

Baldinucci su Pietro Testa

Dalla «*Listra*» al «*Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame*»

«Uno de' più eccellenti, e più infatigabili disegnatori, che avesse mai l'età nostra; fu Pietro Testa pittore, e intagliatore»¹. Filippo Baldinucci, quando scelse questo *incipit* per la sua *Vita di Pietro Testa nel Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame* del 1686, mostrava di parlare a ragion veduta. All'epoca in cui redasse il profilo biografico, egli raccontava infatti di aver ammirato cinque libri di disegni dall'antico realizzati dall'artista lucchese per Cassiano Dal Pozzo, direttamente a palazzo Dal Pozzo e grazie alla cortesia del cavaliere Carlo Antonio², fratello minore di Cassiano³. È certo che a quella data, nella collezione di disegni del Cardinal Leopoldo de' Medici di cui era diventato curatore poco più di vent'anni prima, Baldinucci aveva avuto almeno modo di esaminare con scrupolosa attenzione quei quattordici fogli da lui stesso quantificati nel 1675 accanto al nome dell'artista nella famosa *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni*⁴, nucleo originario dell'attuale raccolta demaniale degli Uffizi. Come è noto, la *Listra* era stata edita l'otto settembre del 1673, ma una sua copia oggi conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze offre la preziosa testimonianza di aggiornamenti manoscritti apposti da Baldinucci entro il primo agosto del 1675; apprendiamo così che il numero di disegni di Testa nella raccolta medicea nel giro di poco meno di un biennio era raddoppiato, passando da sette a quattordici pezzi⁵ - Tavv. 1-2 -. Il rapido incremento è sicuramente indice del credito accordato all'artista lucchese e d'altra parte implica forse la presenza di qualche canale privilegiato per l'acquisto di suoi fogli; a questo proposito va osservato che Pietro Testa compare, ancora prima che nella *Listra*, tra «I nomi de maestri de quali il Ser. mo Principe Leopoldo ha disegni», un manoscritto datato 15 settembre 1663⁶. La notizia, anche se priva dell'indicazione della quantità delle opere, è importante in quanto testimonia l'esistenza di fogli del lucchese nelle raccolte di Leopoldo alla vigilia dell'incarico assegnato a Baldinucci.

In questo intervento mi ripropongo dapprima di identificare nelle collezioni attuali del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (d'ora in avanti GDSU) i disegni della *Listra* e in seguito di indagare le diverse motivazioni che portarono all'accurato elenco delle incisioni di Testa fornito nel *Cominciamento*. L'obiettivo che intendo conseguire è l'approfondimento della lettura critica offerta da Baldinucci relativamente a un artista difficile, noto per i suoi atteggiamenti dissidenti nei confronti dell'arte ufficiale patrocinata da Urbano VIII ed eloquentemente rappresentata da Pietro da Cortona, che per un certo periodo fu maestro di Testa, per quanto contestatissimo. La lettura del curatore fiorentino, come si vedrà, unisce criteri oggettivi e una accentuata sensibilità nei confronti della grafica alla dichiarata volontà di valorizzare il lucchese nel contesto di un progetto culturale più generale, intrapreso con la sua entrata al servizio di Leopoldo.

A proposito della *Listra*, mi sono chiesta in quale rapporto stiano tra loro i quattordici disegni documentati nell'aggiornamento del 1675 e i tredici pezzi (precisamente dodici provenienti dall'*Universale XIII* e uno derivante dalla *Miscellanea XXII*)⁷ elencati, questa volta con tanto di soggetto, da Giuseppe Pelli Bencivenni, funzionario granducale e direttore della Galleria degli Uffizi, nell'*Inventario dei Disegni* redatto tra il 1775 e il 1793 (d'ora in avanti ms. 102)⁸ - Tavv. 3-4 -; la domanda si rende necessaria dal momento che, dopo la *Listra* e prima della compilazione del ms. 102, altri fogli di Testa (o a lui assegnati) erano entrati a far parte delle collezioni medicee. Introduco a questo proposito gli esempi che ho raccolto finora: un suo disegno, sfortunatamente non descritto, è segnalato nel *Quaderno Generale della Guardaroba delle robe fabbricate di S. A. S., primo*, dove alla data 27 ottobre 1699 sono riportati gli oggetti d'arte lasciati in eredità al Granduca

Cosimo III dal canonico Apollonio Bassetti, morto lo stesso anno⁹. Nell'*Indice di CXXII volumi di disegni della R. Galleria* compilato nel 1784 ancora da Pelli (d'ora in avanti ms. 463/3.3)¹⁰ sono invece descritti quattro fogli assenti nel ms. 102, oggi corredati dei numeri di inventario 15747 F¹¹, 1230 F¹², 14042 F¹³, 778 F¹⁴, mentre vi compare soltanto uno dei disegni registrati nel ms. 102, forse non a caso l'unico appartenente alla *Miscellanea XXII* (l'attuale inv. 12008 F), rubricato dopo gli altri dodici appartenenti all'*Universale XIII* e con il n. 84, cioè con una numerazione non progressiva, evidentemente dovuta alla sua diversa provenienza¹⁵. Premesso che nel ms. 463/3.3 vengono indicati anche i disegni riferibili alla raccolta di Ignazio Enrico Hugford (1703-1778) acquistata nel 1779 e quelli della collezione di Padre Sebastiano Resta (1635-1714), si può dunque ragionevolmente pensare che i quattro fogli non menzionati nel ms. 102, così come l'inv. 12008 F afferente alla *Miscellanea XXII*, siano pervenuti in collezione dopo il biennio 1673-1675 documentato dalla *Listra*. Tra queste cinque opere erano forse compresi sia il foglio dell'eredità Bassetti, sia altri due disegni segnalati in inventari redatti tra il 1700 e il 1714 e nel 1769¹⁶; il fatto però che tutti e tre, in quanto privi di soggetto, non siano identificabili, non consente che la formulazione di mere supposizioni. Ancora solo in via ipotetica si può ritenere che, a completamento del numero di cinque opere, possano essere intervenuti fogli annoverati nella ricca collezione di Giovanni Vincenzo Frati acquistata nel 1778, dove di nuovo rispunta il nome di Testa tra gli artisti rappresentati, anche se privo di qualsiasi indicazione numerica e tantomeno tematica¹⁷.

Ho indugiato nell'esame dei manoscritti inventariali, dal momento che nel caso del *corpus* grafico del lucchese, diversamente rispetto ad altri autori, siamo forse in grado di conoscere la composizione dei quattordici disegni computati da Baldinucci nel 1675. Infatti, la possibilità che i dodici fogli derivanti dall'*Universale XIII* nel ms. 102 corrispondano a disegni presenti nella *Listra*¹⁸ è, a mio avviso, assai elevata; viceversa nei quattro fogli descritti nel ms. 463/3.3 -gli inventari 15747 F, 1230 F, 14042 F, 778 F-, nonché nell'inventario 12008 F, presente in entrambi i manoscritti, mi sembra sia possibile scorgere acquisizioni successive al 1675, che andarono a incrementare il nucleo più antico dei disegni ascritti a Testa. Ma perché allora dodici opere nel ms. 102 invece delle quattordici della *Listra*? In primo luogo il n. 5 dell'elenco nel ms. 102 comprende due pezzi, oggi correttamente provvisti di due diversi numeri di inventario: l'inv. 777 F corrispondente al «Guerriero velato sedente con due femmine appresso» (FIG. 1) e l'inv. 774 F riferito al «Guerriero sedente, che frà molte figure, ne osserva una la quale prende la misura dell'ombra sopra un oriuolo solare, posto sul piano [...]». (FIG. 2) In essi infatti sono da riconoscere disegni preparatori parziali per due stampe distinte: *Il Sacrificio d'Ifgenia* (B. 23) (FIG. 3) e *Il Liceo della Pittura* (B. 34)¹⁹. (FIG.4) Baldinucci ne aveva piena coscienza dal momento che descrive entrambe; tuttavia avrebbe potuto conteggiare insieme i due studi nel caso insistessero su di un unico montaggio, magari intervenuto tra il 1675 e il 1687 come lascerebbe supporre la presenza di dodici fogli di Testa nella *Nota de libri de disegni* [...] del 13 maggio 1687, che accompagna il trasferimento della collezione grafica da Palazzo Pitti, residenza del Cardinal Leopoldo, alla Galleria degli Uffizi²⁰. Tale montaggio peraltro potrebbe essere rispecchiato anche nella descrizione di Pelli Bencivenni, che a proposito delle due opere parla di «carta simile con due pezzi».

A questo punto mancherebbe solo il quattordicesimo disegno. Sarei tentata di identificarlo con la *Morte di Didone* inv. 779 F²¹, (FIG. 5) uno studio, piuttosto finito, inciso da Stefano Mulinari solo nel 1780²², (FIG. 6) ma che si trovava nelle collezioni medicee *ab antiquo*, dove era tenuto in grande considerazione: tra lo scorcio del Seicento e i primi anni del Settecento figurava infatti nella ricca quadreria del Gran Principe Ferdinando, incorniciato accanto a pochissimi altri disegni ascritti

a Raffaello, al Correggio, al Passignano e a un non meglio identificato «Ebreo»²³. La sua lunga esposizione (ancora tra il 1895 e il 1901 risulta tra i disegni visibili al pubblico)²⁴ ha finito per causare un diffuso ingiallimento, che ne ha alterato irrimediabilmente le modulazioni chiaroscurali originarie, ancora leggibili nella stampa di Mulinari. D'altra parte la sua assenza nel ms. 102 andrebbe proprio spiegata con il fatto che per tempo esso era stato incorniciato e, di conseguenza, separato dagli altri fogli quantificati nella *Listra*.

Viceversa, «*La morte di Didone*» che il curatore fiorentino elenca alla fine del profilo biografico, insieme ad altri «schizzi» che si ritenevano incisi dopo la morte dell'artista²⁵, potrebbe corrispondere a quella versione del tema, rapidamente tracciata anziché rifinita ma per il resto analoga all'opera di collezione medicea, oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda, da cui in effetti venne parzialmente desunta un'acquaforte in facsimile e nello stesso senso di lettura, edita da François Collignon²⁶.

Il soggetto della *Morte di Didone* non era inconsueto nella produzione di Testa; assieme alla *Morte di Catone*, esso rispondeva pienamente sia alla filosofia stoica che alla visione pessimista e alle riflessioni sul suicidio maturate dall'artista nei suoi anni tardi. Da un tale insieme di sofferse meditazioni, documentate nel Trattato della Pittura oggi conservato alla Kunstakademie di Düsseldorf²⁷, nacquero una differente versione del tema incisa ad acquaforte dal nipote di Pietro, Giovanni Cesare (ma da Baldinucci elencata tra le opere del lucchese²⁸), che la desunse da uno studio preparatorio in controparte ora al Louvre²⁹; nonché un dipinto agli Uffizi, con ogni probabilità autografo, ispirato alla medesima composizione sia pure con qualche variante³⁰. L'incisione, con l'attribuzione a Giovanni Cesare e il riferimento all'opera pittorica di Pietro presente in Galleria, viene segnalata negli inventari delle stampe di fine Settecento³¹.

Il successo riscontrato nelle collezioni medicee da entrambe le versioni della *Morte di Didone* è emblematico della più generale fortuna incontrata da molte invenzioni di Testa, un successo che destò in Baldinucci forti preoccupazioni, poiché, a suo dire, aveva favorito la dispersione dei rami dell'artista soprattutto in Francia e al contempo incentivato la riproduzione a stampa dei suoi disegni³². Spronato dai suoi timori, che sappiamo non del tutto rispondenti alla realtà delle cose, egli intraprese una vasta e diligente ricerca per non privare amatori, eruditi e professori di antichità della conoscenza e dello studio di quelle opere. Così, la *Vita* dell'artista si conclude con una lista davvero superba «delle carte stampate con invenzione di Pietro Testa, la maggior parte da lui medesimo intagliate in acqua forte»³³. Concentrato sulle sue meticolose indagini, il fiorentino, che pure disponeva di un nucleo di disegni di Testa in buona parte autografo³⁴, non accennò a nessuno di essi all'interno della biografia, perché in fondo la loro collocazione nelle collezioni medicee li preservava da ogni rischio di fuga all'estero, assicurando all'artista *post mortem* il diritto di proprietà delle sue invenzioni. Del resto, anche senza parlare dei disegni del Cardinal Leopoldo, non v'è dubbio che li richiamasse indirettamente per la relazione instaurata da alcuni di loro con le stampe; così come la prediletta *Morte di Didone*, incorniciata per tempo, veniva riecheggiata in modo sottilmente allusivo attraverso la menzione dello schizzo oggi a Stoccarda, questo sì, come tutti gli altri schizzi accennati alla fine della *Vita*, destinato ad alimentare la produzione di incisioni in facsimile³⁵. Una produzione che forse Baldinucci tentava di contenere anche per la possibile competizione di tali facsimili con i prototipi disegnati e, più in generale, con i disegni originali.

Non intendo qui esaminare in dettaglio la lista delle stampe nella *Vita*, preferendo rinviare all'Appendice curata da Maria Elena De Luca e al suo fine commento; desidero invece sottolineare il ruolo fondamentale svolto dallo studioso fiorentino nella costituzione di un *corpus* della grafica di

Testa. Delle stampe dell'artista avevano già parlato in precedenza Giovanni Battista Passeri³⁶ e Joachim von Sandrart³⁷, quest'ultimo peraltro da considerarsi una fonte assai attendibile. Il pittore di Francoforte era stato infatti di grande aiuto al giovane lucchese approdato a Roma senza mezzi economici, sostenendolo economicamente e introducendolo presso alcuni tra i più grandi incisori dell'epoca soprattutto nordici, tra cui Cornelis Bloemaert e Theodor Matham; lo fece inoltre collaborare alla *Galleria Giustiniana*, una testimonianza peraltro sfuggita sia a Passeri che a Baldinucci³⁸, che pure conosceva il testo di Sandrart³⁹.

In ogni caso, le aggiunte al catalogo delle opere introdotte dal curatore fiorentino, come risulta nell'Appendice, rimangono sorprendentemente cospicue. Se l'identificazione dei quattordici fogli della *Listra* è valida, Baldinucci poteva disporre dei disegni preparatori di diverse stampe a lui note (e che richiamerò con i titoli presenti nel *Cominciamento*), uno dei quali suddiviso in settori delimitati da linee a penna e con ogni probabilità destinati a procedure di trascrizione del disegno sulle matrici⁴⁰. Egli conservava infatti uno studio⁴¹ per *Un Baccanale, o vogliamo dire Trionfo di Bacco* (B. 38)⁴²; due⁴³ per *Il Liceo della Pittura* (B. 34)⁴⁴; uno⁴⁵ per *Il Sacrificio d'Ifigenia* (B. 23)⁴⁶; uno⁴⁷ (FIG. 9) per *Il Cacciatore Adone, innamorato di Venere* (B. 25)⁴⁸; infine, uno⁴⁹ (FIG. 10) per *Il Giardino di Venere* (B. 26)⁵⁰. Non si è finora rintracciata l'incisione di *Giove scoperto da Giunone in adulterio con Io* che Baldinucci descrive per prima, tra le carte «In foglio reale per larghezza»⁵¹, al punto che ci si può chiedere se ne siano circolati pochi esemplari, ora andati perduti, o se non sia mai esistita. Viceversa, un disegno del tutto corrispondente a quel soggetto, secondo le mie supposizioni già contemplato nella *Listra*, è elencato nel ms. 102 al n. 10 dell'*Universale XIII*: si tratta del *Giove e Io*, inv.11990 F. (FIG. 11) Sta di fatto che questo studio, assai fine e leggermente acquerellato con effetti di delicata policromia forse accentuata da ripassi successivi e non autografi⁵², è servito di modello per una stampa in controparte di Pietro Santi Bartoli⁵³, (FIG. 12) artista che partecipò al medesimo clima culturale che animava lo studio Dal Pozzo, dove ebbe modo di conoscere, all'epoca di Carlo Antonio, i disegni antiquari di Testa, Poussin e Pietro da Cortona⁵⁴. La sua interpretazione conferisce un timbro marcatamente classico a un'invenzione più sottile (non soltanto nel tracciato segnico) e connotata da una lieve ironia.

La particolare attenzione riservata da Baldinucci alle incisioni di Pietro Testa si basava, dunque, sull'apprezzamento delle sue qualità di disegnatore, nonché dell'originalità delle sue composizioni e delle conquiste tecniche e formali conseguite stabilmente, dopo qualche incertezza iniziale: «Per qualche tempo diede troppo nello svelto, il che si scorge anche in molti de' suoi intagli, ma poi si corresse»⁵⁵. Un precedente importante per il curatore medico dovette essere Giovanni Battista Passeri, che nella sua biografia dell'artista fornisce qualche elemento di riflessione nel tentativo di argomentare l'inclinazione di Testa verso le stampe, insieme a informazioni utili per comprendere, dal suo punto di vista, le ragioni dell'assiduità del lucchese nella pratica dell'incisione. In primo luogo, Passeri dichiara a più riprese che Testa non era portato per il colore: lo dice una prima volta quando riferisce del suo apprendistato presso Pietro da Cortona intervenuto dopo che il Domenichino, suo iniziale maestro a Roma, si era recato a Napoli⁵⁶ -Baldinucci invece riferisce che lasciò la sua prima scuola, perché «forte invaghitosi del modo di colorire di Pietro da Cortona»⁵⁷; lo ribadisce subito dopo a proposito del fallimento di una sua commissione pubblica a Lucca, dove era rientrato temporaneamente⁵⁸; lo ricorda di nuovo quando menziona la distruzione dei suoi affreschi nella cappella Franzoni in Santa Maria dell'Anima a Roma⁵⁹. Il fiorentino riprende l'opinione di Passeri, sia pure in modo assai meno insistito, nel passo in cui scrive «per altro il forte di costui fu sempre più nel disegnare, ed inventare, che nel colorire», per poi concludere «cosa che fu cagione, ch'egli poi volgesse tutto

l'animo suo all'intaglio»⁶⁰. Baldinucci non accoglierà invece dal suo predecessore l'opinione secondo cui la decisione di Testa di dedicarsi all'incisione maturasse in seguito alla scarsità di commissioni pittoriche. Afferma infatti Passeri: «Faceva di quando in quando vedere di sua mano qualche operetta, e molta lode ne riportava, ma trovandosi scarso di occasioni, e di favori diedesi ad intagliare all'acqua forte»⁶¹, terminando il suo profilo dell'artista lucchese con questa considerazione: «Poco discorreremo dell'opere sue, atteso che il maggior credito consiste nella carte da lui esquisitamente intagliate, avendo avute scarsissime occasioni di dipingere, sì in pubblico, che in privato»⁶². Dunque, per l'autore delle *Vite de' pittori scultori ed architetti*, che pure riconosce alle incisioni di Testa «copia dell'invenzioni», «nobiltà del componimento» e «vivacità delle espressioni»⁶³, l'attività grafica sembrava in qualche modo una sorta di ripiego di fronte alla modesta fortuna incontrata dal modo di dipingere dell'artista e, soprattutto, rispetto a una limitata propensione verso il colorire.

Assai più temperato il giudizio espresso da Filippo Baldinucci, nonostante accolga in linea di massima soprattutto il secondo assunto, vale a dire il rapporto contrastato di Testa con il colore. Ma Baldinucci era un fiorentino, abituato a pensare al Disegno come al fondamento delle tre Arti e da questo punto di vista doveva sentirsi particolarmente vicino a un artista che aveva fatto propria questa convinzione, nella pratica come nella teoria espressa nel suo Trattato, dove ebbe modo di sottolineare la funzione fondante del Disegno⁶⁴. Tale vicinanza forse lasciava trasparire il proposito del curatore di promuovere l'incisione entro la cerchia granducale e conseguentemente di valorizzare i ruoli svolti da Antonio Tempesta, Stefano Della Bella e, finalmente, Pietro Testa, il quale, pur non essendo fiorentino, era pur sempre toscano⁶⁵. Tuttavia mi sembra che il legame ideale di Baldinucci con Testa affondasse le sue radici su varie e articolate motivazioni. Ovviamente, era corroborato dal comune interesse per l'originalità delle composizioni: se il lucchese nel Seicento era figura emblematica dell'artista filosofo, gravato dall'urgenza di illustrare concetti universali, sia pure compenetrati di allusivi richiami autobiografici, il fiorentino sapeva bene che l'attenzione verso le *storie* e i congegni compositivi in cui esse si svolgono, codificata in sede teorica da Leon Battista Alberti, rientrava tra le prerogative richieste a Firenze già nel Quattrocento a ogni artista che volesse essere all'altezza della sua funzione professionale e del suo ruolo sociale. Per questo non poteva che apprezzare le attenzioni tematiche di Testa e lo sforzo conseguente della messa in scena dei soggetti.

Baldinucci, poi, aveva ragioni contingenti che lo spingevano a considerare le stampe di Testa non un aspetto secondario della sua attività, ma addirittura un settore artistico privilegiato. Il fiorentino era certamente abituato a valutare opere su carta, dove l'apporto del colore, anche quando fosse stato fondamentale, non contraddiceva una visione del Disegno inteso come *Lineamentum*, a sua volta rimontante a una tradizione teorica che negli anni Sessanta del Cinquecento aveva trovato a Firenze compiuta espressione in particolare negli scritti di Alessandro Allori e Vasari⁶⁶. Finalmente era in grado di cogliere nella bicromia del bianco-nero le più sottili modulazioni chiaroscurali e persino gli accenni cromatici. Per questo guardò all'attività disegnativa di Testa con attenzione e considerazione, riconoscendone, da vero esperto, i codici linguistici diversi e autonomi rispetto a quelli pertinenti alla produzione pittorica e non si lasciò sfuggire i progressi acquisiti dall'artista nell'acquaforte, il mezzo prediletto da Testa, che vi traduceva con maggiore libertà il piglio energico e vigoroso di certi suoi fogli.

Nella Biblioteca Dal Pozzo a Roma Baldinucci aveva apprezzato i cinque volumi di studi dall'antico di Pietro (quelle «preziose gioie»)⁶⁷ e ancora prima, nelle raccolte medicee, aveva senza dubbio contribuito a incrementare il nucleo di disegni sciolti, dove figuravano studi di singole

figure e d'insieme, eseguiti in tecniche diverse, con un segno talora rapido e vigoroso, lineare e geometrico o delicatamente minuzioso. Per redigere poi il suo accurato elenco delle stampe uscito nel 1686, aveva avuto senza dubbio accesso a molti esemplari a stampa in quei venti anni circa della sua esperienza sulla grafica. In altri termini, era uno studioso e un ricercatore avvezzo a trattare con i sistemi lineari propri delle tecniche del disegno e delle stampe, senza rifuggire l'apparente povertà linguistica del bianco-nero, prima di averne compreso la sottile ricchezza. Inoltre, stava mettendo a punto una raccolta d'impronta più pubblica che privata -quella del Cardinal Leopoldo-, affiancando la ricerca sul campo a un duplice sforzo conoscitivo con la preparazione del *Cominciamento* e delle *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*⁶⁸. All'insieme di questi fattori, tra loro fortemente intrecciati, si deve la stima sincera nei confronti di Testa disegnatore e incisore e, anche, la sua intelligente valutazione delle invenzioni piuttosto che dell'esecuzione delle stampe: non a caso egli redige un elenco «delle carte stampate con invenzione di Pietro Testa, la maggior parte da lui medesimo intagliate in acqua forte»⁶⁹, senza preoccuparsi più di tanto di precisare sempre la paternità dell'esecuzione, come si è visto a proposito della *Morte di Didone* incisa dal nipote Giovanni Cesare. *L'inventio* è ciò che conta, più ancora che *l'executio*, sembra dirci Baldinucci, fornendoci chiavi di lettura utili per dipanare questioni che ancora oggi sembrano difficili soprattutto perché poste senza una sufficiente relativizzazione storica dei fenomeni legati alla genesi e alla produzione delle opere.

Nel profilo biografico e artistico di Testa apparso dapprima nel *Cominciamento*, dopo circa vent'anni dall'inizio dell'attività di Baldinucci come ordinatore delle raccolte dei disegni del Cardinal Leopoldo, quel periodo trascorso dal lucchese nella cerchia di Cassiano e la sua intensa attività grafica di copia dall'antico non sono descritti come esperienze riduttive rispetto alle capacità e potenzialità del nostro⁷⁰. Questo perché il fiorentino era naturalmente -e culturalmente- inclinato ad apprezzare un artista per il quale il fondamento dell'arte risiedeva nel Disegno e che al tempo stesso aveva attinto dallo studio dell'antico il fascino particolare delle sue invenzioni: «dal qual studio trasse sì gran profitto, che poté poi inventare le tanto belle carte, e in sì gran numero, ch'egli [...] il diede fuori, di suo intaglio in acqua forte». Tanto più ammirevole il profilo di Testa steso da Baldinucci (e assai meritorie le lunghe ricerche delle stampe) perché tendeva a valorizzare *post mortem* un artista che aveva sofferto in vita una sconfitta sulla strada della difficile riconciliazione tra linee e colori, perdendo definitivamente la battaglia nella dimensione più vasta degli affreschi e conseguendo, invece, qualche onore sul campo nel formato più ridotto dei suoi dipinti, dotti e severi. Ma l'ambizione di Testa era stata grande e coinvolgeva piani diversi, nel tentativo di una riconciliazione sia teorica che pratica di linea e colore⁷¹. Conseguentemente, la percezione della sua sconfitta fu in lui acuta e disperata.

Marzia Faietti

Un ringraziamento speciale, per l'assistenza durante le mie sedute di lavoro al Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, a Elena Bonato, Maud Guichane, Ilaria Rossi e Marco Braghin.

¹ BALDINUCCI 1686, p. 81 (*Vita di Pietro Testa pittore, e intagliatore lucchese*, pp. 81-88).

² BALDINUCCI 1686, p. 83.

³ Secondo Francesco Solinas, *Il "Museo Cartaceo": la storia antica*, in ROMA 2000, pp. 121, 122, 125, non possiamo in realtà essere certi né di una sua conoscenza di persona di Carlo Antonio, né di una visita alla Biblioteca Dal Pozzo con conseguente esame dal vivo quella raccolta grafica, mentre sappiamo che poco dopo la metà del secolo un album "sinottico" del *Museo Cartaceo*, assemblato da Cassiano alla fine delle sua vita, era pervenuto tramite il fiorentino Carlo Roberto Dati nelle collezioni del principe Leopoldo di Toscana; alcuni disegni tradizionalmente riconosciuti a Testa in quell'album, oggi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sono stati riconfermati all'artista, assieme a tre nuove attribuzioni (inv. 7066 A, inv. 7078 A- inv. 7079 A): Veronica Carpita, *ibidem*, pp. 148-152, n. 165-172 (invv. 7075 A-7077 A, 7079 A, 7078 A, 7063 A- 7065 A). In parte furono mostrati anche a Biella tra il 2001 e il 2002 (invv. 7075 A-7077 A, 7079 A, 7078 A), con l'aggiunta di un nuovo disegno (inv. 7066 A): cfr. le schede di Veronica Carpita in BIELLA 2001, pp. 233-235, n. 143- n. 145. L'attendibilità delle informazioni di Baldinucci riguardo la sua visita romana è riaffermata recentemente da HERKOLTZ 2011, pp. 657-660 (vedi in particolare p. 658). Nello stesso contributo lo studioso sottolinea che i disegni degli Uffizi menzionati sopra (invv. 7063 A- 7065 A, 7075 A-7079 A), la cui provenienza Dal Pozzo non è provata, sono probabilmente copie da Testa. Ritorna sulla dibattuta questione della partecipazione di Testa al *Museo Cartaceo* FUSCONI 2011, pp. 307-324, con le indicazioni bibliografiche di riferimento alle note 6 e 7, pp. 320-321; per la studiosa, che in attesa di nuove tracce rinvia all'estesa *check list* approntata da TURNER 1992, pp. 127-144, i disegni degli Uffizi sopra menzionati sono tra i più sicuri autografi di Testa (ma si veda anche quanto scrive in questo volume). Sugli artisti attivi nell'impresa (tra cui il nostro) si veda inoltre SOLINAS 2000, pp. 19-39; 41-47.

⁴ Pubblicata da ultimo da FILETI MAZZA 2009, pp. 229-234 (con menzione di Testa a p. 233). Sulla collezione di disegni di Leopoldo de' Medici si legga ora il riepilogo di BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2011, pp. 106-141.

⁵ Il numero di sette disegni è indicato a fianco del nome dell'artista nel *Registro de' disegni per tenere S. A. Rev. ma*, un manoscritto autografo di Baldinucci del 12 giugno 1673, la cui rubrica offre confronti puntuali con la *Listra* (Firenze, GDSU, ms. III, C. 37, 738), pubblicato da BAROCCHI 1977, II, pp. 571-578 e più di recente da FILETI MAZZA 2009, pp. 223-228 (menzione di Testa a p. 226).

⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 1031, cc. 29r-33v, pubblicato da CHIARINI 1982, pp. 147-214, con trascrizione alle pp. 210-214 (menzione dell'artista a p. 213, corrispondente a c. 32/27 *sul verso*).

⁷ Si veda la descrizione completa nell'Appendice curata da Maria Elena De Luca. I termini storici *Universale* e *Miscellanea* indicano diverse tipologie di volumi.

⁸ PELLI BENCIVENNI 1775-1793, Firenze, GDSU, ms. 102, voll. I-IV.

⁹ *Quaderno Generale della Guardaroba delle robe fabbricate di S. A. S., primo*, segnato B, dal 1696 al 1702 (Firenze, Archivio di Stato, Guardaroba, f. 1026, cc. 156 r., 159 r.-160 r., 164 r.-166 v.), trascritto da ultimo in FILETI MAZZA 2009, pp. 250-252 (per la menzione del disegno cfr. p. 251, c. 165v.).

¹⁰ *Indice di CXXII Volumi di Disegni della R. Galleria. Parte II. Sono un seguito dei Volumi descritti nella p. [ri]ma Parte, di Disegni per lo più acquistati da S. A. R. e q. sti Disegni devono essere richiamati nell'Indice Alfabetico [...]* (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, d'ora in avanti BU, ms. 463/3.3), trascritto in FILETI MAZZA 2009, pp. 302-387.

¹¹ FILETI MAZZA 2009, p. 317 (c. 64v, n. 50: «Soggetto allegorico molto ricco, col monte Parnaso, le Grazie che incoronano due femmine sopra un carro ecc. Bello, grande per il largo, a matita rossa, di Pietro Testa»).

¹² FILETI MAZZA 2009, p. 320 (c. 76v, n. 57: «Un fanciullo che dorme in un paese e tre che l'osservano con due altri più distanti, a penna e acquerello su carta bigia, di Pietro Testa»).

¹³ FILETI MAZZA 2009, p. 359 (c. 220v, n. 58: «Tre teste barbate, di Pietro Testa»).

¹⁴ FILETI MAZZA 2009, p. 365 (c. 247, n. 75: «Un angioiolo con un calice in mano, a penna e matita nera, di Pietro Testa»).

¹⁵ FILETI MAZZA 2009, p. 308 (c. 24v: «Un cane che dorme acchioccolato, a matita nera e bianca su carta bigia»).

¹⁶ Essi compaiono rispettivamente nell'*Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* (BU, ms. 82) -cfr. la trascrizione di FILETI MAZZA 2009, pp. 256-260 (menzione a p. 260, c. 299, n. 2857, n. 1)- e nell'*Inventario generale di tutte le preziose antichità et insigni memorie che si conservano nella Galleria di S.A.R., 1769* (BU, ms. 98) -*ibidem*, pp. 266-272 (citazione a p. 271, c. 477v, n. 3637)-.

¹⁷ FILETI MAZZA 2009, pp. 68-69 e p. 69, nota 304.

¹⁸ Permane un dubbio per l'identificazione della «Figura sedente in scorcio presso un albero, e nel di dietro altra simile, che orina, a penna» descritto al n. 11 dell'*Universale XIII*. In effetti, esso non può corrispondere, soprattutto per il soggetto, all'inv. 1169 P, di cui a nota LXX; lo stesso può dirsi per il foglio inv. 1965 P, che reca la sigla apocriфа dell'artista e la cui attribuzione a Testa è stata respinta (cfr. Marco Chiarini, in FIRENZE 1973, p. 49, sotto il n. 58).

¹⁹ *Il Liceo della Pittura* (B. 34): BELLINI 1976, pp. 53-54, n. 20; FILADELFIA 1988, pp. 76-82, n. 41; BELLINI, WALLACE 1990, pp. 163-164, n. 034; *Il Sacrificio d'Ifigenia* (B. 23): BELLINI 1976, p. 51, n. 18; FILADELFIA 1988, pp. 122-125, n. 61; BELLINI, WALLACE 1990, pp. 151-152, n. 023. Per *Il Liceo della Pittura* si conserva al GDSU anche lo studio preparatorio inv. 775 F, identificabile con l'*Universale XIII*, n. 6 nel ms. 102: cfr. la lista dei disegni preparatori in FILADELFIA 1988, p. 82, sotto il n. 41.

²⁰ Per la descrizione delle due stampe si legga BALDINUCCI 1686, rispettivamente p. 86 e p. 87. Per la *Nota de libri de disegni* [...] del 13 maggio 1687 (Firenze, Archivio di Stato, Guardaroba f. 779, *Affari diversi*, inserto n. 9, cc. 995-1027); trascritta ultimamente da FILETI MAZZA 2009, pp. 237-249, si rinvia all'Appendice di Maria Elena De Luca.

²¹ Anna Forlani Tempesti ritiene che il quattordicesimo disegno fosse uscito di collezione come scarto o per qualche altra ragione, non specificata, in FIRENZE 1976, p. 87, sotto il n. 64.

²² Inv. 559 st. vol. Si trova nel volume intitolato *Raccolta Diversi Disegni Originali d'Eccellenti Pittori, e Maestri della Scuola Fiorentina, ricavati questi dal Gabinetto esistente nella R. Galleria di S.A.R. L'Arciduca Gran Duca di Toscana, imitati esattamente et incisi nella loro grandezza da Stefano Mulinari Incisore Fiorentino nella medesima R. Galleria*.

²³ FILETI MAZZA 2009, p. 31 e nota 144; per le menzioni negli inventari seguenti, dai quali si evincono i successivi passaggi, comunque antecedenti alla sua collocazione nel magazzino del «Gabinetto dei Disegni», si veda *eadem* 2009, pp. 264, 267, 276, 282.

²⁴ NERINO FERRI 1895-1901, c. 126.

²⁵ BALDINUCCI 1686, p. 88: «SCHIZZI. Alcuni schizzi di storiette, cioè due della Visita de' Pastori al Presepio, di diversa invenzione. La Scultura. Un S. Gio: Grosostomo orante. La morte di Didone: credonsi intagliate dopo sua morte. Finalmente uno schizzo d'una bizzarra caricatura, che rappresenta un Prelato, che per sola cupidigia d'onore, avendo in Roma consumate le sue sostanze, male in arnese; e sopra una male corredata Mula; voltando le spalle al Vaticano, tornasene a casa provvisto non d'altro più, che di vergogna, e di danno».

²⁶ Per l'acquaforte (priva della parte superiore del disegno) si legga Onofrio Speciale, in ROMA 1977, p. 24, n. 15, che descrive quattro stati e la riferisce appunto al disegno della Staatsgalerie di Stoccarda pubblicato da THIEM 1970, pp. 77-84.

²⁷ Sul trattato vedi particolarmente CROPPER 1984, dopo lo studio pionieristico di MARABOTTINI 1954, pp. 217-244, che tuttavia si basava sulla lettura della copia settecentesca conservata alla Biblioteca Casanatense a Roma (ms. 1482).

²⁸ BALDINUCCI 1686, p. 87; FILADELFIA 1988, pp. 268-270, n. 125, con bibliografia. Sul nipote di Testa si veda BELLINI 1976, pp. 15-34.

²⁹ Inv. 1900: FILADELFIA 1988, p. 270, n. 126. Al GDSU si conservano altri tre fogli preparatori per l'incisione di Giovanni Pietro Testa, provenienti dalla collezione di Emilio Santarelli: inv. 5738 S; inv. 5742 S; inv. 5707 S recto e verso, tutti menzionati in FILADELFIA 1988, p. 270, sotto il n. 125. Per un altro disegno con un'analoga composizione rinvio a *Old Master and Continental Watercolours and Drawings*, Sotheby's, Londra, 13 marzo 1975, lot 172.

³⁰ Cfr. *GLI UFFIZI* 1979, 1980, p. 540, n. P 1691 (il dipinto è attualmente conservato nelle sale di accoglienza all'ingresso della Galleria e non più nei depositi, come segnalato nella pubblicazione), con bibliografia essenziale -si veda in particolare BRIGSTOCKE 1978, p. 125; *idem* 1989, p. 178; FILADELFIA 1988, p. 270, nota 1, sotto il n. 125. Si confrontino anche FILETI MAZZA, TOMASELLO, 1999, p. 74, dove si ricorda un'iscrizione del dipinto a Poussin precedente al 19 novembre 1773.

³¹ *Aggiunte. Catalogo di V volumi di stampe in poco buon essere mandati da S.A.R. alla Galleria nel 1782*, in *Inventario generale delle stampe staccate e libri ornati con esse della R. Galleria compilato nel 1779-1782-1783* (BU, ms. 463/18, 2 tomi): si veda la trascrizione di FILETI MAZZA 2009, p. 204 (c. 49, n. 490). Al GDSU si conservano due esemplari corrispondenti all'inv. 2492 st. sc. e all'inv. 15798 st. sc.

³² BOREA 2009, I, p. 329, viceversa, osserva che, proprio perché circolavano tante acqueforti di Testa e soprattutto perché il suo «concitato immaginario» non incontrava un largo apprezzamento, fu solo il nipote Giovanni Cesare, che probabilmente ne aveva ereditato lo studio, a trarre stampe dai suoi disegni rimasti inediti. D'altra parte le sue incisioni che riproducevano gli schizzi dello zio, imitandone il segno nervoso e spezzato come fossero facsimili, a quelle date a Roma non si erano mai viste e, pertanto, conobbero una certa circolazione sia nel Seicento che oltre.

Per le stampe in facsimile si veda anche Onofrio Speciale, *Disegni e pensieri di Pietro Testa da Collignon alla Calcografia*, in ROMA 1977, pp. 7-12, nonché FILADELFIA 1988, pp.75-76, n. 40.

³³ BALDINUCCI 1686, p. 86.

³⁴ Le mie riserve sull'autografia si riferiscono soprattutto al disegno inv. 18208 F (FIG. 7), eseguito a pietra rossa, che potrebbe essere un originale utilizzato per ricavarne un calco o esso stesso il risultato di un calco; viceversa nel foglio inv. 14618 F (FIG. 8) sarebbe suggestivo scorgere un'eloquente testimonianza sia dell'apprendistato presso il Domenichino, sia di un'attenzione rivolta al delicato classicismo di Reni, ma non è possibile arrivare a conclusioni definitive circa la sua paternità perché non conosciamo opere sicure di Testa, spettanti a quella fase, con cui confrontarlo.

³⁵ Sui facsimili da disegni di Pietro Testa cfr. nota XXXII.

³⁶ PASSERI 1772, pp. 178-187. Si confronti anche l'edizione critica di HESS 1934, pp. 182-188.

³⁷ Oltre all'edizione critica del 1925 della *Teutsche Academie* (JOACHIM VON SANDRARTS *ACADEMIE* 1925), disponiamo ora dell'edizione *online*, a cui mi riferisco per i passi su Testa: *The "Teutsche Academie" on Sandrart.net*. TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), pp. 202, 210.

³⁸ Giulia Fusconi, in ROMA 2001, p. 252, sotto il Cat. 23.

³⁹ Sulla conoscenza da parte di Baldinucci dell'opera di Sandrart: BOREA 2009, I, p. 392; MAZZETTI DI PIETRALATA 2010, p. 310.

⁴⁰ Si tratta dell'inv. 1716, per il quale cfr. nota XLIX. Diverso è il caso del *collage* di Weimar pubblicato da THIEM 1973, I, pp. 20-25. Un esempio di una sezione ritagliata presso il GDSU è l'inv. 776 F, di cui a nota XLVII.

⁴¹ Inv. 1233 F (*Universale XIII*, n. 4), catalogato in FILADELFIA 1988, pp. 173-174, n. 80.

⁴² BELLINI 1976, pp. 61-62, n. 32; FILADELFIA 1988, pp. 169-173, n. 79; BELLINI, WALLACE 1990, p. 168, n. 038. Per il titolo completo assegnato da Baldinucci si veda l'Appendice.

⁴³ Inv. 774 F (*Universale XIII*, n. 5 -5b-) e inv. 775 F (*Universale XIII*, n. 6): cfr. la lista dei disegni preparatori in FILADELFIA 1988, p. 82, sotto il n. 41.

⁴⁴ Cfr. nota XIX.

⁴⁵ Inv. 777 F (*Universale XIII*, n. 5 -5a-): cfr. la lista dei disegni preparatori in FILADELFIA 1988, p. 125, sotto il n. 61.

⁴⁶ Cfr. nota XIX.

⁴⁷ Vale a dire l'inv. 1717 E (*Universale XIII*, n. 7), dal momento che poco sopra ho ipotizzato che l'inv. 12008 F (*Miscellanea XXIII*, n. 84) sia un'acquisizione successiva; l'inv. 5701 S pervenne in collezione solo nel 1866 con la donazione della raccolta di Emilio Santarelli. Diverso è il caso dell'inv. 776 F, non descritto nel ms. 102, ma anch'esso provvisto di una numerazione bassa che deporrebbe a favore di una provenienza antica. Per una lista dei disegni preparatori si veda FILADELFIA 1988, pp. 34-35, sotto il n. 16.

⁴⁸ BELLINI 1976, pp. 46-47, n. 13; FILADELFIA 1988, pp. 30-35, n. 16; BELLINI, WALLACE 1990, pp. 152-153, n. 025.

⁴⁹ Inv. 1716 E recto e verso (*Universale XIII*, n. 12): cfr. la lista dei disegni preparatori in Filadelfia, p. 27, sotto il n. 13.

⁵⁰ BELLINI 1976, pp. 45-46, n.12; FILADELFIA 1988, pp. 22-27, n. 13; BELLINI, WALLACE 1990, p. 153, n. 026.

⁵¹ BALDINUCCI 1686, p. 87. Per il titolo completo assegnato da Baldinucci si veda l'Appendice curata da Maria Elena De Luca.

⁵² Ringrazio Maurizio Boni, restauratore presso il Laboratorio di Restauro del GDSU, per avere esaminato insieme a me il disegno. Per il titolo completo assegnato da Baldinucci alla stampa si veda l'Appendice.

⁵³ Riproduco l'esemplare del GDSU inv. 1822 st. sc. Descrive la stampa GORI GANDELLINI 1808, I, p. 50.

⁵⁴ POMPONI 1992, pp.195-225 (cfr. in particolare pp. 202-205).

⁵⁵ BALDINUCCI 1686, p. 85. Commenta rapidamente il passo BRIGSTOCKE 1978, p. 124.

⁵⁶ PASSERI ED. 1772, p. 179: «[...] non essendo il Testa bene assodato nel buon colorito, non arrivava a dichiarare i suoi spiritosi concetti con quella maestria, come faceva disegnando».

⁵⁷ BALDINUCCI 1686, p. 81.

⁵⁸ PASSERI ED. 1772, p. 180: «[...] e per verità di quel tempo egli coloriva di non troppo buona maniera». Sul rapporto dell'artista con la sua città si veda in particolare CROPPER 1977, pp. 88-108.

⁵⁹ PASSERI ED. 1772, p. 182: «[...] e quella bravura, che mostrava colla penna, e collo stile, si convertiva in altrettanta freddura nel pennello, e nel colore».

⁶⁰ BALDINUCCI 1686, p. 83.

-
- ⁶¹ PASSERI ED. 1772, p. 181, e ancora aggiungeva a p. 182: «Con queste sue carte andava buscando il vivere, non potendo molto farlo colle opere di pittura, attesochè non gli venivano somministrate occasioni; ma pure andava sempre facendo qualche piccola cosa». L'opinione è raccolta da molti studiosi, ma si veda in particolare SUTHERLAND HARRIS, LORD 1970, p. 15. Alla Sutherland Harris si deve uno studio fondamentale sull'artista (SUTHERLAND HARRIS 1967, pp. 35-60), dopo le aperture di LOPRESTI 1921, pp. 10-18 e pp. 74-84 e MARABOTTINI 1954, pp. 116-135.
- ⁶² PASSERI ED. 1722, p. 187.
- ⁶³ PASSERI ED. 1722, p. 183.
- ⁶⁴ CROPPER 1974, nota 2, pp. 376-377, sottolineando l'importanza del Disegno per Testa, menziona il fol. 8v. del suo Trattato oggi a Düsseldorf dove si trova espresso il concetto di Disegno quale fondamento dell'arte; sul Trattato la studiosa ritorna in seguito più diffusamente: *eadem* 1984.
- ⁶⁵ BOREA 2009, I, p. 388.
- ⁶⁶ Per questi aspetti, in relazione a Barocci, cfr. Marzia Faietti, *Line, Shadow, and Color in Barocci's Drawings*, in ST. LOUIS 2012, pp. 318-327.
- ⁶⁷ BALDINUCCI 1686, p. 83.
- ⁶⁸ I primi quattro volumi furono pubblicati tra il 1681 e il 1688, mentre i successivi due, relativi agli anni 1580-1610 e 1610-1670, uscirono postumi rispettivamente nel 1702 e nel 1728 per iniziativa di Tommaso e Roberto Marucelli, Ferrante Capponi e Francesco Saverio Baldinucci: cfr. Paola Barocchi, in FILIPPO BALDINUCCI ED. 1975, p. 9 e ss.
- ⁶⁹ BALDINUCCI 1686, p. 86.
- ⁷⁰ BRIGSTOCKE 1978, p. 125, avversando l'opinione critica contraria, sottolinea l'importanza del periodo in cui l'artista faceva parte della cerchia di Cassiano Dal Pozzo e in cui maturarono stampe mitologiche e molti dei suoi disegni di paesaggio. Lo studioso menziona a p. 120 anche l'inv. 1169 P del GDSU catalogato da Marco Chiarini, in FIRENZE 1973, pp. 48-49, n. 58.
- ⁷¹ Sul colore come parte integrante del classicismo del Seicento, evidente anche nel pensiero di Bellori, si veda Janis Bell, *Bellori's Analysis of «Colore» in Domenichino's «Last Communion of St. Jerome»*, in ART HISTORY IN THE AGE OF BELLORI 2002, pp. 257-277, 362-366.