nel 1806 al Louvre. La scritta, a stampatello maiuscolo e minuscolo, identica a quella in calce all'Inv. 69 Louvre (sch. 31), dovrebbe essere della mano di un segretario, buon calligrafo, degli eredi della famiglia Baldinucci, nei quali è da vedere anche i committenti del disegno.



10 Francesco Brunaccini. GDSU, 5681 S.

4. Inv. 1038 Albertina, 167×138; in calce a s., scritta a china: "Filippo Baldinucci".  
*Stix*, sch. e ill. 831; non identif.

A tre/quarti verso d., parrucca ricciuta di media lunghezza. Dell'abito è visibile l'inizio dell'abbotonatura e l'alto bavero ritto, da cui fuoriesce un colletto; al disotto, parte della camicia, col basso bavero ritto chiuso da un bottone (fig. 2).

Il ritratto non reca alcuna scritta identificatoria, ma dovrebbe trattarsi di un *Auto ritratto* data la stretta rispondenza di ogni particolare fisionomico con quelli dell'*Autoritratto* sch. 1, forse di qualche anno anteriore. Nel presente tuttavia si notano sia una certa diversità dell'espressione, timida e come incerta, sia l'occhio in apparenza più



11 Francesco Maria Ceffini. GDSU, 5693 S.

grande rispetto all'altro disegno, ma forse perché dilatato; l'altezza minore della fronte può invece essere giustificata dalla presenza della parrucca, probabilmente alquanto calzante.

5. 5665 S, 220×160; in calce, lungo tutto il margine, scritta a inchiostro: " Stefano della Bella insigne Pittore in piccole figure, ed intagliatore maraviglioso all'acqua forte ". B, sch. 4 a p. 379; *Vesme/M* I, p. 42; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli ricciuti di media lunghezza, piccoli baffi. Dell'abito è visibile il colletto bianco bordato di trina, chiuso da un fiocco in cordoncino con lunghe nappe (fig. 5 b).



12 Valerio Chimentelli. GDSU, 5680 S.

*Stefano Della Bella*, disegnatore, pittore, incisore all'acquaforte, figlio dello scultore Francesco e di Dianora di Francesco Buonaiuti, 17.V.1610-23.VII.1664; sep. in S. Ambrogio.

Per notizie e repertori bibliografici sull'opera artistica v.:

Baldinucci IV, pp. 602-619; Tosc I, p. 293; II, pp. 334, 338; TB, III, 1909, pp. 228-230; P. Kristeller; Bénézit I, pp. 480-481 (II ed. I, p. 527); Vesme/M; Cat 1976; Thiem, pp. 399-401, sch. e ill. 207-211; Cantelli, p. 66, ill. 292-295.

È questo uno dei non molti ritratti sicuri dell'incisore. Infatti da un confronto anche superficiale col dipinto di Carlo Dolci alla Gall. Palatina (fig. 5) che raffigura un giovane

a mezzo busto in elegante e ricchissimo costume secentesco — farsetto (o giubbone, giuppone) stratagliato in lucido rasone giallo, nella tonalità dell'oro pallido, con profilature in merletto d'oro rossastro, ricami in oro rossastro, e federato in seta rossa, dal quale s'intravede un blusone in lucido raso bleu/notte; bottoni in cordoncino d'oro rossastro con gemma al centro, ampio collare in bisso bianco, a più strati sovrapposti di lattughe non inamidate — talvolta citato come *Ritratto di Stefano Della Bella* sui vent'anni, Inv. 316 Pitti, 58×46 (Cat 1977/1, sch. e ill. 13; *Cantelli*, p. 69, ill. 313), si ricava che questa identificazione non può essere giusta. Il giovane della tela ha gli occhi scuri e non chiari, l'inizio delle sopracciglia più lontano dalla radice nasale, i contorni delle labbra assai meno sinuosi; non è invece probante in senso assoluto, come chiarirò oltre, il fatto che sulla guancia d. gli manca il grosso neo visibile per contro nel ritratto dovuto al Cambi. Né un abito di così alto valore è supponibile per l'artista all'inizio della carriera e, per giunta, obbligato a contribuire al mantenimento della famiglia causa la morte precoce del padre (1612 c.).

L'identificazione della tela alla Palatina è stata basata su un *Inventario* degli oggetti mobili nella Villa Medicea della Petraia — resosi necessario in seguito alla morte del Principe Don Lorenzo figlio del Granduca Ferdinando I De' Medici (1599-1649) e al cambio del Guardarobiere — compilato tra il 10 e il 17.V.1649 (ASF, *Guardaroba Medicea* 628). Ivi, a c. 8 r, si elenca un ritratto dell'incisore dipinto dal Dolci, e se ne danno le misure in Braccia 1,1/3×Braccia 1,1/4 = cm. 78×73, misure troppo superiori a quelle della tela in questione — che sarebbero state indicate in 1 Braccio×3/4 di Braccio — per consentire tale riconoscimento. Più prudente vedere in questa tela l'effigie di un ignoto. Ma si è con molta probabilità nel vero se, tenendo conto della scritta sul retro: "Fatto da Carlino Dol(ci) in età di XV anni" (= 1631) e del *Ritratto di Arnolfo De' Bardi*, fino al 1972 anch'esso alla Palatina, da allora agli Uffizi, eseguito dal Dolci sedicenne — scritta analoga sul retro: "Carlo Dolci fece di sua età anni 16. 1632" (Cat 1969/1, p. 33, ill. 18: *A. M. Ciaranfi*) — si accetta, come qualcuno ha già fatto, la proposta dello Heinz, p. 218, ill. 217, a favore di *Un giovane della famiglia Bardi*. Proposta che ritengo basata su un passo del Baldinucci nelle *Notizie* sul Dolci (V, p. 340): "Per fra Inolfo de' Bardi, nobil cavaliere fiorentino, ebbe a fare il ritratto quanto il naturale sino al ginocchio, in abito da caccia, in campo d'aria, e quello di Giovanni de' Bardi, suo nipote". Giovanni di Pietro De' Bardi Conte di Vernio (FI) e di Argentina del Sen. Vincenzo Giraldi, 11.VI.1602-30.III.1676. Sposò nel 1629 Costanza del Cav. Pietro Sebastiano Ximenes D'Aragona. Fu Maestro di Camera di Urbano VIII. Primogenito, nel 1644 alla morte del padre divenne Conte di Vernio; morì improle. Arnolfo di Giovanni Maria De' Bardi (1574-1638) era suo zio paterno: nei due volti ritratti dal Dolci si riscontra un'inequivocabile identità nella forma, non troppo comune, delle labbra (Francini, sch. e ill. 74, 75). Arnolfo fu Cav. di Malta e Paggio del Gran Maestro Alof De Wignacourt dal 1583, Capitano dei Lancieri di Clemente VIII dal 1597, dal 1601 Comm. di S. Giovanni di Modena (P, Cod 8, s. v.; P, MSS 45 *Bardi*, nn. 7, 10, 13 alle cc. 547-561 e tav. XXXI; Bonazzi I, p. 33; Cirri II, cc. 310-331: c. 319). Giovanni Maria avo di Giovanni è il celebre fondatore della Camerata de' Bardi, che dette l'avvio al melodramma (DBI, VI, 1964, pp. 300-303: *R. Cantagalli e L. Pannella*).

Il presente disegno ha invece sufficiente rispondenza col *Ritratto di Stefano Della Bella* Inv. 1541 Pitti (oggi nei Dep.), 54×45, dat. 1646 e ritenuto di un Francesco Cambi fiorentino finora non altrimenti noto (Cat 1881, sch. 1216 a p. 196; *Viatte*, p. 24, ill. alla p. *post* frontespizio; CGU, A 164 bis). A mezzo busto, volto di tre/quarti verso d., lunga parrucca a zazzera, baffi piegati all'insù, sulla guancia d. presso la bocca, un neo molto probabilmente artificiale. Il neo infatti non figura nel ritratto dello Stocade né in al-



13 Agostino Coltellini, dat. 1670. GDSU, 5690 S.

cuno degli *Autoritratti* sicuri; è vero però che conosciamo il ritratto dello Stocade solo in piccole riproduzioni a stampa, e che gli *Autoritratti*, a disegno o a stampa, sono poco probanti, anch'essi per l'esigue dimensioni. Dell'abito è visibile l'inizio, col breve colletto di tipo *rabat*, al quale lungo il lato interno si soprapone una lista (meno bene un altro colletto) di trina a larghi smerli (fig. 5 a). Il retro della tela è occupato per intero da una scritta a caratteri lapidari: "RITRATTO DEL SIGNOR / STEFANO DELLA BELLA / DI MANO DEL SIGNORE / FRANCESCO CAMBI / FAMOSISSIMO PITTORE / FIORENTINO / FATTO IN PARIGI / L'ANNO DEL NOSTRO / SIGNORE / MDCXXXVI." Il ritratto, veramente egregio, è certo di mano esperta e, pur essendo



14 Orazio Corbinelli. GDSU, 5666 S.

l'unico lavoro oggi conosciuto del Cambi, si può supporre che un giorno riemergano altre cose di questo pittore, che ho trovato iscritto all'Accademia del Disegno come "Francesco di Pietro o Piero Cambi" dal 3.VII.1629 data dell'immatricolazione — per cui è da porre al 1610 c. l'anno di nascita — al 1653 (ASF, *Accademia del Disegno*: 58, cc. 67 A e B; 59, cc. 13 A, 29 A; 125, cc. 138 A e B; 126, cc. 125 A e B). Si tratta certo di un membro della copiosa consorteria dei Cambi, formata da almeno una dozzina di famiglie diverse: Cambi-Balestrai, Cambi-Importuni, Cambi-Mercanti, Cambi-Speziali, Cambi-Uberti, Cambi Da Pontormo, Cambi Da Scarperia, etc. (P, MSS, s. vv.). S'imparentarono anche coi Medici: nel 1537 Giovanni di Giuliano dei Cambi Di Cambio sposò



15 Odoardo Gabburri. GDSU, 5694 S.

Elisabetta di Antonio di Marco Medici (P, MSS 158 bis, *Cambi Di Cambio*); nel 1651 il Cav, Francesco di Bartolomeo Medici sposò Cassandra di Bernardo Cambi Da Quarrata (P, Cod 8, s. v.); nel 1657 il Marchese Raffaele Medici sposò una Cambi Del Bali (sch. 24).

E appare logica la datazione del ritratto al tempo del soggiorno parigino di Stefano (1639-50): il colletto ha qualcosa di esotico e, mentre l'età può ben essere di 36 anni, sono precoci per Firenze e l'Italia in genere le mode della parrucca e del neo artificiale, le quali solo qualche lustro più tardi sarebbero penetrate, appunto da Parigi, nelle nostre regioni. Non solo: il Cambi si dimostra influenzato dalla ritrattistica di Charles Le Brun (1619-90), di cui cf. i coevi *Ritratto del pittore, teorico dell'arte e poeta Charles-Alphonse Du Fre-*



16 Leonardo Giraldi. GDSU, 5667 S.

snoy (1611-68), Louvre, 73×59 (Cat 1963, sch. e ill. 7; Rosenberg I, sch. e ill. 434); *Le Brun che presenta il ritratto, da lui dipinto, di un gentiluomo in armatura*, Dep. Louvre, ovale 104×84 (Cat 1956, sch. 164; Chomer, p. 188, ill. 7; Constans, sch. 2879 [attrib.]). Il Cambi dovrebbe essere morto fuori di Firenze, a Parigi forse, visto che non figura nei comuni repertori di morti della popolazione fiorentina, da me consultati (ASF, *Morti dell'Ufficio della Grascia*; *Morti dell'Arte dei Medici e Speziali*; BNCF, *Cirri*). Ho trovato tuttavia in *Cirri* IV, cc. 94-111 sui Cambi in genere, l'unico Pietro possibile per la cronologia come padre del pittore: un Piero di Cambio sepolto alla Verna (?) il 27.X.1647 (c. 99), che non è certo un religioso perché sarebbe stato indicato. Un Piero di Cambio m. 1647, con ogni probabilità la medesima persona, è anche in P, Cod 8, c. 66, sotto il titolo *Cambi Del Bali*: il ramo di questo Piero era dei Cambi di Cambio, i quali con decreto del 18.IV.1651 ottennero dal "Magistrato Supremo" l'autorizzazione a cognominarsi semplicemente Cambi, come forse già da tempo si facevano chiamare.

È invece perduto (?) un secondo ritratto a pittura di Stefano dovuto a Nicolaes Van Helt detto "Stocade" (Nimega 1614/15-Amsterdam 1669), da cui Wenzel Hollar (1607-77) trasse un'acquaforte riprodotta in (De) Bie, pp. 560-562, ill. a p. 561: 131×106; 154×106 compresa la didascalia: "Steffano de la Belle natif de Florence en Italie, en l'an 1614 / tres bon painctre en petit, ausi faict merueilie, en l'eau / fort d'un grand'esprit



17 Leonardo Giraldi. GDSU, 5683 S.



18 Leonardo Giraldi. Londra, Asta Parsons ante 17.II.1934.

tres abondant, en inuentions, a faict / son commencement aupres Iaecques Callot. on voit quantite de ses / estampes par tout. / Stocade pinxit — W. Hollar fecit — Ioannes Meyssens excudit." Il dipinto è databile al 1648 o poco avanti, risalendo al 1649 la serie di ritratti di artisti — tra cui l'acquaforte dello Hollar — stampata ad Anversa da Jan Meyssens: *Image de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science devroyent vivre eternellement...*, poi ristampata con ampliamento dei cenni biografici e poche aggiunte dal De Bie. L'acquaforte dello Hollar è da supporre invertita rispetto all'originale, visto che la mano sollevata significativamente dall'artista dovrebbe essere, per la logica, la destra piuttosto che la sinistra. Lo Stocade, che soggiornò in Italia, in questo motivo del gesto orgoglioso e quasi trionfante della mano d. dovrebbe essersi ispirato al *Ritratto di Andrea Doria* di Sebastiano Del Piombo, allora come oggi a Roma, Gall. Doria Pamphilj, doc. al 1526 e ritenuto il capolavoro del Luciani (Pallucchini 1944, p. 65, sch. a p. 168, ill. 65).

La mano non compare più in due incisioni successive. Fu desunta, credo, dalla tela dello Stocade, senza inversione (?), anche l'acquaforte di Joachim Von Sandrart Senior (1606-88) del 1675: (*Von*) Sandrart, sch. XVII a p. 360, ill. pp. 360/361, 93×88; didascalia: "STEFFANO DE LA BELLA V(ON) FLOR(ENZ) KVPF(ERSTECHER)" (ed. a cura di A. Peltzer, sch. XVII a p. 246, ill. a p. 229; pp. 293, 410, 417, 428). A sua volta la



19 Giovanni Battista Guarini. GDSU, 5691 S.

stampa del Sandrart fu reincisa un secolo dopo a bulino su rame, nel medesimo senso ma con ingrandimento a  $144 \times 114$ , dal fiorentino G. B. Cecchi (1748/49-post 1807): *Rau XI*, 1775, p. *ante p. 1*; didascalia: "Sandrart — H. del(ineavit) — G. Batta Cecchi Sc(ulpsit)." Nell'elogio di Stefano (pp. 1-6) la tela Inv. 1541 Pitti è data ad Anonimo francese, mentre è data a Stefano stesso nell'*Inventario* del Card. Leopoldo De' Medici del 1675-76 (ASF, *Guardaroba Medicea* 826, c. 90 r, n. 586) e correttamente al Cambi in quello di Pal. Pitti del 1688 (ASF, *Guardaroba Medicea* 932, c. 133 r).

Ancora dal dipinto dello Stocade attinse — ma tramite, sembra, in parte l'incisione dello Hollar, in parte quella del Sandrart — per un ritratto di Stefano all'acquaforse  $224 \times 154$  c., senza inversione (?) e con l'aggiunta di un mazzo di pennelli nella mano d. resa con qualche modifica, il pittore romano Agostino Masucci (1691 c.-1758). Il ritratto si vede nella parte alta della stampa, simulato dipinto in un quadro ovale sorretto da tre putti e campito entro un classico loggiato che si apre sull'arioso scenario di un giardino; tendaggi al disopra e sulla d. Attorno all'ovato, nella finta cornice, corre la didascalia:



20 Luigi Guicciardini. GDSU, 5676 S.

“STEPHANVS DE LA BELLE PICTOR ET SCVLTOR AERARIVS. FLORENTINVS. NATVS ANNO D(OMI)NI. MDCX. OBIIT ANNO MDCLXIII”. V. fig. 51 a p. 432.

Lo Heinecken II, 1778, nel catalogo delle stampe di Stefano (pp. 386-422), dà un elenco di 8 tra autoritratti e ritratti (pp. 387-388), enumerando però separatamente la tela dello Stocade (I) e le incisioni dello Hollar (VII), del Sandrart (VIII), del Cecchi (VI). E inoltre sono da respingere anche tutte le sue identificazioni:

II, desunta da Jombert n. 122, 34 (p. 124), ma respinta anche in *Vesme/M* n. 445, una *Testa* che Stefano dovrebbe avere ricavato con varianti — come mi pare abbia fatto anche in altri casi — dal ritratto riprodotto in *Vesme/M* n. 181, però quasi del tutto privo ormai di quei caratteri fisionomici.

III, desunta da Jombert n. 146, 2 (p. 151), ma respinta anche in *Vesme/M* n. 293, una *Testa* perfettamente frontale e, al disotto, studio dell'occhio umano di profilo in quattro rese diverse; dat. 1649. Invero non si scorge quasi nessuno dei lineamenti dell'artista: è da osservare tuttavia che una discreta quantità di queste *Teste* possono essere state



21 Lorenzo Lippi. GDSU, 5687 S.



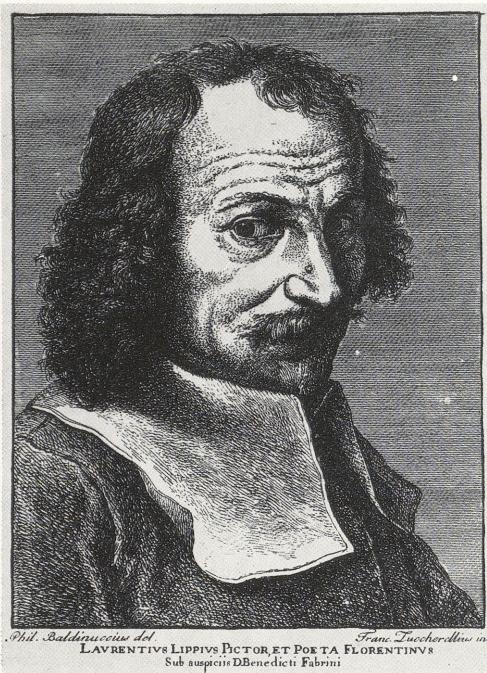
22 Lorenzo Lippi. Parigi, Cab. des Dessins del Louvre, Inv. 73.

incise da Stefano sulla falsariga del proprio volto, con piccole o grandi alterazioni certamente volute. Il che si spiega con agevolezza: la difficoltà di procurarsi modelli e spieci modelli adatti, di averli nell'*atelier* molto di frequente, le spese relative, etc.

IV, desunta da *Jombert* n. 172, 1 (p. 168), ma respinta anche in *Vesme/M* n. 181, una *Testa* con berretta piumata di struzzo, sciarpa serica che gira più volte intorno al collo e termina in fiocco sul davanti; fa da frontespizio alla raccolta di *Plusieurs testes coiffées à la persienne* dat. 1650. Il Della Bella trasse l'incisione della *Testa* — fatta e stampata a Parigi, ma forse disegnata a Firenze prima della partenza — un ritratto del musicista Bartolomeo Landini, dal dipinto di Cesare Dandini di cui si conoscono oggi tre repliche presso la Soprintendenza di Firenze e una quarta in Coll. privata: *Borea*, pp. 30-31, ill. 9-11.

V, desunta da *Jombert* n. 189, 1 (p. 183 e nota (1) alle pp. 183-184), ma respinta anche in *Vesme/M* n. 832, un *Fanciullo seduto per terra*, intento a copiare in disegno il *Vaso Mediceo* col rilievo del Sacrificio d'Ifigenia, allora nel giardino della Villa romana dei Medici alla Trinità dei Monti, dal 1780 agli Uffizi, Inv. 307 (cratere in marmo bianco venato alt. cm 173, diam. cm 135, arte neo-attica c. metà sec. I a.C.: *Mansuelli* I, sch. e ill. i 180); dat. 1656. Analogamente la stampa n. 308 in *Vesme/M*, dat. 1650, anche se meno elaborata, con un *Fanciullo seduto su un masso*, intento a copiare in disegno la base di un monumento. Non può trattarsi di due *autoritratti postumi*, se così si può dire, perché Stefano all'età del giovane disegnatore, 12/14 anni c., non era ancora andato a Roma, dove andò per la prima volta nel 1633: le due vignette sono semplicemente *ispirate*, con scherzosa fantasia, alle applicazioni di Stefano adolescente. L'identificazione del fan-

22a Francesco Zuccherelli, Lorenzo Lippi, 1731, dal Baldinucci.



ciullo in Cosimo (III) De' Medici quattordicenne, proposta in *Vesme/M* per la stampa n. 832, viene inficiata dalla strana assenza di una scritta esplicativa e da ragioni di cronologia, visto che l'analogia stampa n. 308 è anteriore di 6 anni: di quando Cosimo ne aveva 8.

È tuttavia con errore che in *Vesme/M* si respinge pure il ritratto disegnato dal Baldinucci: mentre la didascalia apposta in calce sarebbe falsa, gli elementi fisionomici non sarebbero corrispondenti ai ritratti del Cambi e dello Stocade/Hollar: "... une tête ... offrant les traits d'un homme imberbe et à l'expression obtuse. Si l'on s'en rapporte à la légende placée au bas, ce serait encore un portrait de Stefanino; mais, comme sa dissemblance avec le tableau de Cambi et la gravure de Hollar ne saurait être plus évidente, cela nous suffit pour que nous nous déclarions contre son authenticité. Cette tête, d'ailleurs, semble une imitation de certaines figures gravées par Della Bella et faisant partie des séries 292-307, 308-324 et 325-363." (tra cui non trovo, invero, nessuna stampa che possa dirsi imitata, salvo certe affinità, spiegabili per quanto ho sopra osservato).

Sulla guida di questi pochi ritratti, ho creduto di riconoscere un *Autoritratto* in età adolescente, testa e inizio del busto, disegnato a penna, c. b. 163×149, sul foglio 1216 F già 438 E (fig. 5 c): che questo sia un ritratto "in età adolescente" e non "in età matura, con ringiovanimento" come si dà talvolta il caso, mi sembra possibile per la straordinaria precocità di Stefano attestata dai biografi.

6. 5682 S, 237×153, taglio ovale. In calce al centro, scritta a china: "Sig. Auu:to Berardi". B, sch. 21 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli lunghi e appena ondulati, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 6 a).

*Cristoforo Berardi* di Carlo e di Ortensia di Simone Fioravanti, 8.X.1624-14.X.1703; sep. in S. Pancrazio. Sposò nel 1665 Beatrice di Lorenzo Ghiberti, discendente del fa-



22b Leonello Spada, Autoritratto. Modena, Gall. Estense.



23 Jacopo Marucelli. GDSU, 5674 S.

moso scultore. Avvocato. Fu membro delle Accademie della Crusca, Fiorentina — di cui nel 1652 fu 123º Consolo — e degli Apatisti. Scrisse opere in prosa e in versi, che almeno fino sul termine del sec. XVIII restavano manoscritte presso i discendenti: tra queste un *Priorista Fiorentino a Tratte*, delle *Memorie della propria famiglia e di quella della moglie* e una *Storia di Firenze* dalle origini alla fine della Repubblica, ampliamento di altra composta da Giuliano De' Ricci. Il suo ramo si estinse col nipote Giuseppe di Giovanni Battista, m. 1.I.1781.

Con molta probabilità l'*Ignoto* di Carlo Dolci disegnato a matita, campitura ovale interamente chiaroscurata, sul foglio British Inv. 1901-6-19-1, è un ritratto dell'Avv. Bevardi in età di poco posteriore (fig. 7). Ed è opportuno rilevare che l'uso dei ritratti a matita come quelli del Baldinucci ossia condotti a compimento perché fine a se stessi e non perché definitivi per un a olio, che ha precedenti nobilissimi nell'opera dei francesi Du Moustier ma è insueto nei pittori in genere, trova un parallelo coevo proprio in alcune cose del Dolci. Oltre al citato foglio British, cf. il *Bambino Luigi Gualtieri* firm. e dat. 1674, 1172 F, il *Rev. Giovanni Jacopucci* firm. e dat. 1674, 1178 F (Heinz, pp. 228-229, ill. 247-248), il *Prelato* 2542 S, il *Giovane* già a Kassel, Coll. Edward Habich (Eisenmann, tav.

20; *Thiem*, sch. e ill. 221), l'*Ignoto Inv. 1895-9-15-577* British (Cat 1974/2, sch. e ill. 136; *Turner*, sch. e ill. 52), questi due ultimi creduti autoritratti ma certo ritratti di altre persone, mentre dovrebbe essere un autoritratto l'*Adolescente* dell'Asta Soth/L 1963, oggi al Courtauld Institute di Londra. È comunque — ed è già stato proposto — un sicuro autoritratto in veste di *Evangelista*, credo l'Apostolo S. Giovanni, la mezza figura con libro disegnata sul foglio Inv. 42 (oggi perduto) dell'Istituto Jovellanos di Gijón (*Pérez*, sch. e ill. 117). Uno studio (anteriore o posteriore?) del Santo, senza rilievo fisionomico e pertanto da non includere, a mio vedere, tra gli autoritratti, è invece il disegno simile, a contorno ottagono, all'Ashmolean Museum di Oxford (*Parker*, sch. 837). Ed è un sicuro *Autoritratto* il 1173 F, campitura ottagona non chiaroscurata (*Heinz*, p. 231, ill. 212), tuttavia preparatorio per quello in profilo nel duplice *Autoritratto* (di fronte e in profilo) a pittura dat. 1674 agli Uffizi, Inv. 1676/1890, 74,5×60,5 (*Heinz*, p. 231, ill. 251; *Corquodale* 1973, p. 481, ill. 12; CGU, A 307). Una copia di bottega del disegno fu venduta come autografa nel 1936 all'Asta della Coll. Henry Oppenheimer (Chr/L).

*Salvini* 1717, pp. 564-566; PAB, I, c. 263 r; *Marchesi* I, p. 339; *Mazzucchelli* II, II, 1760, p. 911; Rf, c. 92 v, n. 365; c. 104 v, n. 504; *Tosc* I, p. 111; II, p. 358; P, *Mss* 186 *Berardi*; *Cirri* II, cc. 251-254; *Acc* I, pp. 219-226; II, 1927, pp. 122-146; III, 1929, pp. 1-9.

7. 5684 S, 230×156. B, sch. 23 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli lunghi e ondulati, sottili baffi. Dell'abito è visibile l'inizio della camicia, col basso bavero ritto chiuso da un bottone (fig. 6).

Manca la consueta scritta identificatoria, tuttavia questo giovane ha qualche rassomiglianza con l'Avv. Berardi raffigurato sul 5682 S e sul foglio British, e potrebbe essere un suo parente, forse uno dei fratelli minori: Niccolò (1630-86) o il Cap. Pier Giulio (1631-90); non però, per lo stile grafico, suo figlio Giovanni Battista, n. post 1665.

8. 5692 S, 210×158; in calce a s., scritta a inchiostro: "MonSig:<sup>re</sup> Vincenzo Borghini". B, sch. 31 a p. 380; AM, p. 416.

A tre/quarti verso s., capelli cortissimi, grossi baffi, barba alla nazzarena. In testa, la berretta da prete; sotto la cappa foderata di lince (o col bavero linciato), è visibile la veste talare col basso bavero ritto e l'inizio della lunga abbottonatura (fig. 8).

*Vincenzo Maria Borghini* di Domenico e di Mattea di Angelo Capponi, 29.X.1515-15.VIII.1580; sep. in S. Maria degl'Innocenti. Per un errore nell'epitaffio (su marmo, alla parete dietro l'altar maggiore): "VINCENTIJ BORGHINI OSSA / OBIIT AN(NO) MDLXXX DIE XV / AVG(VSTI) / VIX(IT) AN(NOS) LXIII MEN(SES) IX DIES XX", dove "LXIII" avrebbe dovuto essere "LXIII" e "XX" avrebbe dovuto essere "XVIII", v. *Sigilli* III, 1740, pp. 80-93; *Richa* VIII, 1759, p. 129.

Benedettino. Vestì l'abito nel 1531 presso la Badia Fiorentina, nel 1541 fu ordinato Sacerdote, dal 1552 diresse, col titolo di Priore (*vulgo* "Spedalingo"), l'Ospedale di S. Maria degl'Innocenti; dal 1562 fu Luogotenente dell'Accademia del Disegno, allora fondata dal Granduca Cosimo I De' Medici. Filologo, storico, teologo, legato culturalmente all'ambiente artistico fiorentino, fu operosissimo e di lui restano molti scritti editi e inediti: tra quelli editi, il carteggio e, di speciale interesse per la storia religiosa e civile di Firenze, i *Discorsi*, usciti postumi in I ed. nel 1584-85. La famiglia, della consorteria dei Baldovinetti, si estinse con un Giovanni Battista di Alessandro, m. 23.XII.1653.

Questo ritratto e quello del Roncalli (sch. 35) sono i soli del Baldinucci, tra quelli pervenutici, relativi a persone non contemporanee. Si affaccia così il problema della fonte iconografica che nel caso presente è, a mio vedere, il *Ritratto del Borghini* nella raccolta dei *Ritratti dei Luogotenenti dell'Accademia*, dei quali furono incaricati vari artisti nel corso degli anni, dopo la serie iniziale di 14 ritratti, tra cui quello del Borghini, commessa



24 Raffaele Medici. GDSU, 5671 S.

nel 1596 dal Luogotenente Sen. Cav. Francesco Maria Ricasoli a 14 diversi pittori (Matteoli 1973, doc. C). Dipinto da Valerio Marucelli, si conserva nei Dep. degli Uffizi con la parte superstite della raccolta, Inv. 2409/1890, 66×50; reca in alto la scritta: "DO(N) VI(N)CE(N)TIO BORGINI L(UOGO) T(ENENTE) 1562"; una copia mediocre di Anonimo, *post* 1605, è nella Coll. Gioviana pure presso gli Uffizi, Inv. 220/1890, 60×47 (CGU, Ic 73, Ic 676). Suppongo che il Marucelli a sua volta si fosse avvalso del ritratto a fresco del Borghini dipinto da Federico Zuccari, con quello di altri illustri personaggi, in una delle otto vele della cupola del Duomo di Firenze, nelle quali raffigurò *Angeli, Santi, Virtù e il Giudizio Universale* (1576-79), e cioè nella vela, firm. e dat. 1576, opposta al *Cristo in gloria* (Heikamp I, pp. 49-50, ill. 15).



25 Cesare Monaldi. GDSU, 5677 S.

Indipendenti da questa iconografia e tra loro, appaiono alcuni ritratti noti del Borghini, certo presi dal vero come il precedente:

Di Giovanni Stradano su disegno del Vasari, nella tav. col *Trionfo della Guerra di Siena* a Pal. Vecchio, soffitto del Salone dei Cinquecento (1563-65), angolo inferiore d. del dipinto, il primo personaggio da s. nel gruppo dei ritratti (Vasari VIII, 1882, p. 219; *Allegri*, sch. e ill.i 16).

Di Anonimo, in una xilografia ovale: 75×55; 93×71 con la cornice, edita sulla p. post frontespizio nei *Discorsi II*, 1585, ma datata 1573 — o desunta da originale di quell'anno — nella didascalia corrente lungo la cornice: “DON VINCENT(IVS) BORGHINIVS PRIOR INNOCENT(IVM) AET(ATIS) S(VAE) AN(NORVM) LVIII.”

Dello Zuccari, nella tav. 102×130 con *Lo Zuccari, il Borghini e una Pandolfini mentre programmano i freschi nella cupola del Duomo*, 1578 c., oggi a Roma, Bibl. Hertziana, acquistata a Firenze sulla fine dell'800 da Jean-Paul Richter dall'allora proprietario W. Campbell Spence (Cat 1911/P, sch. 9 a p. 203; II ed., sch. 9 a p. 215; Cat 1912, sch. alle pp. 33-

34, ill. XX ivi: *C. Gamba*; *Richter*, sch. 46; *Körte*, sch. 14, ill. 44, 45 A, 45 B). Del quadro si conoscevano un tempo a Firenze due esemplari autografi, l'uno presso i Baldovinetti, l'altro presso i Pandolfini (Sigilli III, 1740, p. 92). Da questo, Francesco Allegrini (1729-?), su disegno di Giuliano Trabullesi, trasse un'incisione a bulino su rame col solo busto del Borghini, 200×184: Serie I, c. 145 r; didascalia: "VINCENTZIO BORGHINI / PRIMO INDAGATORE / DELLE ANTICHITÀ DI FIRENZE / nato il dì XXIX Ottobre MDXV morto il dì XV Agosto MDLXXX. / Al Nobile, e Virtuoso Giovane / il Sig(nor) Giuseppe Maria de Baldovinetti Consorti de Borghini / Preso dall'Originale di mano di Federigo Zuccari appresso l'Illustrissimo Sig(nor) Cav(aliere) Conte Ruberto Pandolfini / Segretario del Consiglio di Stato e di Reggenza, e Ciambelano di Sua M(aestà) Imperiale / Giuliano Trabullesi del(ine) Fran(ces)co Allegrini inci(se) 1762". Ignoro se per essergli noto solo questo attestato o per altro motivo il *Gamba*, *op. cit.*, identificò la tav. Hertziana con l'esemplare dei Pandolfini. Sull'11043 F resta un disegno preparatorio (Cat 1911/D, p. 31; *Körte*, ill. 45 B; Cat 1966, sch. 60, ill. 45), al quale credo sia da unire il particolare col busto del Borghini su un foglio a Parigi, École des Beaux-Arts.

Un busto del Borghini, desunto forse dal ritratto del Marucelli, fu affrescato nella vòlta del Corridoio Ovest della Gall. degli Uffizi (campata terza contando dalla parte verso l'Arno), insieme ad altri undici personaggi che circondano l'*Allegoria della Varia Erudizione* (Manni 1745, tav. XXIX, incisione a bulino su rame dell'Abate Pier Antonio Pazzi [1706-post 1766] su disegno di Giuseppe Menabuoni). La decorazione delle vòlte dei Corridoi Sud e Ovest fu eseguita tra il 1658 e il 1680 c. dai pittori Jacopo Chiavistelli, Angelo Gori, Giuseppe Masini, Giuseppe Tonelli, Cosimo Olivelli.

Un busto in marmo del Borghini si trova sulla facciata di Pal. Valori (Borgo degli Alibizzi), tra l'erme scolpite a mezzo rilievo da Giovanni Caccini verso lo scadere del sec. XVI, per committenza del Sen. Baccio Valori.

Nei Dep. dell'Ospedale degl'Innocenti, un bel ritratto del Borghini che darei a Francesco Salviati, 1560 c., è riconoscibile nella tav. 78×63 edita come *Ritratto del Priore Luca di Tommaso Alamanni (1531-32)* di Anonimo in *Bellosi*, sch. 86, ill. 112, piuttosto che nelle due tavv. ivi edite come ritratti del Borghini di pittori anonimi: sch. 87, ill. 113 (95×77), pervenutaci come *Ritratto del Borghini*, e ill. 114 (72×59), pervenutaci come *Ritratto del Priore Gerolamo di Stefano di Cino (1497-1506)*. Questi due quadri dovrebbero essere opera di un medesimo mediocre pittore, che intorno al 1550 raffigurò, in ritratti postumi, l'Alamanni e il Cini. È supponibile cioè uno scambio di titoli, forse risalente al secolo scorso, tra i quadri ill. 112 e 113, mentre può essere giusto il titolo del quadro ill. 114.

PAB, I, c. 186 v; *Negri*, pp. 525-526; Serie I, cc. 145 r-147 v; *Mazzucchelli* II, III, 1762, pp. 1740-1745; Rf, cc. 61 v-62 r, n. 144; Tosc I, pp. 137, 150-151, 321; II, pp. 66, 171, 427; P, MSS 186 *Borghini*; *Cirri* III, cc. 333-336: c. 335; DBI, XII, 1970, pp. 680-689: *G. Folena*.

9. 5685 S, 225×154; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Cau:r Alessandro Brunaccini". B, sch. 24 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., parrucca lunga e ricciuta, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat*, più in basso al quale compare, disegnata a sanguigna, l'insegna di Cav. Stefaniano — croce d'oro patente e con biforcatura (o croce ottagona), tutta a smalto rosso tranne una striscia perimetrale — appesa a un nastro (rosso) di seta (fig. 9).

*Alessandro Brunaccini* del Cav. Jacopo e di Maria di Paolo Barbolani Conte di Montaúto, 1634-7.III.1697; sep. alla SS. Annunziata. Fu, come il padre, Cav. Stefaniano (1650). La famiglia esiste ancora.

PAB, I, c. 176 r; *Marchesi* I, pp. 434-435, 493; Tosc II, p. 79; P, Cod 8, s. v.; P, MSS 186 *Brunaccini*; *Cirri* IV, cc. 60-61: c. 60.



26 Francesco Niccolini. GDSU, 15352 F.

10. 5681 S, 230×158; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig.<sup>r</sup> Francesco Brunaccini". B, sch. 20 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., parrucca lunga, crespa e ondulata, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 10).

*Francesco Brunaccini* del Cav. Jacopo e di Maria di Paolo Barbolani Conte di Montauito, 27.VIII.1628-6.III.1697; sep. alla SS. Annunziata. Sposò nel 1673 Cassandra di Lorenzo Soderini. Era fratello maggiore dell'Alessandro di cui alla sch. precedente: v.

11. 5693 S, 288×215, campitura ovale non chiaroscurata; in calce, scritta a china: a s. "Sig Cau:<sup>re</sup> Auuo:<sup>to</sup> Ceffini", a d. "Lettore in Pisa". B, sch. 32 a p. 380; AM, p. 416.

A tre/quarti verso s., parrucca ricciuta di media lunghezza, sottili baffi, piccolo pizzo. Dell'abito è visibile il colletto a grandi faccioletti, più in basso al quale compare, tracciata a sanguigna, la Croce Stefaniana al centro di un (rosso) fiocco serico (fig. 11).



27 Francesco Niccolini. GDSU, 5686 S.

Francesco Maria Ceffini di Pier Maria e di Laura di Pier Andrea Cresci, 3.XI.1623-14.XII.1685; sep. in S. Frediano a Pisa nella sepoltura dei Cavv. Stefaniani. Sposò nel 1661 Maria Eleonora di Sforzo Baroncini; nel 1676 Maria Francesca di Lorenzo Sassetti. Avvocato. Nel 1645 si laureò in Diritto Canonico e Civile (*in Jure Pontificio et Caesareo o in utroque Jure*, come allora si diceva) all'Università di Pisa, dove nel 1647, giovanissimo, ottenne la cattedra di *Magister Justinianearum Institutionum*: alla BNCF restano manoscritti, nel Cod. Magliabechiano XXIX. VII, i suoi *Commentaria* ai 4 Libri delle *Institutiones Justinianae*, raccolti dalle sue lezioni nello Studio pisano dell'Anno Accademico 1657-58 dall'allievo Jacopo di Marco Magliabechi e di Ginevra Baldorotti (1631 c.-1700), fratello del più noto Antonio e più tardi Giureconsulto a Roma, presso la Curia Pontificia. Fu membro dell'Accademia degli Apatisti, dal 1647 dell'Accademia Fiorentina, dal 1650 della Crusca. Nel 1657 fu eletto Cav. Stefaniano e dal 1664 fu uno dei Dodici del Consiglio o Tribunale Supremo dell'Ordine — con la carica di Giudice Delegato dell'Ordine



28 Lorenzo Panciatichi. GDSU, 15354 F.

nelle Cause di Prima Istanza dei Preti, delle Monache e di alcune Commende — che aveva sede a Pisa, dove da quell'anno fu anche Assessore dei Consoli del Mare: dal 1659, insieme ai fratelli Bencivenni e Giovanni Battista, godeva della Cittadinanza Pisana. La famiglia si estinse col suo nipote di fratello Luigi di Giovanni Battista, m. 27.V.1742.

*Ceffinius*; *Gamurrini* V, pp. 295-316; *Rilli*, pp. 361-364; *Negri*, pp. 190-191; *Marchesi* I, pp. 437, 482, 508, 547; *Sep*, cc. 60 r e v; *Rf*, c. 93 v, n. 376; *Fabbroni* III, pp. 289-291; *Tosc* I, pp. 242-243, 410; *P*, *Mss* 192 *Ceffini*; *Benvenuti*, p. 58; *Cirri* V, cc. 169-171: c. 171; *Acc* I, pp. 219-226; II, 1927, pp. 122-146; III, 1929, pp. 1-9.

12. 5680 S, 218×150; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "R. Dott.<sup>r</sup> Vale-  
rio Chimentelli". B, sch. 19 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli ondulati di media lunghezza, baffi piegati all'insù, moschetta (o *royale*, come allora si diceva). Copricapo a calotta in panno (o in velluto) spicchiato; dall'abito talare, di cui è visibile il basso bavero ritto e l'inizio della lunga abbottonatura, fuoriesce un piccolo colletto (fig. 12).

*Valerio Chimentelli* dell'Avv. Giovanni Battista e di Antonia Landi da Montevarchi, 20.VII.1620-2.XII.1668; sep. in S. Caterina di Alessandria a Pisa. A 42 anni si fece Sa-

cerdote. Sebbene si fosse laureato *in utroque Jure* (I.X.1643), nel 1648 chiese e ottenne di ricoprire all'Università di Pisa — dove aveva studiato — la cattedra di Letteratura greca; più tardi, nel 1653, ebbe la carica di *Magister omnium Humaniorum Litterarum*. A Pisa fu membro dell'Accademia dei Disuniti, a Firenze delle Accademie: degli Apatisti dal 1635, degli Svoliati, Fiorentina e dal 1650 della Crusca: nel 1658 fu chiamato a far parte della commissione per la terza ed. del *Vocabolario*. La famiglia esiste ancora. Restano di lui alcune opere manoscritte (poesie in italiano e in latino, saggi di varia erudizione, *Praelectiones*) alla BNCF e alla Bibl. dell'Università di Pisa, e stampate in vita o postume, tra cui: *Genio Maiestatique Serenissimorum Coniugum Cosmi Principis Etruriae, Margaritae Aloysiae Aurelianensis, Nuptialem Panegyricum consecrat Valerius Chimentellius*, Florentiae 1661; e la famosa interpretazione di un'epigrafe latina rinvenuta presso l'ex-Porto Pisano, poi murata a Pal. Roncioni: *Marmor Pisanum de honore bisellii*, edita a Bologna nel 1666 con altri studi più brevi: *De veterum sellis; De re donatica antiquorum; Myiodia sive De muscis odoris Pisanis Epistola*.

*Boldonius*, n. CCCCIX a p. 274; *Negri*, pp. 516-517; *Fabbroni* II, 1792, p. 47; III, pp. 16-17, 162-191, 288, 662; *Tosc* I, p. 260; *Benvenuti*, p. 58; *Cirri* V, c. 327; *Acc* I, pp. 219-226; II, 1927, pp. 122-146; 211-212; III, 1929, pp. 1-9; V, pp. 287-289; *DBI*, XXIV, 1980, pp. 770-773: *N. Longo*.



29 Lorenzo Panciatichi. GDSU, 5688 S.



30 Camillo Pitti Gaddi. GDSU, 5670 S.

13. 5690 S, 225×161; in calce a s., scritta a inchiostro: "Agostin Coltellini 1670". B, sch. 29 a p. 380; AM, p. 416. Per altri ritratti datati vv. sch. 2, 40, 43.

A tre/quarti verso s., capelli ricciuti di media lunghezza, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto bianco bordato di trina (fig. 13).

*Agostino Coltellini* di Francesco, oriundo bolognese, e di Elisabetta di Taddeo Curradi, sorella del noto pittore Francesco, 17.IV.1613-26.VIII.1693; sep. in S. Gaetano da Thiene. Avvocato. Si laureò a Pisa *in utroque Jure* il 6.X.1638 e, ottenuta la Cittadinanza Fiorentina, dal 1639 fu Consultore, quindi Censore del Tribunale del Santo Uffizio. Come Avvocato fu al servizio anche dei Card. Carlo e Giovanni Carlo De' Medici e, dal 1654, fu Consigliere dell'Arciduca Ferdinando Carlo D'Asburgo. Ebbe varii interessi culturali e artistici: fu poeta sacro e profano, filologo, storico e, finché visse, fu iscritto all'Accademia del Disegno in qualità di Accademico. Fu membro delle Accademie: degl'Infiammati dal 1628, della Crusca dal 1650 — nel 1658 fu chiamato a far parte della commissione per la



Le quattro seguenti Teste fatte al naturale col Paese à  
penna sono di mano di Filippo Baldinucci, e si pongono  
qui per mostrare al Lettore essere stato il medesimo  
non solo dilettante, e discernitore delle Opere altrui, ma  
eziandio non pocopratico e diligente nell'operare.



32 Orazio Roberto Pucci. GDSU, 5679 S.

terza ed. del *Vocabolario* — Fiorentina dal 1659 — di cui fu Consolo negli anni 1660, 1664-68, 1671-72, 1677, rispett. 131<sup>o</sup>, 135<sup>o</sup>, 138<sup>o</sup>, 142<sup>o</sup> Consolo — degli Arcadi dal 1691. Nel 1632 fondò l'Accademia degli Apatisti (soppr. 1783), intesa inizialmente alla ricerca di un giudizio "spassionato" ossia obiettivo sui grandi scrittori latini e del '300 italiano, poi sviluppatasi fino a trattare, con sedute quasi quotidiane, molti rami dello scibile, come filologia, poetica, matematica, giurisprudenza, medicina, storia, filosofia, teologia, etc. Del Coltellini restano moltissime opere, tra edite e inedite. Ultimo del ramo fiorentino della famiglia, lasciò eredi universali i Teatini di S. Gaetano, con Legati per i poveri.

Allo zio materno Francesco Curradi commise di raffigurare, su tele ottagone, i quattro Santi che aveva scelto come protettori dell'Accademia degli Apatisti: l'*Immacolata Concezione*, S. Agostino, S. Filippo Neri, S. Maria Egiziaca. Di queste tele resta solo il S. Filippo, oggi nella Sacristia di S. Gaetano, esemplato su quello di Guido Reni a Roma, S. Maria in Vallicella (Lazzari, pp. 33-39, ill. I-IV). Tutti perduti sono invece i *Ritratti degli Apatisti*, che egli fece eseguire dal medesimo Curradi, ereditati dai Teatini, poi (1694) ri-



33 Orazio Roberto Pucci. Parigi, Cab. des Dessins del Louvre, Inv. 70.

chiesti dall'Accademia. Il Coltellini possedeva un proprio ritratto, oggi perduto, della mano di Giusto Suttermans, che stava nella sua biblioteca, sede delle riunioni degli Apatisti: passò anch'esso ai Teatini insieme alla preziosa raccolta di libri e fu poi richiesto dall'Accademia. Un altro, su tela ovale  $41,5 \times 32,5$ , lo dipinse il pittore Teatino Filippo Maria Galletti (1636-1715) per la sua tomba, certo traendolo da quello del Suttermans, ed è ancora *in loco* (Cappellina tra la Cappella Martelli, la terza a d., e il braccio d. del Transetto). La scarsa abilità del Galletti e le non buone condizioni della tela non permettono di datare, sia pure approssimativamente, l'originale del Suttermans, che comunque credo dover supporre più tardo del disegno/ritratto baldinucciano.

*Rilli*, pp. 364-365; *Salvini* 1717, pp. 593-596, 606-615, 620-623, 633-635; PAB, I, c. 212 r; *Negri*, pp. 3-5; Tosc I, pp. 279-280; II, pp. 300, 303; *Benvenuti*; *Cirri* IV, c. 102; Acc I, pp. 219-226; II, 1927, pp. 122-146; III, 1929, pp. 1-9, 9-10, 265; DBI, XXVII, 1982, pp. 479-482; *M. Capucci*; *Chini*, pp. 247-248, ill. 288, 289, docc. 69, 70.

14. 5666 S, 226×158; in calce a s., scritta a inchiostro: "P. Orazio Corbinelli Gesuita". B, sch. 5 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli cortissimi, sottili baffi. Al disotto del bavero rialzato della cappa pellicciata, s'intravede la veste talare col basso bavero ritto (fig. 14).

Nessuna notizia mi è stato possibile reperire su questo personaggio, da ipotizzare in via provvisoria figlio di un Filippo e fratello di un Piero che, sposatosi nel 1619 con Cassandra di Carlo Da Fortuna, ne ebbe molti figli tra cui un Carlo, morto ultimo della famiglia il 13.II.1672: sopravviveva allora un ramo trasferitosi in Francia. I Corbinelli, un tempo assai cospicui — possedevano case e palazzi in Via Maggio — erano di origine lucchese.

Tosc I, pp. 293-294; II, pp. 358, 362; P, MSS 187, 217 *Corbinelli*; *Cirri* VI, cc. 221-229; c. 228; *Ginori*, ad *Indicem*.

15. 5694 S, 282×201, campitura ovale interamente chiaroscurata; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Odoardo Gabburri". B, sch. 33 a p. 380; AM, p. 416.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e ondulati, su cui è posata una corona d'alloro. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 15).

*Odoardo Gabburri* di Francesco e di Faustina di Baccio Del Tovaglia, 1639-7.VIII.1700; sep. in S. Felicita. Sposò nel 1670 Virginia di Giulio Del Beccuto. È il padre del famoso Francesco Maria Niccolò (1676-1742), Cav. Stefaniano, collezionista e storiografo d'arte, autore delle *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti* in 4 Tomi, che si conservano, ancora manoscritti salvo edizioni parziali, presso la BNCF. Odoardo apparteneva a una cospicua famiglia fiorentina, dove vigeva per tradizione il culto delle lettere e delle arti: egli si dedicò in particolare alla poesia burlesca e allude ai suoi meriti in tale campo la corona d'alloro del presente ritratto, come spiega il figlio nella *Vita di Filippo Baldinucci* (Gabburri II, c. 953). La famiglia si estinse col Can. Cav. Odoardo Maria, figlio del Cav. Francesco Maria Niccolò, m. 5.XII.1778.

PAB, I, c. 76 v; *Marchesi* I, p. 493; Rf, c. 104 r, n. 500; *Salvini* 1751-82, p. 157, n. 934; Tosc I, p. 493; II, p. 392; P, MSS 188 *Gabburri*; *Cirri* VIII, cc. 420-422; c. 421; *Ginori*, ad *Indicem*.

16. 5683 S, 229×152; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Proposto Giraldi". B, sch. 22 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli corti e quasi lisci, grossi baffi, breve pizzo; piccole verruche qua e là sul volto. Copricapo a calotta in panno (o in velluto) spicchiato; dell'abito si scorge l'abbottonatura della cappa dall'alto bavero ritto, da cui fuoriesce il colletto della veste. Eccezionalmente (ma v. sch. 23), la sanguigna ricorre anche in alcune indicazioni dell'abito: i bottoni e il soppanno della cappa (fig. 17).

*Leonardo Giraldi* del Cav. Neri e di Maria di Roberto Franceschi Dalla Foresta, 1605 c.-18.I.1679; sep. in S. Andrea Apostolo a Empoli (FI). Laureato *in utroque Jure* e in Teologia, fu Protonotaro Apostolico, e Proposto della Chiesa Collegiata di S. Andrea a Empoli. Dal 28.II.1640 fece parte del Collegio dei *Patres Magistri* della *Sacra Florentina Universitas Theologorum* e fu poi accolto anche tra gli Esaminatori Sinodali della Cattedrale di Firenze. Fu cultore di poesia burlesca e Accademico Fiorentino. Il suo ramo finì sullo



34 Luigi Antonino Del Riccio Baldi. GDSU, 5673 S.

scadere del secolo coi figli di suo fratello Roberto; l'intera famiglia si estinse invece col Cav. Giovanni del Cav. Alessandro appartenente a un ramo collaterale, m. 11.XI.1753, la cui vedova ed erede universale Maria Caterina Pecori lasciò a sua volta erede universale (1785) il nipote di fratello Conte Cav. Antonio di Bernardo Pecori (1748-1806), con l'obbligo di continuare il cognome: da Antonio discendono indirettamente gli attuali Pecori-Giraldi. V. anche sch. I.

*Badius*, p. 118; *Negri*, p. 357; *Marchesi* I, pp. 413, 444, 476, 503; *Salvini* 1717, p. 565; *Rf*, c. 94 v, n. 395; *Tosc* I, pp. 357, 442; II, pp. 146, 468; *P*, Cod 8, s. v.; *P*, *Mss* 188 *Giraldi*; *P* 1868; *Cirri* IX, cc. 439-444: c. 442; *Acc* III, 1929, pp. 1-9; *Ginori*, *ad Indicem*.

17. 5667 S, 229×162; B, sch. 6 a p. 379; AM, p. 415.

Dell'antica scritta identificatoria è traccia in calce a d., dove il foglio ha subito un ritaglio: la parte superiore delle lettere più alte del nome: L, d, e del cognome: G, l, d, e il confronto col ritratto sicuro sul foglio 5683 S, convincono per il riconoscimento in Mons. Leonardo Giraldi, qui in età meno avanzata. V. sch. 16, 18.

A tre/quarti verso s., capelli corti e appena ondulati, baffi piegati all'insù, breve pizzo.

Copricapo a calotta in panno (o in velluto) spicchiato; dell'abito si scorge l'inizio dell'abbottonatura della cappa dall'alto bavero ritto, da cui fuoriesce il colletto della veste (fig. 16).

18. Asta E. Parsons and Sons, Londra, Cat. 49, sch. 2, matita nera e sanguigna, c. b. 232×165; AM, p. 414. All'Asta — di cui ignoro la data esatta non avendo reperito il Catalogo e conoscendo la riproduzione ivi edita da copia presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, pervenuta il 17.II.1934 — fu venduto come di mano del Baldinucci questo *Ritratto maschile*: testa e inizio del busto, volto — *verrucosus* — in scorcio di tre/quarti verso s., capelli corti e quasi lisci, grossi baffi, breve pizzo. Dell'abito sono visibili l'inizio dell'abbottonatura e l'alto bavero ritto, da cui fuoriesce un ampio colletto; al disopra, una cappa col bavero in velluto più scuro (fig. 18).

L'attribuzione al Baldinucci — non so se basata su qualche nota documentaria o solo sui dati stilistici — è senz'altro da accettare, specie per i numerosi contatti coi disegni del tempo tardo, tra cui il più vicino appare quello sul foglio 5667 S, cioè il secondo ritratto del Proposto Giraldi. Credo anche possa trattarsi del medesimo soggetto, qui ripreso in epoca posteriore di qualche anno. V. sch. 16-17.

19. 5691 S, 223×159; in calce a s., scritta a inchiostro: "Cav.<sup>re</sup> Gio: Battā: Guarini insigne Poeta". B, sch. 30 a p. 380; AM, p. 416.

A tre/quarti verso s., capelli ondulati di media lunghezza, baffi piegati all'insù, moschetta. Copricapo a calotta in panno (o in velluto) spicchiato; dell'abito è visibile il piccolo colletto di tipo *rabat* (fig. 19).

Il costume chiaramente secentesco nonché i tratti fisionomici escludono possa trattarsi del celebre poeta ferrarese autore del dramma *Il Pastor Fido*, vissuto dal 1538 al 1612: per un suo ritratto inciso da Anonimo a bulino su rame v. *Battista Guarini*, *Il Pastor Fido* — Tragicommedia pastorale, a cura di *Giuseppe Casella*, G. Barbèra, Firenze 1866, p. ante frontespizio, ovato 54×48. Dovrebbe invece trattarsi di un contemporaneo del Baldinucci, membro dei Guarini di Firenze — attestati in *Cirri IX*, c. 248 — derivati probabilmente da quelli di Ferrara, visto che l'uomo del disegno ripeteva nel nome e nell'attività, magari dilettantesca, il Guarini de *Il Pastor Fido*. I Guarini, originari di Verona, dove nacque l'umanista Guarino Guarini detto "Guarin Veronese" (1374-Ferrara 1460), passarono a Ferrara, patria del citato Giovanni Battista; da qui pare si diramassero a Modena, patria dell'architetto Guarino Guarini (1624-Milano 1683) e a Firenze. Era invece nativo di Potenza un altro Giovanni Battista Guarini (1872-1916) forse del medesimo ceppo, cultore di storia, lettere, arti, sociologo e poliglotta, dal 1900 Professore di Diritto Internazionale all'Università di Roma: una raccolta di suoi *Scritti storici e letterari* fu edita a Potenza nel 1924 a cura di *Pasquale Mecca*.

20. 5676 S, 212×153; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig.<sup>r</sup> Luigi Guicciardini". B, sch. 15 a p. 379; AM, p. 415.

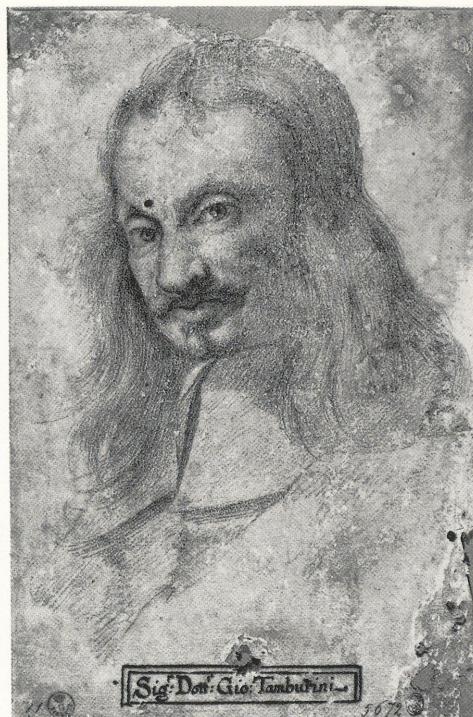
In profilo s., capelli lunghi e ondulati. Dell'abito è visibile l'ampio colletto bordato di trina (fig. 20).



35 Cristoforo Roncalli. Parigi, Cab. des Dessins del Louvre, Inv. 71.

*Luigi Guicciardini* di Giovanni Gualberto e di Virginia di Filippo Valori, 9.VIII.1635-29.XII.1707; sep. in S. Felicita. Erano suoi zii materni i due Valori dei ritratti sch. 40-42. Sposò nel 1665 Vittoria del Sen. Leonardo Tempi; il 14.VIII.1686 fu nominato Senatore. Con suo figlio Giovanni Gualberto, m. 1.II.1727, si sarebbe estinto questo ramo dei Guicciardini: i discendenti di un altro ramo vivono ancora a Firenze.

*Gamurrini* I, pp. 439-449; *PAB*, I, cc. 81 v-82 r; *Marchesi* I, pp. 289, 292, 423-426, 466; *Manni* 1771, pp. XXXVI, 64; *Rf*, c. 85 r, n. 272; c. 95 r, n. 400; *Tosc* I, p. 474; II, p. 351; *Litta, Guicciardini*, tav. II, 1831; *P, Cod 8, s. v.*; *P, MSS 178, 220 Guicciardini*; *Cirri* X, cc. 316-325: c. 322; *Ginori, ad Indicem*.



36 Giovanni Tamburini. GDSU, 5672 S.

21. 5687 S, 236×158; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig: r Lorenzo Lippi Pitt:re e Poeta". B, sch. 26 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli ricciuti di media lunghezza, grossi baffi, breve pizzo. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 21).

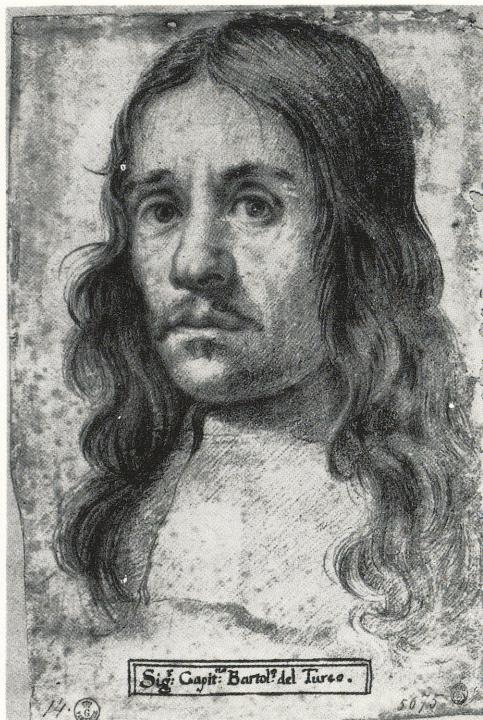
*Lorenzo Lippi*, pittore e poeta burlesco, figlio di Giovanni e di Maria di Tommaso Bartolini, 3.V.1606-15.IV.1665; sep. in S. Maria Novella. V. anche sch. 1.

Per notizie e repertori bibliografici sull'opera artistica e letteraria — fu autore del poema giocoso *Il Malmantile racquistato*, uscito postumo in I ed. a Firenze nel 1676 — v.:

*Negri*, pp. 369-370; *Baldinucci* V, pp. 261-278; *Tosc* I, p. 520; II, p. 334; *Bénézit* III, p. 134 (II ed. V, 1952, pp. 598-599); *Cirri* X, cc. 222-234; *TB*, XXIII, 1929, p. 274; *N. Pudelko*; *Sricchia*; *Matteoli* 1971, pp. 189, 208-212; *Thiem*, pp. 387-390, sch. e ill. 187-190, 302-303; *Cantelli*, pp. 95-97, ill. 466-481.

22. Inv. 73 Louvre (Coll. Baldinucci), matita nera, c. b. 111×88, campitura ovale non chiaroscurata. Sul cartone di montaggio, scritta a china: "Ritratto al naturale di Lorenzo Lippi Pittore e Poeta". Edito in Cat 1981, sch. e ill. 121: *C.M.G.*

Replica certo autografa del 5687 S, sch. preced., da cui differisce solo — oltre che per l'incorniciatura ovale — per due particolari del volto: una piccola verruca sull'aletta d. del naso, non visibile (ma è da credere mai disegnata) nel 5687 S, nonché l'espressione meno furbesca (fig. 22). Da questi elementi e da altri di minore entità credo poter dedurre che dal disegno Louvre e non da quello Uffizi il grossetano Francesco Zuccherelli (1702-



37 Bartolomeo Del Turco. GDSU, 5675 S.

88) trasse l'acquaforte per l'ed. 1731 del *Malmantile* (Firenze, Michele Nestenus e Francesco Moücke, 2 Parti: II, p. 418), poi ristampata nelle edd. 1750 (Firenze, Francesco Moücke, 2 Parti: I, pp. XXXVIII/1) e 1788 (Firenze, Stamperia Bonducciana, 2 Tomi: II, p. *ante* frontespizio); 196×148; 211×148 con la didascalia: "Phil(ippus) Baldinucci del(ineavit) — Franc(iscus) Zuccherelli inc(idit) / LAVRENTIVS LIPPIVS PICTOR, ET POETA FLORENTINVS / Sub auspiciis D(omini) Benedicti Fabrini" (fig. 22 a).

Lo Zuccherelli incise anche, per la stessa ed. 1731 del *Malmantile* (I, pp. XXVIII/XXIX) l'*Autoritratto* del Lippi agli Uffizi, Inv. 1702/1890, 49,5×36 (CGU, A 539), che si distingue dal duplice ritratto baldinucciano per l'età meno avanzata e la presenza di un copricapo a papalina. In ovato, 132×101; 178×114 comprese la cornice rettangola e la didascalia: "LORENZO LIPPI / Pittore, e Poeta Fiorentino / L(aurentius) L(ippius) P(inxit) -- Ex Museo Mediceo -- F(anciscus) Z(uccherelli) S(culpsit)". Una replica autografa dell'*Autoritratto*, resa più complessa dall'aggiunta della tavolozza e del *Malmantile* manoscritto, tenuti in mano dal Lippi, si trova a Hagerstown (Maryland/USA), Washington County Museum of Fine Arts, 66×49,5; porta in alto la scritta: "LAVRENTIVS LIPPIVS FLORENTINVS PICTOR ET POËTA" (Cat 1969/2, sch. 41, ill. 19).

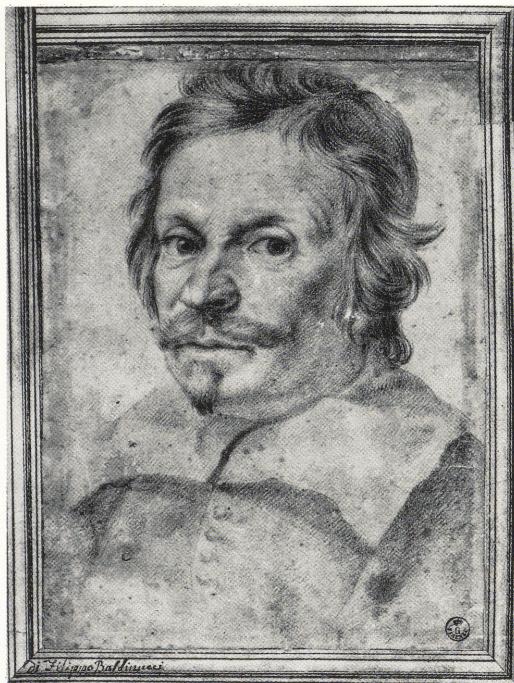
Gli esemplari delle due acqueforti dello Zuccherelli presso il GDSU, St. Sciolte Inv. 2572, 2573, furono esposti nel 1911 alla "Mostra del Ritratto italiano" (Cat 1911/D, p. 10).

Si ritiene in genere un *Autoritratto* del Lippi il *Ritratto di pittore adolescente* (busto), 72,5×58, edito in *Sricchia*, p. 258, ill. 46, come *Autoritratto*, Coll. privata; come tale citato in Cat 1969/2, p. 47, nonché passato da un'Asta londinese recente (Soth/L 1979). Invero



38 Niccolò Ughi. GDSU, 5678 S.

il dipinto, pur sicuramente lippesco, non offre prove suasive per tale riconoscimento, tanto più che lo stile porta a una collocazione intorno al 1654 c., epoca probabile del *Trionfo di David* per Angelo Galli Tassi (1604-57) di cui abbiamo a Firenze una versione alla Gall. Palatina, un'altra, più doviziosa di figure, in Coll. privata: sono note in particolare tra le tele lippesche per contenere i ritratti dei numerosi figli, maschi e femmine, del committente. E proprio per questo è da respingere, secondo me, la consueta datazione di queste tele al 1647-48, non rispondente all'età che dimostrano i due giovani effigiati in veste di protagonisti, certo i due figli maggiori: 14/15 anni almeno, cioè l'età che doveva avere all'incirca il David biblico, se fu capace d'indossare, sia pure per poco, l'armatura di Re Saul. Anzi il giovane pittore, nell'elegante farsetto stratagliato in raso bruno, su cui fa bello spicco il lino candido della camicia e della doppia gorgiera non insaldata, potrebbe essere il ritratto di uno dei figli del Galli Tassi, forse dilettante di pittura, per stretta affinità fisionomica con quello — il primogenito Lorenzo Antonio (1639-1703) ? — che posò sia per il David del *Trionfo* in Coll. privata (Cat 1960, sch. 96, ill. 73, 260×200) sia per il *Santo Medico*, forse Cosma, ora a New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art (Shapley, pp. 85-86, ill. 154, ottagono 121,5×99), una cui replica, in Coll. privata fiorentina, è stata detta a torto il ritratto di *una figlia* del Galli Tassi in Cat 1979/2, p. 80. (Il David del *Trionfo* alla Palatina, 232×342, potrebbe essere (?) il secondogenito, Giovanni Battista (1640-1705)). Il Baldinucci (V, p. 272), dopo aver notificato che nel *Trionfo* sono effigiati i figli del Galli Tassi maschi e femmine, parla di ritratti singoli di sei figlie: "Allo stesso gentiluomo ... feceli i ritratti al naturale di quattro fanciulle sue figliuole, che ve-



39 Ignoto. GDSU, 15353 F.

stirono abito religioso, e di due delle prime maritate; e queste sono in piccoli quadri.” (Ancora per la cronologia: le “prime maritate” furono Cornelia/Cav. Bernardo Catellini da Castiglione, 1650, ed Elisabetta/Sen. Carlo Dati, 1656.) Niente però impedisce di supporre anche i ritratti singoli di uno o più figli: v. il caso del S. Cosma. E avendo la critica moderna creduto di riconoscere i ritratti delle figlie in figure, costantemente fino al busto, di *Allegorie* e di *Sante*, ovvero in trasposizioni e attitudini di vario genere — in tali casi tuttavia l’identificazione in ritratto di una Galli Tassi è, a mio giudizio, discutibile — il *Ritratto di pittore* sembra possedere tutti i titoli per essere unito a questo gruppo.

Sui Galli Tassi — un ramo dei Galli iniziato col suddetto Angelo di Lorenzo e di Cornelia di Alessandro Tassi, erede dei beni e del cognome della famiglia materna, il quale sposò nel 1631 Maddalena di Giovanni Battista Carnesecchi — nel 1727 insigniti del “titolo” di Conte da Antonio Farnese Duca di Parma nella persona di Angelo di Giovanni Battista di Angelo (1676-1765) ed estintisi come linea diretta col Conte Angelo di Pietro Leopoldo di Angelo, m. 12.VII.1863, mentre i discendenti indiretti vivono ancora a Firenze, v. P, Cod 8, s. vv.; P, MSS 188 *Galli; Ginori, ad Indicem.*

In quanto al cosiddetto *Autoritratto* del Lippi a Modena, Gall. Estense, Inv. 516, ovale 54×46, non credo sia da classificare né come opera del Lippi né di Scuola fiorentina, ma da riconoscere come l’unico *Autoritratto* vero e proprio del bolognese Leonello Spada (1576-1622), periodo tardo, 1620 c. (fig. 22 b). Il presunto *Autoritratto* dello Spada agli Uffizi, Inv. 1814/1890, 71×57 — ivi entrato come tale nel 1768: lo aveva così intitolato, certo sull’esclusiva base della spada che il personaggio impugna, il collezionista precedente, l’A-



40 Alessandro Valori, dat. 1654. GDSU, 5664 S.

bate (e incisore) Pier Antonio Pazzi, il quale lo aveva avuto come *Autoritratto* di Ventura Salimbeni — è stato riferito in Cat 1975/1, p. 74, ill. 33, ad Anonimo caravaggesco, precisato poi da Spear, p. 507, ill. 113, 114, dubitativamente ma secondo me con ragione, nel caravaggesco senese Antiveduto della Grammatica (1570 c.-1626): un suo *Ritratto virile* del 1620-25; da Meloni, p. 85, ill. 82 b, in un ignoto “Maestro senese”.

Gia, in varii tempi, per la tela Estense è stata proposta la Scuola bolognese o il Mastelletta, oltre alle attribuzioni al Velázquez (*Inventario* 1698), al Cigoli, al Lippi, a Scuola fiorentina in genere. I caratteri fisionomici concordano con quelli di un autoritratto dello Spada in veste di pastore — ricavato certo dalla figura di un suo *Presepe* — nell'acquaforte edita dal Malvasia nella *Felsina*, all'inizio delle notizie biografiche sul pittore, I ed. 1678, II, pp. 102-120: p. 102, ovato 85×60; 116×77 compresa la cornice. Utili confronti stilistici si possono istituire col *Concerto* a Roma, Gall. Borghese e con l'altro al Louvre, con la *Salomè* a Parma, Gall. Nazionale, col *David e Golia* a Dresda, Gemäldegalerie, col



41 Alessandro Valori. GDSU, 5663 S.

*Battista nel deserto* — altro probabile autoritratto — Ubicaz. ignota, di cui esiste foto presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Oltre al ricorrere di pluriimi stilemi, comprova la mia assegnazione una nota di gusto che è, nelle prime tre opere — datate in genere al 1615-20 — la costante di un grande cappello alla francese, ossia in feltro nero ornato da una borchia in metallo (la quale serviva per fissare o l'ampia tesa o delle piume di struzzo), che sappiamo di uso abituale nel pittore e che è pure molto simile al cappello dell'uomo della tela Estense (Pallucchini 1945, sch. 516, ill. 201: Sc. fior.; Berti, p. 56, ill. ivi: Lippi; Masetti, p. 10 e nota (42) a p. 26: Cigoli; Cat 1969/2, p. 47: Lippi). Prove fisionomiche sono reperibili anche in diverse tele del Caravaggio, cui lo Spada servì da modello al tempo del discepolato (1596-1602), come informa il Malvasia. Oltre ai vari *Battista nel deserto*, dove lo Spada appare all'incirca ventenne, cf. più utilmente: nella *Vocazione di S. Matteo a Roma*, S. Luigi dei Francesi, il giocatore quasi di spalle, in profilo d., con spada al fianco e cappello piumato; nelle *Sette opere di Misericordia* a Napoli,



42 Baccio Valori. GDSU, 5668 S.

Chiesa del Pio Monte della Misericordia, il giovane rivolto a s. con cappello piumato (Hess 1954, pp. 280-281, ill. 9, 12-14). Meno probante ma non in contrasto con la presente identificazione, l'autoritratto inserito dallo Spada in una tela a Malta — dove si recò non nel 1607 col Caravaggio, bensì nel 1610 con lo Zambeccari, secondo una suasiva tradizione raccolta dal Malvasia in un primo tempo (Malvasia 1983, pp. 245-247), poi da lui sostituita con l'altra nella stesura finale della *Felsina* — con l'*Approdo di S. Paolo Apostolo a Malta* in S. Paolo a St. Paul'Bay (presso La Valletta): il personaggio con collare a lattughe a s. del Gran Maestro Alof De Wignacourt. Certi critici tuttavia: Moir I, pp. 5-6, 235-241; II, pp. 105-106; Frisoni, pp. 78-79, pur non rifiutando la realtà, profusamente dimostrata dal Malvasia, di un soggiorno a Malta dello Spada, non vorrebbero sue le opere ivi attribuitegli da alcuni, tra cui lo Hess 1967 I, p. 341; II, ill. 3, 5, 9-12 alle pp. 231-235. Ciò senza motivo, a mio vedere: tali opere sono inferiori rispetto alle altre più tarde causa la consueta, naturale imperizia dei pittori principianti, ma già preannunziano, anche se debolmente, lo stile maturo dello Spada. Oltre alla tela citata, sono sue altre quattro a La Valletta: nel Duomo, la *Presentazione del Battista al Tempio* e *S. Sebastiano curato dalle*



43 Giovanni Antonio Viperani, dat. 1670. GDSU, 5669 S.

*Pie Donne* nell'anti-Sacristia, la *Maddalena penitente* in una cappella; nel Pal. del Governatore, il *Ritratto del Wignacourt* a figura intera.

Infine si noti, nel pittore all'Estense, oltre all'elegante cappello alla moda già osservato, la grossa catena d'oro al collo, e si consideri l'assonanza con queste notizie del *Malvasia* (1983, p. 246): "... se ne tornò il Spada a Bologna ... (e) comparve ... vestito superbamente con l'istesso sfarzo del Caravaggio con un certo cap(p)ello rivolto, feraiole cadente da una parte<sup>1</sup> e spada in centina<sup>2</sup> e collana d'oro al collo, ..."; (1678, p. 106): "Necessitato dunque tornarsene a Bologna con quantità però di denari guadagnati, e posti assieme, vi comparso tutto altero e sfarzoso, con vestito nobile, cappotto foderato di velluto, centiglio<sup>3</sup>, e pennacchi nel cappello, spada in centura, e collana al collo, che dicea donatagli da quel Gran Mastro, per avergli fatto anch'egli<sup>4</sup> il ritratto. "

<sup>1</sup> secondo la moda di allora, poggiato solo sulla spalla s. e raccolto sul braccio d.

<sup>2</sup> = "in cintura"

<sup>3</sup> lista in cuoio gioiellata, attorno alla cupola del cappello in fettro (o in panno)

<sup>4</sup> come già il Caravaggio

23. 5674 S, 238×161; in calce al centro, scritta a china in riquadro: " Sig:r Iacopo Marucelli ". B, sch. 13 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., parrucca lunga e ricciuta, sottili baffi. Dell'abito è visibile l'alto bavero ritto e una piccola sciarpa in parte incastratavi che gira intorno al collo, quindi si annoda sul davanti e scende giù in un lungo mezzo fiocco a guisa di cravatta (fig. 23).

*Jacopo Marucelli* di Alessandro e di Elisabetta da Monterappoli, 1635 c.—26.IV.1692; sep. in S. Lorenzo. Era fratello dell'Abate Francesco (1626-1703), il fondatore della Bibl. Marucelliana, ed ebbe due fratelli Senatori: Orazio Ippolito (1627-71-76) e Giuseppe Donato (1633-82-1702). I Marucelli, che appartenevano alla medesima consorteria dei Ginori, si estinsero con un Francesco Maria di Roberto Maria m. 1783.

Il disegno si distingue dagli altri della serie (ma v. sch. 16) per l'uso un po' diverso delle due matite, in quanto la capigliatura, voluminosa e leggera, è resa, anziché col solo nero, con l'impiego promiscuo di nero e, in misura minore, di sanguigna. Nel delineare questo ritratto, certo tra i più belli del gruppo, il Baldinucci pare avesse presente la maniera nitida, scultorea, solenne dei fiamminghi o di un pittore come Antonello da Messina, ma soprattutto pare volesse tenersi vicino al *Ritratto di giovane ignoto* (probabilmente *Antonio Filipepi, fratello del Botticelli*) con la medaglia di *Cosimo Pater Patriae* dipinto dal Botticelli nel 1474 c. ed entrato nel 1666 nelle Coll. Granducali con l'eredità del Card. Carlo De' Medici (Mandel, sch. e ill. 41, tav. III; *De Logu* I, p. 166, tav. 48). Il 1666 può ben essere il *terminus ante quem non* del ritratto di Jacopo, da porre verso il 1670: il giovane infatti si dimostra sui 32/35 anni.

PAB, I, c. 108 r; *Marchesi* I, pp. 348, 530-531; Serie II, 1768, cc. 162 r-165 v; Rf, c. 99 v, n. 467; Tosc I, pp. 73, 334; II, pp. 49, 253, 303; P, MSS 222 *Marucelli*; *Cirri* XI, cc. 405-411: c. 407; *Ginori, ad Indicem*.

24. 5671 S, 235×153; in calce a d., scritta a china molto logora e a stento leggibile: " March:se Raff:lo Medici ". B, sch. 10 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., parrucca ricciuta di media lunghezza, piccoli baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 24).

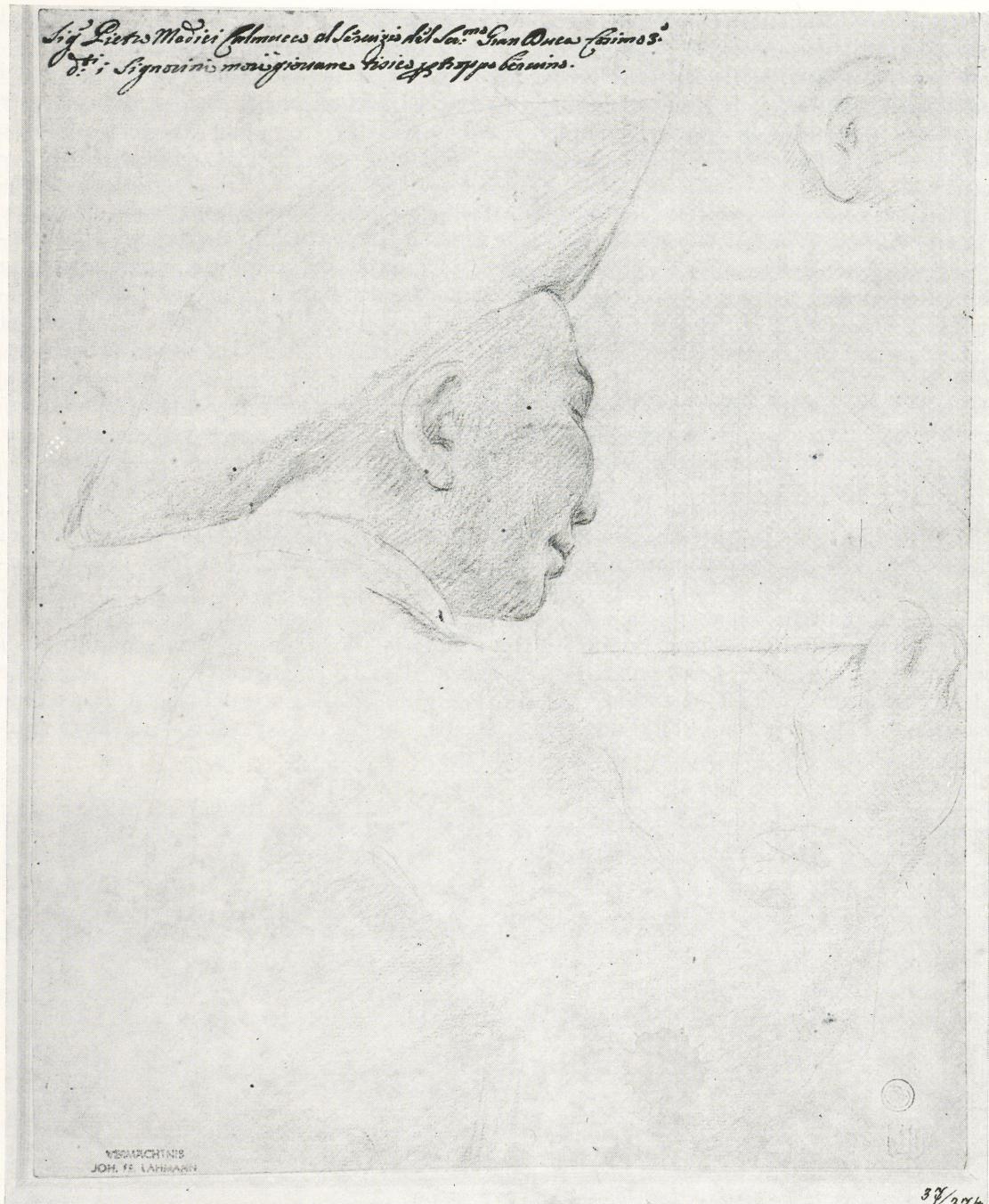
*Raffaele Medici* di Lorenzo — Marchese, Sen., Cav. e Gran Conestabile dell'Ordine Stefaniano — e di Maria di Antonio Salviati, 28.VII.1618-15.III.1678; sep. in S. Sebastiano a Livorno. Sposò nel 1657 Maria Felice di Lorenzo Cambi Del Bali. Cav. dal 1638, Marchese di Castellina Marittima (PI) dal 1656, ricoprì molte cariche: fu Commissario di Arezzo, Cortona e Pistoia, Gentiluomo di Camera del Granduca Ferdinando II De' Medici, Commissario Generale delle Bande Granducali, dal 14.VII.1666 membro del Senato Toscano, dal 1672 alla morte Governatore Civile di Livorno.

Di un ramo collaterale dei Medici regnanti, fu l'ultimo dei Marchesi di Castellina della sua famiglia e, morendo, lasciò erede universale, con diritto al Marchesato, il Cav. Francesco Maria Medici figlio di sua sorella Maria Eleonora e del Cav. Giuliano Medici, di altro ramo. Nel 1750, per l'eredità dei Tornaquinci, a questi Medici toccarono i beni e il cognome dei Tornaquinci, per cui nacque la famiglia, ancora vivente, dei Medici Tornaquinci, Marchesi di Castellina.

*Marchesi* I, p. 420; *Manni* 1771, pp. XXXV, 77-78; Tosc, *ad Indicem*; *Litta, Medici*, tav. XVII, 1829; P, Cod 8, s. v.; P, MSS 54, 70, 171/1, 212, 222 *Medici*; *Cirri* XII, cc. 130-160; *Guarnieri*, p. 249; *Ginori, ad Indicem*.

25. 5677 S, 219×149; in calce al centro, scritta a china in riquadro: " R.º Ces.º Monaldi Pieu:º di Cilicciaoli ". B, sch. 16 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli corti e ondulati, grossi baffi, breve barba alla nazzarena,



44 Carlo Dolci, Il Calmucco Pietro Medici. Brema, Kunsthalle, Inv. 37/274 (r).

37/274

piccolo pizzo. Dell'abito è visibile parte della cappa con l'inizio dell'abbottonatura e il basso bavero ritto, a cui si soprappone il duplice colletto della veste (fig. 25).

Su questo Cesare Monaldi, titolare della Chiesa Plebana di S. Maria a Coeli Aula, oggi Frazione del Comune di Montespertoli in Provincia di Firenze, non ho potuto rinvenire alcuna notizia, salvo la sua appartenenza a nobile famiglia di origine perugina, abitante a Firenze fino dal sec. XIV. Sarà comunque interessante chiarire l'etimo dello strano toponimo "Cilicciaoli", certo corruzione popolare o di *Caeli Aula*, dal nome di un presumibile antico proprietario di quelle terre, un *Caelius*, oppure di *caeli (coeli) aula*, dal nome comune *caelum (coelum)*: il paese è posto a m 214 slm. La corruzione del toponimo si spiega agevolmente in quanto esso presenta una certa difficoltà di pronunzia, come attestano le molteplici forme volgari e dotte che si attingono dai documenti: *Celiaula*, *Coeliaula*, *Ciliciaula*, *Celiciaula*, *Cellicciaula*, *Celiziaola* (*Repetti I*, p. 642; *VI*, pp. 67-68). Sui Monaldi v.: *Gamurrini, ad Indices*; *Tosc II*, pp. 88-89; *Cirri XII*, cc. 388-392; *Ginori, ad Indicem*.

26. 5686 S, 223×152; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Abb:te Francesco Niccolini". B, sch. 25 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., parrucca lunga e ricciuta. Dell'abito è visibile l'inizio dell'abbottonatura e l'alto bavero ritto, da cui fuoriesce il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 27).

*Francesco Niccolini* del Sen. Matteo e di Lucrezia del Sen. Cav. Francesco Arrighi, 2.II.1639-4.II.1692. Si laureò a Pisa *in utroque Jure* e, inclinato alla religione, divenne poi Sacerdote. A Roma fu nominato Referendario delle due Segnature; nel 1668 fu Governatore di Camerino, nel 1669 di Ascoli Piceno, quindi Vice-Legato della Provincia Avignonesa e del Contado Venassino in luogo del Legato Card. Alderano Cybo (1613-45-1700), infine Governatore delle Armi Pontificie. Il 10.IX.1685 venne eletto Arcivescovo di Rodi (*in partibus Infidelium*) senza obbligo di residenza, il 21.IX seguente, Vescovo Assistente al Soglio Pontificio, il 10.X fu inviato come Nunzio Apostolico alla Corte di Lisbona, il 24.1.1690 a quella di Parigi, e a Parigi morì due anni dopo. La famiglia dei Niccolini — dal 1637 Marchesi di Ponsacco e Camugliano (PI) — vive ancora a Firenze.

*Marchesi I*, pp. 469, 549-550; *II*, p. 246; *Gamurrini I*, pp. 508-523; *Rf*, c. 96 v, n. 426; *Tosc, ad Indicem*; *P, Cod 8, s. v.*; *P, MSS 176, 189, 223 Niccolini*; *P 1870*, p. 70 e tav. *X*; *Cirri XIII*, cc. 283-295; *Eubel V*, 1952, p. 333; *Ginori, ad Indicem*.

27. 15352 F (Fondo Mediceo-Lorenese), 220×159. AM, p. 415.

In calce a s., scritta a china: "Filippo Baldinucci". Manca la consueta scritta identificatoria, ma dovrebbe trattarsi del medesimo soggetto del 5686 S, sch. preced., qui ripreso in epoca anteriore.

A tre/quarti verso d., capelli lunghi e ondulati. Dell'abito è visibile l'alto bavero ritto e l'inizio dell'abbottonatura (fig. 26).

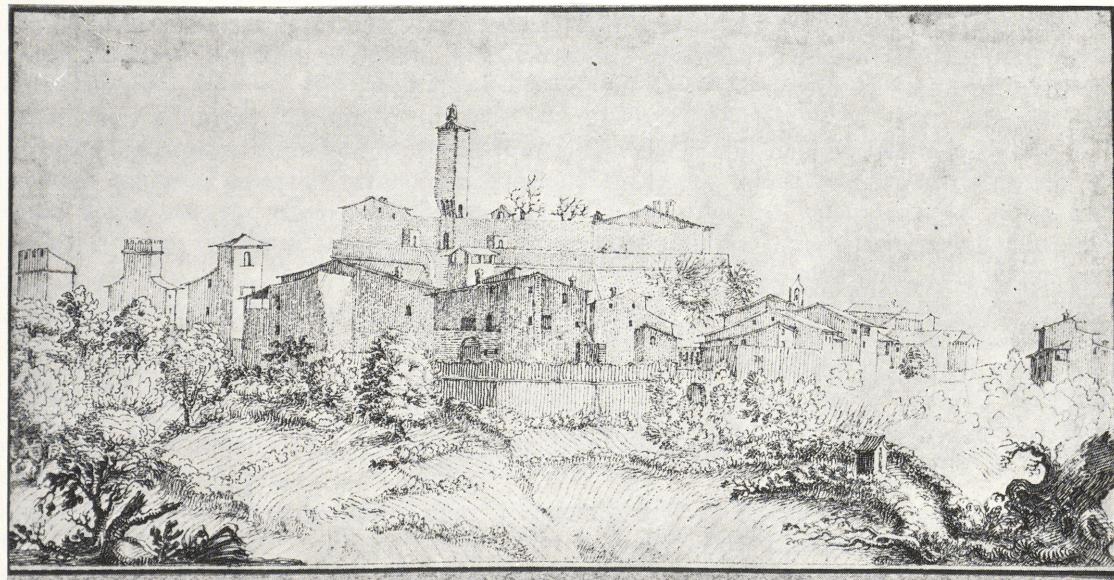
28. 5688 S, 229×156; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Can:eo Lorenzo Panciatichi". B, sch. 27 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e appena ondulati, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 29).

*Lorenzo Panciatichi* di Niccolò e di Ginevra del Sen. Dott. Jacopo Soldani, 11.II.1635-12.VII.1676; sep. nel Duomo di Firenze nella sepoltura dei Canonici. Vestito l'abito clericale, si trasferì a Roma, dove si laureò *in utroque Jure*; dal 1661 fu Gentiluomo di Camera del Card. Leopoldo De' Medici, suo Bibliotecario e Canonico del Duomo di Firenze. Particolarmente inclinato alle Lettere, fu membro di parecchie delle Accademie allora esistenti a Firenze: degli Affinati (tra i fondatori, 1659), degli Apatisti, della Crusca (1654; Arciconsolato nel 1666 e nel 1669), dei Cuculiani, Fiorentina, dei Mammagnuccoli, dei Pia-

cevoli, dei Piattelli. Appassionato bibliofilo, si formò una libreria giudicata la più cospicua di Firenze dopo quella granducale poiché, allo scopo di procurarsi opere rare manoscritte o edite, viaggiò spesso e a lungo visitando Italia, Francia, Inghilterra, Fiandre, Olanda, Germania, e ripetendo così la vicenda degli umanisti del sec. XV. Nel 1665 fu incaricato d'ideare i soggetti, sul tema "Azioni gloriose e ritratti dei fiorentini illustri", per la decorazione a fresco delle vòlte dei Corridoi Sud e Ovest della Gall. degli Uffizi (quello Est era stato fatto al tempo del Granduca Francesco I), un lavoro rimasto interrotto per la morte del primo dirigente, il Conte Ferdinando Del Maestro, e, morto il Panciatichi, finito dal Sen. Alessandro Segni, che tuttavia si limitò a far eseguire il programma già stabilito dal suo predecessore. Negli ultimi tempi della vita divenne ipocondriaco, per cui prese a vivere da solo quando nell'una quando nell'altra delle sue ville, dedito agli studi. Nel 1676, aggravatasi la malattia, gli fu messo al fianco un custode ma, elusane la sorveglianza, nottetempo si gettò in un pozzo uccidendosi. La famiglia, di origine pistoiese, si estinse ai primi di questo secolo: da essa nel 1859 il Granduca Leopoldo II D'Asburgo Lorena aveva avuto, per 2.000 Scudi, la preziosa libreria formata dal Can. Lorenzo (e accresciuta anche in seguito di opere importanti appartenute al Varchi, al Borghini, al Valori), che da allora fu unita a quella granducale e oggi si conserva alla BNCF, nel Fondo Palatino. Il Panciatichi lasciò molti scritti in versi e in prosa, alcuni dei quali editi postumi: due succinte edizioni si ebbero nel 1729, l'una a cura del Can. Antonio Maria Biscioni, l'altra a cura dei Tipografi Eredi Tournes; una terza, più abbondante, uscì nel 1856 a cura di Cesare Guasti, completa di biografia, bibliografia, catalogo delle opere manoscritte e a stampa.

*Negri*, pp. 378-379; *Panciatichi* 1729; *Marchesi*, ad *Indices*; *Salvini* 1751-82, p. 133, n. 812; *Rf*, c. 100 r, n. 471; *Tosc* I, p. 129; II, pp. 149-150, 182; *Panciatichi* 1856; *P*, *Mss* 171/1 *Panciatichi*; *P* 1858, pp. 223-230 e tav. XIV; *Litta*, *Panciatichi*, tav. XIV, 1867; *Acc* I, pp. 219-226; II, 1927, pp. 122-146; III, 1929, pp. 1-9; IV, 1929, pp. 277, 284; *Cirri* XIV, cc. 23-27: c. 27; *Ginori*, ad *Indicem*.



45 Paesaggio. Parigi, Cab. des Dessins del Louvre, Inv. 72.

29. 15354 F (Fondo Mediceo-Lorenese), 168×153. AM, p. 415.

In calce a s., scritta a china: "Filippo Baldinucci". Manca la consueta scritta identificatoria, ma dovrebbe trattarsi del medesimo soggetto del 5688 S, sch. preced., qui ripreso in epoca anteriore.

A tre/quarti verso d., capelli lunghi e appena ondulati, sottili baffi. Dell'abito è visibile il basso bavero ritto e l'inizio dell'abbottonatura (fig. 28).

30. 5670 S, 222×153; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig: r Capit: no Camillo Gaddi". B, sch. 9 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli ondulati di media lunghezza. Dell'abito è visibile l'alto bavero ritto e l'inizio dell'abbottonatura (fig. 30).

*Camillo Pitti Gaddi* di Sinibaldo e di Caterina del Marchese Piero Capponi, 1634 c.-12.V.1694; sep. in S. Maria Novella. Capitano, Cav. Stefaniano. Sposò nel 1676 Margherita Angela di Francesco Gaetani. Sull'origine del doppio cognome risulta che l'ultimo di un ramo dei Gaddi — la famiglia dei celebri pittori tardo-gotici Taddeo e Angelo — il Cav. di S. Jacopo e Sen. Niccolò del Sen. Sinibaldo (1537-78-91), istituì erede universale la sorella Maddalena, che aveva sposato il Sen. Jacopo di Francesco Pitti (1519-68-89). All'eredità fu unito il patto che il secondogenito di Maddalena, Camillo, poi Senatore (1564-1615-25), avo di questo Camillo, portasse e trasmettesse ai discendenti il cognome Pitti Gaddi. La famiglia Pitti Gaddi si estinse col Cav. Cosimo del Sen. Pier Antonio, m. 4.XII.1778.

PAB, I, c. 132 v; *Marchesi* II, p. 292; Rf, c. 36 r, n. 33; c. 94 r, n. 388; c. 97 r, n. 430; c. 104 r, n. 501; Tosc I, pp. 129, 403-404; *Litta, Gaddi*, tav. unica, 1831; P, MSS 171/1 *Gaddi*; P, Cod 8 e MSS 190, 202 *Pitti*; *Cirri* VIII, cc. 428-432: c. 430.

31. Inv. 69 Louvre (Coll. Baldinucci), 270×203; campitura ovale interamente chiaroscurata. Nessuna scritta identificatoria, ma dovrebbe trattarsi del medesimo soggetto del 5670 S, sch. preced., qui ripreso in epoca posteriore.

A tre/quarti verso s., parrucca lunga e ricciuta, sottili baffi, moschetta; la frangia di riccioli a C sulla fronte è forse posticcia: una "linda" cioè, come allora si diceva, la quale talvolta era di colore diverso dalla capigliatura, fosse questa la parrucca o i capelli naturali. Dell'abito è visibile l'alto bavero ritto e l'inizio dell'abbottonatura, presso la quale compare, tracciata a sanguigna, la Croce Stefaniana al centro di un (rosso) fiocco serico (fig. 31).

Non è di ostacolo all'identificazione da me proposta la presenza di numerose verruche sul volto dell'anziano effigiato, perché queste sono accennate, sia pure in minor numero e di minor entità, anche sul volto del giovane Gaddi: è da tener presente che il fenomeno del volto *verrucosus* si sviluppa in genere nell'età adulta; prodotto da un *virus*, è oggi facilmente eliminabile (v. sch. 16-18).

Sul cartone di montaggio, al disotto del foglio disegnato, è incollata una striscia di carta bianca su cui il medesimo autore della didascalia sull'Inv. 74 Louvre (sch. 3) ha scritto a china, entro una diligente incorniciatura: "Le quattro seguenti Teste fatte al naturale col Paese à / penna sono di mano di Filippo Baldinucci, e si pongo/no qui per mostrare al Lettore essere stato il medesimo / non solo dilettante, e discernitore delle Opere altrui, ma / eziandio non poco pratico, e diligente nell'operare."

32. 5679 S, 213×146; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig: r Ruberto Pucci". B, sch. 18 a p. 380; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e ondulati, con ciocca che scende sulla spalla s. e termina con un fiocco in seta (colorata) — la cosiddetta *cadenette*, una raffinatezza di chi

portava i capelli lunghi, diffusa in Francia dal 1630 c. quando Honoré D'Albert Signore di Cadenet la introdusse alla Corte di Luigi XIII — sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto bordato di trina, chiuso da un fiocco in cordoncino con grosse nappe (fig. 32).

*Orazio Roberto Pucci* del Sen. e Bali Stefaniano Giulio e di Lucrezia del Sen. Alessandro Guadagni, 14.II.1626—15.I.1698; sep. alla SS. Annunziata. Sposò nel 1668 Margherita di Cerbone Bourbon Marchese del Monte S. Maria (PG), nel 1679 Caterina di Cosimo Canigiani. Il 3.VI.1662 Filippo IV D'Asburgo Re di Spagna lo creò, primo della famiglia, Marchese di Barsento (BA). Visse sempre alla Corte medicea prima come Paggio del Granduca Ferdinando II, poi come Gentiluomo di Camera del Card. Carlo, dal 1670 del Granduca Cosimo III. Dal suo ramo discendono gli attuali Marchesi Pucci di Firenze.

*Gamurrini* III, 1671, pp. 357-386; PAB, I, cc. 171 v-172 v; *Marchesi* I, pp. 373-375, 395, 489; Tosc I, pp. 61, 411, 413, 429, 488; II, pp. 16, 27, 216-217, 361; P, Cod 8, s. v.; P, MSS 156, 190, 202 *Pucci*; *Litta, Pucci*, tav. VIII, 1869; *Cirri* XV, cc. 231-247: c. 242; *Ginori, ad Indicem*.

33. Inv. 70 Louvre (Coll. Baldinucci), 270×202; campitura ovale interamente chiaroscurata. Nessuna scritta identificatoria, ma dovrebbe trattarsi del medesimo soggetto del 5679 S, sch. preced., qui ripreso in epoca posteriore.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e ondulati, grossi baffi, piccolo pizzo. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 33).

34. 5673 S, 234×157; in calce al centro, scritta a china: "Sig: Luigi del Riccio". B, sch. 12 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e appena ondulati, sottili baffi. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 34).

*Luigi Antonino Del Riccio Baldi* di Leonardo e d'Isabella di Guglielmo Del Tovaglia, 27.X.1637-6.IX.1718; sep. in S. Spirito. Per un'eredità dei Baldi, aggiunse al proprio il cognome di questa famiglia. Fu Segretario delle Tratte e Provveditore del Magistrato dei Nove; il 14.VIII.1702 fu nominato Senatore. Morendo improle, lasciò erede universale il fratello Giovanni con l'obbligo di continuare il cognome Del Riccio Baldi. Questo nuovo ramo si estinse col Sen. Leonardo Maria di Giovanni Del Riccio Baldi suddetto, m. 21.III.1772, che lasciò erede universale Giovanni Antonio figlio di sua sorella Caterina e di Ottaviano Naldini, con l'obbligo di continuare il cognome. Con questo Giovanni Antonio, m. 1.IX.1798, si estinsero anche i Del Riccio Baldi Naldini.

PAB, I, c. 273 r; *Manni* 1771, pp. XXXVIII, 106; Rf, cc. 97 v, n. 440; 101 r, n. 481; Tosc II, pp. 345, 506; P, Cod 8, s. vv. *Baldi, Naldini*; P, MSS 191 *Del Riccio*; *Cirri* XIV, cc. 472-484: c. 475; *Ginori, ad Indicem*.

35. Inv. 71 Louvre (Coll. Baldinucci), 141×105, campitura ovale interamente chiaroscurata. Manca la consueta scritta identificatoria, ma è chiaro trattarsi di copia parziale e ingrandita del disegno 2179 F, col *Ritratto di Cristoforo Roncalli* a figura intera, del Cav. D'Arpino.

A tre/quarti verso s., capelli cortissimi, grossi baffi, barba alla nazzarena. Dell'abito sono visibili l'inizio dell'abbottonatura e il basso bavero ritto, da cui fuoriesce un colletto a lattughe non inamidate; si scorge anche parte della cappa, gettata con falsa negligenza sulla spalla s. secondo la moda dell'epoca (fig. 35).

*Cristoforo Roncalli* (Roncagli) detto "il Pomarancio", "il Pomarancio giovane" e "il Cav. delle Pomarance", pittore a olio e a fresco, figlio del mercante Giovanni Antonio e di Francesca Incontri. Il padre nella prima metà del sec. XVI si era trasferito da Bergamo (o dal borgo di Roncallo, presso la città?) a Pomarance (PI). Qui il pittore nac-

que nel 1552 c.; morì a Roma il 14.V.1626; sep. in S. Stefano *de Pinea* o del Cacco. Nel 1602, col fratello Ser Donato, notaro, ottenne la Cittadinanza Volterrana; nel 1607 c. Paolo V lo elesse Cavaliere dell'Ordine dell'Abito di Cristo.

Per notizie e repertori bibliografici sull'opera artistica — fu attivo fino alla morte a Roma (dove nel 1578 aveva raggiunto il fratello Donato e dove fu allievo e aiuto del compaesano Niccolò Circignani detto "il Pomarancio vecchio"), salvo soggiorni temporanei altrove, tra cui dal 1605 al '15 quello, non ininterrotto, a Loreto (AN) per lavori al Santuario della Santa Casa — v.: *Baglione*, pp. 188-192; *Tosc* II, p. 334; *Bénézit* III, p. 654 (II ed. VII, 1954, p. 336); *Cirri* XV, cc. 127-128; XVI, c. 85; *Colnaghi*, sch. 29; *Venturi* IX, VII, 1934, pp. 787-799; *TB*, XXVIII, 1934, p. 567: *Fr. B.*; *Chandler*; *Cat* 1979/1, pp. 19-54, ill. 2-35: *W. Chandler Kirwin*; *Chiappini*.

Il ritratto sul 2179 F — matita nera, sanguigna, c.b. 411×254 — schizzato dall'amico e talora compagno di lavoro Giuseppe Cesari detto "il Cav. D'Arpino" (1568-1640), può datarsi al 1592-94 c.: Cristoforo, per la freschezza del volto appena intaccata dal tempo, i capelli ancora scuri, l'espressione viva e attenta, si dà a vedere in età abbastanza giovanile, sui 40-42 anni c. È raffigurato seduto a un tavolo di studio, nella mano d. un foglio su cui è disegnata una figura, la mano s. al fianco; una scritta secentesca suggerisce il riconoscimento: "questo e il ritratto di ms cristofano roncali pitore de le pomarance il ritrato e di mano di giosepe de arpino". Il 2179 F, schedato in *Cat* 1890, p. 318, è stato esposto a varie mostre: *Cat* 1911/D, p. 45; *Cat* 1973, sch. e ill. 82: la didascalia è stata trascritta con errori; *Cat* 1979/1, ill. 1 (f. Cat.): *W. Chandler Kirwin*.

L'identità del soggetto dei due disegni Uffizi e Louvre, denunciata dalla scritta su quello Uffizi, riceve conferma, se mai fosse necessario:

da un autoritratto a Roma — indicato in *Cat* 1973, sch. 82 — Oratorio del Crocifisso nei pressi della Chiesa di S. Marcello al Corso, parete interna di facciata, primo affresco *s. intrantibus*, col *Miracolo del Crocifisso che resta intatto nell'incendio di S. Marcello*, una delle due storie ivi dipinte dal Roncalli (doc. 1583): (*Von*) *Henneberg*, pp. 81-83, ill. 31-32, senza identificazione; in *Chiappini*, sch. 5, ill. 1 a p. 191, si parla invece di un "ritratto" del Roncalli in detto Oratorio, opera del maestro Circignani, nell'affresco con la *Visione di Eracio*, ma suppongo trattarsi d'interpretazione erronea del passo già citato in *Cat* 1973, sch. 82;

da un'acquaforde dat. 1623 del pittore e incisore romano Ottavio Mario Lioni (1578 c.-1630), edita per la prima volta in un'opera da Antonio De' Rossi nel 1731 con la biografia del Roncalli composta dal Baglione: *Lioni*, pp. 13-19, ill. pp. 12/13, a busto intero, rivolto di tre/quarti verso s., dodecagono 140×110, iscritto in un rettangolo 176×118 che comprende anche la didascalia: in alto "Eques Christophor(us) / Ronchalis de Pome/rancijs pictor", in basso "Eques Octauius Leonus / Roman(us) pictor fecit / 1623". (*Von*) *Bartsch* XVII, 1818, p. 257, sch. 35; *Chandler*, p. 26, ill. 61.

Presso la Bibl. Marucelliana di Firenze resta il disegno del Lioni per l'acquaforde — poi stampata nel medesimo senso — insieme a tutto un gruppo di altri suoi disegni/ritratto (Vol. B, nn. 82, 84; Vol. H, nn. 1-27): Vol. H, n. 9, matita nera, sanguigna, biacca, c. cerulea 237×166: *Kruft* 1969, p. 450, ill. 10.

L'acquaforde fu utilizzata da un mediocre pittore per il ritratto del Roncalli a Roma, Accademia di S. Luca, Coll. dei Ritratti degli Accademici, 63×46: *Incisa*, sch. 87, ill. 80; in *Chiappini*, sch. 5, è citato con errore come dat. 1626, mentre possiamo solo datarlo *ante* 1642 perché notificato in *Baglione*, p. 192: il 1626 leggibile sulla tela è l'anno della morte.

La stampa del Lioni servì anche per l'incisione rettangola a bulino su rame del ravnante Benedetto Eredi (1750-1812), edita — non in controparte — in *Rau* VIII, 1774, pp.



46 Copia del dis. GDSU 7879 F di C. Allori. Già Gijón, Instituto Jovellanos, Inv. 16.

24-28: ill. pp. 24/25; 146×118; 176×118 compresa la didascalia: "CRISTOFANO RONCALLI PITTORE / DALLE POMARANCE / Ottavio Leoni dip(inse) — H del(ineò) — Ben(edetto) Eredi sc(olpì)".

Per contro l'*Autoritratto* Uffizi del Roncalli, Inv. 1669/1890, 105×70, (CGU, A 711), date le non buone condizioni in cui ci è pervenuto, non sarebbe idoneo a convalidare il riconoscimento dei due ritratti a disegno. Più consona l'incisione a bulino su rame ricavata dal fiorentino Carlo Gregori (1719-59), edita — non in controparte — in *Moëck* I, pp. 232-235: ill. pp. 232/233; 223×161; 272×161 compresa la didascalia: "CRISTOFANO RONCALLI / DETTO IL POMARANCIO GIOVANE / PITTORE / Gio(vanni) Dom(enico) Campiglia del(ineò) — Carlo Gregori scolpì".

36. 5672 S, 223×148; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Dott:r Gio: Tamburini". B, sch. 11 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e quasi lisci, baffi piegati all'insù, breve pizzo. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 36).

*Giovanni Tamburini* di Virgilio e di Lorenza di Fabio Fabbroni, m. 3.II.1689; sep. in S. Pier Maggiore. La famiglia Tamburini, originaria di Faenza, si trasferì a Marradi (FI),

quindi a Firenze, dove il 5.XII.1661 il Dott. Giovanni e suo fratello Fabio ottennero la Cittadinanza Fiorentina. Fabio fondò una Commenda dell'Ordine Stefaniano, e i suoi figli Cav. Dott. Virgilio, Dott. Giovanni Battista e Dott. Piero il 2.X.1693 furono ascritti alla Nobiltà Fiorentina. I discendenti vivono ancora a Firenze.

*Marchesi* I, pp. 489, 505, 551; *Tosc* II, p. 376; P, *Mss 192 Tamburini*; *Cirri* XVII, cc. 532-536: c. 535.

37. 5675 S, 231×160; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Capit:ño Bartol:º del Turco". B, sch. 14 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli lunghi e appena ondulati, piccoli baffi, moschetta. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 37).

*Bartolomeo Del Turco* di Angelo e di Francesca di Jacopo Da Filicaia, 18.VI.1617-20.IX.1683; sep. in S. Marco. Capitano. Su questo personaggio resta una curiosa notizia raccolta dal Conte Luigi Passerini nello studio genealogico sui Del Turco: "Fu il più famoso giocatore di palla e pallone dei tempi suoi". Il suo ramo si estinse nel 1782 con un Giovanni Jacopo, discendente diretto di suo fratello Luigi. Fino a oggi è invece arrivato un altro ramo, col cognome Rosselli Del Turco: sorse per volontà di Francesco di Stefano Rosselli, m. 4.XII.1726, il quale, come ultimo in linea maschile dei Rosselli, lasciò i beni e il cognome a suo nipote Giovanni Antonio figlio di sua sorella Pellegrina e del Cav. Chiarissimo Del Turco.

*PAB*, I, c. 217 r; *Marchesi* I, pp. 350, 372, 434, 473, 503; P, *Cod 8, s. v.*; *Gotti*; *Cirri* XVIII, cc. 286-290: c. 288; *Ginori, ad Indicem.*

38. 5678 S, 237×157; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig:r Niccolò Ughi". B, sch. 17 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., parrucca lunga e ricciuta, sottili baffi, breve pizzo. Dell'abito è visibile il grande colletto di tipo *rabat* (fig. 38).

*Niccolò Ughi* del Sen. Alamanno e di Costanza di Alessandro Gherardini, 1628-18.IX.1679; sep. in S. Lorenzo. La famiglia, tra le più antiche di Firenze, vantava origine romana: cf. *Dante*, Par. XVI, 88; altra la famiglia del pittore e architetto Gabriele Ughi, secc. XVI-XVII, venuta a Firenze da Montelupo Fiorentino nel sec. XV. Gli Ughi si estinsero col Marchese Carlo Filippo, m. 18.III.1783, pronipote di Niccolò in quanto figlio del figlio di suo fratello Carlo Lorenzo, il Cav. Alamanno, dal 1681 Marchese. Il loro nome resta a una zona in altura di Firenze, "Montughi", dove si trovavano le loro abitazioni.

*Marchesi* I, pp. 476, 479; Rf, c. 99 v, n. 462; *Tosc* I, pp. 144, 154; II, pp. 330, 453; P, *Cod 8, s. v.*; P, *Mss 171/2, 192, 229 Ughi*; *Cirri* XVIII, cc. 320-324: c. 322; *Ginori, ad Indicem.*

39. 15353 F (Fondo Mediceo-Lorenese), 207×156; AM, p. 415.

In calce a s. scritta a inchiostro: "di Filippo Baldinucci". Nessuna scritta identificatoria, ma qualche rispondenza dei caratteri fisionomici con quelli di Niccolò Ughi del disegno 5678 S, sch. preced., m'induce a pensare (?) a un suo più anziano consanguineo.

A tre/quarti verso s., capelli corti e quasi lisci — certo per poter usare la parrucca — baffi piegati all'insù, breve pizzo. Dell'abito è visibile il breve colletto di tipo *rabat* e l'inizio dell'abbottonatura (fig. 39).

40. 5664 S, 227×158; in calce a d., scritta a inchiostro: "Aless.º Valori 1654". B, sch. 3 a p. 379; AM, p. 415. Per altri ritratti datati v. sch. 2, 13, 43.

A tre/quarti verso s., capelli di media lunghezza e quasi lisci, baffi piegati all'insù. Dell'abito è visibile l'inizio dell'abbottonatura e l'alto bavero ritto, da cui fuoriesce un colletto bordato di trina (fig. 40).



47 Copia del dis. GDSU 910 F di C. Allori. Già Gijón, Inst. Jovellanos, Inv. 18.

*Alessandro Valori* di Filippo e di Caterina del Sen. Alessandro Guadagni, 1620 c.-12.XI.1687; sep. nella Chiesa di Maria SS. Assunta annessa alla Badia Fiorentina. Cav. Stefaniano dalla morte del fratello Cav. Baccio avvenuta l'11.XI.1668, fu l'ultimo della famiglia e, morendo, lasciò erede universale il nipote Luigi, figlio di sua sorella Virginia e di Giovanni Gualberto Guicciardini: v. sch. 20. Da Luigi l'eredità passò al figlio Giovanni Gualberto, m. 1.II.1727 ultimo di questo ramo dei Guicciardini; i discendenti di un altro ramo vivono ancora a Firenze. V. anche sch. 1.

PAB, I, c. 122 v; Marchesi I, pp. 283-284, 348-349; Rf, c. 66 r, n. 165; Tosc I, pp. 32, 129; II, pp. 172, 260, 415-416; Litta, *Valori*, tav. II, 1824; P, MSS 175 *Valori*; Cirri XVIII, cc. 402-407: c. 404; Ginori, *ad Indicem*.

41. 5663 S, 232×160; in calce al centro, scritta a china in riquadro: "Sig: r Cau: rre Alessandro Valori". B, sch. 2 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso s., capelli di media lunghezza e quasi lisci, baffi piegati all'insù, moschetta. Dell'abito è visibile l'inizio dell'abbottonatura e l'alto bavero ritto, da cui fuoriesce il breve colletto di tipo *rabat* (fig. 41).

Il fatto che il Valori fu eletto Cav. Stefaniano nel 1668/69, porta a datare il ritratto al 1670 c.: esso pertanto è posteriore di sedici anni c. a quello di Alessandro sul 5664 S, sch. preced., dat. 1654.

42. 5668 S, 234×159; in calce al centro, scritta a china: "Sig: r Cau: r Baccio Valori". B, sch. 7 a p. 379; AM, p. 415.

A tre/quarti verso d., capelli ondulati di media lunghezza, baffi piegati all'insù, breve pizzo. Dell'abito è visibile il breve colletto di tipo *rabat*, più in basso al quale compare, disegnata a sanguigna, la Croce Stefaniana appesa a un nastro di seta (rossa) (fig. 42).

*Baccio* (= *Bartolomeo*) *Valori* di Filippo e di Caterina del Sen. Alessandro Guadagni, 1613-11.XI.1668; sep. nella Chiesa di Maria SS. Assunta annessa alla Badia Fiorentina.

Fratello maggiore di Alessandro (sch. 40-41), Cav. Stefaniano. Aveva ricevuto un nome assai frequente nell'albero di famiglia, e reso famoso dall'avo, il Sen. Cav. Avv. Dott. Baccio di Filippo (1535-81-1606), Consigliere Segreto del Granduca Ferdinando I De' Medici. Commissario di Pisa e di Pistoia, nel 1564 e nel 1587 Consolo dell'Accademia Fiorentina, nel 1599 Luogotenente dell'Accademia del Disegno; appassionato bibliofilo, celebre per la cultura e il mecenatismo oltre che per le ingenti ricchezze. Fece ricostruire il suo palazzo, già degli Albizzi, in Borgo degli Albizzi e volle ornarlo di erme marmoree (a mezzo rilievo) di uomini illustri, distribuite lungo i tre ordini della facciata. Il palazzo, passato ai Guicciardini, poi agli Altoviti, quindi diviso tra varie famiglie, fu detto scherzosamente dai fiorentini "il Palazzo dei Visacci".

V. anche sch. 1 e, per la Bibl., sch. 40.

43. 5669 S, 221×158; in calce da s. al centro, scritta a inchiostro: "Gio: Antonio Viperani Letterato insignissimo 1670". B, sch. 8 a p. 379; AM, p. 415. La terza cifra della data non è molto chiara: sembra che la medesima mano l'abbia ritoccata per precisarla, ma ora non si capisce se sia da leggere 6, o 7, o 8, o 9; più evidente è l'8, mentre in tono con lo stile grafico sarebbe invece il 7, per confronto col ritratto fig. 13, datato 1670. Per altri ritratti datati v. sch. 2, 40.

A tre/quarti verso s., capelli ricciuti di media lunghezza. Dell'abito è visibile il piccolo colletto di tipo *rabat* (fig. 43).

L'acconciatura e il costume, a evidenza del '600 inoltrato, escludono che questo giovane possa identificarsi nel Giovanni Antonio Viperani, eminente storico e poeta messinese vissuto tra il 1535 c. e il 1615 c., autore di molte opere: *De Bello Melitensi Historia*, Perusiae 1567, *De scribenda Historia Liber*, Basileae 1579, *De Poëtica Libri tres*, Antverpiae 1579, *De Divina Providentia Libri tres*, Romae 1588, *De obtenta Portugalia a Rege Catholico Philippo Historia*, Neapoli 1588, *Poëmata*, Neapoli 1593, *Laudatio funebris Caroli V Imperatoris habita Messanae MDLVIII*, Hanoviae 1611, etc. Tuttavia l'identità del nome e l'attività di letterato consigliano di riconoscere in questo un diretto discendente del Viperani noto, trovatosi a soggiornare a Firenze per qualche tempo.

44. Inv. 37/274 K Halle, r e v sanguigna, c. b. 258×202. Sul r in alto da s. al centro, scritta a inchiostro: "Sig: r Pietro Medici Calmucco al Seruizio del Ser: mo Gran Duca Cosimo 3.º / d: i Signorini \* morì giouane tisico per troppo ber uino"; sul v a matita nera: in alto a s. "Baldinucci", in basso a d. "Baldinucci 1624-1696". \* i. e. tali servi dal popolo.

r *Testa e busto di giovane mongolo*, con cappello di paglia ad ampia tesa di tipo cinese, reso di spalle, in profilo d. fortemente scorciato, nell'atto di portare alla bocca un lungo bocchino da fumo; in alto a d. altro studio per l'orecchia d. del giovane (fig. 44).

v *Volto di giovane donna* in posa frontale, copia evidente da una scultura di Venere o di altra Dea, d'arte classica, credo prassitelica; a d. altro studio per il profilo del mongolo.

Il personaggio sul r, uno degli uomini di colore al servizio della Corte Medicea — come ve n'erano presso varie famiglie della nobiltà fiorentina — deve il suo nome, suppongo, al fatto che uno dei figli naturali di Pietro di Cosimo I De' Medici, a lui nati in Spagna dalla spagnola Antonia Caravajal, di nome Pietro come il padre — 1592-1654, dal 1612 Cav. di Malta, dal 1624 al 1635 Governatore Civile e Militare, e Generale della Cavalleria a Livorno (Marchesi I, p. 387; Litta, *Medici*, tav. XIV, 1829; Bonazzi I, p. 113; Cirri XII, cc. 130-160: c. 144; Guarnieri, p. 249) — lo fece convertire dal lamaismo al cattolicesimo e battezzare imponendogli, secondo l'uso, il proprio nome e cognome.

Alla K Halle il foglio è dato interrogativamente al Baldinucci. Ma dovrebbe essere un lavoro della mano di Carlo Dolci, 1670 c., rimasto alla fase iniziale per un interesse che non ebbe seguito, oppure servito a un quadro di cui non ci è pervenuta nessun'altra testimonianza: cf. il segno leggero tipico di certe prove grafiche del Dolci, come il *Busto di fanciulla* in profilo d. sul 2450 S, l'accenno sobrio ai lineamenti, la tendenza a perfettirli, la forza rappresentativa pur nella fase di abbozzo. L'assegnazione erronea si spiega supponendo l'antica appartenenza del foglio al Baldinucci, che fu discepolo del Dolci.

Non può essere tuttavia del Dolci la scritta in alto: cf. la sua lettera autografa del 25.VIII.1661 edita in *Pini* III, tav. 293. Tale scritta — il che appoggia comunque la mia proposta attributiva — è certo del collezionista che scrisse sul foglio del Dolci oggi a Bucarest, Gab. delle Stampe presso l'Accademia di Belle Arti, con un abbozzo della figura del David per il quadro *David e Golia* primo cronologicamente dei tre eseguiti dall'artista: Bologna, Gall. Nazionale; Londra, Coll. Colnaghi; Milano, Pin. di Brera. Sul foglio si legge in calce a d.: “Pensiero di Carlin Dolci del Davidde / Dipinto per l'ILL:mo Sig:re March:eo Folco Rinuccini nel 1679:”. Ma credo che il disegno abbia servito primamente per la tela a Brera, dat. 1670, come si afferma anche in *Thiem*, p. 408, ill. 308. Il collezionista che stilò la scritta doveva conoscere solo la versione presso i Rinuccini, oggi a Londra, Coll. Colnaghi, dat. 1680 sulla tela, 1670-81 sul telaio: “A S / 1670 / 10 di 7:bre princi/piavo per L'ILL:mo / Sig:re March:eo Pier Francō / Rinuccini // 1679 / a' 30 di Nov:eo scudi / Cinquanta a / buon conto // a' 29 di Luglio / 1680 / altri dieci Scudi / 1681 di / Marzo / Scudi novanta / per resto”. Più in basso: “Per copia conforme al telajo originale / A. Garagielli [?] / Giugno 1840”. La committenza dei Rinuccini, del 10.VII.1670 per doc. d'archivio, fu certo posteriore a quella della tela oggi a Brera, dat. 1670. L'esemplare a Bologna fu con molta probabilità l'ultimo dei tre: la riduzione della figura del David da tre/quarti al solo busto dovrebbe indicare una variante iconografica successiva alle altre due repliche, quasi identiche tra loro. Sull'argomento v. anche *Corquodale* 1977; Cat 1979/2, sch. e ill. 24.

45. Inv. 72 Louvre (Coll. Baldinucci), penna a inchiostro bruno, c. b. 163×325.

*Veduta (di fantasia) di un paesino campestre*, ispirata da scorci panoramici e costruzioni della campagna fiorentina (fig. 45).

Il taglio perlopiù singolare degli edifici, i due esili campanili, le finestrelle troppo piccole e sparse con troppa parsimonia, la vegetazione che pullula festosamente anche tra le case, convincono per far giudicare “di fantasia” il paesaggio, sebbene solo entro i limiti di una poetica accentuazione di fisionomie esistenti. È dato infatti rinvenirvi qualche appiglio alla realtà di certe zone della Val di Sieve mugellese, come S. Piero a Sieve e dintorni.

I moduli grafici sono piuttosto indipendenti dal robusto disegno di paesaggio della più recente tradizione fiorentina, trasmessa dal Cigoli a Giulio Parigi e da questi al figlio Alfonso, a Remigio Cantagallina, a Ercole Bazzicaluva (per non ricordare che i maggiori): per confronti con disegni di questi artisti v. *Thiem*, sch. e ill. 116-127. Cioè, mentre si offrono come elementi abbastanza soggettivi il tono semplice e nitido dell'insieme, e l'insistente punteggiato a linee parallele, inteso a esprimere sia le gibbosità del terreno agreste sia le colture degli orti posti in prossimità dell'abitato, si avverte forte l'influenza di alcuni tra gli stilemi del Lorenese dei disegni a penna non acquerellati. Si nota infatti come, tanto il modo di profilare edifici, alberi, cespugli, quanto quello d'indicarne le aree interne variandole di chiari e di scuri, siano ottenuti con un lineare discontinuo, perlopiù a trattini minuscoli e ancora a punteggiato. Filippo stesso afferma di avere conosciuto il *Liber Veritatis*, oggi al British Museum: circa 200 disegni autografi del Lorenese, copie/ricordo dei paesaggi da lui dipinti nel periodo 1636-75 c. (Baldinucci V, p. 94). Cf. anche i disegni del Lorenese in tecnica uguale al presente, ossia a inchiostro senza l'aggiunta di acquerelli, nei gruppi al suo nome conservati a Berlino, Staathliche Museen, a Oxford, Ashmolean Museum, a Chatsworth, Coll. Devonshire, etc.

46. Inv. 16 già Jovellanos, matita nera, biacca, c. b. scurita  $170 \times 150$ ; in calce a s., scritta a matita (?): "Baldinucci". Pérez, sch. e ill. 7: attrib. col ?; non identif.; Shearman: autografo; identif. (fig. 46).

*Testa di donna* avvolta in una sciarpa di panno, a tre/quarti verso s. Copia pressoché perfetta dello studio 7879 F di Cristoforo Allori — matita nera, biacca, c. verdastra  $244 \times 166$  — per la testa della nutrice Abra nella *Giuditta*. L'originale è da riferire, per motivi di forma, alla prima versione della *Giuditta*, oggi ad Hampton Court, firm. e dat. 1613: cf. l'andamento delle pieghe del panneggio, che differiscono nelle repliche posteriori alla Gall. Palatina e altrove. (La stretta assonanza della *Testa* sul 7879 F con quella sul 7900 F, *Figura muliebre* fino a tre/quarti, per la donna all'estrema d. nell'*Ospitalità di S. Giuliano* alla Gall. Palatina, dovrebbe garantire al 1612-14 c. la controversa datazione di quest'opera: Cat 1974/1, sch. e ill. 19; Shearman, p. 6, ill. 5 a p. 7).

47. Inv. 18 già Jovellanos, matita nera, sanguigna, c. ?  $180 \times 150$ ; in calce a s., scritta a penna (?): "Del Baldinucci". Pérez, sch. e ill. 9: attrib. col ?; non identif.; Shearman: autografo; identif. (fig. 47).

*Testa di uomo* con folti capelli, baffi, barba alla nazzarena, a tre/quarti verso s. Copia pressoché perfetta dello studio/autoritratto 910 F di Cristoforo Allori — matita nera, sanguigna, biacca, c. verdastra chiara  $242 \times 172$  — per la testa di Oloferne nella *Giuditta* ancora nella prima versione, come vogliono lo stile e, insieme, la logica. Per le versioni successive infatti il pittore poté avvalersi, con poche modifiche, dei disegni e bozzetti già fatti: sola eccezione, in alcune, la variante della testa di Giuditta, di una bellezza più matura. Tuttavia il riferimento diretto all'Allori del 910 F è discusso: autografo senza dubbio alcuno per la scrivente, lo è anche per Shearman (nota (5) a p. 3); è invece schedato ad Anonimo sec. XVII al GDSU e proposto a Carlo Dolci in una scritta moderna sul cartone di montaggio. Ma si osservi la concomitanza di stile con disegni quali l'Inv. 26 Louvre, la *Testa del Beato Manetto*, 1602 c., il 128234 F C, il *Ritratto del padre* per la medesima tela, il 130554 F C, un altro *Autoritratto* per l'Oloferne sul r, uno studio di anatomia per il S. Giuliano sul v (Thiem, sch. e ill. 91; Cat 1977/2, sch. e ill. 86-87). Il 910 F fu forse riutilizzato più tardi dall'allievo Zanobi Rosi per la figura di Cristoforo nella tela a Firenze, Cassa Buonarroti, con *Michelangelo e la Poesia*, dipinta dal Rosi (1622) su disegni del maestro (ab 1615).

48. Inv. 17 già Jovellanos, matita nera, sanguigna, c. cerulea  $190 \times 210$ ; in calce a s., scritta a penna (?): "31 del Baldinucci". Pérez, sch. e ill. 8: attrib. col ?; non identif. (fig. 48 a).

Due teste di soldati romani in profilo s., con elmo e parte superiore dello scudo (ovoidale o rotondo); un piccolo drago alato sormonta l'elmo del soldato di d. Suppongo, per successive cause di stile figurativo e grafico, trattarsi di copia di un perduto disegno di Guillau-me Courtois detto "il Borgognone" (1628-79): v. la fronte che, in un corrugamento accentuato, impende sulla canna nasale, l'angolatura dell'occhio in profilo allungata da una linea, il naso che s'ingrossa in punta, il labbro inferiore appena riverso, il mento massiccio e diviso, un accenno di ombra portata o campitura che sia, a linee fitte di tratteggio, etc. A sua volta il Courtois dovrebbe avere attinto, non tuttavia puntualmente, bensì reinterpretando, da qualche rilievo classico. In uno degli episodi illustrati da ignoti scultori sulla Colonna Traiana, *I Romani che respingono vittoriosamente i Daci, assalitori di una loro fortezza*, si notano due soldati romani che per posa e rapporto sono molto vicini a questi: cf. Lehmann I, p. 104; II, ill. XCIV, le mezze figure terza e quarta da s. sulle mura. Manca però il particolare del drago, elemento che sembra ripreso da un rilievo dell'Arco di Costantino: cf. Veteres Arcus etc., tavv. 4, 28, 42, l'elmo della Dea Roma (acqueforti del perugino Pietro Sante Bartoli, 1635-1700).

Per il mio riferimento delle Due teste a un disegno/modello del Courtois, cf. la *Testa barbuta* disegnata a sanguigna da questo artista sul foglio 127060 F C v,  $113 \times 139$  (fig. 48), copia, suppongo, di un rilievo dell'Arco di Costantino: cf. Veteres Arcus etc., tavv. 44, 45 (acqueforti del Bartoli). Invece in Cat 1979/3, sch. e ill. 281 v, la fonte è indicata in una *Testa di satiro ghignante*, probabile figura d'angolo di un sarcofago; in Cat 1983, sch. e ill. 89 v: *D. D. C.*, con maggior verisimiglianza, in una *Testa di Daco* della Colonna Traiana: Lehmann II, ill. XXIV. Direi del Courtois e analogamente probanti le *Tre teste* dall'antico disegnate a sanguigna sul foglio Farnesina 9194 F N,  $196 \times 357$ , edite come d'Ignoto sec. XVII in Cat 1983, sch. e ill. 101: *D. D. C.*

L'attribuzione del disegno/modello al Courtois, basata su motivi stilistici, trova conferma, se mai occorresse oltre agli esempi citati, nell'abitudine costante del Courtois, che visse a lungo a Roma, di copiare a disegno ma senza rinunciare del tutto ai propri stilemi, opere di epoca classica, a uso di pitture e acqueforti: v. anche *Graf*.

*Alle precedenti attribuzioni al Baldinucci, tutte tradizionali, vorrei aggiungere due ritratti, cui peraltro accennano le fonti. Dell'uno, a disegno, si ha notizia dal Gabburri: un Ritratto di Gianlorenzo Bernini; dell'altro, a pittura, dal Bénézit: "Le Père Bénédictus Baccius devant un Crucifix": v. qui p. 353-354. La disparità dei soggetti e l'ampiezza richiesta dalla loro trattazione, mi obbligano a proseguire col sistema a schede.*

49. Roma, Gab. Naz. delle Stampe alla Farnesina, 127502 F C, r matita nera, sanguigna, biacca, c. b. tinta leggermente a tempera seppia chiaro; v sanguigna, c. b. ingiallita;  $352 \times 231$ . Sul r in calce a s., scritta a inchiostro: "Ritratto del S.<sup>r</sup> Cau.<sup>r</sup> Bernino". Schedato interrogativamente come *Autoritratto*.

r *Gianlorenzo Bernini*, testa e inizio del busto, viso di tre/quarti verso d., capelli corti e appena ondulati, grossi baffi piegati all'insù. Dell'abito è visibile l'inizio della camicia aperta, col basso bavero ritto (fig. 49 a).

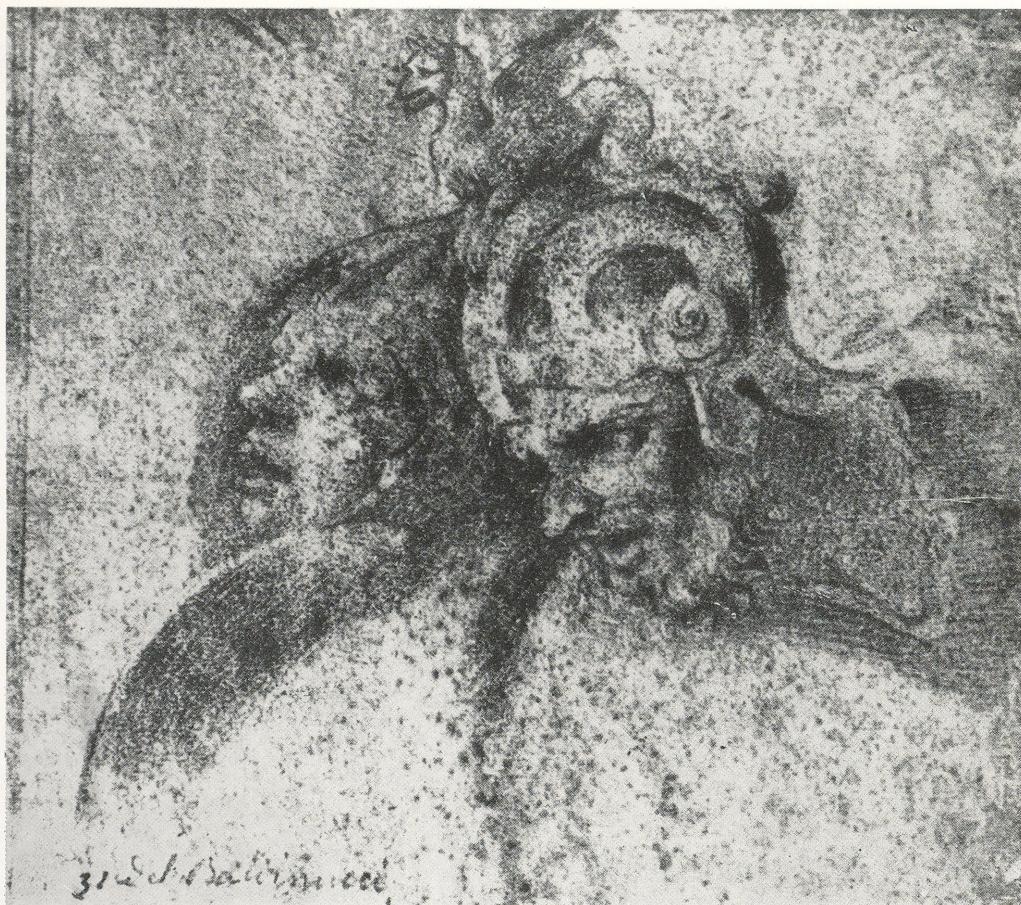
v Schizzi varii, tra cui *Testa di giovinetto* in profilo d., accennata altre due volte: copia di un *Niobide* del gruppo ora agli Uffizi, dal 1583 al 1775 a Roma, nel giardino di Villa Medici alla Trinità dei Monti (Mansuelli I, sch. 75, ill. 76); tre studi per un'Acquasantiera, uno per un *Coronamento di carrozza*.



48 Guillaume Courtois, Testa barbuta, copia di un rilievo classico. Roma, Gab. Naz. delle Stampe, 127060 F C (v).

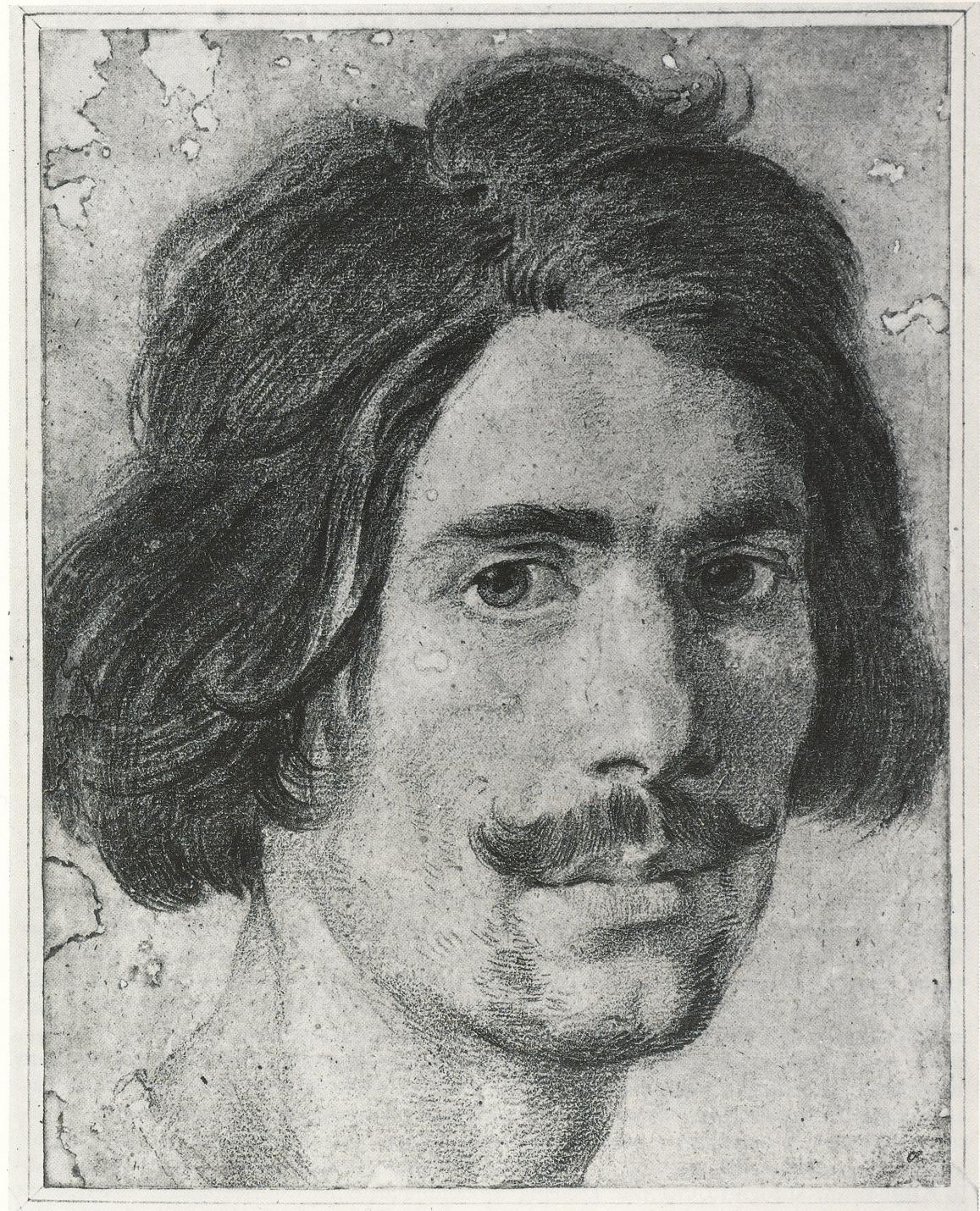
Per il Bernini, pittore, scultore, architetto, certo il massimo artista del '600 italiano, figlio dello scultore fiorentino Pietro e della napoletana Angelica Galante, Napoli 7.XII.1598-Roma 28.XI.1680, rimando alle monografie di *Fraschetti*, *Grassi* 1945, *Wittkower* 1955, 1966, 1981, *Fagiolo*; per i disegni in particolare, alle opere di *Brauer*, *Grassi* 1944, *Martinelli* 1981; e rispettive bibliografie.

Il 127502 F C r fu creduto e più volte edito come uno dei migliori *Autoritratti*: *Fleres*, p. 158: osserva che il viso risulta però allungato in rapporto, a es., al disegno/*Autoritratto* allora a Roma, Coll. Vassallo, oggi a Genova, Gall. di Pal. Bianco, Inv. 6195, essendovi per errore poca distanza tra gli occhi; *Artioli*, p. 223; *Fraschetti*, pp. 47, 435, ill. pp. 46/47; *Venturi* 1902, p. 357; *D'Achiardi* 1908, p. 380; *Idem* 1910, p. 45; *Reymond*, p. 50, ill. pp. 8/9; (*Von*) *Boehn*, p. 112, ill. ante p. 1; *Brinckmann*, pp. 132-133, ill. a p. 131; *Brauer* I, pp. 14-15; II, ill. 4 a colori; *Incisa* 1932, pp. 496-497; *Goldscheider*, p. 40, ill. 177; *Grassi* 1944, p. 6, sch. e ill. 4, 5; (*Van*) *Puyvelde*, p. 8, ill. V; *Grassi* 1945, pp. 47-48, sch. a p. 78, ill. 69; *Martinelli* 1950, p. 178. Ma nel 1944 dal mercato antiquario emerse un disegno simile però più credibilmente berniniano, che venne acquistato per l'Ashmolean Museum di Oxford, N. 792 Cat. *Par-*

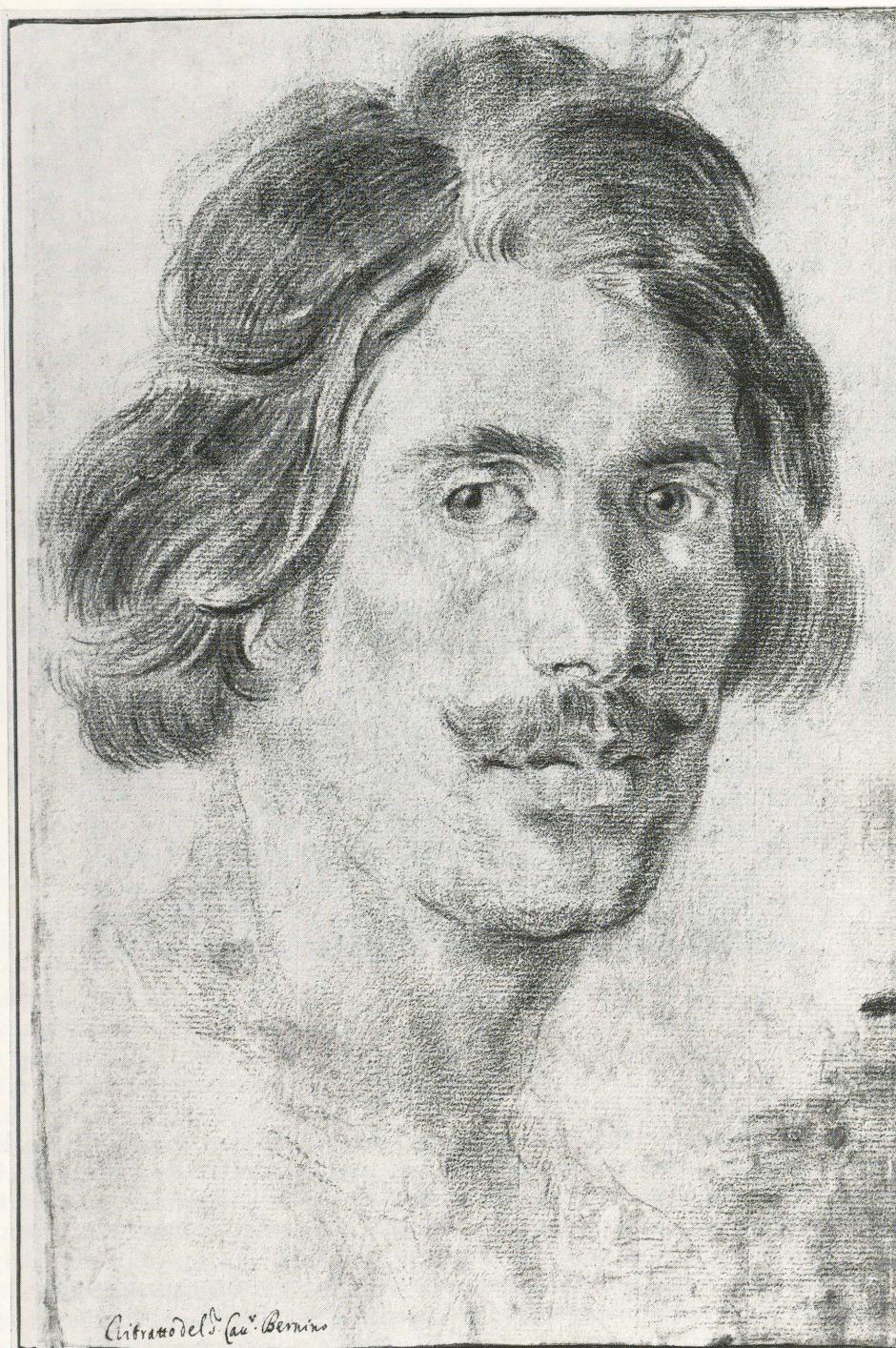


48a Copia di dis. del Courtois di un rilievo classico. Già Gijón, Instituto Jovellanos, Inv. 17.

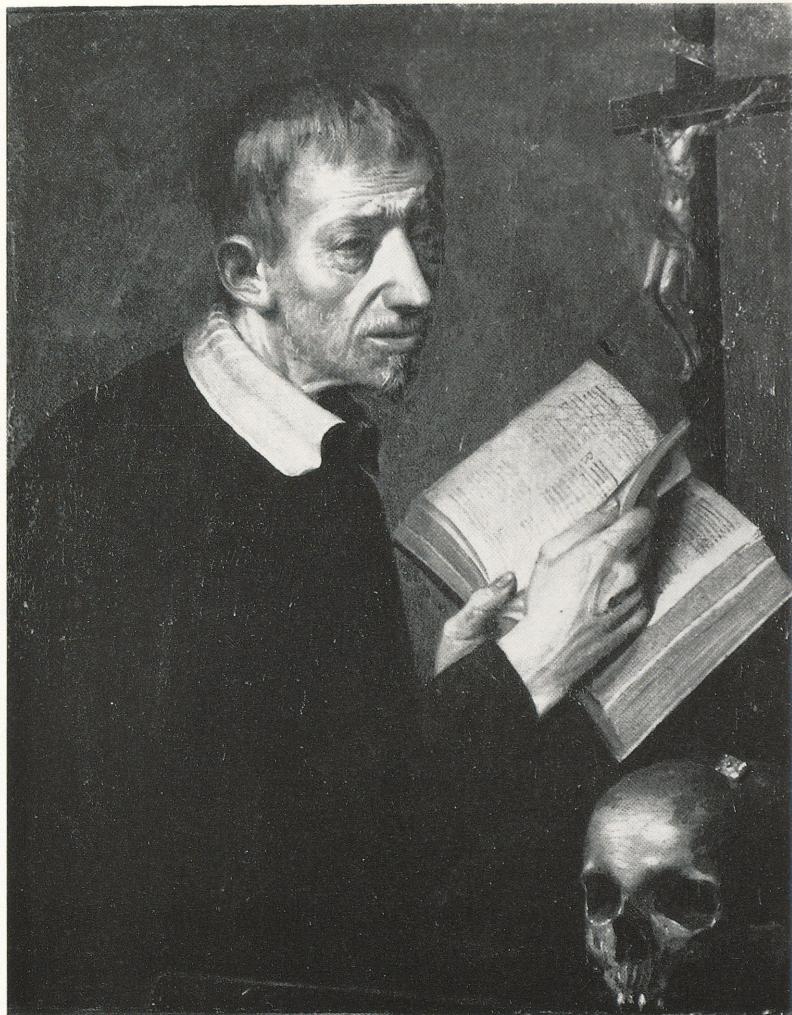
ker: matita nera, sanguigna, biacca, c. b. 275 × 215 (fig. 49). Il disegno Ashmolean, esposto nel 1950 a Londra, Royal Academy of Arts (Exhibition of Works by Holbein and other Masters of the 16th and 17th centuries — 1950/51), fu studiato dal Wittkower (1951, pp. 51-52, ill. 17, 19, 20), che lo definì autografo e per primo relegò tra le copie dovute ad allievo l'esemplare Farnesina, tracciato su un foglio più grande ma corrispondente a quello Ashmolean anche nelle misure. (Lo studioso prospettò anche l'idea che il copista possa essere stato, con minor probabilità, il Bernini stesso.) Il giudizio del Wittkower è stato accettato solamente da una parte dei critici: Parker, sch. e ill. 792; Kruft 1968, nota (5) a p. 135; Garlick in Cat 1970, sch. e ill. 54. Per i Fagiolo, sch. 250, ill. 250 a, il disegno Ashmolean e quello Farnesina rappresenterebbero un'altra persona, in due varianti autografe; la Sutherland, sch. e ill. 23, afferma trattarsi di altra persona a proposito di quello Ashmolean, autografo, ma non accenna a quello Farnesina. Sull'autografia del disegno Farnesina insistono: Riccoboni, pp. 20-21, ill. a p. 17; Wallace, p. 61, ill. a p. 8; Beltrame in Cat 1975, sch. e ill. 78, ill. pp. 24/25 a colori; interrogativamente: Prosperi, sch. e ill. 49 a colori; Martinelli 1981, sch. e ill. XIV a colori.



49 Gianlorenzo Bernini, Autoritratto. Oxford, Ashmolean Museum, Cat. 792.

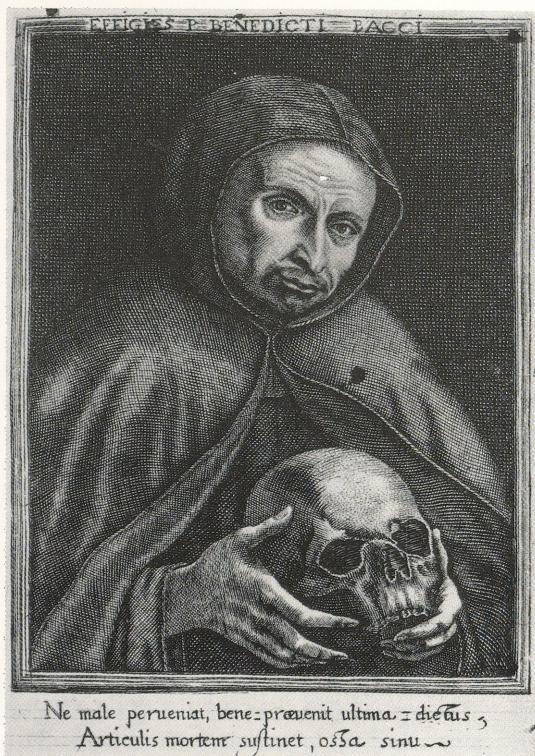


49a Copia del dis. precedente. Roma, Gab. Naz. delle Stampe, 127502 F C (r).

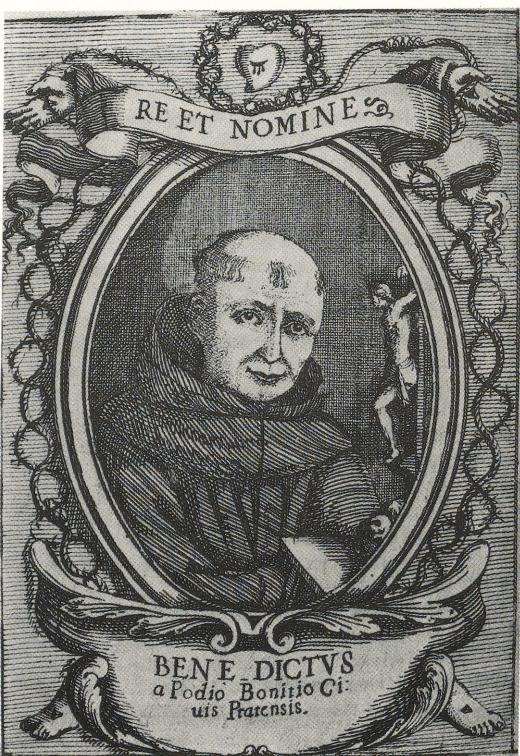


50 (Il Venerabile) Fra Benedetto Bacci da Poggibonsi. Chambéry,  
Musée des Beaux-Arts.

Posso ora precisare che il 127502 F C r è copia dall'Asmolean N. 792 fatta dal Baldinucci nel 1681 quando, per raccogliere le notizie necessarie alla compilazione della biografia berniniana, ebbe contatti coi figli dell'artista (AM, pp. 26-28), specie col Prelato Pietro Filippo (1641-98) e con lo storico Domenico Stefano (1657-1723), i quali potrebbero avergli fornito l'*Autoritratto* oggi all'Asmolean (che direi databile al 1630 c.). In effetti, naturalmente sulla falsariga della citazione del Gabburri, è consentito riconoscere: nella didascalia del 127502 F C r un autografo del Baldinucci, per confronto con le didascalie di altri ritratti (figg. 1, 5 b, 8, 13, 14, 16, 19, 40, 43) e coi suoi manoscritti conservati alla BNCF; nel ritratto, sia il suo gusto, portato a trarre copie quasi perfette da disegni altrui (figg. 35, 46, 47, 48 a), sia i suoi stilemi: tra questi, certa fissità vitrea dello sguardo, già rilevata dal Wittkower (1951, p. 51): "a cool, detached and somewhat glassy stare".



50a Anonimo, (Il Venerabile) Fra Benedetto Bacci da Poggibonsi, 1676.



50b Anonimo, (Il Venerabile) Fra Benedetto Bacci da Poggibonsi, 1689.

Resta da aggiungere che, dopoché il Wittkower ebbe riconosciuto una copia sul r, gli schizzi sul v suscitarono la questione dell'autografia, apparendo poco probabile l'assegnazione al medesimo copista del ritratto, come invece proponeva il Wittkower sulla base del 125653 F C r e v, che peraltro può ben essere del Bernini. Secondo me, dato il genere degli schizzi, di grande, spontanea immediatezza: chiaramente studi personali, non solo è da ricusare l'idea che si tratti di copie, ma è anche concesso ammettere l'autografia berniniana per confronto con disegni di varie epoche: oltre al citato 125653 F C (dat. 1647-52), col foglio del British Museum Inv. 1890-10-13-5 v, due studi di *Testa maschile* (dat. 1679-80 c.) analoghi a queste *Teste* — cui parrebbe ispirato l'*Apollo nell'Apollo e Dafne* (1622-25) al Museo Borghese —; col foglio del Museum der Bildenden Künste a Lipsia, Inv. 7906, un *Ritratto di Clemente X* (dat. 1675-77) per il busto in marmo a Pal. Altieri scolpito dal Bernini e allievi; col foglio esso pure a Lipsia, Inv. 7902 — a torto creduto di bottega — che ha sul r un *Ritratto di Clemente X* appena anteriore all'altro, sul v schizzi per elementi decorativi: Cat 1981/1, sch. e ill. 83-85, ill. 106 (L. Klinger). A spiegazione di quanto oggi risulta, possiamo ipotizzare che i figli del Bernini abbiano invitato il Baldinucci, durante il soggiorno romano del 1681, a eseguire un ritratto a matita del padre, offrendogli, oltre all'esemplare ora Ashmolean, il foglio ora 127502 F C, lasciato disegnato su una sola faccia dall'artista. Infatti il tipo della carta (sottile, rigata in filigrana fittamente in un senso, a larghi spazii nell'altro) è identico a quello di altri fogli con disegni sicuri del Bernini che si conservano alla Farnesina, tra cui a es. le famose "caricature".

50. Chambéry, Musée des Beaux-Arts, Inv. 137, 69,3×54,7, schedato come " Pittore di Scuola toscana: Ritratto d'Ignoto ". Il quadro, che si conserva nei Depositi, non è elencato nei Cataloghi a stampa del Museo.

(*Il Venerabile*) *Fra Benedetto da Poggibonsi*, mezza figura, viso di tre/quarti verso d., capelli cortissimi, piccoli baffi, breve pizzo; raffigurato nella cella, in atto di meditare un testo sacro che tiene tra le mani; davanti a lui un Crocifisso, in basso a d. un teschio. Dell'abito, una semplice tonaca color bruno, è visibile la parte superiore, manicata, completa di un colletto in lino bianco, della foggia comune fino dal '500 a Religiosi e secolari (fig. 50).

Mattia Bacci, poi Francescano Osservante col nome di Benedetto, figlio di Benedetto e di Virginia Bianciardi, Poggibonsi (SI) 13.IX.1591-Prato (FI) 2.III.1659; sep. a Prato, nella Chiesa del Convento di S. Francesco in Palco, fu trasferito all'inizio di questo secolo in quella di S. Domenico. Rimasto orfano di madre a tre anni, di padre a dieci, fu allevato dallo zio materno Francesco Bianciardi. Il 15.X.1608 fu accettato come Novizio nel Convento di S. Francesco alla Verna, dove il 19.XI.1609 prese i voti; più tardi, quando si trovava presso gli Osservanti di Mantova, fu eletto Sacerdote. Visse in Conventi francescani di varie località, tra cui quello fiorentino di S. Salvatore in Ognissanti, distinguendosi per lo studio assiduo delle Scritture, la profonda cultura storico/filosofico/teologica, la grande eloquenza come predicatore e soprattutto la vita esemplare, tanto che gli furono attribuiti preveggenze, estasi, visioni, levitazioni, miracoli; morì in fama di santità. Poco prima della morte fu fatto Cittadino di Prato. Il processo di canonizzazione, cominciato nel '600, poi interrotto e ripreso più volte, ebbe termine sulla fine dello scorso secolo: il 12.IX.1897 la Sacra Congregazione dei Riti proclamò "Venerabile" il Bacci per "l'eroicità della virtù" (Bibl. Sanctorum II, 1962, col. 687: *R. Pratesi*).

Abbiamo del Bacci due biografie a stampa: del Francescano irlandese *Fra Bonaventura Barone (Baron)* — che ne era stato direttore spirituale — in latino, edita a Colonia sul Reno nel 1676; del nobile fiorentino Ottavio del Cap. Cav. Tommaso Ximénez D'Aragona (1635-77), Cavallerizzo Maggiore del Card. Carlo De' Medici (*Ximenes*), in italiano, edita postuma a Firenze nel 1689 dal Ms. della Libreria Granducale (oggi BNCF, Cod. Magliab. XXXVIII. CLXXXIII, alias Cod. Palat. 518: *Scarlino*, p. 138). Le due biografie recano sul principio il ritratto del Bacci inciso da anonimi a bulino su rame, in apparenza da due diverse fonti iconografiche, sebbene l'identità della positura della testa possa far dubitare (?) che l'incisione del 1689, assai mediocre, sia derivata dall'altra con varianti. Stampa ed. 1676 (fig. 50 a): 157×120; 173×120 compresa la didascalia: in alto "EFFIGIES P(ATRIS) BENEDICTI BACCI", in calce il distico "Ne male perueniat, bene = praeuenit ultima = dictus, / Articulis mortem sustinet, ossa sinu." Stampa ed. 1689 (fig. 50 b): 129×91; didascalia: in alto "RE ET NOMINE", in calce "BENE-DICTVS / a Podio Bonitio Ci: / uis Pratensis". Nella riedizione dell'opera dello Ximenes (1884) manca il ritratto. Ivi si parla di altre due biografie manoscritte: l'una di un confessore del Bacci, allora presso *Fra Marcellino da Civezza* (IM), l'altra di un Accademico bolognese, presso la Bibl. Marciana di Venezia (pp. "Al Lettore"). Il *Negri*, p. 278, parla di una vita del Bacci lasciata manoscritta da Giovanni Cinelli Calvoli (1632 c.-1705). In realtà l'Accademico è da individuare nel Cinelli, che fu membro dell'accademia bolognese dei Gelati, e il cui Ms., posteriore al 1674, pervenne alla Marciana nel 1821 con le raccolte di *Apostolo Zeno*. Nell'intestazione il Cinelli dichiara essere state sue fonti: i varii MSS. del Confessore del Bacci, *Fra Serafino [Nencini]* da Prato M.O. e un Ms. della Libreria del Granduca di Toscana, che credo identificabile nell'opera dello Ximenes (*Cinelli; Frati; Maylender III*, 1929, pp. 81-88).

Dopo la morte del Frate il Card. Carlo inviò uno scultore, rimasto anonimo, e il pittore

(e architetto) Pier Maria di Antonio Baldi (att. 1655-m. 13.I.1711: *Cirri* I, c. 117) a ricavarne l'effigie dal cadavere (*Ximenes*, pp. 268-269). Il Cardinale donò poi il dipinto del Baldi al Marchese Sen. Carlo di Ottavio Gerini (1616-63-73), suo Cavallerizzo Maggiore; una "pia e divota persona" (il Cardinale? il Gerini?) commise un ritratto del Bacci a stampa (dal dipinto del Baldi?) per divugarlo come immagine devozionale (*Ximenes*, pp. 272-273).

Sui ritratti del Bacci si diffonde anche il *Baron*, pp. XII-XIV, che ne aveva veduto uno a pittura nel Convento di Ognissanti, oggi non più rintracciabile, al disopra della porta dell'Infermeria (tra gli ambienti secolarizzati); uno affine a quello ("... cui similem...") presso il Filippino Lorenzo Calvi; un altro a stampa, per lui ripreso forse dal cadavere (oppure durante una malattia o in età senile), che dovrebbe essere il medesimo da lui posto in testa alla biografia e forse identificabile anche nell'immagine devozionale di cui sopra. Così il *Baron*, chiedendosi: "Benedicti Baccii imagines, cur sibi dissimiles, quum illi similes sint?" (*Index*), descrive le due effigi (p. XIII). Quella su tela: "Frons ei ampla et plana, non admodum rugis caperata, Nasus oblongior, Color genarum in ambitu est albus, in colliculis rubescit, Oculi vividi, quibus pupillae nigrescunt. Elatae palpebrae, Supercilia rara, Oris hiatus satis huic inde productus; Labra exhibent purpuream cruditatem; mentum et ora desinentis vultus pilis dense obducta. Caput capax cerebri quod intus late stagnaret, ut ab homine adhuc tacito iudicii maturitatem expectares. Alia inde discere non potui, quum ibi ille dimidius duntaxat appareat; manus tamen ei productae ditorum quincuncem pulchre explicabant. Quas partes quum pictores ediderunt, credunt se totum absolvisse, et addidisse etiam ea quae omiserunt; propterea quod peculium hominis, quod eum ab aliis dividit, in vultu prostat; caetera fere omnibus eadem sunt, certe autem similia." Quella a stampa, di cui pare esistessero degli esemplari coloriti all'acquerello: "At vero illa imago quam appressae chartis laminae indiderunt, longe alia, longe indignior hospite tam honesto, id est anima ejus. Informis forma, rugis sulcata, de-color colore fuit, nisi pro aliquo pallorem admittas. Tristis et tetricus vultus; impiles genae ac inaequales, prominentia aliqua ossium ingratae. Oculi quasi retroacti in scrobes, ut nisi hominem aliunde didicisses, nihil verius quam villicum expectares, sive opilionem aliquem, aut subulcum." Il *Baron* prospetta due possibili motivi di tanta differenza: il ritratto a olio risale a un'età ancora abbastanza giovanile del Bacci, quello a stampa ce lo mostra ormai "paenitentiae squalloribus maceratum". Oppure (pp. XIII-XIV): "Altera causa tam vasti discriminis est quod fortassis secunda imago ex cadavere sumpta sit (prior ex corpore, / in telam translata), atque exprimebat eum in situ statuque in quo omnis dignitas formae deflorescit, hoc est in morte, immo etiam in morbo."

La mia identificazione del ritratto a Chambéry è motivata dal fatto che l'uomo è privo dell'aureola di Santo, nonostante lo schema, tipico nelle raffigurazioni di "Santo in preghiera"; è ben caratterizzato fisionomicamente e i suoi lineamenti ben concordano tanto con la stampa pubblicata dal *Baron* — la migliore e pertanto la più attendibile delle due — quanto, e di più, con la sua descrizione della tela, dove nota, tra l'altro, il colore acceso degli zigomi, in effetti presente — ed evidenziato dal contrasto col colore cupo del fondo — nell'uomo del ritratto a Chambéry.

La mia attribuzione al Baldinucci si avvale *in primis* della citazione del Bénézit, quindi di alcune connotazioni di stile che armonizzano con certo fare proprio del Baldinucci ritrattista periodo tardo: l'ovale degli occhi eccessivamente appuntito all'estremità laterali e l'orlo di ambedue le palpebre *punteggiato* dalle ciglia: v. figg. 9, 10, 11, 31; la bocca grande e, specie nel labbro inferiore, tumida: v. figg. 29, 31; i capelli spartiti in piccole ciocche lucenti: v. figg. 13, 17, 18, 43; etc. Può darsi che il quadro a Ognissanti, dipinto da anonimo durante la vita del Bacci, fosse l'originale da cui molti anni dopo, forse al tem-

po del processo di canonizzazione, che ebbe inizio presso la Curia Arcivescovile di Firenze nel 1675-85 c., il Baldinucci trasse la replica oggi a Chambéry, su incarico del Calvi: lo storico risulta molto amico dei Filippini (AM, pp. 28, 443).

La teletta a Chambéry fa parte del novero di dipinti che nel secolo scorso furono donati al Museo dal Garriod. Hector-Voltaire De Garriod (anticam. Garriod; Ruffieux 1803-Firenze 1883), Barone, Dottore in Legge, mercante e collezionista di quadri, visse molto tempo a Firenze nella sua carica ufficiale di addetto alla Legazione di Sardegna presso la Corte del Granduca. A Firenze e in altre città italiane acquistò quadri di varie Scuole locali e straniere ma perlopiù di Scuola fiorentina, molti dei quali, 250 c., andarono ad arricchire il Museo di Chambéry (Aubert).

I fatti curiosamente concomitanti che il quadro appartenga a un Museo francese e che l'unica citazione del ritratto opera del Baldinucci si trovi in un dizionario francese, dovrebbero convalidare identificazione e attribuzione, poiché spingono a supporre che in origine al quadro fosse stata unita in qualche modo — e con molta logicità — l'indicazione dei nomi dell'autore e del soggetto, poi pervenuta a conoscenza del Bénézit.



51 Agostino Masucci, Ritratto di Stefano della Bella (dallo Stocade). Acquaforse: esemplare del Museo Nazionale di Stoccolma. (v. pp. 380-381).

## BIBLIOGRAFIA

- Acc = M. *Maylender*, Storia delle Accademie d'Italia, 5 Voll., Bologna 1926-30.
- AM = F. S. *Baldinucci*, Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII, I ed. integrale del Cod. Palatino 565 della BNCF, a cura di A. *Matteoli*, Roma 1975.
- B = E. *Burci e F. Rondoni*, Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. E. Santarelli alla R. Galleria di Firenze, Firenze 1870.
- Cat 1737 = Nota de' quadri e opere di scultura esposti per la festa di S. Luca dagli Accademici del Disegno nella loro Cappella e nel Chiostro secondo del Convento de' PP. della SS. Nonziata di Firenze l'anno 1737, Firenze 1737.
- Cat 1881 = Catalogo della R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Firenze 1881.
- Cat 1890 = P. N. *Ferri*, Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Firenze/Roma 1890, pp. 7-15, 30.
- Cat 1911/D = Catalogo dei Ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani fioriti dal sec. XV alla prima metà del secolo XIX, esposti nella R. Galleria degli Uffizi, Firenze 1911 (AA. VV.).
- Cat 1911/P = Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861 — Firenze, Pal. Vecchio, Bergamo 1911 (2 edd.) (AA. VV.).
- Cat 1912 = Il Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI, Bergamo 1912 (AA. VV.).
- Cat 1956 = Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco — Roma, Pal. delle Esposizioni 1956/57, Roma 1956 (AA. VV.).
- Cat 1959 = R. *Bacou e J. Bean*, Disegni fiorentini del Museo del Louvre dalla Collezione di Filippo Baldinucci — Roma, Farnesina alla Lungara, Roma 1959 (II ed. ill.; I ed. non ill. per la I ed. della Mostra al Louvre, Parigi 1958).
- Cat 1960 = Mostra dei Tesori segreti delle Case fiorentine — Firenze, Circolo Borghese e della Stampa, Firenze 1960 (AA. VV.).
- Cat 1963 = J. *Fricker et collab.*, Charles Le Brun 1619-1690 Peintre et Dessinateur — Versailles, Château, Parigi 1963.
- Cat 1966 = J. *Gere*, Mostra di Disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari e Raffaellino da Reggio) — Firenze, GDSU, Firenze 1966.
- Cat 1967 = Mostra dei disegni italiani della Collezione Santarelli — Firenze, GDSU, Firenze 1967 (AA. VV.).
- Cat 1969/1 = Arte e Scienza in Toscana nelle donazioni dei collezionisti, antiquari e studiosi. I Rassegna, realizzata ... nell'ambito della VI Biennale Internazionale dell'Antiquariato — Firenze, Pal. Strozzi, Bologna 1969 (AA. VV.).
- Cat 1969/2 = J. *Nissman*, Florentine baroque art from american Collections — Catalogue of Paintings — New York, Metropolitan Museum, New York 1969.
- Cat 1970 = K. *Garlick and D. Sutton*, Italian drawings from the Ashmolean Museum, Oxford — London, Wildenstein Galleries, Londra 1970.
- Cat 1973 = Il Cavalier D'Arpino — Roma, Pal. Venezia, Roma 1973 (AA. VV.).
- Cat 1974/1 = G. *Cantelli e G. Chelazzi Dini*, Disegni e bozzetti di Cristofano Allori — Firenze, Pal. Strozzi, Firenze 1974.
- Cat 1974/2 = J. A. *Gere*, Portrait drawings XV-XX centuries — London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Londra 1974.
- Cat 1975/1 = E. *Borea*, Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze — Firenze, Gall. degli Uffizi, Firenze 1975.
- Cat 1975/2 = M. *Catelli Isola e E. Beltrame Quattrochi*, I Ponti di Roma nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe — Roma, Villa Farnesina, Roma 1975.
- Cat 1976 = M. *Catelli Isola*, Disegni di Stefano Della Bella 1610-1664 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe — Roma, Villa Farnesina, Roma 1976.
- Cat 1977/1 = E. *Borea e collab.*, La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici — Villa Medicea di Poggio a Caiano, Firenze 1977.
- Cat 1977/2 = S. *Prosperi Valenti Rodinò*, Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe — Roma, Villa Farnesina, Roma 1977 (I ed.; II ed. per la II ed. della Mostra al GDSU, Roma 1979).
- Cat 1979/1 = Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620) — Firenze, GDSU, Firenze 1979 (AA. VV.).
- Cat 1979/2 = C. *Mc Corquodale*, Painting in Florence 1600-1700 — London, Royal Academy of Arts/ Cambridge, Fitzwilliam Museum, Londra 1979.
- Cat 1979/3 = S. *Prosperi Valenti Rodinò*, Disegni di Guglielmo Cortese nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe — Roma, Villa Farnesina 1979/80, Roma 1979.
- Cat 1981/1 = I. *Lavin and collab.*, Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig — Cat. della Mostra itinerante in USA 1981-82, Princeton/USA 1981.
- Cat 1981/2 = F. *Viatte et C. Monbeig Goguel*, Dessins baroques florentins du Musée du Louvre — Paris, Cabinet des Dessins du Louvre 1981/82, Parigi 1981.
- Cat 1983 = D. *Di Castro e S. P. Fox*, Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe — Roma, Villa Farnesina, Roma 1983.
- Cat 1986 = Il Seicento fiorentino — Firenze, Pal. Strozzi 1986-87, 3 Voll., Firenze 1986 (AA. VV.).

- CGU = Gli Uffizi — Catalogo generale, Firenze 1979 (AA. VV.).
- Chr/L = Christie's. The famous Collection of Drawings by Old Masters formed by the late Henry Oppenheimer. July 10-14 1936, Londra 1936, sch. 79.
- DBI = Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto G. Treccani, Roma 1960 e segg. (op. in corso di pubblic.).
- P, Cod 8 e P, MSS = *L. Passerini Orsini De' Rilli*, Alberi di famiglie nobili fiorentine, MSS. 1852-74 presso la BNCF.
- P 1858 = *L. Passerini Orsini De' Rilli*, Storia e Genealogia della Famiglia Panciatichi, Firenze 1858.
- P 1868 = *L. Passerini Orsini De' Rilli*, Memorie genealogico-storiche della Famiglia Pecori di Firenze, Firenze 1868.
- P 1870 = *L. Passerini Orsini De' Rilli*, Storia e Genealogia della Famiglia Niccolini, Firenze 1870.
- PAB = *P. A. Burgassi*, Sepoltuario delle Chiese fiorentine, 2 Voll. mss. 1720-27 presso la Bibl. Marucelliana di Firenze, Cod. C. XLIV.
- Rf = *F. e G. Sassi*, Repertorio delle Famiglie fiorentine spente, Ms. sec. XVIII presso la BNCF, Cod. Naz. II. III. 124.
- Sep = *O. Bracci*, Sepoltuario della Primaziale e di altre Chiese di Pisa, Ms. 1770: copia ms. di G. Cantini, 1779, presso la Bibl. dell'Università di Pisa, Ms. 235.
- Serie = Serie di Ritratti d'Uomini illustri toscani con gli Elogi istorici dei medesimi, 4 Voll., Firenze 1766-73 (AA. VV.).
- Sigilli = Osservazioni istoriche di Domenico Maria Manni Accademico Fiorentino sopra i Sigilli antichi de' secoli bassi, 30 Tomi, Firenze 1739-86.
- Soth/L 1963 = Sotheby's. Catalogue of important Old Master Drawings. May 21 1963, Londra 1963, sch. e ill. 20.
- Soth/L 1979 = Sotheby's. Catalogue of important Old Master Paintings. July 11 1979, Londra 1979, sch. e ill. 60.
- TB = *U. Thieme und F. Becker*, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, 37 Bände, Lipsia 1907-50.
- Tosc = *D. Moreni*, Bibliografia storico-ragionata della Toscana, 2 Tomi, Firenze 1805.
- P. D'Achiardi, Due auto-ritratti sconosciuti di G. L. Bernini, in: L'Arte 1908, pp. 378-381.
- P. D'Achiardi, La Collection Messinger, Roma 1910.
- E. Allegri e A. Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici — Guida storica, Firenze 1980.
- R. Artioli, Il Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma (Terza Esposizione), in: Emporium 1898, I, pp. 216-227.
- J. Aubert, Un collectionneur du XIX<sup>e</sup> siècle à Florence: le baron Hector Garriod, in: Bulletin du Centre d'Études Franco-Italiens, 7, 1980, pp. 21-31.
- R. Badius O. P., Constitutiones et Decreta Sacrae Florentinae Universitatis Theologorum una cum illius primaeva Origine, ac illustrum Virorum qui ex illa frequenter prodierunt Enarratione ..., Florentiae 1683 (II ed. accr. e aggiorn. dell'op. di F. De Corsetti O. S. B., Florentiae 1614).
- G. Baglione, Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642., Roma 1642.
- F. Baldinucci, Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua, 7 Voll., Firenze 1975: ed. anastatica con aggiunte (P. Barocchi e A. Boschetto) dell'ed. in 5 Voll., Firenze 1845-47 (F. Ranalli); I ed., 6 Parti, Firenze 1681-1728.
- B. Baron: Trias Tusca sive Totidem Servi Dei nuper in Hetruria vita functi et defuncti, Author F. Bonaventura Baro, Hybernum Clonmeliensis, Seraphici Ordinis Minorum, Seren.mi Cosmi III. Magni Ducus Hetruriae Historicus, Coloniae Agrippinae 1676; pp. 1-122: Historia vitae et virtutum Venerabilis Servi Dei Benedicti Baccii Hetrusci, Regularis Observantiae Ordinis Seraphici S. Francisci, descripta stylo Bonaventurae Baronis, ejusdem Ordinis, Hyberni, 1676.
- A. von Bartsch, Le Peintre Graveur, 23 Vols., Vienna 1803-21.
- L. Bellosi, Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze, Milano 1977.
- E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, 3 Tomes, Parigi 1911-19 (I ed.; II ed. in 8 Tomes, Parigi 1948-55).
- E. Benvenuti, Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti a Firenze nel secolo XVII, Pistoia 1910.
- E. Berti Toesca, Autoritratto di Lorenzo Lippi, in: BollArte 1953, p. 56.
- C. De Bie, Het Gulden Cabinet vande edele Vry Schilder-Const, Anversa 1661-62: I ed.; ed. anastatica, Soest 1971 (G. Lemmens).
- M. Von Boehn, Lorenzo Bernini. Seine Zeit, sein Leben, sein Werk, Lipsia 1912.
- O. Boldonius, Epigraphica sive Elogia Inscriptionesque quodvis pangendi ratio, Augustae Perusiae 1660.
- F. Bonazzi, Elenco dei Cavalieri del S. M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia dalla fondazione dell'Ordine ai nostri giorni, 2 Parti, Napoli 1897-1907.

- E. Borea, Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici: Stefano della Bella, Vincenzo Mannozzi, il Volterrano, i Dandini e altri, in: *Prospettiva* 2, 1975, pp. 24-39.
- V. M. Borghini: Discorsi di Monsignore Don Vincenzo Borghini. Al Serenissimo Francesco Medici Gran Duca di Toscana. Recati a luce da' Deputati per suo Testamento, 2 Parti, Firenze 1584-85.
- F. Borroni Salvadori, Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767, in: *Flor. Mitt.* 1974, pp. 1-166.
- H. Brauer und R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, 2 Bände, Berlino 1931.
- A. E. Brinckmann, Ein Jugendbildnis G. L. Berninis, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* 1929, pp. 130-133.
- G. Campori, Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870.
- G. Cantelli, Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento, Firenze 1983.
- F. M. Ceffinius, Commentaria in Institutiones Justiniani. (In quatuor Institutionum Caesarei Juris Libros absolutissima Commentaria tradita ab Illustrissimo Domino Equite *Francisco Maria Ceffinius* Florentino Juris Utriusque Consulto, ac in celebrissimo Pisarum Athenaeo excipiebat *Jacobus Magliabechius* Anno Domini MDCLVIII), Ms. presso la BNCF, Cod. Magliab. XXIX. VII.
- W. Chandler Kirwin, The life and drawing style of Cristofano Roncalli, in: *Paragone* 335, 1978, pp. 18-62.
- I. Chiappini Di Sorio, Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, Bergamo 1983.
- E. Chini, La Chiesa e il Convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, Firenze 1984.
- G. Chomer, The Purification of the Virgin by Charles Le Brun: a few notes, in: *Bull. of the Detroit Institute of Arts* 1976-77, pp. 182-189.
- G. Cinelli Calvoli, Vita del Venerabile Servo di Dio Fra Benedetto Bacci da Poggibonsi Min. Osserv. di S. Francesco, Ms. ante 1674 presso la Bibl. Marciana di Venezia, Cod. Marc. It. V, 50 (5862).
- A. Cirri, Necrologio fiorentino (secc. XIII-XVIII), 23 Voll. mss. 1925-35 c. presso la BNCF.
- D. E. Colnaghi, A dictionary of florentine Painters from the 13th to the 17th centuries, Londra 1928.
- C. Constans, Musée National du Château de Versailles — Catalogue des Peintures, Parigi 1980.
- C. Mc Corquadale, A fresh look at Carlo Dolci, in: *Apollo* 1973, pp. 477-488.
- C. Mc Corquadale, Carlo Dolci's David with the head of Goliath, in: *Connoisseur*, Sept. 1977, pp. 54-59.
- O. Eisenmann, Ausgewählte Handzeichnungen Älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel, Lipsia [1890].
- C. Eubel e continuat., Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum Series ..., Monasterii 1898 (op. in corso di pubblic.).
- A. Fabbroni: Historia Academiae Pisanae Libri tres auctore *Angelo Fabronio* ejusdem Academiae curatore, 3 Voll., Pisis 1791-95.
- M. e M. Fagiolo Dell'Arco, Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco, Roma 1967.
- U. Fleres, La Galleria Nazionale in Roma — Disegni, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane* 1895-96, pp. 144-162.
- A. M. Francini Ciaranfi, Pitti-Firenze, Novara 1971 (Coll. Ed. De Agostini "Conoscere i grandi Musei").
- S. Fraschetti, Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo, Milano 1900.
- C. Frati e A. Segarizzi, Catalogo dei Codici Marciani Italiani, 2 Voll., Modena 1909-11 (op. incomp.): II, p. 287.
- F. Frisoni, Leonello Spada, in: *Paragone* 299, 1975, pp. 53-79.
- F. M. N. Gabburri, Vite de Pittori, Scultori e Architetti, 4 Tomi mss. 1730-40 c. presso la BNCF, Cod. Palat. E. B. 9. 5.
- E. Gamurrini, Istoria genealogica delle Famiglie nobili toscane et umbre, 5 Voll., Firenze 1668-85.
- L. Ginori Lisci, I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, 2 Voll., Firenze 1972.
- L. Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart (Plastik - Malerei - Graphik), Vienna 1936.
- A. Gotti, Ricordanze della nobil Famiglia Rosselli Del Turco tratte dai suoi Archivi, Firenze 1890.
- D. Graf, Kunstmuseum Düsseldorf — Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli, 2 Bände, Düsseldorf 1976.
- L. Grassi, Disegni del Bernini, Bergamo 1944.
- L. Grassi, Bernini pittore, Roma 1945.
- G. Guarnieri, Livorno medicea nel quadro delle attrezzature portuali e della funzione economico-marittima, dalla fondazione civica alla fine della dinastia medicea, Pisa 1970.
- D. Heikamp, Federico Zuccari a Firenze 1575-1579, in: *Paragone* 1967, I, 205, pp. 44-68; II, 207, pp. 3-34.
- K. H. Von Heinecken, Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés, 4 Tomes, Lipsia 1778-90 (op. incomp.).
- G. Heinz, Carlo Dolci. Studien zur religiösen Malerei im 17. Jahrhundert, in: *Jahrb. der Kunsthist. Samml. in Wien* 1960, pp. 197-234.
- J. Von Henneberg, L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello, Roma 1974.
- J. Hess, Modelli e modelle del Caravaggio, in: *Commentari* 1954, pp. 271-289.
- J. Hess, Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, 2 Voll., Roma 1967.
- G. Incisa Della Rocchetta, I disegni di Gian Lorenzo Bernini sulla scorta di un libro recente, in: *Roma* 1932, pp. 495-510.

- G. Incisa Della Rocchetta, La Collezione dei Ritratti dell'Accademia di San Luca, Roma 1979.
- Ch.-A. Jombert, Essai d'un Catalogue de l'oeuvre d'Étienne De la Belle, Peintre et Graveur florentin, Parigi 1772.
- W. Köpte, Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Lipsia 1935.
- H. W. Kraut, Ein Album mit Porträtszeichnungen Ottavio Leonis, in: Storia dell'Arte 4, 1969, pp. 447-458.
- H. W. Kraut und L. O. Larsson, Porträtszeichnungen Berninis und seiner Werkstatt, in: Pantheon 1968, pp. 130-135.
- A. Lazzeri, Un contributo all'opera di Francesco Curradi pittore e accademico apatista, in: Boll. dell'Accad. degli Euteleti 48, 1981, pp. 33-39.
- K. Lehmann Hartleben, Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike, 2 Bände, Berlino-/Lipsia 1926.
- R. Levi Pisetzky, Storia del Costume in Italia — Cinquecento e Seicento, Milano 1966, pp. 303-484.
- O. Lioni: Ritratti di alcuni celebri Pittori del secolo XVII. disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni. Con le Vite de' medesimi tratte da varj autori, accresciute d'annotazioni, Roma 1731 (ed. a spese del libraio Fausto Amidei, a cura di Anonimo, nella stamperia di Antonio De' Rossi).
- P. Litta Biumi e collab., Famiglie celebri italiane, 184 Dispense, Milano/Torino 1819-83.
- G. De Logu e G. Marinelli, Il Ritratto nella Pittura italiana, 2 Voll., Bergamo 1975-76.
- C. C. Malvasia, Felsina pittrice. Vite de Pittori bolognesi, 2 Tomi, Bologna 1678.
- C. C. Malvasia: Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice, Bologna 1983 (L. Anceschi e L. Marzocchi).
- G. Mandel, L'opera completa del Botticelli, Milano 1967 (Coll. Ed. Rizzoli "Classici dell'Arte", 5).
- D. M. Manni, Il Senato fiorentino o sia Notizia de' Senatori fiorentini dal suo principio fino al presente, Firenze 1771 (II ed.; I ed. Firenze 1722).
- D. M. Manni e I. Orsini, Azioni gloriose de gli Uomini illustri fiorentini espresse co' loro Ritratti nelle volte dell'Imperial Galleria di Toscana, Firenze 1745.
- G. Mansuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture, 2 Parti, Roma 1958-61.
- G. V. Marchesi, La Galeria dell'Onore ove sono descritte le segnalate memorie del Sagr'Ordine Militare di S. Stefano P. e M. e de' suoi Cavalieri, 2 Parti, Forlì 1735.
- V. Martinelli, I disegni del Bernini, in: Commentari 1950, pp. 172-186.
- V. Martinelli, Bernini — Disegni, Firenze 1981.
- A. R. Masetti, Il Casino Mediceo e la Pittura fiorentina del Seicento, in: Critica d'Arte 1962, I, 51, pp. 1-27; II, 53-54, pp. 77-109.
- A. Matteoli, Le Vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani, in: Commentari 1971, pp. 187-240.
- A. Matteoli, Il Cigoli e le Accademie, in: Commentari 1973, pp. 217-234.
- G. M. Mazzucchelli, Gli Scrittori d'Italia cioè Notizie storiche e critiche intorno alla vita, e agli scritti dei letterati italiani, 2 Voll. in 6 Parti, Brescia 1753-63 (op. incomp.).
- S. Meloni Trkulja, La Collezione Pazzi (Autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo, in: Paragone 343, 1978, pp. 79-123.
- A. Moir, The Italian followers of Caravaggio, 2 Vols., Cambridge (Massachusetts/USA) 1967.
- F. Moücke: Serie di Ritratti degli eccellenti Pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze colle Vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moücke, 4 Voll., Firenze 1752-62.
- G. Negri S. J., Istoria degli Scrittori fiorentini, Ferrara 1722.
- R. Pallucchini, Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo), Milano 1944.
- R. Pallucchini, I Dipinti della Galleria Estense di Modena, Roma 1945.
- L. Panciatichi, Cicalate, I ed. a cura dei Tipografi Eredi Tournes [Firenze 1729].
- L. Panciatichi, Scherzi poetici, I ed. a cura di A. M. Biscioni, Firenze 1729.
- L. Panciatichi: Scritti vari di Lorenzo Panciatichi Accademico della Crusca [editi e inediti], a cura di C. Guasti, Firenze 1856.
- K. T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, 2 Vols., Oxford 1938-56: II, Italian Schools.
- A. E. Pérez Sánchez, Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón, Madrid 1969.
- C. Pini e G. Milanesi, La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII) riprodotta con la fotografia, 3 Voll., Firenze 1876.
- S. Prosperi Valentini Rodino in AA. VV., I grandi disegni italiani del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, Milano 1980.
- L. Van Puyvelde, Van Dyck and Bernini?, in: Connoisseur, Sept. 1944, pp. 3-8.
- A. F. Rau e M. Rastrelli, Serie degli Uomini i più illustri nella Pittura Scultura e Architettura con i loro Elogi e Ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, 12 Tomi, Firenze 1769-75.
- E. Repetti, Dizionario geografico fisico storico della Toscana, 6 Voll., Firenze 1833-45.
- M. Reymond, Le Bernin, Parigi 1910.
- A. Riccoboni, Questo il volto di Gianlorenzo Bernini, in: Capitolium 1966, pp. 14-21.
- G. Richa, Notizie istoriche delle Chiese fiorentine divise ne' suoi Quartieri, 10 Tomi, Firenze 1754-62.

- J.-P. Richter, *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Londra/Lipsia/Berlino 1928.
- J. Rilli Orsini, *Notizie letterarie, ed istoriche intorno agli Uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, Firenze 1700 (op. incomp.).
- T. Rinuccini, *Usanze fiorentine del secolo XVII*, in: *Il Borghini — Studj di filologia e di lettere italiane*, I, Firenze 1863, pp. 179-189, 241-248, 277-285: I ed. (P. Fanfani) di un'op. ms. del terzo quarto del sec. XVII.
- P. Rosenberg, N. Reynaud et I. Compin, *Musée du Louvre — Catalogue illustré des Peintres — École française XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, 2 Vols., Parigi 1974.
- S. Salvini, *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze 1717.
- S. Salvini: Catalogo cronologico de' Canonici della Chiesa Metropolitana fiorentina compilato l'anno 1751. da *Salvino Salvini* Canonico fiorentino ... con l'aggiunta de' Canonici ammessi a detto Capitolo dall'anno 1751. fino al presente tempo, Firenze 1782.
- J. Von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura: oder Deutsche Academie der Elden Bau = Bild = und Mahleren-Künste*, Norimberga 1675 (I ed.; ed. a cura di A. R. Peltzer, Monaco 1925).
- M. Scarlino Rolih, "Code magliabechiane". Un gruppo di manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze fuori inventario, Firenze 1985.
- F. R. Shapley, *Painting from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XVI-XVIII Century*, Londra 1973.
- J. Shearman, Cristofano Allori's 'Judith', in: *Burl. Mag.* 121, 1979, pp. 2-10.
- R. E. Spear, *Bolognese Painting in Florence*, in: *Burl. Mag.* 117, 1975, pp. 503-508.
- F. Sricchia, Lorenzo Lippi nello svolgimento della Pittura fiorentina della prima metà del '600, in: *Proporzioni* 1963, pp. 242-270.
- A. Stix und L. Fröhlich Bum, *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen* [in der Graphischen Sammlung Albertina], Vienna 1932.
- A. Sutherland Harris, *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini* — 100 Plates, New York 1977.
- C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Monaco 1977.
- N. Turner, *British Museum Prints and Drawings Series — Italian Baroque Drawings*, Londra 1980.
- G. Vasari: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari* pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Tomi, Firenze 1578-85; I ed., 3 Voll., Firenze 1568.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 Voll. in 25 Parti, Milano 1901-40.
- A. Venturi, R. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane* 1902, pp. 355-359.
- A. De Vesme, Stefano della Bella. Catalogue raisonné, a cura di P. Dearborn Massar, 2 Vols., New York 1971.
- Veteres Arcus Augustorum Triumphis insignes ex reliquis quae Romae adhuc supersunt cum imaginibus triumphalibus restituti antiquis nummis notisque Io: Petri Bellorii illustrati nunc primum per Io: Iacobum de Rubeis aeneis typis vulgati, Romae 1690.
- F. Viatte, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Dessins de Stefano della Bella 1610-1664*, Parigi 1974.
- R. Wallace, *The world of Bernini 1598-1680*, New York 1970.
- R. Wittkower, *Works by Bernini at the Royal Academy*, in: *Burl. Mag.* 93, 1951, pp. 51-56.
- R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the roman Baroque*, Londra 1955 (I ed.; II ed. Londra 1966; III ed. Oxford 1981).
- O. Ximenes Aragona, *Vita del Venerabil Padre F. Benedetto da Poggibonsi Minore Osserv. di S. Francesco nella Provincia di Toscana, cavata dalle notizie, relazioni, e scritti del Padre F. Serafino [Nencini] da Prato suo confessore Religioso dell'istesso Ordine*, Firenze 1689 (I ed.; II ed. Quarcchi 1884).

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Autorin veröffentlicht im vorliegenden Beitrag die bis heute bekannt gewordenen 46 Zeichnungen Filippo Baldinuccis, die im Gabinetto degli Uffizi, im Louvre und vereinzelt auch anderenorts aufbewahrt werden und bisher — mit geringen Ausnahmen — unveröffentlicht sind. Abgesehen von einer Landschaftszeichnung und drei Kopien verschiedener Sujets nach Werken anderer Künstler, handelt es sich um Porträts von bekannten Persönlichkeiten des religiösen, politischen, kulturellen und künstlerischen Lebens im Florenz des 17. Jh.s zur Zeit der mediceischen Grossherzöge Ferdinand II. und Cosimo III.; hinzu kommen zwei Kopien nach Porträts des späten 16. Jh.s. Die Porträtszeichnungen sind im Katalog nach den Namen der Dargestellten alphabetisch geordnet, wobei jeweils biographische und bibliographische Hinweise zu den Personen gegeben werden. Auf die mutmassliche Abfolge der Zeichnungen wird im einleitenden Text eingegangen. Bei zehn der behandelten Zeichnungen ist der Name der Porträtierten nicht aufgrund der Beischriften zu ermitteln. Bei diesen Blättern macht die Autorin Identifizierungsvorschläge, in dem sie gedruckte, gezeichnete oder gemalte Bildnisse der vermutlich gleichen Personen von der Hand des Lorenzo Lippi, des Stefano della Bella und des Carlo Dolci zum Vergleich heranzieht. Bei diesem Vergleichsmaterial ergaben sich aufgrund stilistischer Beobachtungen Korrekturen in der Attribution, so u. a. bei Dolcis Zeichnungen in der Bremer Kunsthalle und bei Leonello Spadas Porträt in der Galleria Estense in Modena. Zu den bisher in den Sammlungen als Arbeiten Baldinuccis geltenden Zeichnungen fügt die Autorin schliesslich noch zwei neue Zuschreibungen hinzu; in einem Falle handelt es sich um eine Zeichnung, im anderen um das einzige bisher bekannte Gemälde Baldinuccis; beides sind Kopien nach Werken anderer Meister.

## Provenienza delle fotografie:

*Gab. Fot. Sopr. Beni Art. e Stor., Firenze: figg. 1, 3, 5a, 5b, 6, 6a, 8-17, 19-21, 23-30, 32, 34, 36-43. – Albertina, Wien: fig. 2. – KIF (L. Artini): figg. 4, 18, 46-48a. – Réunion des Musées Nationaux, Paris: figg. 4a, 22, 31, 33, 35, 45. – Alinari: figg. 5 (Brogi), 5c (Alinari), 7, 49a (Anderson). – Pineider, Firenze: figg. 22a, 50a, 50b. – Gab. Fot. Soprint. Beni Art. e Stor., Modena: fig. 22b. – Kunsthalle, Bremen: fig. 44. – Ashmolean Museum, Oxford: fig. 49. – Musée des Beaux-Arts, Chambéry: fig. 50.*