

Originali e copie nella *Lettera* di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi

Elena Fumagalli

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia

Abstract This contribution aims to analyse Filippo Baldinucci's *Lettera* to Vincenzo Capponi (Rome, 1681) in all its aspects, particularly its concept of original and copy, taking into account Baldinucci's position in the Accademia del Disegno and in the Roman cultural milieu. Through some examples, the essay also intends to assess the *Lettera vis-à-vis* the correspondence between the Medici agents in Venice and the court, in order to emphasise the relation between the artistic literature on copies and the practical experience of the individuals who had to secure paintings for demanding collectors such as prince Leopoldo de' Medici.

Keywords Copy. Original. History of collecting. Filippo Baldinucci. Medici's dynasty.

Benché citata sia in alcuni contributi sul tema della copia sia (ma in misura inferiore) nella bibliografia riguardante il suo autore, la nota lettera scritta da Filippo Baldinucci il 28 aprile 1681 al marchese Vincenzo Capponi, Luogotenente dell'Accademia del Disegno di Firenze, ed edita a Roma per Nicol'Angelo Tinassi [fig. 1], offre ancora diversi margini di approfondimento, che non possono prescindere da una considerazione del testo nel suo complesso e da una sua lettura integrale.¹

Vale innanzitutto la pena di soffermarsi sulla tipologia dello scritto baldinucciano e sulla sua pubblicazione a stampa, a cominciare dal luogo. Nello stesso anno in cui a Firenze vedono la luce il primo volume delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* e il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (entrambi per i tipi di Santi Franchi), appare singolare che la *Lettera* sia stata pubblicata a Roma dal torchio di Tinassi, stampatore camerale che, all'epoca, dava alla luce, fra l'altro, il *Giorna-*

Ringraziamenti: Linda Borean, Clizia Carminati, Davide Conrieri, Angelo Mazza, Carlotta Paltrinieri e, in modo particolare, Massimiliano Rossi ed Eva Struhel. Una prima versione di questo testo è stata presentata al seminario *Il mestiere del conoscitore. La Connoisseurship nel Seicento* (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 19-21 settembre 2019).

1 La lettera, che vide la luce per la prima volta a Roma nel 1681 (Baldinucci 1681a), è stata stampata in più occasioni fra Sette e Ottocento: in proposito rinvio all'elenco fornito da Paola Barocchi (a cui va aggiunta la ristampa nella *Raccolta* di Giovanni Gaetano Bottari, come segnalato in Perini 1991, 179 nota 33) nell'appendice all'edizione anastatica promossa dalla studiosa delle *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* curate da Francesco Ranalli, dove è compresa anche la trascrizione del testo (Baldinucci 1974-75, 6: 461-85). Più di recente è stata parzialmente riproposta in Montanari 2013, 148-51, e Röstel 2019, 309-12. I brani utilizzati in questa sede rinviano all'originale. Singoli passaggi della *Lettera* sono stati citati in alcuni contributi che, nell'ultimo decennio, hanno trattato, sotto diverse angolazioni, il tema della copia nel corso dei secoli. Ai fini del contesto e della cronologia qui presi in esame mi limito a citare Paliaga 2014; 2016; Mazzarelli 2018. Per alcune osservazioni in merito al contenuto della *Lettera* in rapporto a Baldinucci cf. Perini 1991, 184-8; Goldberg 1983, 104-6; Bickendorf 1998, 52-63; Röstel 2019, 298; Struhel 2020, 99-103.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-06-23
Accepted	2021-07-27
Published	2021-12-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fumagalli, E. (2021). "Originali e copie nella *Lettera* di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi". *Venezia Arti*, n.s., 30, 11-26.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/001

11

le de' letterati. La *Lettera* si lega al breve, importante soggiorno dello scrittore fiorentino nell'Urbe nella primavera del 1681.² Rispetto a quanto affermato sia da Filippo Baldinucci stesso sia dal figlio Francesco Saverio nella biografia paterna, e cioè che motore del viaggio sarebbe stata Cristina di Svezia, con la richiesta di scrivere la vita di Gianlorenzo Bernini (edita a Firenze nel 1682),³ sappiamo che in realtà quest'ultima era già *in progress* e che l'iniziativa si doveva alla famiglia dello scultore, in particolare al figlio monsignor Pietro Filippo,⁴ che Baldinucci jr ricorda fra gli incontri romani del padre, insieme al cardinale Girolamo Casanate e ai pittori Carlo Maratta e Filippo Lauri.⁵ Sarà stata piuttosto la necessità di vedere dal vero le opere di Bernini a far muovere lo scrittore verso l'Urbe, come si accenna nella versione della biografia berniniana uscita nel sesto volume delle *Notizie*.⁶

Il confronto tra la data di arrivo a Roma di Baldinucci, intorno al 19-20 aprile 1681,⁷ e quella della *Lettera* al Capponi (28 aprile), dà adito ad alcune riflessioni. L'autore esordisce sostenendo che la *Lettera* gli sarebbe stata sollecitata dal destinatario, con il quale afferma di essersi spesso intrattenuto a discutere. Che l'interesse per i temi trattati nello scritto fosse diffuso è cosa nota: in questo caso essi assumono la forma dell'epistola data alle stampe singolarmente, un 'genere' sorto già nel Cinquecento, che spesso prendeva le mosse da fatti e argomenti di attualità.⁸ Ma al tempo stesso, mi sembra, tale forma offre l'occasione all'autore - intervenendo pubblicamente su argomenti oggetto di un dibattito aperto - di dare di sé una autopresentazione che possiamo immaginare rivolta non solo ai membri della fiorentina Accademia del Disegno, ma, a quella data, in primo luogo all'ambiente ro-

mano al quale egli si stava affacciando. Da qui la stampa a Roma di un testo che, in ogni caso, doveva essere stato preparato per tempo.

Che di autopresentazione si tratti mi pare confermarlo quella che, solo a prima vista, potrebbe sembrare una *captatio benevolentiae*: Baldinucci sostiene, all'inizio della *Lettera*, che si deve a Vincenzo Capponi l'averlo spinto a esporre il proprio parere riguardo «ad alcune questioni toccanti la materia della pittura». La (vera o fasulla che sia) richiesta da parte del Luogotenente dell'Accademia, figura di primo piano dell'istituzione,⁹ di avere la sua opinione su certi temi - forse anche al fine di offrire un responso qualificato alle dispute interne - sembrerebbe avvalorare lo status autorevole di Baldinucci all'interno del consesso accademico, ma al tempo stesso rappresenta per lui l'occasione di chiarire tale status. Va ricordato in proposito che l'istituzione fiorentina, fin dagli inizi e poi ancor più nel corso del Seicento, raccoglieva, oltre agli artisti, un numero sempre maggiore di altri affiliati: sia aristocratici, che erano stati educati alle arti del Disegno quale complemento necessario alla loro formazione, sia personalità al servizio dei Medici.¹⁰ Baldinucci era entrato in Accademia non ancora ventiquattrenne nel 1648, insieme a Iacopo Maria Foggini, incisore e scultore presso il quale aveva svolto un apprendistato prima di passare nella bottega del pittore Matteo Rosselli, e fino alla morte ricoprì diverse cariche.¹¹ Un'appartenenza, dunque, che alla data della *Lettera* contava oltre trent'anni. In quali vesti diventò accademico? Le ricerche in corso di Carlotta Paltrinieri sembrano testimoniare che non sia entrato come artista, a differenza del Foggini: e tuttavia, quando, per sei volte, è nominato Console (carica seconda solo al Luogo-

² Per un succinto resoconto delle settimane romane di Baldinucci cf. Goldberg 1983, 95-8, 106-9.

³ È quanto Filippo afferma nella dedica del suo *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (Firenze, 1686) all'abate Francesco Marucelli, collezionista e bibliofilo, figura che fu determinante non solo nell'introdurlo nell'ambiente romano, ma anche nel confronto riguardo a temi artistici, basti pensare all'apprezzamento per la pittura dei bamboccianti. Sugli interessi in ambito artistico di Francesco Marucelli si vedano Borroni Salvadori 1973; Giammaria 1993. Nella biografia del padre, Francesco Saverio Baldinucci (1725 ca, ed. 1975, 26) aggiunge anche la motivazione di accompagnare a Roma il figlio Antonio, deciso a entrare nella Compagnia di Gesù.

⁴ Montanari 1998, 401-25; Montanari 2006. Si veda anche Beltramme 2005.

⁵ Baldinucci 1725 ca, ed. 1975, 27. Sulla figura del cardinale Girolamo Casanate, simile per molti aspetti a quella di Marucelli, si vedano Ceysens 1978; Arnaboldi 2003. Va poi almeno menzionata la visita a casa di Giovan Pietro Bellori, di cui siamo informati da una lettera che questi scrisse al bibliotecario mediceo Antonio Magliabechi il 24 maggio 1681 (Campori 1866, 130, doc. nr. CLXIII).

⁶ Baldinucci 1681-1728, 6 (1728): 55.

⁷ Lo attesta una lettera di Paolo Falconieri al segretario granduca Apollonio Bassetti in data 19 aprile (Goldberg 1983, 109, 261 nota 93).

⁸ Sulle origini della stampa di lettere singole o di raccolte cf. Procaccioli 2019. Al tema della lettera nel Seicento è dedicato Carminati 2019.

⁹ Il ruolo dei Luogotenenti dell'Accademia del Disegno, finora passato pressoché sotto silenzio, è al centro delle attuali ricerche di Carlotta Paltrinieri.

¹⁰ Barzman 1989; 2000, 108-13. Per l'Accademia del Disegno come luogo di sociabilità cf. Paltrinieri 2020a.

¹¹ Per Baldinucci e l'Accademia del Disegno cf. Paltrinieri 2020b.

tenente), viene indicato come scultore o pittore.¹²

Baldinucci riassume le «questioni» sulle quali è stato stimolato a scrivere la *Lettera* in un elenco di quattro punti:

1. Se il perito Professore dell'Arte solamente possa dare retto giudizio delle Pitture, o pure anche il dilettante ingegnoso.
2. Se vi sia regola certa per conoscere se una Pittura sia copia, o originale, e quando ella non vi sia, che modo si debba tenere da chi la vuol giudicare per render alquanto giusta la sua sentenza.
3. Se vi sia regola per affermar con certezza, se una bella Pittura sia stata fatta dalla mano di uno o di un altro Maestro, e quando questa pure non vi sia, quale sarà il modo più sicuro di fondare alquanto bene il proprio giudizio.
4. Finalmente di ciò che debba dirsi dell'uso di far copie delle belle Pitture, e del conto che deva farsi delle medesime copie.

Le quattro «questioni» sono strettamente legate fra loro: riguardano, nell'ordine, la fisionomia di colui che può giudicare un dipinto; la possibilità, attraverso criteri oggettivi, di distinguere un originale da una copia, come pure la mano di un pittore da quella di un altro; infine, la considerazione in cui vanno tenute le copie «delle belle Pitture», cioè di opere di maestri di fama indiscutibile.

Chi può giudicare un dipinto? È il «perito Professore dell'Arte», vale a dire l'artista, o anche il «dilettante ingegnoso», colui che non fa dell'arte il proprio mestiere ma, appunto, se ne diletta senza praticarla? Riguardo al termine «dilettante», Baldinucci aggiunge una nota a margine del testo stampato, a sottolineare l'importanza rivestita per lui da quel sostantivo - talvolta equivocato proprio dai «Professori» - che ritorna quasi parola per parola, nello stesso anno 1681, nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*:¹³

Avvertasi che questa parola dilettante, che propriamente vuol dire che diletta, da' professori dell'Arte del Disegno impropriamente è presa

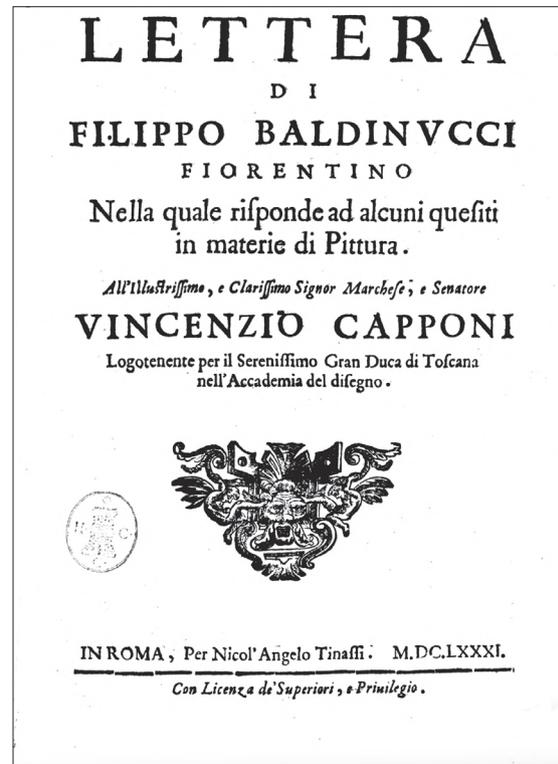


Figura 1 Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino [...] all'Illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzo Capponi, In Roma, Per Nicol' Angelo Tinassi, 1681 (frontespizio)

per quello che di tal arte si diletta a distinzione de Professori della medesima, ed è comunemente accettato per termine proprio dell'arte.¹⁴

Se il verbo «dilettarsi» (in rapporto alle arti) aveva fatto la sua comparsa da tempo,¹⁵ Baldinucci muta il vocabolo «dilettante» da due delle sue fonti. La prima (e principale nella ripresa di certi contenuti) è Marco Boschini, il quale lo aveva impiegato nella *Carta del navigar pitoresco* (1660) e poi nella *Breve istruzione anteposta alle Ricche minere della pittura veneziana* (1674),¹⁶ testi noti a Baldinucci giacché inviati a Leopoldo de' Medici sia da Paolo del Sera, collezionista e corrispondente me-

¹² Paltrinieri 2020b, 32-4.

¹³ Baldinucci 1681b, 48-9.

¹⁴ Baldinucci 1681a, 3. Sull'importanza attribuita da Baldinucci al lessico in rapporto alla sua visione della storia dell'arte si veda Struhel 2017.

¹⁵ Senza voler entrare in merito alla questione in questa sede, ricordo, per interesse cronologico, una recente riflessione di Nova 2016.

¹⁶ Boschini 1660; 1674; Mattioda 2016, 365-6. Questo per quanto riguarda la letteratura artistica a stampa. È ovviamente possibile che il vocabolo circolasse già in precedenza.

diceo residente a Venezia, sia dall'autore stesso fra il 1660 e il 1674;¹⁷ la seconda è Carlo Cesare Malvasia con la sua *Felsina pittrice* (1678).¹⁸

L'uso della parola 'dilettante' da parte di Baldinucci e il rilievo attribuitogli scatenarono gli strali di Giovanni Cinelli, suo noto denigratore, il quale, in un'epistola rimasta manoscritta intitolata *Anonimo d'Utopia a Filalete*, da datarsi dopo il 1681, dimostrando di conoscere la *Lettera* baldinucciana, definisce l'autore «inventor di nuovi vocaboli, come dilettante e simili», e si scaglia contro il «nuovo» termine:

E qui mi sia lecito, intorno a questa voce ch'ha egli nella sua lettera che nulla conclude con la postilla voluto chiosare, far una piccola ancorché non necessaria digressione. Dilettante, posto che tal parola possa dirsi in buona lingua, è participio d'un verbo attivo in ans, che vuol dir la cosa che diletta, onde tal voce meglio s'adeguata alla pittura che dà diletto che a colui che se ne diletta, nel qual caso per bene ed essenzialmente la parola e sua forza esprimere vi vorrebbe una voce passiva, essendo quel tale che si diletta quel che patisce l'azione di ricevere il diletto dalla pittura che gli è l[o]da.¹⁹

L'attacco di Cinelli colpiva in particolare il Baldinucci accademico della Crusca, nomina conseguita nel gennaio 1682, che aveva coronato la posizione dell'autore delle *Notizie* nel contesto culturale e sociale fiorentino, come attesta il ritratto allegorico dipinto da Pier Dandini verosimilmente non dopo il 1685, in cui egli è immortalato fra le allegorie delle due accademie e con le tre arti del Disegno in secondo piano che discutono intorno all'albero delle *Notizie*.²⁰

Appropriatosi del termine mutuato da Boschini, per prima cosa nella *Lettera* Baldinucci rivolge il

quesito a sé stesso: chi sono io che parlo di questi temi, son «perito professore» o «dilettante ingegnoso»? Precisando che con quei due termini intende non «certo ogni Pittorello, o ognuno che per puro capriccio, ò per un certo suo naturale umore, s'impacci volentieri in cose di pittura»,²¹ bensì solo chi possiede davvero certe qualità, Baldinucci esclude di appartenere a entrambe le categorie,²² ma di dover trattare l'argomento per obbedire alla richiesta del Luogotenente Capponi. Di fatto, dunque, sembra eludere la questione: in realtà, dietro a queste parole, l'impressione è che egli voglia accreditarsi in altro modo presso il lettore. Sul tema bisognerà tornare in altra sede. Qui basti osservare che nella dedica a Cosimo III del primo volume delle *Notizie*, datata 13 aprile 1681, pochi giorni prima di partire per Roma, Baldinucci sembra piuttosto assimilarsi alla larga categoria degli «scrittori».

Impiegando citazioni da fonti classiche quali Quintiliano, Galeno e Cicerone, e argomentando in modo approfondito (il che differenzia il suo testo da quello di un Mancini o di un Boschini), Baldinucci restringe il numero di coloro che possono esprimersi in maniera competente sugli argomenti trattati nella *Lettera*. Per andare oltre un parere esclusivamente estetico («alcuni giudicano per ordinario senz'altra ragione, che di quello che loro piace ò non piace») bisogna conoscere davvero il mestiere. Non si può dare un giudizio sul valore di un dipinto senza intendersi delle difficoltà che l'autore ha affrontato nel realizzarlo: scorci, proporzioni, composizione, colore, e via dicendo. Se dunque per giudicare un'opera bisogna avere familiarità con la tecnica pittorica (con tutto ciò che questa espressione comporta), ne discende che i pittori sono i migliori conoscitori. Solo in rari casi anche un dilettante può essere un buon giudice. A sostegno di questa affermazione Baldinucci riporta una nota frase di Cicerone dagli *Academica* («mul-

¹⁷ Sohm 1991, 179. Nell'occasione lo studioso (180 nota 109) afferma che la successione delle questioni poste da Baldinucci nella *Lettera a Vincenzo Capponi* corrisponde a quella in cui sono trattate da Boschini nelle *Ricche minere*. A me non pare: i temi sono gli stessi, come pure alcune conclusioni, ma in Boschini non c'è l'ordine di ragionamento che troviamo in Baldinucci e inoltre l'accento è posto molto più sulla distinzione delle «maniere» degli autori che sulla copia rispetto all'originale. Si veda anche Alfonsi 2014, 68-9.

¹⁸ Malvasia 1678.

¹⁹ BNCF, Magl. XVII, 22, c. 14. Un altro attacco è a c. 6r-v, riportato da Barocchi 1979, 70, che qui val la pena di riproporre: «Io non mi piglio l'assunto di censurar i vocaboli impropri, non toscani né fiorentini da esso usati, perché troppo averei che fare, ma sol mi basta dir ch'è vergogna troppo grande ch'i fiorentini che si spaccian per maestri della lingua toscana lascino con lor rossore andar fuori certi vocabolacci per dover poi con lor confusione esser da noi altri lombardi e beffati e ripresi. Che fanno i lor censori? Ma nominerò solamente il "dilettante decoroso" e simili latinismi da niun buono autor di tosca lingua adusati già mai».

²⁰ Per un'analisi storica e iconografica del dipinto, sulla base della versione presso la sede dell'Accademia della Crusca cf. Conte 2009; per una seconda versione della tela (Castelvetto, collezione Cremonini), in cui è da riconoscere l'originale, si veda la scheda di Francesca Baldassari, in Fumagalli, Rossi 2011, 38-9 cat. 4.

²¹ Baldinucci 1681a, 4.

²² Invece «dilettante, e discernitore delle Opere altrui» viene definito nell'iscrizione, forse di mano del figlio Francesco Saverio, che accompagna il primo dei cinque disegni autografi a introduzione dei volumi della sua raccolta di grafica (oggi Louvre, Département des arts Graphiques, inv. 69), oltre che «non poco pratico, e diligente nell'operare» (Monbeig Goguel 2005, 92, cat. 44).

ta vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus»),²³ già presente in altre occasioni nella letteratura artistica,²⁴ e per illustrarla narra un episodio di cui sarebbe stato protagonista Salvador Rosa, a conferma del primato del pittore nel giudicare un dipinto:

allora che essendogli mostrata una singular Pittura da un Dilettante che insieme in estremo la lodava, egli con un di quei suoi soliti gesti spiritosi pieni di maraviglia esclamò, o pensa quel che tu diresti se tu la vedessi cogli occhi di Salvador Rosa.²⁵

Conclude poi l'autore:

adunque io dico, che sarei di parere che fra gran numero di Dilettanti, potesse ben trovarsi qualche elevatissimo ingegno, che bene instrutto teoricamente nell'Arte, molto, e molto avesse veduto, il quale anche con poco uso di mano, potesse talvolta esser buon Giudice di qualche bella o brutta Pittura, non però sempre, ma che la regola veramente sia che il perito solamente, cioè colui che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella [arte], che ha vedute infinite opere d'artefici di prima riga, possa darne un retto e sicuro giudizio.²⁶

Su questo tema, circa la differenza che passa tra il parere del perito e quello del dilettante, lo storiografo fiorentino si allinea, citandolo espressamente, a Marco Boschini.²⁷ Quest'ultimo, nella *Breve istruzione*, si era concentrato nella descrizione dello stile dei pittori veneziani, mentre Baldinucci dà ampio spazio al tema della copia, antepoendolo a quello della 'maniera' individuale, benché i due argomenti siano legati fra loro. Dopo aver definito il profilo di chi ha le qualità per parlare autorevolmente di dipinti, egli passa alla seconda e alla terza «questione»: esiste una «regola certa» per distinguere un originale da una copia e per riconoscere la mano di un pittore? in caso contra-

rio, come si deve procedere? In ambito fiorentino i due temi erano da tempo al centro del dibattito, sia all'interno dell'Accademia del Disegno,²⁸ sia da parte di coloro che erano incaricati dell'acquisizione di opere per le raccolte dei vari membri della famiglia granducale. Il timore di confondere una copia con un originale è, infatti, molto presente negli scambi epistolari fra gli agenti medicei e i segretari di corte.

Baldinucci avanza delle considerazioni preliminari allo stabilire se esista la suddetta regola. Egli sostiene che va innanzitutto considerata la differenza fra copia e copia,

perché infiniti sono stati quei Maestri, che hanno fatto copiar l'opere loro à i Giovani per istudio, e poi essi medesimi ne hanno ritocche alcune parti, le quali talvolta all'occhio di chi intende si fanno conoscere per ben fatte, onde se il rimanente sarà condotto in modo sopportabile, egli [il perito] resterà in gran dubbio.²⁹

Qui Baldinucci ammette la difficoltà, anche per gli artisti, di riconoscere, nell'ambito della pratica di bottega, la copia realizzata da un allievo d'après un dipinto del maestro alla quale quest'ultimo ha apposto dei tocchi di sua mano. Benché l'autore della *Lettera* motivi questa pratica «per istudio», dal passo successivo si evince con chiarezza che questo genere di produzione seriale trovava il suo sbocco naturale nel mercato dell'arte. Fra gli esempi citati, da leggersi in questa prospettiva nonché in quella del collezionismo seicentesco, un numero significativo si riferisce alla scuola emiliana:

Antonio Maria Panico assai Pitture diede fuori ritocche dal Caracci suo Maestro. Innocenzio Taccone non solo copiò bene l'opere del Maestro, ma fece assai quadri col disegno di lui, che ritocchi dal medesimo mandò fuori. Della scuola di Guido Reni uscirono molti quadri ripassati alquanto dal suo pennello, i quali con doppio inganno, e della persona di lui, e di coloro, che

²³ Baldinucci 1681a, 5.

²⁴ Ad esempio, per restare in ambito fiorentino, nelle *Vite dei pittori antichi* di Carlo Roberto Dati 1677, 134.

²⁵ Baldinucci 1681a, 4.

²⁶ Baldinucci 1681a, 5-6.

²⁷ Baldinucci 1681a, 5-6. Baldinucci, per le sue osservazioni, attinge anche in un altro paio di casi dalla *Breve Istruzione* che il Boschini antepose all'edizione de *Le ricche minere* del 1674. Su Baldinucci e Boschini cf. Sohm 1991, 179-87. Più in generale, sulla conoscenza di Boschini e della sua opera a Firenze cf. Alfonsi 2014.

²⁸ Si veda la nota causa discussa all'interno dell'Accademia fiorentina che vide protagonisti Giovanni Bilivert, Cecco Bravo, Sigismondo Coccapani, Andrea Commodi, citata in più contributi sui singoli artisti e ultimamente ripresa in Acanfora 2020, 166), di considerare quanto esposto in quell'occasione una fonte per Baldinucci: il tema della copia era all'ordine del giorno negli scambi fra agenti, intermediari e collezionisti, ambiente con il quale lo storiografo fu a stretto contatto, così come era presente nella letteratura a lui nota.

²⁹ Baldinucci 1681a, 6.

ne furono compratori, furono venduti per di tutta sua mano.³⁰

A questo riguardo si fanno anche i nomi di Pier Francesco Mola e del Guercino. Un altro caso esemplare è, in ambito veneto, quello dei Bassano, i quali

se ne viveano in quella lor Villa dipingendo bellissimi quadri, e quelli stessi facevan copiare, e ricopiare a' loro bravissimi Giovani, poi davan loro alcuni tocchi con lor pennelli e mandavagli à vendere alle fiere; onde non è gran fatto, che un ottimo Artefice de nostri tempi, che à veduto quasi il più bello d'Europa affermi, che di quadri tenuti di mano de Bassani, e storie replicate è pieno il Mondo.³¹

Vi è poi la copia dagli Antichi Maestri, e qui Baldinucci cita gli studi giovanili di Annibale e Agostino Carracci «da Pitture di Tiziano, del Coreggio, e del Parmigianino, gl'originali delle quali stetti per dire poteron bene esser più antichi, ma non più belli», ricorda la bravura di Cesare Aretusi e Andrea Comodi che «eccellentemente contraffecero» le opere dell'Allegri, per continuare con altri esempi relativi ancora agli emiliani, fino a risalire, sulla scorta del Vasari, al caso - a lungo discusso - del *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* di Raffaello, copiato da Andrea del Sarto e non riconosciuto in quanto tale da Giulio Romano.³²

Il problema di distinguere un originale da una copia non risparmia dunque nemmeno i periti, i quali pure possono essere tratti in inganno, anche perché

il Pittore di buon gusto nel vedere una copia fatta per eccellenza, e scorger in essa le belle idee, che vi appariscono, talvolta vi resta tanto preso, come a me anche anno affermato valorosi Maestri, ch'egli vi trova più bellezza ch'è non v'è, onde per forza dell'affetto, con che egli la riguarda, si lascia portare a crederla originale, quando ell'è copia.³³

Ammissa la grande difficoltà di distinguere originale e copia anche per gli occhi più esperti - e in buona sostanza, riconoscendo che nessuno può essere infallibile -, Baldinucci prova a indicare una «universal regola» utile per orientarsi, individuandola nella «maggiore o minore franchezza nell'operare».³⁴ Ciò non prima di aver fatto un'ulteriore precisazione, e cioè che su questo tema egli impiega il termine «opera» con riferimento non solo ai dipinti, ma anche ai disegni. Si tratta di una puntualizzazione significativa da parte di chi ebbe un ruolo determinante nella costituzione della famosa raccolta di grafica di Leopoldo de' Medici.³⁵ L'autore della *Lettera* è ben consapevole che anche in quel campo ci si può trovare di fronte a imbarazzi, ma al contempo afferma che un disegno è meno facile da copiare di un dipinto

- atteso che è difficilissimo a chi che sia l'imitare con franchezza quei velocissimi, e sottilissimi tratti in modo che paiano originali, senza mancare ne punto, ne poco alle parti del buon disegno -,

pur dando atto dell'esistenza di un mercato di opere deliberatamente «contraffatte».³⁶ A titolo d'esempio Baldinucci riconosce, da testimone dei fatti, che il granduca Cosimo III, motivato a portare avanti la collezione ereditata dallo zio Leopoldo, fu costretto a «reprovare à titolo di falsità» un certo numero di fogli.³⁷

Venendo alla pittura, Baldinucci esplicita così i caratteri che aiutano a distinguere l'originale dalla copia:

non solo nella franchezza, e sicurezza del dintorno, ma nell'impastar de colori, nel posar le tinte, ne tocchi, ne ritocchi, nel colorito, e molto più in certi colpi, che noi diremmo disprezzati, e quasi gettati a caso, particolarmente nel panneggiare, i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del Pittore, ed una maravigliosa imitazione del vero, cosa che

³⁰ Baldinucci 1681a, 6. Qui Baldinucci sembra aver sintetizzato uno dei brani di Malvasia nella vita di Guido (1678, 2: 32) in cui si affronta il tema: «Minore ancora non fu il guadagno, che si fe ne' suoi ritocchi, che molte volte spacciaronsi per originali, non so con qual coscienza de' venditori, ma so con poco onore bene spesso del Maestro, del quale francamente asserironsi». Su Renni e sul funzionamento della sua bottega circa questo aspetto cf. Spear 1997, 239-51, 265-74.

³¹ Baldinucci 1681a, 6.

³² Baldinucci 1681a, 7. Sulla questione, nonché in particolare sulla copia da Raffaello di Andrea del Sarto, oggi al Museo di Capodimonte, cf. il recente contributo di Cerasuolo 2016-17.

³³ Baldinucci 1681a, 6-7.

³⁴ Baldinucci 1681a, 8.

³⁵ Al riguardo, in questa sede sia sufficiente citare Aliventi et al. 2017, con bibliografia precedente a 129 nota 1.

³⁶ Baldinucci 1681a, 7-8.

³⁷ Baldinucci 1681a, 8.

nelle copie rare volte si vede se non v'è qualche tocco del Maestro.³⁸

La «franchezza» che contraddistingue l'originale rispetto alla copia è qualità già richiamata da Giulio Mancini,³⁹ autore al quale Baldinucci è particolarmente debitore proprio in questo passaggio riguardante i caratteri che permettono di distinguere l'originale dalla copia. Che il fiorentino conoscesse le *Considerazioni sulla pittura* del medico senese è confermato da lui stesso in alcuni passi delle *Notizie de' professori del disegno*.⁴⁰ In merito alla circolazione a Firenze del testo dell'archiatra pontificio è da segnalare un'indicazione contenuta in una *Miscellanea di diverse notizie letterarie e storiche raccolte per lo più dagli eruditissimi discorsi del Signor Antonio Magliabechi tenuti col Cavaliere Anton Francesco Marmi*. In questo quaderno del Marmi (1665-1736), figlio del Guardaroba di palazzo Pitti Diacinto Maria e discepolo affezionato, nonché esecutore testamentario del Magliabechi, vengono ricopiate alcune «Notizie estratte da un trattato manoscritto di pittura diretto al cardinale Ferdinando de' Medici da Giulio Mancini romano, che aveva conosciuto molti professori de' suoi tempi».⁴¹ Se appare impossibile sottoscrivere l'invio del manoscritto a Ferdinando de' Medici, giacché questi aveva lasciato Roma per porsi alla guida del Granducato di Toscana nel 1587, prima che il Mancini giungesse nell'Urbe (presumibilmente nel 1592),⁴² si può invece considerare questa testimonianza una conferma del fatto che una trascrizione del *Trattato della pittura* fosse presente anzitempo alla corte medicea e dunque disponibile, in forma diretta o mediata dal Magliabechi, per Baldinucci. Si noti, peraltro, che nel quaderno del Marmi sono annotate, insieme ad altre, proprio le righe corrispondenti al tema della copia.⁴³

Tornando alla *Lettera* a Vincenzo Capponi: l'immediatezza dell'originale è dunque una qualità uni-

ca, che appartiene all'autore, a meno che questi non dia un proprio tocco alla copia altrui, nel qual caso subentra la difficoltà, richiamata in precedenza, di distinguere quest'ultima dall'originale. Come si evince dai passi più sopra riportati, il tema del tocco del maestro a una copia eseguita da altra mano all'interno della bottega è centrale nella definizione o meno dell'autografia dell'opera. Anche la letteratura artistica seicentesca antecedente a Baldinucci l'aveva sottolineato: gli esempi più significativi al fine del rapporto col mondo del mercato dell'arte e del collezionismo sono quelli contenuti nella vita di Guido Reni del Malvasia e quanto riportato da Claudio Ridolfi riguardo a Tiziano.⁴⁴ Che l'argomento fosse ben presente agli stessi artisti è attestato in varie occasioni. Si pensi, per restare dentro al Seicento, al noto scambio epistolare occorso nel 1618 fra Rubens e Sir Dudley Carleton, ambasciatore inglese all'Aja dal 1616 al 1625 e importante collezionista, in cui il grande fiammingo sosteneva che dipinti di mano di suoi collaboratori usciti dal suo atelier con il proprio tocco finale erano da considerare originali alla stregua di quelli da lui interamente eseguiti.⁴⁵

Considerando un pittore citato da Baldinucci nella *Lettera* e l'ambito mediceo, un esempio estremamente calzante riguardo a questo tema e alla difficoltà di riconoscere questo genere di 'copie' è contenuto in una missiva scritta da Roma nel dicembre 1652 al cardinale Giovancarolo de' Medici dal padre servita Callisto Puccinelli, «intrinseco e familiare con tutti» i membri di casa Barbieri e pertanto fonte attendibile.⁴⁶ Questi inviava in dono al destinatario un dipinto raffigurante *San Pietro piangente*, accompagnandolo con le seguenti parole:

Devo però significare a Vostra Altezza con reverentissima confidenza come, sebbene il quadro non è dipinto dal Signor Giovanni Francesco, è però abbozzato da un originale, che egli tiene

³⁸ Baldinucci 1681a, 8.

³⁹ Mancini 1617-21 ca, ed. 1956-57, 1: 134. Cf. anche Paliaga 2014, 144-5.

⁴⁰ Basti qui ricordare come già nel volume II il manoscritto di Mancini sia ricordato tre volte: Baldinucci 1681-1728, 2 (1686): 32, 70, 85. Difficile dire se l'interrogativo sulla affidabilità di tale fonte che si legge nella vita del Sodoma («avendo il detto Mancini, se pur non fu errore di chi copiò il manoscritto»: Baldinucci 1681-1728, 3 [1728]: 228) sia da attribuire a Baldinucci stesso o a coloro che pubblicarono i volumi postumi.

⁴¹ BNCf, Magl. VIII, 15, cc. 47r ss. Su questo manoscritto cf. Mannelli Goggioli 2000, 25. Marmi intendeva pubblicare sotto il titolo di *Magliabechiana* un florilegio delle preziose notizie letterarie che aveva raccolto dalla viva voce del bibliotecario mediceo.

⁴² Al tempo in cui Mancini redige il *Trattato*, più precisamente dal 1616, i Medici vantavano un altro cardinale, Carlo, figlio di Ferdinando e Cristina di Lorena e fratello del granduca Cosimo II.

⁴³ BNCf, Magl. VIII, 15, cc. 59v-60r.

⁴⁴ Malvasia 1678, 2: 32. Nel breve profilo di Polidoro veneziano, Ridolfi (1648, 206) riporta un aneddoto (ripreso anche da Malvasia) che testimonia la pratica del ritocco all'interno della bottega tizianesca e il tema della distinzione originale-copia: «[Tiziano] raccoglieva le copie fatte da Discepoli, le quali da lui ritocche passavano per di sua mano».

⁴⁵ Hill, Bracken 2014.

⁴⁶ Cf. Fumagalli 2020, 122-3, 126 note 38-40 (con bibliografia precedente).



Figura 2 Bartolomeo Gennari (?), *Sibilla samia*. 1651. Olio su tela, 114 × 95 cm. Firenze, Gallerie degli Uffizi, depositi



Figura 3 Giovan Battista Barbieri detto il Guercino, *Sibilla samia*. 1651. Olio su tela, 115,5 × 97 cm. Bologna, collezione della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

a capo del letto, dal Signor Bartolomeo Gennari suo cognato, ma ritoccato tutto il carnato dal Signor Giovanni Francesco a quel modo medesimo della Sibilla. E qui da tutti questi pittori più famosi senza scrupolo è tenuto e riconosciuto per tutta mano del Signor Giovanni Francesco.⁴⁷

Oltre a fotografare un'organizzazione del lavoro comune a botteghe con numerosi allievi,⁴⁸ la lettera attesta come un'opera del Gennari ritoccata dal Guercino potesse passare per autografa di quest'ultimo anche agli occhi dei periti. La Sibilla citata nella missiva è stata identificata con la *Sibilla samia* nei depositi delle Gallerie degli Uffizi [fig. 2], derivata dall'originale del Barbieri oggi nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna [fig. 3].⁴⁹

Venendo al terzo quesito della *Lettera* di Baldinucci - come riconoscere la mano di un artista da quella di un altro -, l'autore espone innanzitutto i principali ostacoli a cui far fronte, iniziando dal Cinquecento, «fortunato secolo, nel quale fiorirono i più celebri Pittori». Studiare un grande maestro e seguirne lo stile era fondamentale per un giovane che volesse eccellere, e

non era del tutto impossibile l'imitare il colorito, il modo di arieggiare nelle teste, l'invenzione, il panneggiare, e simili, benché in ciascuna di queste cose non si scorgesse un così buon disegno, e nel tutto non comparisse una eguale franchezza⁵⁰

(quella che distingue il dipinto originale dall'opera eseguita da altra mano). L'esempio che porta Baldinucci, arricchendo in questo caso, un passaggio della *Breve istruzione* di Boschini, riguarda Benedetto e Carletto Caliarì, rispettivamente fratello e nipote di Paolo: pur non dipingendo all'altezza di quest'ultimo, ma seguendo il suo stile, riconoscere la differenza fra un loro dipinto e uno del grande Veronese non era «cosa da ogni Pupilla» già alla loro epoca, e nemmeno nel Seicento, se non si poteva vantare un «occhio perfettamente erudito». ⁵¹ La scuola veneta viene citata anche più avanti per la difficoltà di distinguere l'uno dall'altro pittori dallo

stile molto simile, e l'elenco di questi ultimi è tratto di peso nuovamente dal testo di Boschini:

Ma che diremo noi di quel che avvenne nel secolo de i Bellini di quei sette Pittori, Marco Bassaiti, Benedetto Diana, Gio: Buonconsiglio, Lazzero Salvestrini, Christofano Poremese, Vittore Belliniano, Girolamo Santacroce, ed altri ancora, i quali tutti operarono con sì poca differenza di maniera fra di loro, che difficilmente l'una dall'altra si saria potuta conoscere, se non fusse stata usanza de medesimi Maestri, seguendo il costume di quell'età di scrivere in ogn'opera il proprio nome.⁵²

Il fatto che i pittori abbiano mutato maniera nel corso della loro carriera e le condizioni conservative delle opere, a volte mediocri, sono altri due ostacoli all'individuazione della vera paternità dei dipinti, cosicché Baldinucci conclude come «sia assolutamente impossibile ne tempi nostri il dar sempre sentenza certa». Afferma poi essere

necessario che chi vuol farsi Giudice delle maniere de Pittori, abbi vedute tante, e tante Pitture del Maestro di cui egli vuol giudicare la Pittura che gli sia ben' rimasto impresso nella mente tutto il suo fare [...] ogn'opera, ogni parte di essa, se però non è una copia, sempre è diversa dall'altre, siccome anche diversi furono i naturali l'idee del Pittore, le vedute delle figure, e delle parti di esse. Osservi dunque il perito quei modi d'operare, che furon' più familiari, e quasi del tutto abituali del Pittore,

come «posare i colori», «l'arieggiar delle teste», «panneggiar», «far capelli», e altri dettagli, per esemplificare i quali l'autore si avvale ancora una volta prevalentemente dei grandi pittori veneti del Quattrocento e del Cinquecento,⁵³ i dipinti dei quali aveva sotto gli occhi nelle collezioni medicee.

Il quarto punto della *Lettera* riguarda «l'uso di far copie delle belle Pitture, e del conto che deva farsi delle medesime copie». Di contro al parere negativo che, stando a Baldinucci, era diffuso nell'opi-

47 ASF, Mediceo del Principato 5333, c. 3v: Fumagalli 2020, 122 e 126 nota 38.

48 Si vedano, ad esempio, anche alcuni noti casi nella biografia baldinuccioniana di Guido Reni (1681-1728, 5 [1702]: 327), sui quali cf. Mazzarelli 2016; Guarino, Seccaroni 2018.

49 Fumagalli 2020, 122 e fig. 7 per la copia del Gennari. Per l'originale di Guercino cf. Salerno 1983; Mazza 2014, 84-5.

50 Baldinucci 1681a, 9.

51 Baldinucci 1681a, 9-10. Sul funzionamento della bottega dei Caliarì si veda Brown 1989. Sulla ricerca di opere originali di Veronese nel Seicento cf. Borean 2009, 68-71. Più in generale, fra i vari contributi sul mercato artistico veneziano che prendono in considerazione i temi qui trattati, si veda Loh 2006.

52 Baldinucci 1681a, 10.

53 Baldinucci 1681a, 11-12.

nione pubblica dell'epoca riguardo a questo genere di opere, l'autore ricorda «ch'elle furono in ogni tempo usate, e cercate, e quel ch'è più ch'elle furono sempre all'arte medesima stimate utili, e senza alcun dubbio necessarie». ⁵⁴ Ci si riferisce qui all'esercizio della copia da maestri riconosciuti che rientra nell'ambito dell'educazione dell'artista, ⁵⁵ un esercizio praticato fin dall'antichità, come ricorda l'autore, il quale sente la necessità di chiarire ulteriormente il significato del termine:

Or prima io suppongo non esservi, chi dubiti che quando noi diciamo questa parola copia, noi non intendiamo di parlare d'ogni straccio di tela, o pezzo di tavola, che per imitare qualche bella pittura, abbia più tosto imbrattato, che dipinto qualche Fanciullo, o Principiante, perché è noto, che non essendo il copiare altro, che imitare con la propria, tutto ciò che altri fece con la sua mano, quelle copie, che non conseguiranno perfettamente il fine per lo quale furono fatte non doveranno aver luogo in questa disputa. Di quelle adunque si parla, che sono eccellenti, o almeno, che anno in se tanto di buono, che in sul bel principio dell'esser riguardate incominciano à darci diletto per sola forza della imitazione [...]. ⁵⁶

Baldinucci dunque distingue, anche nel caso della copia dai grandi maestri, quella di vera qualità da quella inferiore. Nell'apprendistato del pittore, queste copie si affiancano allo studio dal naturale. Inoltre esse contribuiscono alla diffusione di invenzioni importanti, diffondendo le «belle Idee de i grandi Artefici, e de' lor mirabili componimenti». ⁵⁷ Il testo si conclude con una lunga digressione sulle varie modalità di rifarsi a tali esempi importanti, non solo tramite la pittura, ma anche il disegno, l'incisione, la riproduzione plastica in gesso per quanto riguarda la scultura.

I contenuti della *Lettera* riflettono la vivace realtà dell'epoca. Come testimoniano i carteggi intercorsi fra i Medici e i loro agenti, per questi ultimi uno degli spettri era senza dubbio l'acquisto di una copia al posto di un originale. Il processo che portava all'acquisizione di un dipinto sulla base di indicazioni veritiere o giudicate tali era lungo e non sempre facile. I Medici si affidavano in primis ai propri corrisponden-

ti su varie piazze, ma questi talvolta ammettevano di non essere sufficientemente preparati per garantire l'attribuzione e il valore delle opere da acquistare e dunque dovevano interpellare altre persone, «gli intelligenti della pittura», considerati conoscitori affidabili, benché, anche in questo caso, la probabilità di incorrere in errore, ad esempio scambiando per originale una copia, fosse un rischio concreto.

Come gli agenti avevano i loro referenti su piazza, così i Medici si valevano di periti in rapporto con la corte: per restare in ambito lagunare, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, Livio Mehus, Pier Maria Baldi, Giuseppe Nicola Nasini, Anton Domenico Gabbiani, Pier Dandini sono i pittori che, in alcuni casi a più riprese, furono a Venezia per confortare gli intermediari granducali nell'acquisto di dipinti. ⁵⁸ Tutti erano, in diverso modo, al servizio dei Medici, alcuni di loro (come il Mehus, il Baldi, il Nasini) con il ruolo di 'aiutante di camera', vale a dire fra i salariati di un membro della dinastia fiorentina. Dunque questi «professori», per dirla con le parole di Baldinucci, erano scelti non solo in quanto periti, ma anche in base alla loro fedeltà, nonché per la conoscenza, in modi diversi, della pittura veneta. Mehus, Nasini, Dandini, Gabbiani, che avevano risieduto alcuni anni a Venezia copiando intensamente i grandi maestri locali del Cinquecento, erano ritenuti competenti per dare un valido parere, come attesta, ad esempio, una lettera di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici del 31 gennaio 1671:

Havendo fatto diligenza sull'indice delle pitture pubbliche di questa città, fatto con grandissima accuratezza da Marco Boschini, mi sono con esso ridotto a memoria essere un gran bel quadro di mano di Paolo Veronese rappresentante l'Apparizione de' Magi al santo presepio nella chiesa di San Silvestro [...] Subito per mezzo del suddetto Boschini [...] ho fatto introdurre trattato [...] ma stimo che il signor Baldassar Volterrano e il signor Livio Meus, che l'hanno visto, e forse anche copiato, sapranno dar fondata informazione a Vostra Altezza Serenissima della qualità di esso. ⁵⁹

Lo stesso concetto veniva ribadito, oltre dieci anni dopo, da Matteo del Teglia al granduca Cosimo III:

⁵⁴ Baldinucci 1681a, 12-13.

⁵⁵ Su questa parte della *Lettera* di Baldinucci inserita in un più ampio contesto si veda Sparti 2008, 409-11.

⁵⁶ Baldinucci 1681a, 13.

⁵⁷ Baldinucci 1681a, 15.

⁵⁸ Sul ruolo dei pittori fiorentini che studiarono a Venezia nel dare pareri circa l'acquisizione di opere per le collezioni mediche cf. Paliaga 2016.

⁵⁹ ASF, Mediceo del Principato 1573, c. 102r (trascritta in Alfonsi 2002, 270).



Figura 4 Bottega di Paolo Veronese, *Resurrezione di Lazzaro*. Seconda metà del XVI sec. Olio su tela, 187 × 358 cm. Poggio a Caiano (Prato), Villa medicea di Poggio a Caiano e Museo della Natura Morta

Dirò bene a Vostra Signoria Illustrissima con la mia ingenuità, che due soli sono i professori che hanno stima fra quelli più riguardevoli qui, e che possono giudicare l'opere di pittori di questo paese antichi, e più moderni: questi sono li signori Volterrano e Livio, ch'hanno lungamente studiato in queste maniere, e signori Dandini, men stimato, e 'l Pignoni, più per l'opere loro che non per la stima, e giudizio de' quadri de pittori lombardi [...].⁶⁰

Incorrere in errori era tuttavia all'ordine del giorno anche per i pittori più capaci, a conferma di quanto scritto da Baldinucci, ovvero che perfino i «professori» potevano sbagliare. Un esempio emblematico è rappresentato da quanto scriveva Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici allo scadere dell'anno 1658:

Pietro da Cortona, che è quel grand'huomo che ognun sa, s'ingannò quando fu qua col cardinale Bichi, perché comperò una copia che veniva da Paolo Veronese per originale.⁶¹

Il fatto di non poter contare al cento per cento neppure sul parere di chi era considerato il maggior esperto esasperava gli agenti, che avrebbero voluto realizzare un acquisto importante per i loro signori, dai quali confidavano di ricevere in cambio un premio. Così Matteo del Teglia si sfogava con il segretario granducale Apollonio Bassetti in una lettera del 26 luglio 1687:

Io non ho bastante cognizione di maniere, ma gl'errori che son stati presi da codesti professori in varie occasioni sopra quadri giudicati da questi che hanno tutto il giorno sotto l'occhio l'opere degl'autori vecchi del paese, mi fa perdere la speranza d'havere un giorno la fortuna di servire Sua Altezza Nostro Signore, al quale si è fatto perdere di belle congiunture, ma sopra tutto quella della bellissima tavola di Tiziano, che è fra l'opere insigni di quel grand'huomo la migliore.⁶²

Un mese dopo, nell'agosto 1687, del Teglia era di nuovo impegnato in una trattativa di acquisto di un dipinto di Paolo Veronese, identificato con la *Pre-*

⁶⁰ ASF, Mediceo del Principato 1574, c. 1131r, 27 maggio 1684 (trascritta in Alfonsi 2002, 271 nota 18). A quella data il Volterrano era molto anziano, ma è interessante che a Venezia fosse rimasta questa sua fama: dopo un viaggio giovanile nel 1640, quando era circa trentenne, vi era tornato nel 1662-63.

⁶¹ ASF, Carteggio d'artisti V, c. 191v, 28 dicembre 1658: trascritta in Fileti Mazza 1987, xxxiii, e ripresa in Sparti 1997, 117, e Paliaga 2014, 294. Pietro da Cortona accompagnò il cardinale Alessandro Bichi a Venezia nella primavera del 1644. Su questo breve soggiorno si veda Borean 2013, 17.

⁶² ASF, Mediceo del Principato 1577, c. 1428r-v (trascritta in Prinz 1971, 186-7 nota 71). Non mi risulta che si sappia a quale opera di Tiziano si riferisca del Teglia.

sentazione al tempio in casa Bonfadini.⁶³ Il prezzo molto elevato richiesto dal proprietario spingeva la corte medicea alla cautela:

converrà mandare a riconoscer l'opera, perché non sarebbe il primo caso nel quale una bella copia fusse fatta passare per originale, come avvenne in questa Casa medesima al signor Cardinale Leopoldo, che per mezzo del fu signor Paolo Del Sera insaccò per originale la resurrezione di Lazzerò fatta da Paolo, et è una manifestissima copia. Et è da sapere che di tali manifatture costà se ne fa professione e si gabbano i pittori et ognuno, perché le opere di maggior fama per lo più sono copiate da maestri grandi in maniera, che col progresso del tempo, doppo che anno fatto la pelle, si dura fatica a conoscerle, e ci vuole una gran pratica et intelligenza, con fidarsi anche poco.⁶⁴

Il dipinto che trasse in inganno del Sera è una grande tela oggi in deposito nella villa di Poggio a Caiano [fig. 4],⁶⁵ acquistata fra la fine del 1650 e l'inizio del 1651 dagli eredi di Giovanni Paolo Widmann.⁶⁶ Ricordata sotto il nome di Paolo Veronese già nel primo inventario della quadreria di Leopoldo de' Medici (1663-1667 ca), alla sua morte risulta esposta nel Salone de' Quadri del suo appartamento a palazzo Pitti, insieme alla maggior parte dei dipinti veneti da lui posseduti.⁶⁷ Quando essa giunse a Firenze, qualcuno osservò che non aveva le caratteristiche dell'originale e addirittura avanzò l'ipotesi che il del Sera avesse truffato di proposito il proprio signore. Nella sua autodifesa, l'accusato respingeva le critiche, rivendicando la propria esperienza nel riconoscere la pittura:

Havendo inteso anco che sia stato detto a Vostra Altezza che il detto quadro sia copia e non originale, gli dirò solo che di esso ne sono state fatte tre copie, una che è quella che mandai a Vostra Altezza per mostra com'ella sa, piccola assai, un'altra poco più grande per il signor Vidman et un'altra simile incirca a detta del Vidman che l'ha fatta il signor Piero Retano nipote del si-

gnor Vidman giovanetto dell'età di 18 anni incirca per suo gusto. Che tutte tre sono state fatte nel medesimo tempo che si fece la detta per mandar a Vostra Altezza e che si fece quella per il signor Vidman e perché Vostra Altezza intende tanto di pittura che il suo giuditio basta a decidere se un quadro sia originale o no, non dirò sopra questo di vantaggio, ma quando pure bisognassi, io credo che ogn'huomo intelligente e pratico conoscerà che detto quadro non solo è originalissimo, ma esquisitissimo e, per così dire, miracoloso, et anch'io non sono al buio afatto in questa professione.⁶⁸

Il del Sera «dilettante» rivendica qui, con tono risentito, la sua capacità di giudicare un originale da una copia, tuttavia la difficoltà di distinguere la mano del Veronese da quella dei suoi stretti collaboratori era nota: lo confermano altri carteggi dell'epoca e la stessa *Lettera* al Capponi. Baldinucci avrà senza dubbio riflettuto su quanto lo stesso Leopoldo gli fece scrivere nel maggio 1674 a Paolo Falconieri, il più importante corrispondente della famiglia granducale da Roma, sempre su un dipinto del Veronese di proprietà di Carlo Maratta:

Quanto al quadro di Paolo, sappia Vostra Signoria che il Morandi quando fu qua mi disse che dubitava di copia et io ancora, per dirne il vero, ne ho avuto sospetto, perché so che Carluccio lo tiene in un luogo di non troppo buon lume e non lo lascia vedere altrimenti. Il medesimo Morandi mi diede una regola che mi piacque, et è che quando in un quadro di un pittore celebre e di prima riga vi cade il dubbio che sia originale o copia, la più accertata è che sia copia, perché le opere veramente di mano di simili maestri hanno a conoscersi senza che vi possa esser disputa.⁶⁹

Una regola - quella che, a differenza della copia, il dipinto originale 'parli da sé' - non sempre facile da seguire, neppure ai nostri giorni.

⁶³ Paliaga 2016, 222-3.

⁶⁴ ASF, Mediceo del Principato 1577, c. 1434r-v, minuta di lettera della segreteria granducale a del Tegli, 30 agosto 1687 (trascritta in Paliaga 2014, 176-7).

⁶⁵ Inv. 1890, nr. 540, 187 × 358 cm. Il dipinto non è compreso nei cataloghi di Pignatti e Pedrocco (1991; 1995) e non mi risulta essere stato oggetto di attenzioni da parte della critica.

⁶⁶ Fileti Mazza 1987, 381-2; Borean in Borean, Mason 2007, 322.

⁶⁷ BRF, ms. 2443, c. 79r. Per la collocazione cf. Conticelli, Gennaioli, Sframeli 2017, 533.

⁶⁸ ASF, Carteggio d'artisti V, 33, 29 luglio 1651. La lettera è citata ma non trascritta in Borean 2000, 46 nota 27.

⁶⁹ ASF, Carteggio d'artisti XIX, c. 604r (trascritta in Barocchi 1974-75, 6: 264, che ha riconosciuto la grafia di Baldinucci). Sul destino del dipinto, non identificato, cf. Goldberg 1983, 162, 338 nota 94; Paliaga 2016, 198-9.

Abbreviazioni

ASF = Firenze, Archivio di Stato di Firenze
 BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
 BRF = Firenze, Biblioteca Riccardiana

Fonti

Baldinucci, F. (1681a). *Lettera di F.B. fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura. All'illustrissimo, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzo Capponi, Logotenente per il Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Accademia del Disegno*. Roma.

Baldinucci, F. (1681b). *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Firenze.

Baldinucci, F. (1681-1728). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. 6 voll. Firenze.

Baldinucci, F. (1686). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione*. Firenze.

Baldinucci, F.S. (1725 ca). *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*. A cura di A. Matteoli. Roma 1975.

Boschini, M. (1660). *La Carta del navegar pitoresco*. Venetia.

Boschini, M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia.

Dati, C.R. (1677). *Vite dei pittori antichi*. Firenze.

Malvasia, C.C. (1678). *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*. 2 voll. Bologna.

Mancini, G. (1617-21 ca). *Considerazioni sulla pittura*. Ed. critica e introduzione di A. Marucchi, commento di L. Salerno. 2 voll. Roma 1956-57.

Ridolfi, C. (1648). *Le Maraviglie dell'arte, ovvero le vite degli'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia.

Bibliografia

- Acanfora, E. (2020). «Firenze 1630: invenzione, copia, mercato. Una fonte per Filippo Baldinucci». Mazza-relli, C.; García Cueto, D. (a cura di), *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*. Roma, 165-78.
- Albanese, A. (2008). s.v. «Marucelli Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 71. Roma, 376-9.
- Alfonsi, M.S. (2002). «Cosimo III de' Medici e Venezia. I primi anni di regno». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 265-301.
- Alfonsi, M.S. (2014). «E mi sorti d'impegnarlo in servizio»: Marco Boschini e l'entourage mediceo». Dal Pozzolo, E.M. (a cura di), *Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca = Atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014)*. Treviso, 64-75.
- Aliventi, R.; Da Rin Bettina, L.; Faietti, M.; Grasso, M.; Sassi, R. (2017). «Una 'muta historia': la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici». Conticelli, V.; Gennaioli, R.; Sframeli, M. (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti = catalogo della mostra* (Firenze, Galleria Palatina, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018). Livorno, 117-32.
- Arnaboldi, A. (2003). «Il cardinale Girolamo Casanate e la sua raccolta d'arte». Economopoulos, A. (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa*, vol. 2. Roma, 99-124.
- Baldinucci, F. [1845-47] (1974-75). *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728]. Nuove annotazioni e supplementi di F. Ranalli; rist. anast. con appendice a cura di P. Barocchi. 7 voll. Firenze.
- Barocchi, P. (1979). «Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi». *Storia dell'arte italiana*. Parte prima, *Materiali e problemi*, vol. 2. Roma, 3-81.
- Barzman, K. (1989). «Liberal Academicians and the New Social Elite in Grand Ducal Florence». Lavin, I. (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity = Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* (Washington, D.C., 1986), vol. 2. University Park (PA); London, 459-63.
- Barzman, K. (2000). *The Florentine Academy and the Early Modern State*. Cambridge (UK).
- Beltramme, M. (2005). «Un nuovo documento sull'officina biografica di Gian Lorenzo Bernini». *Studi romani*, 53(1/2), 146-60.
- Bickendorf, G. (1998). *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. Und 18. Jahrhundert*. Berlin.
- Borean, L. (2000). *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*. Udine.
- Borean, L. (2009). «Collecting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Venice». Ilchman, F. (ed.), *Titian, Tintoretto, Veronese, Rivals in Renaissance Venice*. Boston, 61-72.
- Borean, L. (2013). «Francesco I e il mercato veneziano». Casciu, S.; Cavicchioli, S.; Fumagalli, E. (a cura di), *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*. Firenze, 13-24.
- Borean, L.; Mason, S. (2007). *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venezia.
- Borroni Salvadori, F. (1973). «Non solo libri ma anche quadri collezionò Francesco Marucelli». *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XLI, 169-80.
- Brown, B.L. (1989). «Replication and the Art of Veronese», in «Symposium Papers VII: RETAINING THE ORIGINAL: Multiple Originals, Copies, and Reproductions». *Studies in the History of Art*, 20, 111-24.
- Campori, G. (1866). *Lettere artistiche inedite*. Modena.

- Carminati, C. (2019). «La lettera del Seicento». Procaccioli, P. (a cura di), *L'epistolografia di antico regime = Atti del Convegno internazionale di studi* (Viterbo, 15-17 febbraio 2018). Sarnico (BG), 91-118.
- Ceyssens, L. (1978). s.v. «Casanate Girolamo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21. Roma, 144-7.
- Cerasuolo, A. (2016-17). «Andrea del Sarto a Capodimonte. Una replica di bottega e una copia d'autore». *Kermes*, 29-30(104-105), 66-76.
- Conte, F. (2009). «Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini». *Studi secenteschi*, 50, 171-207.
- Coticelli, V.; Gennaioli, R.; Sframeli, M. (2017). *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti = catalogo della mostra* (Firenze, Galleria Palatina, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018). Livorno.
- Fileti Mazza, M. (a cura di) (1987). *Archivio del collezionismo medicco. Il Cardinal Leopoldo*. Vol. 1, *Rapporti con il mercato veneto*. Milano-Napoli.
- Fumagalli, E. (2020). «Guercino e i Gennari nelle collezioni fiorentine del Seicento: un aggiornamento». Benati, D.; Stone, D.M. (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino. Da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna*. Piacenza, 117-26.
- Fumagalli, E.; Rossi, M. (dir.) (2011). *Florence au Grand Siècle entre peinture et littérature = catalogue d'exposition* (Ajaccio, Musée Fesch, 1 juillet-3 octobre 2011). Cinisello Balsamo.
- Giammaria, A. (1993). «Gli interessi di un erudito. La raccolta romana di Francesco Marucelli». *Roma moderna e contemporanea*, 1(3), 37-71.
- Goldberg, E. (1983). *Patterns in Late Medici Art Patronage*. Princeton (NJ).
- Guarino, S.; Seccaroni, C. (2018). «Il Bacco e Arianna di Guido Reni. Uno sfortunato originale ma un fortunato prototipo». Emiliani, A. (a cura di), *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte = catalogo della mostra* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre-15 novembre 2018). Bologna, 39-48.
- Hill, R.A.; Bracken, S. (2014). «The Ambassador and the Artist. Sir Dudley Carleton's Relationship with Peter Paul Rubens; Connoisseurship and Art Collecting at the Court of the Early Stuart». *Journal of the History of Collections*, 26(2), 171-91.
- Loh, M.H. (2006). «Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting». De Marchi, N.; Van Miegroet, H.J. (eds), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 237-62.
- Mannelli Goggioli, M. (2000). *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*. Firenze.
- Matteoli, A. (1988). «Filippo Baldinucci disegnatore». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32(3), 353-438.
- Mattioda, E. (2016). «Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)». *Giornale storico della letteratura italiana*, 193, 354-405.
- Mazza, A. (a cura di) (2014). *Antico e Moderno. Acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001-2013)*. Bologna.
- Mazzarelli, C. (2016). «L'occhio del conoscitore e la questione della 'ripetizione' tra copie e repliche. Alcune note intorno al caso de 'La Fortuna' di Guido Reni nella storia critica». Albl, S.; Aggujaro, A. (a cura di), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*. Roma, 273-89.
- Mazzarelli, C. (2018). *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750-1850)*. Vol. 1, *Teorie e pratiche*. Roma.
- Monbeig Goguel, C. (2005). *Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire général des dessins italiens. 4. Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles*. Vol. 2, 1620-1800. Paris.
- Montanari, T. (1998). «Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana». Angelini, A., *Gianlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*. Siena, 331-477.
- Montanari, T. (2006). «At the Margins of the Historiography of Art: the Vite of Bernini Between Autobiography and Apologia». Delbeke, M.; Levy, E.; Ostrow, S.F., *Bernini's Biographies*. University Park (PA), 73-109.
- Montanari, T. (2013). *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*. Roma.
- Nova, A. (2016). «I discorsi sull'arte di Sebastiano del Piombo». Miarelli Mariani, I.; Pierguidi, S.; Ruffini, M. (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*. Roma, 217-30.
- Paliaga, F. (2014). *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*. Roma.
- Paliaga, F. (2016). «Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi». *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 83, 53-101.
- Paltrinieri, C. (2020a). «Alla riscoperta della sociabilità dell'Accademia del Disegno di Firenze: i Luogotenenti». Tarallo, C. (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*. Siena, 3-20.
- Paltrinieri, C. (2020b). «Filippo Baldinucci Scultore? A New Light of His Fifty Years in the Accademia del Disegno». Fumagalli, E.; Rossi, M.; Struhal, E. (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*. Firenze, 21-34.
- Perini, G. (1991). «Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il 'parere' di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia». *Accademia Clementina Bologna. Atti e memorie*, 28/29, 169-208.
- Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1991). *Veronese. Catalogo completo*. Firenze.
- Pignatti, T.; Pedrocco, F. (1995). *Veronese*. 2 voll. Milano.
- Prinz, W. (1971). *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*. Berlin.
- Procaccioli, P. (2019). «La lettera volgare del primo Cinquecento: destinatari e destini». Carminati, C. (a cura di), «Testimoni dell'ingegno». *Reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento*. Sarnico (BG), 9-32.
- Röstel, A. (2019). «Filippo Baldinucci and a Copy of Titian's Bacchanal of the Andrians». Albl, S.; Ebert-Schifferer, S. (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*. Roma, 297-315.

- Salerno, L. (1983). «A Newly Discovered 'Sybil' by Guercino and the Problem of Workshop Copies». *Apollo*, 117(252), 94-6.
- Sohm, Ph. (1991). *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge.
- Sparti, D.L. (1997). *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, 'atelier' e officina*. Roma.
- Sparti, D.L. (2008). «Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia». Deramaix, M.; Galand-Hallyn, P.; Vagenheim, G.; Vignes, J. (dir.), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*. Genève, 391-423.
- Spear, R.E. (1997). *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven; London.
- Struhal, E. (2017). «Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*». Trouvé, S.; Hech, M.-C.; Freysinet, M. (dir.), *Des mots pour la théorie, des mots pour la pratique. Lexicographie artistique: formes, usages, et enjeux dans l'Europe moderne*. Montpellier, 209-23.
- Struhal, E. (2020). «Filippo Baldinucci's Autopsy and Art Theory in the 'Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno' (1681) and His 'Lettera a Vincenzo Capponi (1681)'». Oy-Marra, E.; Schmiedel, I. (Hrsgg.), *Überzeugen. Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*. Heidelberg, 89-110.