

***Le Arti di Bologna* d'Annibale Carracci. Una aproximació a la producció més inexplorada d'Annibale Carracci**



**Treball Final de Grau
Ainoa Balastegui Montoro
Tutora: Dra. Sara Caredda
Grau d'Història de l'art
Curs 2022-2023
Convocatòria Juny 2023**

Índex

1.INTRODUCCIÓ	2
1.1. Presentació del tema	2
1.2. Objectius i Metodologia.....	3
1.3. Estructura.....	4
2.CONTEXT I CONCEPTES PREVIS	6
2.1. Annibale Carracci, notes biogràfiques	6
2.2. Context històric	7
2.2.1. Etapa primerenca a Bolonya (1580-1595). La importància del dibuix	7
2.2.2. La Roma de 1640, la fortuna crítica d'Annibale Carracci i el mercat del gravat de traducció	13
2.3. Els precedents a <i>Le Arti di Bologna</i> . La representació dels oficis en l'art	17
3. DELS DIBUIXOS A LE ARTI DI BOLOGNA	20
4. DIVERSE FIGURE. La primera edició	25
4.1. Personatges al voltant de la publicació.....	26
4.2. Estructura.....	29
4.3. Fortuna crítica	34
5.LE ARTI DI BOLOGNA	35
5.1. La segona edició	35
5.2. La tercera edició	37
5.2.1. <i>Le Arti di Bologna</i> al CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona.....	38
5.3. La quarta edició	40
6.INLFUÈNCIES DE LE ARTI DI BOLOGNA EN ALTRES ARTISTES DEL SEGLE XVII	41
7. CONCLUSIONS	44
8.ÀNNEX DOCUMENTAL	47
8.1. Imatges.....	47
8.2. Gràfiques i taules.....	73
9.BIBLIOGRAFIA	76
10.RECURSOS DIGITALS	78
10.1. Edicions digitalitzades de <i>Le Arti di Bologna</i>	78

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Presentació del tema

El present Treball de Final de Grau pretén centrar-se en el llibre titulat *Le Arti di Bologna*, el qual compta amb dissenys d'Annibale Carracci traduïts al gravat per Simon Guillain. La finalitat de l'estudi serà desenvolupar un estat de la qüestió en relació a aquest text, que va sortir publicat en quatre edicions diferents les quals són les següents:

La primer edició fou publicada a Roma l'any 1646 sota el títol *Diverse figure al numero di ottanta, diseguate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino per utile di tutti i virtuosi et intendenti della professione della pittura e del disegno. In Roma, Nella stamperia di Ludovico Grignani. MDCXLVI con licenza de'superiori.*

En el cas de la segona edició, també fou publicada a Roma però la datació és més imprecisa, després de 1646 – entre 1690 i 1710 –, amb el títol *Le Arti di Bologna originali di Annibale Carracci per utile di tutti i virtuosi, e le intendenti della professione della pittura e disegno. Dedicata all'illustrissimo signor Prior Rensi da me Carl'Antonio Fosarelli. In Roma.*

Més tard, apareix la tercera edició publicada a Roma l'any 1740, titulada *Le arti di Bologna diseguate da Annibale Caracci ed intagliate da Simone Guilini coll'assistenza di Alessandro Algardi Aggiuntavi la Vita del sudetto Annibale Caracci dedicate all'Illmo Signore, il Signor Marchese Giambattista Piccaluga, in Roma, 1740, apresso Gregorio Roisecco mercante de'libri in Piazza Navona.*

Per últim hi hauria la quarta edició publicada a Roma l'any 1776, i en aquesta ocasió presentava aquest títol *Le arti di Bologna diseguate da Annibale Carracci ed intagliate da Simone Guilini ; con accertate notizie riguardanti gli stessi disegni e la vita del medesimo Annibale a sua eccellenza il signor Principe D.Emilio Altieri, in Roma, 1776 A spese di Giuseppe Monti Roiseccchi Libraro in Piazza Navona.*

La existència de quatre edicions diferents provarien l'èxit d'aquesta publicació, el qual va lligat a la fama l'autor dels dibuixos originals. No obstant això, es tracta d'una obra relativament poc estudiada dins de la extraordinària producció de l'artista bolonyès.

L'elecció del tema d'aquest present treball va lligada a una experiència personal. Arran de la beca de col·laboració que vaig obtenir amb la Unitat de Relacions Institucionals i Protocol de la Universitat de Barcelona vaig poder entrar en contacte amb un exemplar de la tercera edició de *Le Arti di Bologna* conservat al CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona. Aquest exemplar és l'únic, conegut, que es troba en tot l'Estat espanyol i representa una de les joies del Fons Antic de la Universitat. La descoberta d'aquest volum em va despertar un gran interès – sobretot perquè havia realitzat la meua estada Erasmus a la ciutat de Bolonya – i em va motivar a dur a terme aquesta recerca.

1.2. Objectius i Metodologia

L'objectiu principal de l'estudi és presentar una síntesi dels principals autors i estudis de referència existents relatius a *Le Arti di Bologna* i les seves diferents edicions.

L'esmentada finalitat es durà a terme mitjançant una sèrie d'objectius secundaris:

En primer lloc s'analitzarà el context en què es van originar els dibuixos originals d'Annibale Carracci, amb la finalitat de proporcionar una comprensió més profunda de les circumstàncies que envoltaven la seva producció artística. Seguit es realitzarà un anàlisi minuciós del context en qual es va publicar la primera edició de 1646 i quins agents es van veure involucrats en el procés de la publicació.

En segon lloc, es procedirà a examinar les raons que justifiquen les edicions posteriors dels dibuixos del Carracci, així com les seves característiques i els agents involucrats. Això permetrà entendre l'evolució de la recepció i la valoració de l'obra al llarg del temps, així com el paper dels diferents agents implicats en la seva difusió. Per altra banda, un aspecte interessant de l'estudi serà analitzar les repercussions d'aquest volum i la forma en què ha contribuït a consagrar la fama d'Annibale Carracci com un dels mestres de referència del Barroc. Això inclourà l'exploració de com aquesta obra ha influït en altres artistes posteriors, especialment en el context del segle XVII.

Finalment, l'últim objectiu serà presentar els buits existents en la literatura actual sobre aquest tema i detectar-ne les línies de recerca que queden obertes per a futures investigacions, i poder contribuir en l'aprofundiment de l'estudi d'aquesta obra d'Annibale Carracci.

En quant a la metodologia cal especificar que el present estudi no pretén realitzar un estat de la qüestió sobre Annibale Carracci, el qual seria inabastable en un Treball Final de Grau d'aquestes característiques. Sinó que es centrarà en la bibliografia que analitza de manera específica *Le Arti di Bologna*, així com altre publicacions relatives als dibuixos d'Annibale i la seva relació amb el món del gravat. Aquesta decisió d'acotar l'objecte d'estudi ha representat una dificultat perquè la bibliografia sobre el volum en qüestió i aquesta faceta de la producció del Carracci no és molt extensa i ha obligat a realitzar una recerca a nivell internacional.

Han sigut fonamentals les bases de dades de biblioteques internacionals com el WorldCat, el Online Public Access Catalogue del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN), el Catalogue collectif de France (CCFR), el catàleg digital de la Biblioteca Hertziana KUBIKAT. Però sobretot ha sigut imprescindible poder consultar exemplars digitalitzats de *Le Arti di Bologna*, concretament de la Biblioteca Nacional de França (BNF), la Biblioteca dell'Archiginnasio de la Universitat de Bolonya i la Biblioteca Patrimonial Digital (BiPaDi) de la Universitat de Barcelona. En especial destacar l'exemplar del CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona, ja que a més de consultar la seva versió digitalitzada en línia amb freqüència, va ser molt profitós poder examinar l'exemplar de manera presencial. Tanmateix cal destacar les consultes realitzades en línia a l'enciclopèdia italiana Treccani, com una font fiable per a la recerca sobre les biografies de personatges citats en el present treball.

Entre els autors de referència cal destacar, en ordre cronològic, en primer lloc Denis Mahon i la seva publicació *Studies in Seicento Art and Theory* (1947). Tot i que aquest estudi no es centra exclusivament en *Le Arti di Bologna* o Annibale Carracci, va ser el primer que va reeditar la introducció de la primera edició, realitzant una anàlisi de l'obra que encara avui en dia és vigent i citat per la majoria dels autors que tracten el tema. En segon lloc, és important recordar Alessandro

Marabottini, que en la seva publicació *Le Arti di Bologna* (1966) realitza un estudi extens centrat principalment en les diferents edicions del llibre i contra-argumentant algunes qüestions respecte els dibuixos d'Annibale Carracci que va presentar Rudolf Wittkower en *The drawings of the Carracci in the collection of her majesty the queen at Windsor Castle* (1952). En tercer lloc, recordem l'article sobre els gravadors i traductors d'obres dels Carracci elaborat per Evelina Borea "Annibale Carracci e i suoi incisori" (1988). Una altra referència important és l'article de Sheila Mctighe "Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the 'Imaginaire' of Work: The Reception of Annibale Carracci's "Arti di Bologna" in 1646" (1993). Per últim, subratllar la investigació de Giovanna Saponi *Il libro dei mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci* (2015), que és un dels estudis més complets respecte a *Le Arti di Bologna* i també un dels més recents i actualitzats. En aquesta publicació, Saponi recopila gran part de la informació que s'ha publicat al llarg del temps i la seva investigació aporta novetats respecte a la tradició de la representació dels oficis, d'Annibale Carracci dins del mercat del gravat de Roma al Seicento, els personatges al voltant de *Le Arti di Bologna* i la fortuna crítica del llibre.

Per altra banda, també son imprescindibles per a l'estudi de *Le Arti di Bologna* i Annibale Carracci *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) de Giovanni Pietro Bellori i *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi* (1678) de Carlo Cesare Malvasia. Tot i que algunes dades que aporten aquestes recopilacions de biografies des de la contemporaneïtat han estat qüestionades, mencionen informació valuosa per a la reconstrucció de la carrera d'Annibale Carracci, també relatius a la data de realització dels dibuixos originals i altres qüestions imprescindibles per entendre la figura de l'artista i la repercussió de la seva obra.

Finalment, la llista bibliogràfica s'ha completat mitjançant altres publicacions de diferents autors i autores que han tractat el tema objecte del present estudi, encara que de manera col·lateral, i que anirem citant al llarg de les següents pàgines.

1.3. Estructura

Pel que fa a l'estructura del present Treball Final de Grau, cal especificar que s'ha optat voluntàriament per no realitzar un estat de la qüestió convencional, és a dir presentant l'anàlisi de la bibliografia per ordre cronològic. En canvi, el criteri triat consisteix en una aproximació conceptual sobre el tema, que permet reconstruir millor les circumstàncies que portaren a la realització de les diferents edicions de *Le Arti di Bologna* i la seva transcendència.

En aquest sentit, el treball començarà amb uns breus apunts biogràfics sobre la vida d'Annibale Carracci, per a poder ubicar *Le Arti di Bologna* i altres qüestions relatives a esdeveniments personals que tenen repercussió en el seu corpus d'obres. En segon lloc, es realitzarà una anàlisi sobre la importància del dibuix en la producció artística d'Annibale Carracci, el seu germà i el seu cosí. Posteriorment, entrarem en l'estudi de la fortuna crítica de l'artista i la Roma de la dècada de 1640, context en el qual es donarà a la impremta la primera edició de *Le Arti di Bologna*. Els capítols següents entraran de manera específica en el llibre, examinant les circumstàncies en les quals sorgeix cadascuna de les diferents edicions. Finalment, es farà un recull sobre la repercussió i influències de *Le Arti di Bologna*, per passar després a les conclusions finals del present treball.

Per concloure amb les qüestions metodològiques, creiem important precisar alguns aspectes que afecten al contingut d'aquest Treball de Final Grau. En primer lloc, ens referirem al llibre objecte del

nostre estudi com *Le Arti di Bologna*, malgrat que el títol de la primer edició de 1646 és *Diverse figure[...]*. El títol de *Le Arti di Bologna* correspon a la segona edició però és el que ha passat a la història, esdevenint més popular. Per tant, només s'utilitzarà el títol de l'edició prínceps quan s'estigui parlant d'aquesta edició en concret. De la mateixa forma, el promotor de la primera edició apareix sota un pseudònim: Giovanni Atanasio Mosini. Fins que no es desveli en el text la seva identitat real ens referirem a ell amb aquest pseudònim. Després es farà servir el seu nom real: Giovanni Antonio Massani.

2.CONTEXT I CONCEPTES PREVIS

2.1. Annibale Carracci, notes biogràfiques

Parlar d'Annibale Carracci és parlar d'una de les figures més importants del Barroc i també una de les més conegudes. Com va dir l'historiador de l'art Luigi Lanzi (1732-1810) a finals del segle XIX "escriure la història dels Carracci és equivalent a escriure la història de la pintura dels dos últims segles"¹. Per això en aquest treball no s'entrarà en detalls de la seva biografia, sinó que es faran alguns apunts de fets importants per a poder ubicar quan s'haurien dut a terme els dibuixos que després configuraran els gravats de *Le Arti di Bologna* [Graf.1].

Annibale Carracci va néixer el 3 de novembre de 1560 a Bolonya. Durant l'etapa de formació d'Annibale son importants per al seu desenvolupament les estades que fa a altres ciutats del nord d'Itàlia. El primer viatge es produeix al 1580 quan va Parma, a on el trobem des del 18 al 28 d'abril gràcies a unes cartes que va enviar al seu cosí Ludovico, que anys més tard va transcriure Carlo Cesare Malvasia a *Felsina Pittrice* (1678)². Entre 1884 i 1858 va tornar a estar a Parma durant un temps. A part de Parma, l'altra ciutat que va visitar i que va tenir repercussió en el jove Annibale és Venècia, on va residir entre 1587 i 1588. Durant aquest viatge hauria aprofitat també per passar per Màntua, Cremona, Milà, i ja de tornada cap a Bolonya, hauria passat de nou per Parma. L'estada d'Annibale a Venècia va coincidir amb la del seu germà Agostino, el qual el trobem a *La Serenissima* entre 1588 i 1589, període en el qual hauria nascut el seu fill Antonio – del qual Malvasia narra que Tintoretto en va ser el padrí – . És bastant probable que Annibale encara fos a la ciutat per al naixement del seu nebot³.

D'altra banda a la dècada de 1580 cal remarca un fet que no només li va donar fama a Annibale, sinó també el seu germà Agostino i al cosí Ludovico: la fundació de la *Accademia degli Incamminati* l'any 1582 a la seva Bolonya natal.

D'aquest període de joventut destaquen dues obres: *La Bottega del macellaio* (c.1583) conservada a la Christ Church Gallery, Oxford [fig. 1] ⁴, i *Il mangiafagioli* (c.1584-1585) conservada a la Galleria

¹ WITTKOWER (1952) p.3

² MALVASIA (1678) p.269

³ Encara avui dia hi ha una manca d'exactitud per saber quan va néixer Antonio Carracci, però s'ubica entre 1583 i 1589. El que sí sembla que està més acceptat és que va néixer a Venècia, tal i com explica Malvasia.

⁴ *La Bottega del macellaio* (c.1583) és una de les primeres obres importants d'Annibale Carracci. Si es compara amb obres contemporànies on es representava temàtiques semblants *La Carnisseria* avui conservada a Oxford proposa novetats i suposa un trencament de les formes manieristes dominants en aquella època i ben plasmades en obres com les de Barolomeo Passerotti (del qual hauria sigut alumne Annibale). En l'obra del Carracci es redistribueix la composició i es pot veure com comença a recuperar les formes dels grans mestres del Renaixement, especialment Rafael. L'escena està distribuïda per plans, tot generant profunditat en l'espai. D'altra banda les figures representades tenen una presència i un volum, una *gravitas*, que els connecta amb el Classicisme. És a dir, és important perquè es tracta d'una de les primeres obres on s'observa aquesta voluntat dels Carracci de trencar amb les maneres tard-manieristes i apostar per noves formes inspirades en la realitat. En l'obra es fa palès aquest interès principalment pel tema escollit i quin tractament se li atorga. És una temàtica nova a Itàlia que havia ja començat a aparèixer al mon nòrdic amb artistes com Joachim Beuckelaer o Pieter Aertsen. Però la singularitat de l'obra d'Annibale és que ennobleix un tema considerat lúdic, usa un registre alt per una escena de caire popular i a més a més és verídica, és fidel a la realitat. És a dir, que representa un espai i una situació real, que és fruit de la observació i l'estudi de la realitat circumdant.

Colonna, Roma [Fig.12]⁵. També son importants les comissions de la decoració del Palazzo Fava i el Palazzo Magnani, ambdós ubicats a Bolonya. En el cas del primer, es tracta d'un encàrrec de 1584 per part de Filippo Fava, el qual pertanyia a una de les famílies nobles més antigues de la ciutat de Bolonya. Els tres Carracci, Ludovico, Agostino i Annibale, van decorar el saló amb el cicle de Jàson i Medea, i les estances de la planta noble amb escenes de l'Eneida. En canvi, la decoració del Palazzo Magnani és una mica més tardana, les tasques de la decoració al fresc es van dur a terme entre 1588 i 1591. En aquesta ocasió qui encarrega l'obra és la família Magnani, també una de les antigues famílies nobles bolonyeses importants del moment. La decoració es va realitzar a les estances de la planta noble i la temàtica girava al voltant d'episodis relacionats amb la Fundació de Roma.

Després d'haver guanyat coneixement en la seva terra natal, a la tardor de 1595, Annibale Carracci és cridat a Roma per part del Cardenal Odoardo Farnese per a realitzar la *galleria* de la seva residència particular (1597-1600/1606-1607). Per a la realització de la volta el seu germà Agostino també va anar a Roma al 1597 per a treballar en col·laboració fins al 1600. El seu últim gran encàrrec és la decoració al fresc de la Capella Herrera a l'església de San Giacomo degli Spagnoli a Roma⁶. El banquer espanyol Juan Enríquez de Herrera encarrega a Annibale la decoració al fresc de la seva capella familiar, de la qual els treballs es van dur a terme entre 1602 i 1606.

Els primers anys del Seicento a nivell personal per a Annibale Carracci son difícils. En primer lloc, el 22 de març de 1602 mor el seu germà gran Agostino a Parma, a l'edat de 44 anys. Aquest fet serà un cop molt dur per a Annibale. Dos anys més tard, entre finals de 1604 i inicis de 1605, Annibale cau malalt. Entra en un estat de depressió que el limitarà molt i ha d'abandonar les tasques de decoració de la Capella Herrera. La decoració serà acabada amb Francesco Albani al capdavant, sota supervisió del Carracci. Poc temps després Annibale Carracci mor a l'edat de 48 anys el 15 de juliol de 1609. Com havia expressat en vida, Annibale va ser enterrat al Panteó de Roma al costat de Rafael, on actualment trobem una làpida commemorativa realitzada per Carlo Maratta l'any 1674.

2.2. Context històric

2.2.1. Etapa primerenca a Bolonya (1580-1595). La importància del dibuix

Els primers 15 anys de la seva carrera es desenvolupen majoritàriament a la seva Bolonya natal. Historiadors com l'americà Donald Posner relacionen els inicis d'Annibale amb un pintor bolonyès de

⁵ El *Mangiafagioli* (c.1584-1585) és també una de les altres obres celebres de l'etapa primerenca d'Annibale Carracci i un exemple d'aquest tractament realista, sense convencions que tan caracteritza els Carracci i la seva escola. En aquest cas és evident que representa un personatge pobre, es denota tant per les robes com per l'espai, però sobretot pel que menja, un àpat senzill, ràpid i frugal. Però l'artista no cau en una interpretació grotesca, mostra la realitat tal i com és. Junt amb *La Carnisseries* d'Oxford, aquest quadre és un dels indicis d'aquest canvi de llenguatge vers al llenguatge del naturalisme propi del Barroc. En aquest cas concret, tenim una pintura a l'oli, que estava destinada per a la representació de grans temes, d'alta cultura, però el que hi ha és simplement un home menjant.

⁶ Recentment ha sigut protagonista d'una important exposició, una de les més recents sobre els Carracci, la qual ha itinerat entre el Museo Nacional del Prado a Madrid des del 8 de març fins el 12 de juny de 2022, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) a Barcelona des del 8 de juliol fins el 9 d'octubre de 2022, i el Palazzo Barberini a Roma des del 7 de novembre de 2022 fins al 5 de febrer de 2023.

la generació anterior, Bartolomeo Passerotti⁷. Annibale hauria estat durant alguns anys de la dècada de 1570 aprenent d'aquest mestre. Però encara avui en dia hi ha dubtes sobre això, perquè com exposa Claire Robertson⁸, existeixen relacions entre els estils dels dos artistes, però encara a dia d'avui no es té constància de cap obra de l'època en el qual teòricament hauria col·laborat amb Passerotti. En canvi, el biògraf Giovan Pietro Bellori relata al seu recull de vides que el mestre d'Annibale va ser el seu cosí Ludovico Carracci⁹. No obstant, historiadors moderns com Posner es mostren una mica reticents a les paraules de Bellori, ja que hi ha pocs trets estilístics que els relacionin en les primeres obres conservades d'Annibale. Però és lògic pensar que fins a un cert punt el seu cosí l'influenciés en la seva formació. Ludovico (Bolonya, 1555-1619) era el més gran dels tres i també el que va viure més. El seguia el germà gran d'Annibale, Agostino (Bolonya, 1557- Parma, 1602) i per últim Annibale (Bolonya, 1560- Roma,1609). En els inicis Ludovico va ajudar als seus cosins del qual van aprendre bastant segurament i els va inculcar l'idea col·laborar entre ells.

Malgrat això, encara queden buits en quant a la formació d'Annibale. Però el que sí que remarquen tan Malvasia com Bellori¹⁰, és que ja de manera prematura mostrava una gran destresa pel dibuix. De fet el mateix Malvasia explica una anècdota de la infantesa de l'artista, on gràcies als seus dibuixos van poder identificar uns lladres que havien robat al seu pare, el qual era sastre.

També Malvasia explica que els artistes bolonyesos de la generació anterior a Annibale Carracci, com el propi Passerotti, Denis Calvaert o Prospero Fontana, el critiquen¹¹. Li retreuen que el seu estil de dibuix era com el dibuix de l'acadèmia, dels esbossos propis de les classes, i Annibale ho feia servir per a la figures sagrades d'altars. És a dir que utilitzava formes i models mundans per a la representació de figures sagrades. Clare Robertson parla d'una manca d'idealització vers a les figures sacres¹². Les crítiques que explica Malvasia que li feien a Annibale en la seva etapa juvenil es resumirien en l'idea que el dibuix al natural, *al vivo*¹³, havia de ser un exercici per a un artista. En canvi, el tipus de dibuix que s'havia d'usar per a representar temes importants com eren la religió o la història havia de ser diferent. Requeria que fos un estil més idealitzat i imaginatiu, no pas com si fos un esbós qualsevol basant-se en el que tenia davant dels ulls. És a dir, li estarien criticant a

⁷ Roberto Longhi també aniria en aquesta línia, perquè al 1927 atribuïa el *mangiafagioli* (1684-1685) a Passerotti. Però a l'any 1956 es va fer una gran mostra a Bolonya i es va adjudicar definitivament l'obra a Annibale i ja no s'ha qüestionat més la seva autoria. BENATI (2006) p.20

⁸ Robertson afirma que son innegables les influències de Passerotti en les primeres pintures d'Annibale Carracci, però en el dibuix aquest rastre de Passerotti es perd. En canvi, en l'estil de dibuix d'Agostino sí que es veuria un estil semblant al de Passerotti. ROBERTSON (1997) p.7

⁹ BELLORI (1672) p.21

¹⁰ MALVASIA (1678), III, p.265; *Imparando egli a disegnare da Ludouico Carracci suo cugino, venne a palesare, tanto fauore, e soprannità di celeste influsso, che Ludouico riconoscendo in lui una fatal forza allà pittura, quali hauesse un maggior precettore, che gl'insegnasse occultamente; cioè la sapientissima Natura [...]*. BELLORI (1672) p.21

¹¹ [...] *venero tareggiate quell'opere e avvilito, come di un modo trivale troppo, dicevano, e in conseguenza facile ad ogni imperito, che sentendosi senza fondamento e povero di partiti, ben poteva, nudato un facchino o postogli un panno indosso, copiarlo di peso sul quadro, e presso a' poco intendenti farsi un grand'onore con poco capitale d'igegno: esser quello uno stile da praticarsi nell'accademia del nudo, non da servirsene in un quadro d'altare*. MALVASIA (1678), III, p.267

¹² ROBERTSON (2008) p.3

¹³ Bellori per exemple explica que Ludovico ben aviat es va adonar del potencial del seu cosí petit i deia que el millor mestre que podia tenir era la natura.

Annibale que no es pot representar per exemple a la Verge de la mateixa manera que representaries a una persona qualsevol, ja que és una entitat superior i no pots basar-te directament en allò terrenal. Sobretot tenint en compte que es troba en un context de plena Contrareforma i que hi ha unes normes a seguir per a la correcta representació de la figura sagrada¹⁴.

Més tard aquesta manera de procedir, que aleshores era criticada, es convertiria en innovació i junt amb el seu germà Agostino i el seu cosí Ludovico fan escola i funden la *Accademia degli Incamminati*, reformant l'estil artístic de la ciutat. Sobretot el canvi que suposen els Carracci i el que suposa la seva acadèmia precisament radica en el fet de practicar el dibuix al natural, basat en la realitat. És a dir que dibuixaven directament a partir del model, el qual ja el posaven en una pose intencionada per a la realització de l'obra. Això es pot veure a *La Bottega del macellaio* (c.1583; Christ Church Gallery, Oxford) amb la figura agenollada, que és una postura típica de l'acadèmia i que Annibale hauria extret de Rafael. En concret la figura agenollada en primer terme de la pintura s'hauria inspirat en una figura agenollada d'un gravat de Marco Dente, que al seu temps està traduint una obra de Rafael sobre el sacrifici de Noè al Palau apostòlic del Vaticà [fig. 1, 2 i 3].

Per als tres Carracci el dibuix té un paper important i va lligat per aquest interès per a la natura. De fet, era tant l'interès que Malvasia explica que es passaven hores i hores dibuixant sense parar, incloent quan menjaven, deien que en una mà tenien el pa i l'altra el llapis¹⁵. També explica el biògraf que van despertar enveja entre la resta de companys que freqüentaven l'Acadèmia de Bernardino Baldi (?-1612), la *Accademia degli Indifferenti*, ja que els joves Carracci eren els que més sobresortien entre la resta de pintors que hi havia en aquella escola.

Els dibuixos dels Carracci no només tenien importància per a ells, sinó que també van adquirir un gran valor tant per a col·leccionistes com a altres artistes que volien aprendre d'ells. Malgrat això, és sorprenent que dels dibuixos d'aquests primers anys, com els preparatoris per als frescos del Palazzo Fava, pràcticament no se'n conservin. El que fa especial als Carracci i per això despertaren tant d'interès és perquè estan oberts al canvi i volen abandonar les formes artificioses del manierisme tardà. Volen transcendir en la manera de concebre les obres anant més enllà de l'idea, és a dir, no basar-se en una idea d'una cosa, sinó crear a partir d'ella, a partir de la observació. A més, era una observació detallada que no es centraria només en la mimesi com bé apunta Marabottini: *Annibale in particolare ridimensionerà il suo naturalismo in una visione ideale classica. Ma nei suoi anni giovanili l'interesse per la realtà non fu una vorace ricognizione dello scibile, ma si colorò e vibrò tutto per una partecipazione entusiastica e sentimentale, riversandosi sulla società, sulle persone, i fatti e i paesaggi più vicini al pittore. Apparve così sulle carte la gente umile della strada cittadina e del suburbio: venditori ambulanti e operai, pescatori, cacciatori, carrettieri, braccianti: tutto un ceto enormemente più prossimo a quello degli artigiani artisti che non i nobili, i preti, gli uomini di lettere, di toga e d'armi*¹⁶.

¹⁴ En època de la Contrareforma es van publicar diferents tractats on es detallava com era la correcta representació de la imatge sagrada. Un exemple seria *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti, qui era precisament l'arquebisbe de Bolonya del moment.

¹⁵ *Mangiavano, e nello stesso tempo disegnavano: il pane in una mano, nell'altra la matita o il carbone.* MALVASIA (1678), III, p.334

¹⁶ MARABOTTINI (1979) p.13

És a dir, que en els seus anys de joventut el seu interès per la natura i la realitat va més enllà i demostra una certa simpatia i una aproximació capaç de transmetre certa psicologia. Poden ser personatges que viuen en la misèria però no els priva de respecte ni afegeix elements grotescos. Marabottini subratlla que aquests apropaments són el germen del llenguatge que durant el Seicento traurà tot el suc a la realitat, com són Caravaggio i els caravaggistes, els germans Le Nain...¹⁷

Precisament en referència a això, Wittkower afirma que la majoria de dibuixos o esbossos ràpids on es representa personatges de la quotidianitat pertanyen al període a Bolonya. *Le Arti di Bologna* seria un exemple d'aquest interès per a la vida quotidiana, que després del trasllat a Roma no desapareix, sinó que ho combina amb l'escultura antiga com a model. Dins de la col·lecció de Windsor Castle hi ha diferents exemples de dibuixos amb d'escenes quotidianes [fig.4, 5 i 6] que són un perfecte reflex d'aquesta voluntat d'experimentar i practicar amb l'idea de capturar la realitat.

Després també en aquesta línia, hi ha un seguit de dibuixos que o bé són còpies o estan en estreta relació amb les figures de *Le Arti di Bologna*. Tot i ser dibuixos aparentment força diferents, segons Wittkower serien contemporanis i s'haurien de datar cap a principis de 1600. Wittkower remarca que són diferents perquè presenten algunes alteracions respecte als gravats de *Le Arti*, és a dir, que probablement estan basats en els dibuixos originals que hauria fet Annibale, i no en els gravats que més tard faria Simon Guillain per al volum. [fig. 7 i 8]. Un fet que seria indicatiu que molt abans de recopilar-se i publicar-se, els dibuixos ja eren coneguts. El més segur és que els dibuixos es coneguessin en entorns al voltant dels deixebles d'Annibale i del cercle de la *Accademia degli Incamminati*, com Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani, entre d'altres artistes. La qual cosa reforçaria el més que probable origen dels dibuixos com a models per a practicar i ensenyar, com una espècie de cartilla.

A banda de l'anècdota que dibuixaven mentre menjaven, hi ha un altre fet que exposa Malvasia que demostraria aquest gran interès, quasi obsessiu, de voler dibuixar a partir de la realitat amb models. Explica que entre els tres Carracci es feien de models entre ells perquè a vegades era complicat representar actituds si el model no entenia realment el que es buscava¹⁸. Fins a tal punt que fins i tot posaven per a figures femenines, per exemple a *la Venus amb sàtir i dos amants* (1588-1590) dels Uffizi [fig. 9]. L'esquena que veiem representada en el quadre d'Annibale seria la de Ludovico, que hauria posat per ell com una Venus, i en part com comenta Donald Posner és una esquena força masculina¹⁹.

Aquesta voluntat per a la precisió els porta a tenir també interès en els estudis d'anatomia, que van formar part dels coneixements que s'aprenien a la seva acadèmia, malgrat que els tres Carracci no tenien les mateixes opinions respecte el tema. Luca Esposito citant Roberto Paolo Ciardi remarca que s'hauria de diferenciar en tres nivells l'interès de cadascun dels Carracci vers a l'anatomia²⁰:

- Agostino, la considerava com quelcom fonamental per al desenvolupament del dibuix.

¹⁷ MARABOTTINI (1979) p.14

¹⁸ *Usavano farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione, che ci non le intendeva, non le sapesse ben rappresentare, e perciò quelle de' modelli fossero posticcie ed insipide.* MALVASIA (1678), III, p.277

¹⁹ POSNER (1971)

²⁰ ESPOSITO (2021) p.13; CIARDI, Roberto Paolo.: "Intus et extra': lo studio dell'anatomia nell'Accademia dei Carracci". A: *Atti e memorie Accademia Clementina* 32, 1993, pp.209-222

- Annibale, creia que corresponia als metges, era més apropiat a ells mirar i obrir els cossos, i no tant dels artistes.
- Ludovico, estava al mig de les dues visions.

En referència a l'interès per l'anatomia que en Agostino sí que existia, però que en canvi en Annibale no, son especialment significatives unes anotacions que va fer Annibale a una edició de *Le Vite* (1550) de Giorgio Vasari (conservada a la Biblioteca comunale dell'Archigimnasio de Bologna). En aquests comentaris diu que hi ha artistes que perden massa el temps amb l'anatomia, que ell ho considera més propi de l'ofici dels metges. Tenint en compte el que deien els biògrafs sobre Agostino, ell seria el germà més intel·lectual i això es pot veure en el valor que li donen els dos germans a l'estudi de l'anatomia a partir de cossos sense vida.

Els Carracci dibuixaven en gran quantitat, Annibale feia dibuixos tan ràpid i assimilava tan ràpid les formes que a vegades aquests dibuixos acaben sent gairebé esbossos que semblen un *scherzo*, com passa amb l'*Anunciació* basada en la de Tintoretto de la Scuola di San Rocco [fig. 10 i 11], on l'àngel anunciador d'Annibale està flotant amb les cames per fora de la finestra i després només es veu el dit que assenyala a la Verge.

Essencialment la reforma que proposen els Carracci passa per un estudi de la natura. Però això no ho haguessin assolit sense les lliçons de Correggio, Tiziano, Tintoretto, Veronese i l'escola veneciana en general. Per això son tan importants els viatges que fan tan a Parma com a Venècia. En les obres primerenques de Bolonya s'aprecia com Annibale barreja el traç suau i el *sfumato* de Correggio, els colors i el tractament de la llum de l'escola veneciana, i algunes referències més toscanes a artistes com Andrea del Sarto o Fra Bartolomeo. Està experimentant, combina maneres i enfocaments diferents al mateix temps, com es pot veure en el cèlebre *Mangiafagioli* (c.1584-1585; Galleria Colonna, Roma) [fig. 12] o la ja esmentada *Carnisseria* d'Oxford (c.1583). Més tard quan ja està a Roma a partir de 1595, en una etapa més madura, segueix usant diferents combinacions però d'una manera més conscient. Al seu interès per la natura, els venecians i Correggio, hi afegeix la tradició romana i l'observació directa de l'antiguitat. Recupera els grans mestres, en especial Rafael i Miquel Àngel, i desenvolupa un llenguatge més classicista, més dramàtic i monumental. Malgrat això, sense mai abandonar les seves arrels del nord i segueix sent un estil plenament naturalista, basat en la observació quasi científica de la realitat, del moviment, les expressions...

Tornant a aquests primers anys (1580-1595) a Bolonya, els Carracci col·laboraran molt sovint entre ells i com exemplifica Rudolf Wittkower en la seva publicació sobre els dibuixos de la col·lecció del Windsor Castle és difícil distingir de quin Carracci son els dibuixos²¹, o si son d'altres artistes bolonyesos del moment com Denis Calvaert – amb qui va participar Annibale en la elaboració de l'altar de la *Sagrada família* per a San Giacomo Maggiore de Bolonya –²². A més, no ajuda gaire que els dos germans comparteixin inicials, la A d'Agostino i d'Annibale. Sobretot perquè com apunta Robertson²³, és difícil trobar elements que facin a Annibale tant distintiu en aquests dibuixos tan primerencs. Sobretot hi ha molta incertesa en els dibuixos que son d'abans de 1581-83 (quan tenia uns 21 anys) i, en especial, del període que es creu que hauria estudiat amb Passerotti. Però és

²¹ WITTKOWER, Rudolf.: *The drawings of the Carracci in the collection of her majesty the queen at Windsor Castle*. Londres: Phaidon, 1952

²²ROBERTSON (2008) p.7

²³ Ídem

precisament en el transcurs d'aquests 15 anys (1580-1595) que comencen a florir trets distintius entre els tres Carracci i és quan els arriben els encàrrecs més importants, que serien els frescos del Palazzo Fava (1584) i els del Palazzo Magnani (1588-1591). Això els farà anar guanyant fama a la seva ciutat però també fora, amb la conseqüència que Annibale és cridat pel cardenal Odoardo Farnese per anar a Roma i decorar la Galleria Farnese (1597-1600/1606-1607).

A banda d'això, també es van inclinar per usar mètodes preparatoris i suports diferents, que introduïen variacions en el resultat final. La gran majoria dels dibuixos a Bolonya d'Annibale estan fets amb llapis vermell, tècnica amb la qual en les etapes més primerenques intentava emular a Correggio. Però dins d'aquesta voluntat de variar i experimentar, també usava llapis negre per a dibuixar, en especial per a retrats²⁴, quan era un material que estava més destinat per a fer esbossos. També jugarà combinant llapis negre amb ombrejat en blanc sobre papers tintats de blau o verd-gris, com feien els venecians. Una pràctica que segurament havia après del seu germà gran, ja que Agostino també ho feia servir i en principi qui l'hi hauria ensenyat seria Tintoretto durant un viatge a Venècia que havia fet entre finals de 1581 i inicis de 1582.

Aquest ús del paper tintat també torna a aparèixer en d'altres artistes a Bolonya, tant de la generació anterior com Calvaert, com contemporanis com Bartolomeo Cesi. L'única diferència és que ells segueixen usant el llapis vermell. Gràcies als comentaris que va fer Annibale a l'edició *Le Vite* (1550) de Vasari conservada a la Biblioteca *l'Archigimnasio* de Bolonya, se sap que va estar a Venècia i és bastant probable que aquestes tècniques les aprengué de primera mà en els tallers del Veronese o de Jacopo Basano. De fet, abans que es relacionés el dibuix preparatori del rapte d'Europa amb el fresc que hi ha al Palazzo Fava, es creia que era un dibuix del Veronese. No és estranya aquesta relació amb els venecians, sobretot pensant que el seu germà Agostino va destacar molt com a gravador, especialment traduint moltes obres de Tintoretto i Veronese, doncs dominava perfectament la tècnica del dibuix.

Mentre estava a Bolonya, Annibale va anar combinant l'ús de llapis negre i vermell sobre paper tintat, però estan a Roma li dona un ús superior al llapis negre, que és el que utilitza per exemple per als estudis de l'encàrrec del cardenal Farnese i també per a la capella Herrera.

El que feia servir més per a fer les composicions era la tinta [Fig. 14]. Després ho podia barrejar amb altres materials. També feia servir la tinta per als paisatges o les escenes exteriors, un element que es veu en el únic dibuix original que es té de *Le Arti di Bologna*, conservat a la National Gallery of Scotland a Edimburg [Fig. 15], el qual es relaciona amb la *Carniseria* d'Oxford (c.1583).

No obstant això, Annibale com a dibuixant destaca més amb el llapis negre, qui domina més el dibuix a tinta és el seu germà Agostino. Un fet que no és casual, ja que el que diferencia dels altres Carracci és que Agostino destaca com a gravador, dels tres és qui presenta una major precisió en el traç de les línies²⁵. Wittkower per exemple destaca dels seus dibuixos que treballa amb tanta precisió,

²⁴ Robertson posa d'exemple el *autoretrat* de jove conservat al Windsor Castle [fig. 13]

²⁵ A més, a diferència dels altres dos Carracci, Agostino va cultivar altres arts i tenia altres interessos intel·lectuals com la filosofia, les matemàtiques, l'astronomia, la música, a banda de tenir gran memòria – això ho va recalcar Bellori i Lucio Faberio en el seu funeral –. Agucchi, que era amic dels 3, destacava d'ell que era una persona capaç de debatre sobre qualsevol tema i saber traslladar la seva fascinació vers al públic que l'escoltava. MAHON (1947) p.104 i p.252

concentrant-se en els detalls, a nivell que és gairebé didàctic de tan minucioses que és²⁶. Tot i que no sembla que estiguessin concebuts amb aquesta finalitat. Però igual que al seu germà petit *amb Le Arti di Bologna*, existeix també un llibre on es tradueixen al gravat un recull de dibuixos seus. Durant el XVII i el XVIII es van anar reeditant diferents edicions, però variant el títol *Scuola perfeta per imparare a disegnare tutto il corpo humano cavat dallo Studio, e disegni de Carracci* (n.d.) o *Esemplare del'disegno in gratia dei principianti nell' arte della pitura et scultura disegnato da Agostino Caracci*. Precisament aquest últim títol també pot aparèixer erròniament amb el nom d'Annibale com *Essemplare del dissegno di Annibale Carracci ed altri autori* i en francès també com *Livre de portraiture d'Anib.Carrache*²⁷. Aquestes publicacions, a diferència de quan es publica *Le Arti*, estan més aviat concebudes com a manuals per a l'art del dibuix, com si fossin cartilles.

2.2.2. La Roma de 1640, la fortuna crítica d'Annibale Carracci i el mercat del gravat de traducció

Les incisions a la Roma del Seicento estan experimentant un fort desenvolupament, ja durant el transcurs del Cinquecento el mercat del gravat havia anat creixent i estan agafant cada cop més força. Els gravats tenen un paper important en les publicacions de caire científics, però també en antiquaris, i òbviament en publicacions artístiques. Arriba a un punt que la imatge és tan important o més que el propi text.

Aquest impuls del gravat sobretot és notable en la dècada dels anys 20 i hi ha un nom propi, que seria el Cardenal Francesco Barberini (1597-1679), el bibliotecari de la Biblioteca Vaticana entre 1627 i 1636. Tenia un gran interès per editar llibres. Aleshores va utilitzar l'estamperia vaticana per fer algunes publicacions, en les quals també va rebre l'ajuda dels editors més experts de la Roma del moment, com per exemple Paolo Masotti, Ludovico Grignani²⁸, Giacomo Mascardi, la família De Rossi... A banda, també va finançar publicacions de llibres dedicats a ell.

Troblem la seva intervenció en publicacions de tota mena i de gran qualitat, les quals tenien un alt cost. A banda de tenir a disposició un gran nombre de dissenyadors i gravadors, que treballaven pràcticament com una fàbrica. Giovanna Saporì afirma que treballaven d'una manera tan organitzada i jerarquitzada (on els més hàbils feien les parts més importants i difícils), que segurament es podria equiparar a la manera de treballar dels copistes en els jaciments arqueològics de la Roma del moment²⁹. A part hi havia dissenyadors i gravadors que col·laboraven sovint amb el Cardenal Francesco Bernini, per exemple noms com Giovanni Lanfranco, Joachim von Sandrart, Pietro Testa, Giovan Francesco Romanelli, François Duquesnoy, Claude Mellan, Matthaeus i Johan Friedrich Greuter, Cornelis Bloemaert...

Els Carracci van fer molts dibuixos, com s'ha pogut apreciar, sobretot amb anècdotes que explica Malvasia a *Felsina Pittrice* (1678). Es fa palès que el dibuix era molt important, però el que era important per a ells era la pràctica del dibuix. En canvi, els dibuixos com a tal sembla ser que no tant,

²⁶ WITTKOWER (1952) p.13

²⁷ WITTKOWER (1952) p.13 nota 16

²⁸ Aquest personatge és qui edita l'edició prínceps de *Le Arti di Bologna* a Roma l'any 1646.

²⁹ SAPORI (2015) p.8

ja que com que en feien tants, molts es van perdre o destruir. Per exemple com l'episodi que explica Malvasia que va rescatar un dibuix d'Agostino abans que fos utilitzat per netejar una paella³⁰.

Una manera de fer-se una idea de com era el mercat del gravat a mitjans de 1600 és a través del col·leccionisme. Un instrument útil en aquest sentit són els catàlegs de vendes i inventaris dels tallers, però malauradament no sempre s'han conservat. Com és evident a Roma, sent en aquell moment la capital artística de referència, la quantitat de material és molt abundant, però de manera generalitzada es poden diferenciar diferents tipologies temàtiques que predominaven, per exemple: representacions de la Roma antiga i moderna, cròniques de la contemporaneïtat, imatges de temàtica religiosa, mapamundi i mapes de la ciutat, i reproduccions d'obres d'artistes diversos, tan sacres com profanes.

En el cas de l'obra dels Carracci, com expliquen Malvasia i Bellori, els seus dibuixos ja al 1600 es van començar a col·leccionar i es troben en mans de posseïdors molt diversos. De fet Malvasia fa una llista sobre qui tenia dibuixos³¹, entre els quals destaquen: la família Bonfiglioli, la família Negri o el pintor Lorenzo Pasinelli, de Bolonya; el príncep cardenal Leopold a Toscana; a Roma hi havia el Cardenal Leopold de' Medici, el papa Albani Climent XI, el duc de Mòdena, la reina Cristina de Suècia, el príncep Lelio Orsini. Per últim, a París el banquer Everhard Jabach, i a Londres el duc de Buckingham i Carles I d'Anglaterra.

A banda també Bellori tenia dibuixos, dels quals 600 eren dibuixos d'Annibale provinents de la col·lecció de Francesco Angeloni a Roma. Després deixebles de l'escola dels Carracci, com Il Domenichino, el qual tenia una col·lecció molt gran dels seus mestres que després va heretar el seu deixeble Francesco Raspantino. També consta que Carlo Maratta en el seu inventari tenia algun dibuix d'Annibale i còpies, i els va fer servir per a les seves pròpies obres.

D'aquestes diferents col·leccions és d'on principalment provenen els dibuixos que ens han arribat avui en dia, els quals es troben repartits sobretot en dues col·leccions: la del Museu del Louvre; i la col·lecció reial del Windsor Castle³².

³⁰ [...] e presso il sig. Duca Altemps trovavasi a mio tempo in Roma un disegno di penna dell'istesso, dietro il quale stava scritto: lo Gio. Andrea Donduzzi (era questo il Mastelletta) tolsi questo disegno di mano dal sig. Agostino Carracci, che ne voleva fregar la padella ed appicciar il fuoco. MALVASIA (1678), III, p.334

³¹ MALVASIA (1678), III, pp.334-335

³² En el cas del Museu del Louvre, el seu fons de dibuixos dels Carracci prové essencialment de tres col·leccions diferents: la col·lecció d'Angeloni; uns volums adquirits a Roma per un pintor francès, Pierre Mignard, que després arriben a la col·lecció del Louvre a través del Cabinet Crozat i de Pierre-Jean Mariette; i de l'adquisició de la col·lecció Jabach per a Lluís XIV el 1671.

En canvi a la col·lecció reial del Windsor Castle la majoria dels dibuixos dels Carracci provenen de dues col·leccions: la d'Albani, dels quals la majoria originàriament havien format part de la col·lecció de Il Domenichino; i la del cònsol Smith a Venècia, que tenia una part important de la col·lecció de la família Bonfiglioli. A banda dels dibuixos que ja tenien a la col·lecció reial d'Anglaterra, com demostra al llistat del Malvasia. En referència a la col·lecció de Il Domenichino, els dibuixos els deixa al seu deixeble Francesco Raspantino i després és comprada per Carlo Maratta, qui al seu temps ven molts dels dibuixos a Climent XI, el papa Albani. Però d'aquesta col·lecció la majoria de dibuixos son obra de Domenichino i dels més de 500 dibuixos que hi ha al Windsor Castle provinents d'aquesta col·lecció molts pocs s'han atribuït als Carracci. WITTKOWER (1952) p.21

Respecte al gravat, consta que Annibale hi tenia interès, però no era quelcom que el fascinés. De fet no se li coneixen gravats on reproduís obres pròpies, per exemple. Evelina Borea esmenta que tampoc sembla que li donés molta importància en buscar i atreure l'interès dels gravadors per a que traduïssin obres seves, a diferència d'altres artistes³³. Però sobretot és estrany tenint en compte que el seu germà Agostino principalment era gravador, i justament va començar traduint obres d'altres artistes, essencialment venecians. En vida però es van traduir al gravat dues obres d'Annibale: *Cristo e la samaritana* – el qual estava al Palazzo Sampieri a Bolonya, i ara es conserva a la Pinacoteca de Brera a Milà – i *Elemosina di San Rocco* – de l'església de San Prospero a Reggio Emilia, i ara la Gemäldegalerie a Dresden)³⁴.

Al poc temps de morir Annibale el 1609, un gravador amb bona vista, però amb pocs escrúpols segons explica Malvasia (1678)³⁵, va començar a traduir i difondre les obres d'Annibale – però amb una qualitat que no acabava de fer justícia als originals –. Costa identificar qui realitzava la majoria de gravats que es basen en obres d'Annibale, però sovint eren fruit d'encàrrecs de particulars. Per tant, la quantitat de gravats que hi ha d'obres d'Annibale seria indicatiu de la seva fortuna crítica. En aquests encàrrecs es donava el tema ja assignat i podien haver-hi algunes variacions compositives i en l'expressivitat, però que serien ajustaments per satisfer els comitents o clients, o segons Borea sovint es deu al talent menor del gravador.³⁶

La majoria de gravats sobre obres de l'època eren cicles murals d'esglésies i palaus, principalment perquè eren els mateixos comitents qui ho demanaven. Per aquest motiu moltes de les reproduccions al gravat d'obres d'Annibale giren al voltant de les decoracions de la Galleria Farnese (1597-1600) i després obres individuals sobretot de l'etapa romana. Una de les obres que més van ser reproduïdes a mitjans de 1600 (quan la fortuna crítica d'Annibale com a classicista ja està completament consolidada) és la *Pietà* (1600), la versió que avui es conserva al museu de Capodimonte a Nàpols. Hi ha gravats d'aquesta obra tant al segle XVII com el XVIII, símptoma del seu succés. L'obra havia estat encarregada pel cardenal Odoardo Farnese i ja en l'època era preuada pel seu profund *pathos*, el qual encaixava perfectament dins de l'estètica del Barroc. Gràcies a la difusió a través de gravats, aquesta obra es va convertir en un model iconogràfic de referència per a la representació de la pietat en època barroca³⁷.

Fins al moment, les obres d'Annibale Carracci traduïdes al gravat en quantitat no son moltes i es tracta més aviat d'exemples solts, sobretot de finals de la dècada de 1630. A més a més, una cosa que cal remarcar també és que la producció de gravats dels Carracci va de mà de gravadors francesos. D'una banda perquè el Palazzo Farnese era la residència de l'ambaixada francesa, però sobretot perquè des del Cinquecento la presència de gravadors francesos a Roma era molt alta. Aquests

³³ BOREA, Evelina.: "Annibale Carracci e i suoi incisori" (1988)

³⁴ En ambos casos no estan firmats els gravats i es desconeix qui va traduir aquestes dues obres. Borea proposa que el gravador fos algú que estigués al taller d'Annibale i que s'hagués basat en dibuixos preparatoris, ja que no coincideixen al complet amb les obres que va realitzar Annibale. Sustenta la seva idea basant-se que al XVII, Bellori inclòs, atribuïen els gravats a Guido Reni. Malvasia també compartia aquesta opinió, però només per al gravat de *Elemosina di San Rocco*. BOREA (1988) p.522

³⁵ BOREA (1988) p.522

³⁶ BOREA (1988) p.524

³⁷ BENATI I RICCOMINI (2006) p.376

havien arribat quan el sector encara no estava tan desenvolupat a la ciutat. Això es pot veure per exemple en el cas de la traducció de la col·lecció de Vincenzo Guistiniani.

Tot i que a inicis del Seicento el gravat de traducció està en hores baixes a Itàlia, a la dècada de 1630-1640 recupera el seu pes. Això es veu influït per projectes com els que empren el marquès Vincenzo Guistiniani – gran col·leccionista de pintura moderna però també d'escultura de l'antiguitat –. Guistiniani vol traduir al gravat la seva col·lecció de marbres, una pràctica que estava en boga, i confia el projecte a Joachim von Sandrart. Borea remarca aquest fet, precisament perquè entre tota l'oferta que hi ha a Itàlia Guistiniani escull un artista forani, és a dir, és indicatiu del poc pes, o de la poca presència, de gravadors italians³⁸. En aquesta empresa la majoria dels artistes eren flamencs i francesos, després hi havia alguna intervenció menor amb pocs dibuixos per part de Giovanni Lanfranco, Alessandra Maria Vaiani (una gravadora florentina) i Giovan Andrea Podestà (genovès com Guistiniani).

La presència d'artistes estrangers a Roma, sobretot francesos, era una realitat. Un altre exemple que certifica aquest fet és la identitat dels gravadors d'obres de Guido Reni. Quan l'artista bolonyès encara era viu hi havia en total uns 12 gravadors de la seva obra, entre els quals 6 eren francesos i 1 flamenc. Unes dades que només son un exemple, però significatives de clara presència i domini dels estrangers del món del gravat a la Roma de mitjans del segle XVII.

Tornant al cas d'Annibale, com s'ha comentat anteriorment molts dels gravats d'obres seves son fets per francesos i es concentren sobretot entre 1637 i 1657, sent la majoria traduccions dels frescos de la Galleria Farnese.

És a dir que la primera edició de *Le Arti di Bologna*, la que porta per títol *Diverse figure* (Roma, 1646)³⁹, sorgeix en un context en el qual l'obra d'Annibale s'està reproduint i desperta encara interès dècades més tard de la seva defunció, tant dins d'Itàlia com fora. Però és a la dècada de 1640 que la seva figura ja ha adquirit molta fama, sobretot dins del cercle del teòric de l'art Giovanni Battista Agucchi⁴⁰, que el consagra com el fundador del Classicisme que s'està assentant al segle XVII mitjançant l'obra dels seus seguidors: Guido Reni, Domenichino, Guercino...

Però fins al moment pràcticament només interessava la faceta romana d'Annibale, més classicista. En canvi, *Le Arti di Bologna*, encara que no es pot saber amb exactitud si tots els dibuixos es van fer a Bologna, denota la voluntat naturalista de les seves representacions d'aquesta etapa primerenca. No és casual que a la dècada de 1640, en un moment plenament Barroc, es decideixi recuperar l'Annibale menys classicista, malgrat que el text que acompanya l'edició prínceps és un text de teoria artística que és pràcticament en pro del Classicisme. Des del punt de vista d'Agucchi i el seu cercle,

³⁸ BOREA (1988) p.525

³⁹ *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di ricreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino per utile di tutti i virtuosi et intendenti della professione della pittura e del disegno.*

⁴⁰ Agucchi va escriure un tractat sobre la idea de la bellesa en la pintura, però no es va publicar mai i no es conserva el manuscrit original. Només es va editar un fragment del seu tractat en el text de la introducció de la primera edició de *Le Arti di Bologna* (1646) que publica Massani sota el pseudònim de Mosini. No obstant el nom d'Agucchi no apareix, sinó que el fragment està atribuït a Gratiadio Machati, un pseudònim que sovint feia servir el propi Agucchi.

la producció d'Annibale, en la seva globalitat, plasmava el concepte de bellesa ideal, sobretot en comparació amb Caravaggio, les obres del qual eren més vulgars.

Com apunta Saporì és important destacar que *Diverse Figure* és una obra nova i original, en el sentit que no és un recull de gravats que copien escultures, obres de l'antiguitat o obres modernes. Son dibuixos genuïns que es decideixen recollir i plasmar en volum pel seu valor i interès.

Després de *Le Arti* es segueixen trobant exemples de traduccions al gravat d'obres d'Annibale, però ara també de l'etapa a Bolonya. Això coincideix amb aquest context de certa revifalla del gravat de traducció italià, és sobretot a la dècada dels 1650 que trobem figures d'artistes que faran gravat de traducció. Tot això passa després d'una llacuna força gran, des d'inicis de segle, de falta d'artistes italians especialitzats en el gravat, com ho havia sigut Agostino Carracci. En canvi, en aquesta dècada de 1650 apareixen artistes italians que es dediquen al gravat, per exemple Carlo Cesi, Carlo Maratta o Pietro del Po. Dels tres esmentats, Carlo Maratta seria el que té més fama com a pintor i també es dedicaria menys al gravat, però se li coneixen gravats reproduint obres d'Annibale Carracci. Per exemple *Cristo e la samaritana*. Però també un curiós gravat junt a Pietro Aquila on representen a Annibale Carracci com a restaurador de la pintura [fig. 16], que deixa clara quina era la seva reputació i com era percebut per artistes de generacions posteriors⁴¹.

Entre d'altres exemples de gravats després de *Le Arti*, estaria la sèrie de gravats de la pala d'altar i els frescos de la vida de san Diego de la capella Herrera de San Giacomo degli Spagnoli amb 19 dissenys sobre làmina de coure de Simon Guillain publicat al 1646 per François Collignon (que també era gravador, deixeble de Jacques Callot) com a editor del volum. Uns anys després, el mateix Collignon publica *Argomento della Galleria Farnese* el 1657, on recull 40 làmines de coure de Carlo Cesi. Collignon afirma que havia comprat les làmines per motius comercials, el que ens dona entendre que hi ha una demanda d'imatges de la Galleria Farnese al mercat francès⁴².

2.3. Els precedents a *Le Arti di Bologna*. La representació dels oficis en l'art

La representació de gent pobre, camperols, treballadors, artesans, mendicants... ja tenia una llarga tradició que es remuntava a exemples com el *Llibre d'Hores* (c.1410-1411) del Duc de Berry. Sobretot solien introduir-se con a figurants dins d'escenes sacres, però també profanes com la representació dels mesos i els estacions. Després amb el gravat i la impremta, imatges així es van difonent arreu. Hi ha exemples precedents a *Le Arti di Bologna* de llibres que representen els oficis, per exemple Saporì cita l'obra de Hans Sachs *Das Ständebuch* (Frankfurt, 1568) amb les il·lustracions de Jost

⁴¹ Aquest gravat per exemple es pot trobar dins d'una col·lecció del Monasterio de Valparaíso (Zamora), conservada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid. El cos de la col·lecció es configura a partir de gravats sobre les decoracions de la Galleria Farnese a Roma, però també dels palaus Magnani i Fava a Bolonya. Entre els quals hi ha gravats de Pietro Aquila, artistes no italians com Jean Lepautre, però també Carlo Cesi o Giuseppe Maria Mitelli.

⁴² En una carta al cardenal Ottoboni, Carlo Cesi hauria deixat clar quin era l'objectiu de les seves làmines, el qual era fer un estudi sobre dibuixar els contorns, deia així [...] *intrapresi a inciderla (la Galleria) come meglio seppi con fiducia, ch'avrei ottenuto per la maestria meravigliosa dell'originale, ciò ch'appresso il mondo non avessi conseguita con l'eccellenza dell'intaglio*. Malgrat això, després la publicació que acaba realitzant Collignon és un resultat més ambiciós perquè no només hi ha els gravats de Cesi, sinó que afegeix un text de Bellori que explica els frescos.

Amman, on podem trobar venedors ambulants, astrònoms, artesanats, entre d'altres⁴³. Tots ells representats amb gran detall, com és típic de la tradició del nord.

Al voltant de 1500 apareixen a França una tipologia de representació dels oficis que s'anomena *Cris de Paris*. Eren imatges que esdevenen molt populars durant el segle XVI i que es basen en representacions de venedors ambulants i artesans que comercialitzaven els seus productes al carrer, tots col·locats en filera. Ràpidament es van anar expandint per Europa models semblants de representacions de la vida urbana de les ciutats. De fet, aquesta tipologia comença a estar en boga a Itàlia cap al 1580 i es fan versions publicades per editors italians com les *Arti di Roma*.

Les imatges es produïen en forma de gran desplegable, com si fossin un diari. Era un sol foli on es representaven les siluetes dels diferents oficis, cadascuna d'elles vestides i amb elements característics, acompanyades del crit que feien al mercat. És a dir, la frase o eslògan que feien servir per atreure els clients. Per aquest motiu s'anomenaven *Cris de Paris*. En les versions que es van fer a Itàlia podien aparèixer sota el nom de *Arti* o *Gridi di Roma*, per exemple.

Alguns dels exemples romans són versions com la de Ambrogio Brambilla *Ritratto di quelli che vanno vendendo et lavorando per Roma...* de 1582 [fig.17]. En aquest cas és un gran foli on es posen les diferents figures de perfil una darrera de l'altra, en total n'hi ha representades 189. Hi ha diferents versions amb més o menys figurants, com *Ritratto di quelli che vanno per Roma* (c.1580) [fig.18], on només apareixen 49 figures.

També hi ha altres exemples com el de Pietro De Nobili o Nicolas van Aelst, que tornen a ser un sol foli de grans dimensions amb les diferents figures. Pietro De Nobili presenta 50 figures i el de van Aelst compta amb un total de 240. A banda, consta que Pietro De Nobili també venia estampes soltes que representaven oficis. De la mateixa forma, al taller de Antoine Lafrery i dels Vaccari es venien sèries de gravats d'aquesta tipologia⁴⁴.

Es troben molts exemples de representacions dels oficis al llarg del temps. L'èxit de les representacions dels oficis a l'època moderna fou tan gran que, segons Saporì, aquesta tradició es podria connectar fins a les figuretes de ceràmica dels personatges dels pessebres dels segle XVIII – sent els més famosos els napolitans –⁴⁵. És tan recurrent i rendible aquest model de representació que també hi ha exemples on els oficis s'utilitzen com a jocs de taula, de daus o de cartes. De fet, Saporì cita un exemple del mateix Ambrogio Brambilla anteriorment citat, *Il piacevole e nuovo giuoco novamente trovato detto Pela il chiù* [fig. 19], Roma 1589. És un joc de taula que recorda al joc de l'oca pel funcionament i com estan distribuïdes les caselles. En les decoracions es barregen els oficis amb figures mitològiques, de la *Commedia dell'arte*, del tarot... També hi ha versions posteriors fetes a Bolonya com la de Agostino Mitelli.

La sèrie d'Annibale derivaria en part d'aquests models, però els seus dibuixos aporten novetats. Per començar les imatges d'Annibale són figures aïllades, una per cada foli, presentades de manera frontal i a les quals se'ls ha atorgat una monumentalitat que és inexistent en les altres versions. Per com estan concebudes les versions dels *Cris de Paris* o les versions italianes de Brambilla estaven més pensades per a la seva comercialització i destinades a les classes més populars, i es produïen de

⁴³ SAPORI (2015) p.18

⁴⁴ SAPORI (2015) p.19

⁴⁵ SAPORI (2015) p.21

manera més seriada. En canvi els gravats de les imatges d'Annibale s'haurien concebut amb tiratge molt més reduït, almenys la primera edició de 1646⁴⁶.

Aquesta tradició de representació d'artesans i comerciants aniria en la línia de l'interès enciclopèdic que existeix en el moment de descriure i il·lustrar les diferències culturals d'altres indrets, però també de les diferents classes socials. És a dir, en aquest context en el qual es fan vistes de les ciutats, històries universals i catàlegs de la vestimenta arreu del món com reflex de diferents costums. Aquests catàlegs de la vestimenta no tenen com finalitat representar els oficis, però a vegades també representen treballadors per mostrar les seves robes, esdevenint una font d'inspiració per als artistes. Per exemple els gravats de Cesare Vecellio (cosí de Tiziano) compresos dins de *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (Venècia, 1590)⁴⁷. L'artista s'està centrant en com són les vestimentes en diferents indrets, i de condicions socials diverses. En alguns casos trobem camperols, artesans, venedors i altres per a il·lustrar com eren les robes. Un tret interessant és que a cada imatge detallava d'on havia tret el model si calia, per exemple si s'ha inspirat d'un quadre i de quin autor. Aquesta tipologia de llibres és molt comú durant el 1500 quan des d'occident estan descobrint que hi ha altres nacions fora d'Europa. És una de les maneres per poder identificar l'altre, allò que és exòtic i diferent. Això gràcies a la impremta permet difondre una imatge de realitats diverses. Però una imatge sovint prototípica del que són els altres, tant a nivell de procedència com de classe social, i en conseqüència ser conscient del jo, identificar-te amb la teva pàtria i els seus costums. Per exemple, un precedent i font per a Vecellio podrien ser, *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales avec les figures au naturel* de Nicolas de Nicolay publicat a Lió el 1567 després que aquest geògraf del rei de França anés a visitar la cort dels turcs a Constantinoble.

Però l'imaginari d'Annibale Carracci no es basaria exclusivament en això, sinó que fins i tot és proper a una altra tendència coetània, com és el text de Tommaso Garzoni *Piazza universale di tutte le professioni* (Venècia, 1587). És un text del qual se'n van fer moltes edicions al llarg del segle XVII. Era com un catàleg, però sense imatges, on descrivia les vestimentes de les diferents professions com una mostra de no només diferències culturals i geogràfiques, sinó que dins les societats europees existien moltes diferències lligades a les moltes professions que hi havia, diverses totes entre elles fins i tot a nivell local.

El text de Garzoni es basava en la representació d'una plaça imaginària on es trobaven treballadors de tots els rangs i on tots podien arribar a conèixer en harmonia. Tot i així encara hi havia present aquesta idea pròpia de la societat de l'antic règim segons la qual la noblesa no havia de treballar i en canvi a qui li corresponia era el tercer estat. El noble no treballaria en res manual i en el cas de realitzar alguna activitat seria un passatemps o una afició, o bé un acte intel·lectual. Tot i així, cal especificar que la noblesa del nord de la Itàlia del moment era cada cop més urbana i estava relativament normalitzat el fet de treballar, sobretot oficis com banquers, marxants, entre d'altres. La mobilitat i l'ascens social era present i a Bolonya no era una excepció, el qual va lligat amb el fet

⁴⁶ No obstant això, segons la historiografia especialitzada en les col·leccions del gravat no hi hauria dos mercats diferents, un per imatges populars i un per a l'elit, sinó que entre ells s'influenciaven i interferien mútuament. Per exemple, McTighe posa el cas de Nicolas Boucot, un alt càrrec de París que posseïa dins de la seva col·lecció gravats de caire popular, com un exemplar de *Cris de Paris*. MCTIGHE (1993) p.88

⁴⁷ Disponible per exemple a la Biblioteca Virtual del Patrimoni Bibliogràfic (BVPB) <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=488757>

que es fundin diferents acadèmies a la ciutat, seguint el model de les primeres acadèmies de Vasari i Zuccari.

D'altra banda Bolonya era una ciutat molt intel·lectual com a gran centre universitari que era, i aquests límits entre classes estaven més difuminats. Un exemple seria precisament els mateixos Carracci, els quals provenien d'un entorn familiar amb artesans i comerciants, però que acaben sent artistes amb formació mitjanament intel·lectual (especialment Agostino), funden la seva pròpia acadèmia, etc. És per això que hi ha un interès més enllà de les raons estètiques en els dibuixos d'Annibale, ell és conscient d'aquest context social i de mobilitat estamental o jeràrquica. És a dir, que representar oficis no reflectiria només un interès enciclopèdic o un *diverimento*, sinó que seria també un reconeixement com a individu sense donar importància a la seva condició social. De fet, Annibale humanitza els seus personatges i es preocupa per representar gestos i actituds verídiques. Un tractament de les figures que emergeix en altres obres seves, com la ja esmentada *Carniseria* d'Oxford (c.1583).

3. DELS DIBUIXOS A LE ARTI DI BOLOGNA

Els dibuixos que es traduïrien al gravat per a la edició de *Le Arti di Bologna* generen moltes incògnites, sobretot perquè no es conserven els originals, amb la excepció d'un que actualment figura dins de les col·leccions de la National Gallery of Scotland d'Edimburg [Fig.15]. La primera qüestió que continua oberta gira al voltant de la cronologia i el lloc de realització. Després hi ha autors que dubten que tots fossin dibuixos d'Annibale, cosa que és bastant difícil de comprovar ja que només ens queden els gravats realitzats pel gravador francès Simon Guillain II per a la primera edició de 1646. No obstant, si fos cert el que explica el promotor del llibre, Giovanni Atanasio Mosini, en el pròleg de la primera edició de 1646⁴⁸, els gravats de Guillain proven de ser el més semblants als dibuixos d'Annibale Carracci. El mateix Mosini argumenta que, aconsellat per aquells que són coneixedors i gaudeixen de l'art del dibuix, decideix escollir l'aiguafort per a traduir els dibuixos fets amb llapis negre pel Carracci, amb la voluntat de mantenir així millor el traç original. Exactament les paraules de Mosini són les següents: *per imitare più facilmente i tratti della penna; hò procurato sopra tutto, che i controni sieno per apunto conformi à gli Originali*⁴⁹. Malgrat això, els gravats no deixen de ser una interpretació amb el filtre de Guillain i no es pot saber amb exactitud com de fidel va ser als dibuixos originals.

Segons Malvasia els dibuixos que després apareixen al volum de *Le Arti di Bolonya* es van recopilar abans que marxés a Roma i s'haurien de datar, almenys alguns, dins de l'etapa a Bolonya entre 1580 i 1595⁵⁰. Aquests dibuixos traduïts al gravat mostren figures de treballadors o persones que fan activitats quotidianes, és a dir, representa la vida quotidiana i l'interès per a la representació *al vivo*. Però tenen un punt anecdòtic, com si fossin prototipus o models, es pensa doncs que no representarien realment ningú en concret, no serien una observació directa de la realitat, sinó que es podrien haver fet al taller. Era tant l'interès per dibuixar dels Carracci i captar la realitat que les figures de *Le Arti di Bologna*, o almenys la gran majoria, haurien nascut com una mena de *divertimento* o petits esbossos fets per avorriments o per desconnectar de les seves tasques. Així mateix ho argumenta Mosini en el prefaci de la edició prínceps: [...] *poiche quanto piu l'imitatione al vero si accosta, tanto piu diletta, e piace ai riguardanti, & all'operante istesso: da cio nasceva, che occupato Annibale nelle opere piu' grandi di molto studio, e fatica, egli prendeva il suo riposo, e ricreatione dall'istesso operare della sua professione, disegnando, dipingendo qualche cosa, come per ischerzo: e tra le molte, che in tale maniera opero, postosi a disegnare con la penna l'effigie del volto, e di tutta la persona de gli Artisti, e che per la Citta di Bologna, patria di lui, vanno vendendo, facendo varie cose...*

Tot i així hi ha autors com Wittkower que creuen que algunes figures de *Le Arti di Bologna* es podrien haver fet un cop Annibale estava a Roma⁵¹. Aquesta hipòtesi respon al fet que alguns dibuixos d'Annibale dins de la col·lecció del Windsor Castle recorden a algunes taules de *Le Arti*. Marabottini, en canvi, proposa que el mateix Carracci hagués pogut fer servir els seus propis dibuixos com a model

⁴⁸ El pròleg de la edició prínceps de 1646 es trobada recollit per Denis Mahon a *Studies in Seicento Art and Theory* (1947).

⁴⁹ MAHON (1971) p.262

⁵⁰ MALVASIA (1678) III, p.335

⁵¹ WITTKOWER (1952) p.137

per a altres composicions⁵², com els dibuixos que es conserven al Windsor Castle, i d'aquí aquestes similituds que exposa Wittkower. Si fos així, Marabottini afirma que s'hauria de donar per vàlid el que explica Malvasia sobre una primera recopilació dels dibuixos de *Le Arti di Bologna* abans de 1595, quan Annibale marxa a Roma. A més, algunes figures de *Le Arti di Bologna* tenen encara elements que ressonen a les etapes primerenques de l'artista⁵³. És relativament fàcil fer-se a l'idea de quan va començar a fer els dissenys que després acaben recollits en el volum, el que és més complicat és saber quin va ser l'últim dibuix, i quan i on es va realitzar.

Una altra observació de Marabottini és que els dibuixos sobre els quals Guillin es basa per fer les seves incisions són només els que posseïa Mosini, però no serien els únics dissenys d'Annibale Carracci on retratés la gent i els carrers de Bolonya. Torna a posar en discussió els dibuixos de Windsor, que presenten elements d'aire bolonyès i precisament podria ser això, que s'haguessin basat en dissenys o models previs de gent de Bolonya, però per força no haurien de ser els mateixos que després es van gravar al volum de *Le Arti di Bologna*.

Indiferentment d'on es realitzen els dibuixos, finalment arriben a Roma on seran finalment publicats. Però abans d'arribar a la ciutat eterna, els dibuixos van passar per diferents propietaris i aquest viatge el relata Mosini al prefaci. Un dels primers posseïdors va ser Ludovico Ludovisi, el qual era nebot del papa Gregori XV. No hi ha documentació sobre quan va adquirir els dibuixos, però segons Marabottini hauria de ser abans de 1621 perquè Mosini es refereix a Ludovico Ludovisi com *un signore di vivace ingegno che diventò poi anche un gran personaggio*, com donant a entendre que va rebre els dibuixos del Carracci abans que el seu oncle l'elevés a la dignitat cardenalícia el 1621⁵⁴. Ludovico Ludovisi estava interessat en les arts i els artistes del moment, va ser comitent i col·leccionista, especialment d'artistes bolonyesos, la terra natal de la seva família.

Després del Ludovisi els dibuixos van passar a mans de Lelio Guidiccioni, el qual els hauria rebut directament de mà de Ludovico Ludovisi⁵⁵. Guidiccioni era un literat de Lucca proper a la família Barberini, ja que havia treballat com a secretari del cardenal Antonio Barberini, però també de Scipione Borghese. Guidiccioni era un apassionat del col·leccionisme i els dibuixos d'Annibale Carracci eren de les seves possessions més preuades. Entre l'inventari de Guidiccioni s'han trobat

⁵² Precisament el mateix Wittkower en el catàleg de la col·lecció reial de dibuixos de Windsor Castle esmenta un dibuix d'unes mascaretes. Recorden a models que es poden trobar a decoracions del Palazzo Magnani ubicats en els emmarcaments de les escenes com si fossin garlandes. Però també a la Galleria Farnese, ubicant mascaretes semblants a la part inferior de les escenes emmarcades de la segona franja, a prop de la línia d'imposta. Cap de les mascaretes del dibuix s'ha pogut identificar en concret amb les mascaretes de les decoracions, però sembla que podrien estar més lligades al palau Magnani, és a dir a una etapa més primerenca. Wittkower justifica això dient que tenen encara elements manieristes. [fig. 20, 21 i 22]

⁵³ Per exemple la taula 53 "carrettiere con acqua di fiume" està en relació amb la figura en primer pla agenollada de *La bottega del macellaio* (c.1583) conservada a Oxford. [Fig. 1]

⁵⁴ MARABOTTINI (1979) p.7

⁵⁵ Marabottini assenyala que Ludovico Ludovisi li hauria donat el llibret amb els dibuixos en un moment en el qual Guidiccioni estava lligat a un grup de personatges importants també toscans com ell, entre els quals estaven: el cardenal Antonio Barberini, Guilio i Marcello Sacchetti. A més a més, és bastant probable que també conegués a Cassiano dal Pozzo, ja que com ell també va treballar amb els Barberini. És a dir, que Guidiccioni estava ben connectat i estaria dins del cercle dels que serien els protectors dels *virtuosi romani* com Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Bernini, Poussin... D'altra banda, Guidiccioni coneixia el pintor – també de Lucca com ell – Pietro Testa.

260 quadres entre els quals figuren Bassano i Tempesta, entre d'altres. Després apareixen també escultures, dibuixos, un nombre important de medalles (al voltant de 500), monedes i camafeus, llibres, tapissos i instruments musicals. Entre tots aquests elements hi ha registrat *un libro con coperta di carta Pecora fetucchie rosine di fogli n°78 con i disegni rappresentanti l'Arti* ⁵⁶. A més a més, en el seu testament va especificar més aspectes respecte a aquest llibre: *il mio Cimbalò, il libro dell'Arti d'Annibal Caracciolo, il quadro col prespio dal Bassan Vecchio si vendano cosí, se in Roma si trova cosa meglio in lor genere si diano à prezzo domestico, ma se tengano il primo luogo non se glia faccia torto, o s'indugino a prezzo straordinario quanto più si accosti a quel primum in genere* ⁵⁷.

Pels detalls que ens aporta el testament de Guidiccioni es pot evidenciar que no només apreciava el llibret amb els dibuixos originals d'Annibale, sinó que era conscient del seu valor i la seva raresa. Lelio Guidiccioni mor el juliol de 1643 i, aleshores, els dibuixos son adquirits pel toscà Leonardo Agostini per un total de 100 escuts. Agostini era un antiquari de Siena que es dedicava a comercialitzar antiguitats que es trobaven a les excavacions de Roma. Formava part del mateix cercle que Guidiccioni, era amic de Cassiano dal Pozzo, el qual el va recomanar al cardenal Francesco Barberini, i més tard serà també amic de Bellori. És doncs Agostini qui li ven pel mateix import de compra els dibuixos a Mosini i aquest últim decideix recollir-los i publicar-los per a que no corrin el perill de perdre's. D'aquest darrer intercanvi en queda constància a través d'una carta que va escriure Leonardo Agostini al florentí Carlo di Tommaso Strozzi el 9 de novembre de 1659, on li estaria proposant comprar el llibre amb els dibuixos:

[...] la prego intento si vogli compiacere significare à SAS che in tempo della felice memoria di Papa Urbano mi capito un libro di disegni di Hannibal Carracci contenenti le Arte mechaniche di Bologna lo comperai cento schudi et per tanto lo detti à Mons.rMassani allora mastro di casa il quale fece intagliare, doppo alle disgrazie di quel povero virtuoso il libro si smarrì; adesso è tornato in luce et sta in mano à un amico à facilm. lo venderebbe li disegni sono 74 Carte in foglio con alcune figure duplicate et in ultimo vi sono 4 disegni del guercino se/gli pare di significarlo a SAS intento trattero il libro che non si esiti, si come un belliss.o Cartone di Domenichino grande come un sopra porto che rappresenta S.to Pitro in vincoli con 4 figure conservatiss. et originale sicura, che è quanto pregando à VS Ill.ma ogni vera felita/ Roma 9 9b 1659/ DVS Illma/ humiliss et d.emo sre/Lionardo Agostini ⁵⁸.

El llibret dels dibuixos originals a data de 1659 tindria 74 folis i algunes figures estarien duplicades, a banda que s'havien afegit 4 dibuixos de Guercino, com assenyala Agostini a la carta. Però sobretot és interessant perquè en aquesta carta desvela la identitat de Mosini: monsenyor Giovanni Antonio Massani. La figura de Giovanni Atanasio Mosini durant molt temps havia plantejat dubtes perquè se'n coneixia molt poc. Però la realitat és que mai hauria existit i seria un pseudònim com va demostrar Denis Mahon a *Studies in Seicento art and theory* (1947). Monsenyor Massani va ser mestre de casa del papa Urbà VIII i estava en el mateix cercle que Agostini i Guidiccioni. Però sobretot és important la seva relació amb monsenyor Giovanni Battista Agucchi, de qui va ser íntim amic i hereu de part del seu llegat. Agucchi va ser un diplomàtic pontifici però també un teòric important dintre del terreny artístic a Roma entre les dècades del 1610 i 1630. Consta que va ser *maggiordomo*

⁵⁶ SAPORI (2015) p.72

⁵⁷ Ídem

⁵⁸ SAPORI (2015) p.73 nota 128; aquesta carta està conservada al Archivio di Stato di Firenze. Carte Strozziene i va ser publicada per Denis Mahon a *Addenda to 'Seicento Studies'* dins "The Burlington Magazine", 1950, 564, pp.80-81

o secretari del cardenal Pietro Aldobrandini, arquebisbe de Ravenna des de 1604 i un gran mecenes d'art. Però cal destacar especialment la relació d'Agucchi amb el cardenal Ludovico Ludovisi (el primer posseïdor del llibre de dibuixos d'Annibale), del qual n'havia estat la seva mà dreta i en certa manera també li havia servit com a conseller artístic. És a dir, que el més segur és que hagués vist els dibuixos originals a través de Ludovisi.

Tornant a la carta d'Agostini, cal remarcar el que explica sobre Massani *doppo alle disgrazie di quel povero virtuoso il libro si smarrì*. No detalla exactament que li passaria però el més probable és que fos alguna cosa greu segur perquè perdre el llibre dels dibuixos, sobretot després d'haver-se preocupat tant per a que no es perdessin els dibuixos i estampar-los⁵⁹.

Per tant, aquesta carta d'Agostini de 1659 és l'última notícia fins al moment del llibre amb els dibuixos originals. D'altra banda, quan mor Annibale Carracci – després d'estar 5 anys malalt i en depressió – a la seva casa de Roma no consta la presència de dibuixos. Només hi havia algun quadre i pocs objectes més de valor. En realitat, molts dels dibuixos es trobaven en mans de deixebles i amics, com Domenichino o Francesco Angeloni. Com s'ha esmentat amb anterioritat, aquests dibuixos després es reparteixen entre les dues col·leccions més grans de dibuixos dels Carracci, la del Windsor Castle i la del Louvre.

⁵⁹ Mahon proposa que el cartró de Domenichino que Agostini esmenta que acompanya la venda del llibre sigui el cartró preparatori per *La Liberazione di San .Pietro* per a l'altar major de San Pietro in Vincoli (1604). Una obra que havia estat comissionada pel mateix Agucchi per al seu germà, la qual és bastant probable que Massani hagués heretat al mateix temps que el tractat i altres béns.

4. DIVERSE FIGURE. La primera edició

La primera edició de *Le Arti di Bologna* va ser publicada a Roma a l'impremta de Ludovico Grignani l'any 1646. El títol de l'edició prínceps era diferent al nom amb el qual es coneix avui aquest volum: *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino per utile di tutti i virtuosi et intendenti della professione della pittura e del disegno. In Roma, Nella stamperia di Ludovico Grignani. MDCXLVI con licenza de'superiori*. És un títol molt descriptiu que ens dona informació sobre quantes taules hi ha, de qui són els dissenys, qui és el gravador, quan i on s'edita. Però sobretot ens remarca per a qui va destinat aquest llibre: *tutti i virtuosi et intendenti della professione della pittura e del disegno*.

L'origen de la publicació dels dibuixos d'Annibale Carracci estaria relacionat amb satisfer l'interès i el gust de les elits, especialment del cercle al qual pertanyia Massani, que seria el promotor de la publicació. En referència a aquesta qüestió Sheila McTighe dedica un estudi al tema de la recepció dels dibuixos, publicat al *Oxford Art Journal*⁶⁰. Malgrat que els dibuixos d'Annibale estarien lligats a la tradició que popularitzen els *Cris de Paris* (que s'ha detallat anteriorment), el resultat és diferent: les imatges d'origen francès eren objectes de baix cost i populars, en canvi, les de Carracci acaben anant destinades a la elit cultural de la Roma de meitat de 1600. De fet el mateix títol que es decideix atorgar-li a la primera edició ja exemplifica que l'obra va dirigida a la classe alta/mitjana i noble de Roma, als *virtuosi*. És a dir, que estaria concebuda com un objecte de luxe, però un producte que hauria portat aquells models populars dels *Cris de Paris* cap a la elit cultural romana⁶¹. La diferència en individualitzar-los, per una banda, hauria atorgat humanitat a les figures, però, per una altra banda, hi hauria aquesta idea de la deformitat i de les caricatures, amb un to més humorístic. A banda del títol, la primera edició va acompanyada del prefaci de Massani, sota el pseudònim de Mosini, en el qual es detalla la idea de bellesa de la teoria idealista, reforçant encara més a quin públic va dirigit el llibre que edita l'impremta Grignani.

Els dibuixos d'Annibale que eren estudis sobre la quotidianitat de la classe baixa i els baixos fons, acaben convertits en reinterpretacions intel·lectuals de la realitat. Sigui com sigui, realment l'origen d'aquestes imatges és com un llegat dels Carracci i la *Accademia degli Incamminati* fundada per ells a la seva Bolonya natal. És a dir que estaven pensats com un recurs més per a educar en el dibuix i fomentar-ne la seva pràctica entre els joves pintors de les següents generacions.

⁶⁰ MCTIGHE, Sheila.: "Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the "Imaginaire" of Work: The Reception of Annibale Carracci's "Arti di Bologna" in 1646". A: *Oxford Art Journal*, 1993, Vol. 16, No. 1 (1993), pp. 75-91.

⁶¹ Segons McTighe la primera edició de 1646 *Le Arti di Bologna* va ser un acte d'apropiació per part de la classe dominant reclamant no només les imatges dels treballadors de la ciutat de Bolonya, sinó també el propi artista. MCTIGHE (1993) p.89

4.1. Personatges al voltant de la publicació

Els principals personatges implicats en la publicació de *Diverse Figure* son tres. Per una banda Giovanni Antonio Massani, el promotor de la publicació; i, per l'altra banda, Simon Guillain II i Alessandro Algardi, els artistes encarregats de traduir els dibuixos d'Annibale Carracci al gravat.

Per a dur a terme la seva producció Massani escull al parisenc Simon Guillain II, el qual també treballarà en una sèrie de gravats sobre les històries de san Diego de la capella Herrera a l'església de San Giacomo degli Spagnoli a Roma, publicada per François Collignon també el 1646 com la primera edició de *Le Arti di Bologna*.

Simon Guillain II era fill d'un escultor de la cort Lluís XIII de França, el qual també es deia Simon Guillain. El pare hauria estat a Roma a la primera dècada del segle XVII, al voltant del 1611 hauria tornat a França per passar a treballar al servei del rei. Seguint al pare, Simon Guillain fill, nascut al 1618, també es trasllada a Roma, arribant allà al voltant del 1640 junt amb Michel Anguier, un altre deixeble del seu pare. Els dos entren a formar part del taller del bolonyès Alessandro Algardi – on també hi havia un altre francès, Alexandre Jacquet –. Sigui perquè com escultor no era destacava o sigui per necessitats del taller, Simon Guillain II passa a centrar-se en la calcografia. Comença fent gravats de dissenys d'Algardi, per exemple del conjunt fúnebre per a Ludovico Facchinetti (ambaixador bolonyès a la Santa Seu amb el papa Urbà VIII). Algardi apreciava l'art del gravat i sovint preparava bastants dissenys per després estampar-los amb gravadors professionals, i en diferents ocasions Guillain intervé en els dissenys. En un principi l'artista francès hauria ocupat dins del taller un lloc secundari, entre aprenent i col·laborador, però el 1646 se li assignen dos encàrrecs importants: *Diverse Figure* i el de la vida de San Diego de la capella Herrera, ambdòs de traducció d'Annibale Carracci. Per petició expressa de Massani, Guillain els realitzaria amb el suport del seu mestre, Alessandro Algardi.

En referència a l'elecció del parisenc Guillain com encarregat dels gravats, Saporì argumenta que segurament estaria justificada pel fet que Algardi havia estat al servei dels Ludovisi, els patrons del preuat amic de Massani, Giovanni Battista Agucchi⁶². Però Algardi no només aconsella i recolza a Guillain en la producció, sinó que també intervé de manera directa en el disseny del frontispici amb el retrat d'Annibale. Massani ho explica com si Algardi ho hagués fet de manera desinteressada [...] *e quando è stato in fine di tutte, desiderando di più il Francese d'intagliar ancora il ritratto di Annibale da porre per frontispitio del libro, hà ricevuto dall'Algardi questo servitio di più, che di sua mano gli hà disegnato quel retrato con un 'accompagnamento, che per frontispitio possa acconciamente servire*⁶³. Saporì sobretot assegura que aquest *servitio di più* que no és casual i no és tan benèvol com sembla, sinó que seria un interès directe de participar en la producció de *Diverse Figure*, i que serviria per reforçar aquesta idea que Algardi era algú que entenia i apreciava l'art del dibuix, podent ser probablement un dels entesos que aconsellen a Massani que faci servir l'aiguafort i, sobretot, que l'animin a publicar el llibre⁶⁴.

En el cas del frontispici es conserva el dibuix preparatori obra d'Algardi, que es troba a Berlin [fig. 23]. Si es compara el dibuix amb el gravat que després es publica en el llibre és bastant probable,

⁶² SAPORI (2015) p.59

⁶³ MARABOTTINI (1979) p.41

⁶⁴ SAPORI (2015) p.60

com planteja Sapori, que Algardi intervingués més del que sembla [fig. 24]. El que es conserva és un esbós i tot deixa suposar que Algardi realitzaria un dibuix preparatori més detallat en un segon estadi, modificant la postura d'Annibale. Per exemple, en l'esbós respecte al gravat final, el bust d'Annibale està més de perfil, i en quant a l'entorn arquitectònic està girat en el gravat. És doncs bastant probable que la intervenció d'Algardi anés més enllà del esbós, sobretot perquè les modificacions respecte al disseny final del gravat són detalls que semblen més obra del mateix mestre o d'algun altre col·laborador del taller més experimentat que Guillain.

En referència al disseny del frontispici, Borea argumenta que el retrat que fa Algardi d'Annibale Carracci estaria inspirat en un dibuix de Ottavio Leoni [fig. 25], el qual a la vegada es basaria en un autoretrat d'Annibale actualment conservat al museu de l'Hermitage [fig.26]⁶⁵.

D'altra banda, tenint en compte que la sèrie editada per Collignon dels frescs de la Capella Herrera també es publica a la tardor de 1646, hem de suposar que Guillain, intervenint en ambdues produccions, no pogués fer tots els gravats ell sol. Sobretot perquè *Diverse Figure* es començaria a passar per impremta cap al mes de juny de 1646, quan l'artista encara era deixeble i col·laborador d'Algardi. A més, aquesta empresa que s'editava per primer cop, estava relacionada amb el mecenatge de diferents personatges de l'elit intel·lectual de Roma. En canvi, la publicació de Collignon del cicle de la vida de San Diego de la Capella Herrera era ja la tercera vegada que es traduïa al gravat. És a dir, que era més ambiciós i important *Diverse Figure*, reforçant el fet que Algardi volgués estar allà intervenint per així assegurar-se que sortís bé⁶⁶.

En aquest sentit Sapori proposa que els 5 dissenys afegits a les figures podrien haver estat fets per Algardi. Els contactes estrets que existien entre Algardi i Massani són coneguts gràcies al testimoni de Vincenzo Vittoria a *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice* (1703)⁶⁷, que, referint-se a Massani, explica el següent:

*[...] dando al pubblico il detto libro, compresevi un bel discorso di Gratia Dio Machati, altro nome finto, che significa Gio. Battista Agucchi, raccogliendo molte cose degne della pittura, e de i medesimi Carracci. Mà tanto questi discorsi, quanto le figure, e tutto il libro fu diretto col consiglio dell'Algardi, e da esso approvato, essendo egli amicissimo di Massani e di più vi delineo egli il frontespizio col ritratto di Annibale, adorno di trofei, e di allori della pittura*⁶⁸.

Sapori destaca que aquest *amicissimo* és un indicatiu del fet que la relació entre els dos anés més enllà de les qüestions laborals. De fet, és probable que Algardi conegués a Massani a través d'Agucchi, considerant que els tres treballaven per al cercle dels Ludovisi⁶⁹.

Després de 1646 Simon Guillain II no apareix més en els documents d'Algardi. La cosa més lògica seria pensar que torna a França, però Sapori assegura que és tan gran l'escassetat de documents que

⁶⁵ BOREA (1988) p.537

⁶⁶ SAPORI (2015) pp.60-61

⁶⁷ En aquesta publicació Vincenzo Vittoria desvela qui era en realitat la persona que hi havia darrera de la figura de Giovanni Atanasio Mosini, però també desvela que Gratiadio Machati és el pseudonim de Giovanni Battista Agucchi.

⁶⁸ VITTORIA (1701) p.93

⁶⁹ SAPORI (2015) pp.64-65

és complicat afirmar realment el que li va succeir al gravador francès⁷⁰. És estrany el fet que després d'haver fet una tasca com *Diverse Figure* després no se'n tinguin més notícies, sobretot considerant que era jove i que aparentment la seva carrera anava ben encaminada.

Tenint en compte això Saponi argumenta que és difícil continuar creient que Guillain va estar a càrrec de tota la empresa sol i creu que tampoc estava preparat com per a que li deixessin tan fàcilment com sembla els dibuixos originals d'Annibale Carracci i el disseny del frontispici d'Algardi. A banda que la realització del volum va tenir un cost important, entre la producció de les làmines de coure, la incisió en gravat i les despeses d'impremta. Tot i que no s'han trobat documents en referència al cost de *Diverse Figure*, Saponi agafa com a exemple la documentació per a la producció de *Galleria Giustiniani del marchese Vincenzo Giustiniani* (1640) i fa un càlcul aproximat del cost⁷¹. Només les 80 figures gravades en làmina de coure, més la memòria i el frontispici, costarien al voltant de 700 escuts, i a això se li hauria d'afegir el cost d'impressió de les imatges i del text – inclòs tot el treball preparatori abans de la impressió, com netejar les làmines i treure imperfeccions i impureses –⁷². Basant-se en els estudis de Giuseppe Trassari Filippeto sobre la tècnica de l'aiguafort i de les matrius de la *Galleria Giustiniani*, Saponi fa un càlcul també aproximat amb l'ajuda del mateix Trassari en relació a quant es deuria trigar en fer la producció de *Diverse Figure*. Per al frontispici s'hauria trigat al voltant d'una setmana i per les 80 figures diferents com a mínim entre 2 o 3 dies per cadascuna d'elles. Recalca que entre les figures hi ha homogeneïtat en la incisió però que la reproducció (resa) de les figures és desigual i podria ser que hi haguessin dibuixos de diferent qualitat, en quant a les figures en si com a l'execució de l'espai on es troben⁷³.

En el cas de Simon Guillain II no hi ha documentació després de 1646, però respecte a Giovanni Antonio Massani no es tenen notícies fins al 27 d'abril de 1648 quan es redacta el seu testament. D'aquest document Saponi assenyala que es pot extreure que estava molt malalt – de fet, morirà el dia següent a l'edat de 60 anys –⁷⁴. Això explicaria la frase que Leonardo Agostini [...] *doppo alle disgrazie di quel povero virtuoso il libro si smarrì* referint a Massani en la seva carta de 1659 a Carlo di Tommaso Strozzi, citada amb anterioritat. En el testament, Massani fa hereu universal al seu germà Alessandro; els manuscrits que posseïa els deixa al seu amic dels anys a Venècia de quan havia estat nunci, Antonio Rota; i als seus nebots – ambdós es deien Tommaso –, els fills del seus germans Alessandro i Nicola, els deixa la seva renda de canonge. En cap lloc s'esmenten obres d'art o llibres, només els manuscrits. Massani va ser enterrat a la sagristia de la Basílica de Sant Pere a Roma.

No es tenen notícies de l'inventari de Massani però Saponi presenta unes hipòtesis del que hi hauria a casa de Massani quan mor⁷⁵. El més segur és que tingués quadres dels Carracci i de Domenichino (qui havia estat a casa d'Agucchi per uns anys) i d'altres artistes moderns i contemporanis. Això es

⁷⁰ SAPORI (2015) p.65

⁷¹ Saponi agafa aquest exemple però és conscient que la qualitat de les dues obres és diferent, perquè a la publicació de la *Galleria Giustiniani* intervenen diferents professionals i alguns d'ells són veritables mestres del gravat.

⁷² SAPORI (2015) p.65

⁷³ SAPORI (2015) p.67 nota 113. Per a més aprofundiment respecte a les diferències de qualitat entre les figures consultar Donald POSNER, Annibale Carracci. *A study in the reform of italian painting around 1590*, Londres-Nova York, 1971, p.17.

⁷⁴ SAPORI (2015) p.48

⁷⁵ ídem

pot saber gràcies a Angeloni, que al 1641 publica *Historia Augusta* i esmenta el que té Massani a casa heretada d'Agucchi, que havia mort al 1632. És a dir que Massani a banda del tractat de pintura d'Agucchi – que sabem que el posseïa sobretot perquè en fa constància al prefaci de *Diverse Figure* –, hauria de tenir també alguns quadres. Però no tots els quadres d'Agucchi se'ls hauria quedat Massani, sinó que els altres hereus del cardenal també haurien rebut obres.

4.2. Estructura

La primera edició de 1646, la que porta el títol original de *Diverse Figure* està composta en format a un foli, on només hi ha text o imatges en una cara. Primer de tot presenta la portada, on trobem el títol complet que detalla on, quan i qui va realitzar la impressió del volum [fig.27]. També presenta la marca de l'impressor, que és un petit dibuix on emmarcat en un cercle ricament decorat es pot veure la *dextera domini* que sosté un compàs que està dibuixant una circumferència i un filacteri que travessa l'espai amb la frase en llatí *labore et constantia*. Seguit a la portada, al foli següent hi ha el pròleg que comença amb la següent dedicatòria *a tutti coloro che della professione ingegnossissima del disegno si dilettano. Giovanni Atanasio Mosini salute*. Aquesta part ocupa des de la pàgina 3 a la 22. El segueix un índex que anuncia les 80 taules que van a continuació, inclòs el frontispici amb el retrat d'Annibale Carracci, sota el nom de *nomi degli artisti della citta di Bologna. Figurati da Annibale Carracci* [fig.28].

La part gràfica s'obre amb el frontispici amb el retrat d'Annibale dissenyat per Alessandro Algardi, el qual presenta el creador del dibuix inserit en una arquitectura sostinguda per dues esfinx i decorada de màscares i elements que fan referència a la seva professió de pintor. Tot això culmina per una corona de llorer acompanyada per dues trompes remarcant el triomf d'Annibale, i un sol que en la llunyania il·lumina tot de llum obrint-se entre els núvols. Sota el retrat d'Annibale hi ha una inscripció en llatí on es pot llegir *Annibali Carraccio bonon. Aetatis suae. Ann. XLIX* i després en petit s'afegeix el lloc i la data d'edició: Roma MDCXLVI (1646)⁷⁶. Per últim després del retrat ja comencen les 80 representacions de *le arti*.

L'element que destaca més de l'edició prínceps, a banda de les taules amb els gravats, és el pròleg de Massani, sota el nom de Mosini. La primera persona que va estudiar a fons aquest prefaci i el va reproduir en una versió moderna va ser Denis Mahon a *Studies in Seicento art and Theory* (1947). A partir de Mahon s'han fet altres reproduccions, per exemple en el llibre de Marabottini, i s'ha tractat per altres autors com Saporì i McTighe. No obstant, els estudis que va fer Mahon sobre el text de Massani tenen un gran pes i son encara avui la principal font de referència.

La importància del text de Massani resideix en el fet que és l'única font que dona informació sobre el tractat manuscrit del seu gran amic, Giovanni Battista Agucchi⁷⁷. El tractat l'hauria escrit entre 1607 i 1615, i segurament entre el temps que Massani el rep i que en publica un fragment a *Diverse*

⁷⁶ Aquest últim detall de Roma MDCXLVI no apareix en algunes de les edicions. Per exemple manca a l'exemplar de la BNF, que és la citada en les figures 26 i 27.

⁷⁷ Denis Mahon assegura que és possible que s'hagi conservat el manuscrit del tractat, però fins al moment no s'ha pogut localitzar. Existeix un manuscrit del prefaci de Massani de l'edició prínceps de 1646 a la biblioteca de la Universitat de Bolonya. Però és una còpia a mà a partir d'un text imprès al 1646 per la impremta de Ludovico Grignani (Roma), segons li va confirmar a Mahon el director de la biblioteca del moment, el professor Domenico Fava, i després el mateix Mahon va poder examinar el manuscrit i corroborar-ho.

Figure (publicat al 8 de juny de 1646) havia estat objecte d'estudi i debat entre el seu grup d'intel·lectuals (Angeloni, Agostini, Bellori, Cassiano del Pozo...). És a dir, el fragment inclòs per Massani es publica uns 40 anys després de la seva redacció, en un context històric i artístic d'una Roma completament diferent⁷⁸. Quan Agucchi hauria escrit el tractat la teoria de l'art dominant era la classicista, amb constants comparacions entre el que s'anomena *Caravaggismo* i el *Carraccismo*, com succeeix per exemple en tractat de Guilio Mancini⁷⁹, *Considerazioni sulla pittura* (1618-1621). Mancini afirma que els caravaggistes depenen molt del model i aquesta dependència els limita, sobretot quan han d'elaborar composicions grans i més complexes. D'altra banda considera que els models que escull Caravaggio i els seus seguidors, són models que manquen de decòrum. En canvi, els Carracci (sobretot es refereix a Annibale) i la seva escola són artistes més seriosos i professionals. Són capaços de realitzar composicions a la gran manera, a la manera dels grans mestres, i al mateix temps expressar emocions però sense ser vulgars ni ofendre ningú o al bon gust. Malgrat que es basin també en el natural com els caravaggistes, no estan tan lligats a reproduir-ho exclusivament tal com és, sinó que saben escollir el millor, i sempre hi ha lloc per a la improvisació. Per últim, Mancini també fa referència al tractament de la llum i en comparació amb el que ell considera sobreexageració del *Caravaggismo*, la llum del *Carraccismo* és més natural i tot està resolt amb més *grazia*.

Per tant, Roma en aquell moment està dividida, domina la ciutat un estil més classicista, iniciat amb l'etapa romana d'Annibale i que té continuïtat amb deixebles seus com il Domenichino o Guercino. En canvi, el pic de popularitat de l'explosió del Caravaggismo, d'aquest l'estil naturalista clarobscurista, començar a passar de moda, sobretot per tots els prejudicis dels teòrics classicistes que estan fent minvar la seva presència a Roma. És doncs en aquest context que neix el tractat d'Agucchi i això es fa palès per les idees que defensa.

Agucchi, en una línia molt semblant a la de Mancini, argumenta que hi ha alguns pintors que es centren només en la *imitatio*, és a dir en allò que es pot veure directament amb els ulls. La seva finalitat és representar la realitat de la manera més precisa i exacta i res més. Però no tots són així, ja que hi hauria altres artistes que també es basen en la natura però amb motius més nobles. A través de la natura saben traslladar la seva concepció de bellesa i perfecció, és a dir, que la natura mateixa sigui el reflex d'aquests ideals. Els anomena *valorosi artifici* i el que els distingeix és que sí representen la realitat però van més enllà, ja que no és la natura de manera literal sinó la que hauria de ser. Són capaços d'entendre la bellesa que desitja la natura i no resignar-se a quedar-se amb allò restant que només es percep amb la mirada.

D'altra banda Agucchi afirma que en quant a la recepció, el públic general gaudeix i sap apreciar l'art que imita la natura, ja que troba coses que entén i que li són familiars. Però només aquells més entesos – Agucchi els anomena *l'humo intendente* – saben realment entendre l'ideal de bellesa de les obres on la natura va més enllà i s'emmiralla a quelcom més transcendental, pràcticament diví. Fins i tot en els retrats, els pintors més aptes (*più valenti*) saben elevar la natura i embellir els retrats.

⁷⁸ Es publica però en cap moment s'esmenta que sigui un text d'Agucchi, ja que és presentat com un text d'un personatge anomenat Gratiadio Machati, el pseudònim de Giovanni Battista Agucchi.

⁷⁹ Guilio Mancini (1558-1630) era originari de Siena i va ser col·leccionista i escriptor d'art, a banda de ser el metge del papa Urbà VIII des de 1623.

Agucchi tenia especial admiració per Domenichino (que estava en actiu), però també per Annibale Carracci, que etiqueta com *il vero virtuoso*. En contraposició, a Caravaggio li reconeix que és excel·lent amb el color però que s'hauria deixat endur per la mera imitació i deixant de banda l'ideal de bellesa. Aquesta idea sobre Caravaggio és la que perviurà al llarg del Seicento. Per a Agucchi l'estil d'Annibale després de tenir la influència de Rafael i de les estàtues romanes s'eleva i representaria una millor comprensió i refinament del dibuix, respecte a l'art de la Llombardia. Per tant, l'etapa romana és la que es valora més i això es veu reflectit com s'ha destacat amb anterioritat en referència als gravadors d'Annibale, que fins a la publicació de *Le Arti* havien difós exclusivament les produccions de l'etapa romana d'Annibale (Galleria Farnese, Capella Herrera, *Pietà* de Capodimonte...).

Un fet que cal tenir en compte és que Annibale Carracci i Agucchi es van conèixer en vida. En aquest sentit, Malvasia a *Felsina Pittrice* (1678) dona a entendre que les teories que després plasma Agucchi serien el reflex d'opinions d'Annibale. Però el mateix fragment del tractat de l'Agucchi desmentiria això, ja que segons Mahon no concorda el to d'entusiasme del tractat amb el caràcter d'Annibale⁸⁰. Hi ha cartes d'Agucchi on es reflecteix l'entusiasme per la Galeria Farnese i Annibale que concorden amb el que després hi ha al tractat. També perquè és estrany que el mateix Annibale parlés en termes d'elogi tan gran de la seva pròpia obra. Tot això es sustenta en el fet que se sap que en els 5 últims anys de vida d'Annibale – que és quan podria haver donat la seva opinió a Agucchi – tenia depressió i es fa difícil pensar que en aquestes condicions pogués haver intervingut en la redacció de les teories del tractat⁸¹.

Per a Agucchi, Annibale és el perfecte exemple dels seus ideals i gràcies a la seva obra exposa el seu punt de vista anti-manierista. Segons Agucchi l'art de la pintura havia entrat en decaïda en els últims anys a causa dels pintors manieristes que s'havien allunyat massa de la natura. En paraules d'Agucchi *dal vero, e dal verisimilie [...] si allontanauano in somma largamente dalla buona strada, che all'ottimo ne conducte*⁸². És a dir, que per Agucchi els Carracci serien com els salvadors que han rescatat l'art d'una manera allunyada de la realitat i que l'han portat de nou cap al bon camí, de nou cap a la natura. I és Annibale qui sap plasmar aquest nou ideal de bellesa, barrejant els seus coneixements i el domini del color i les maneres del nord (Correggio, escola Veneciana) amb el refinament i la elegància més idealista de la manera romana.

El tractat d'Agucchi, en tot cas, no deixa de ser un discurs d'un bisbe erudit amb bastant coneixement sobre l'art, els artistes i els escrits d'art. Agucchi no presenta res que no s'hagi dit mai. El que sí que fa es agafar idees tradicionals, ordenar-les i adaptar-les a la seva contemporaneïtat i al context artístic amb el que conviu. Mahon defensa que aquesta selecció que fa Agucchi en gran mesura la realitza d'acord amb l'art dels Carracci, especialment amb Annibale, ja que el considera el millor del seu temps, per així poder després justificar amb una teoria sòlida el seu gust⁸³.

⁸⁰ MAHON (1947) p.124

⁸¹ S'ha de tenir en compte que Malvasia escriu 70 anys després de quan teòricament haurien succeït els fets narrats.

⁸² MAHON (1947) p.140

⁸³ [...] in short, Agucchi's inclinations having led him to regard the pictures of the Carracci, and those of Annibale in particular, as the best of their time, he looks round for a plausible theory which will enable him to justify his taste. MAHON (1947) p.125

Tenint en compte quina és la ideologia del text d'Agucchi que es presenta en el pròleg de Massani, autors com Sheila McTighe han remarcat que és contradictori que estigui precedint uns gravats basats en uns dibuixos d'Annibale que no representen aquesta idea de l'ideal de bellesa que defensa Agucchi, sinó tot el contrari, son dibuixos on hi ha un clar interès per imitar la realitat i no s'evidencia un llenguatge classicista com sí que es troba a la Galleria Farnese, per exemple. A més a més, son dibuixos que representen personatges de classe baixa, tot i ser un volum pensat per a una elit i per al seu gaudi. Evidència d'això és l'inici del pròleg de Massani:

Annibale Carracci pittore de nostri tempi dell'eccellenza, che a voi (amatori di così bello artificio) può esser manifesta, fù riputato da coloro, che in vita conobbero, esser dotato di vna felicità d'ingegno marauigliosa; con la quale, accompagnando egli con suo gran gusto lo Studio, e la fatica, arriuò ad hauere così pronta, & vbbidiente la mano ad esprimere col disegno gli oggetti, che vedeua, e s'imaginava [...] E quanto all'isquisi]tezza dell'imitatione, fine principale del Pittore, la qual a lui ottimamente sepre riusciata, alcuni lo paragonauano a que'tali, che, per grande abilità naturale, e per istudio particular, essendo attissimi ad imitare i linguaggi, al voce, li gesti, & altre singolari, e proprie qualità di alcuno, fanna credere, che ascoltando, o veggendo essi, si ascoltino, o veggano que'medesimi, che da loro vengono imitati.

A primeres instàncies interpel·la al lector és molt adulador i dona per fet que qui està llegint és coneixedor i amant de la pintura, *così bello artificio*. D'altra banda, referint-se a Annibale explica que era reputat i tots aquells que el van conèixer en vida poden corroborar que tenia un gran enginy i capacitat d'esprémer a través del dibuix allò que veia i que imaginava. Assegura que tenia un gran gust per l'estudi i que en quant a la imitació (la que seria la finalitat dels pintors) era molt bo, a nivells que el podien comparar a aquells grans que tenia una habilitat natural per a representar les coses i que creessin il·lusions. És a dir que era tanta la seva destresa en la imitació que quan imitava sons o gestos era altíssima la qualitat, tant feia creure que es podien sentir els sons o veure allà mateix els gestos que calcava i reproduïa. L'està posant al mateix nivell que Parasi, el pintor de l'antiguitat que Plini el vell elogiava perquè deia que la seva pintura era tan mimètica que enganyava fins i tot els ocells, que volien beure aigua de les fonts de les seves obres.

No obstant, Massani probablement era conscient que el text d'Agucchi suposava un atac al contingut de les taules i és per això que en algunes parts del text enmig del tractat afegeix comentaris que donen la volta als arguments d'Agucchi i el tractat acaba jugant a favor de les figures.

El prefaci de Massani dona molta informació sobre la publicació del llibre de gravats i és suggestiu per exemple el que va escriure sobre Algardi: [...] *essendo l'Algardi della medesima patria de'Carracci, egli è parimente buon conoscitore del gran valore di essi, e con l'opere medesime sà egregiamente imitarli nell'hauer sempre la mira al bello, e faré elettione del meglio.*

L'elecció d'Algardi doncs no seria casual, el fet que fos també de Bolonya, segons Massani era important perquè entenia els valors i la moral que hi havia darrera de les obres d'Annibale, és a dir, que sabia trobar la manera de fer que els dissenys fossin en pro a la recerca de la bellesa, escollint allò millor de la realitat. Com apunta Mahon és una reflexió bastant en la línia de les teories d'Agucchi i posteriorment també de Bellori, però la visió que té Massani de l'art està a mig camí entre les idees classicistes més idealistes i la mera imitació de la natura. En quant a Algardi com a artista, és molt classicista, en contra del corrent dominant que en aquella època encarnava l'estil de Bernini. Algardi, sent de Bolonya, es va poder formar a l'acadèmia dels Carracci amb Ludovico. Més tard, quan arriba

a Roma al 1625, va fer-se amic de Domenichino, qui també li hauria ensenyat i donat consell, però no va ser un relació longeva perquè es van enemistar⁸⁴.

A banda del prefaci de Massani, és també interessant, per la informació que aporta, una carta de Giovan Pietro Bellori a Francesco Albani datada del 23 de juny de 1645, en la qual el primer demana al segon informació sobre obres d'Annibale Carracci fetes a Bolonya i Parma, i també sobre altres artistes. Això és esmentat per Massani, ja que explica que hi ha una persona de gran ingeni i coneixement que està preparant biografies de grans artistes, entre els quals els Carracci⁸⁵. Mahon suggereix que la persona a la qual es refereix Massani seria Bellori⁸⁶.

El fet que Bellori estigui començant a preparar *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (que finalment publica al 1672 a Roma), al mateix temps que Massani decideix publicar *Diverse Figure* (1646) acompanyades de les idees d'Agucchi, segurament guarda algun tipus de relació. Segons Sapori⁸⁷, el més segur és que la tasca que estava fent Bellori hagués estimulat i animat a Massani a publicar el llibre – de fet, ell mateix assegura que ho està fent perquè s'havia vist empès i encoratjat a fer-ho perquè els virtuoses i benentesos l'hi demanaven, com si fos un deure –. Sobretot perquè a la carta Bellori li explica a Albani que està parlant amb diferents personalitats per documentar-se, i tenint en compte la relació de Bellori amb Massani, la seva fama i possessions, és molt possible que aquest intercanvi d'idees i debats alguna cosa tinguin a veure amb el fet que finalment Massani publiqui el llibre.

Per últim, en referència a les taules amb els gravats dels oficis, en l'inventari ja citat de Lelio Guidiccioni apareix el llibret amb els dibuixos originals d'Annibale i la descripció que aporta esmenta que consta de 78 folis. En canvi, quan arriba a mans de Massani té 75 folis i s'augmenta a 80, amb 5 afegits d'igual qualitat, segons afirma Massani al prefaci. Per tant ja s'haurien perdut 3 folis pel camí des de la testimoniança més antiga de l'existència del recull dels dibuixos fins a quan es publiquen els gravats. Els dibuixos afegits són de la mateixa mida i s'intenta imitar l'estil dels originals, però pels subjectes que es representen s'evidencia que no són fruit de la mateixa mà. Segons Massani les afegides serien les 5 últimes figures (*la Spia, la Putta, la Mezzana, il Ragazzo che urina i il Console dei levantini*). Aquestes últimes precisament no encaixen de manera tan homogènia amb la resta d'oficis, per exemple el *putto che urina* (79) [fig.29], per molt que pugui aparèixer *Annib. Carac Inv.* o variants semblants que vinculin l'autoria del disseny amb Annibale Carracci.

L'autoria dels dissenys afegits encara a dia d'avui es desconeix, però Malvasia afirma que els 5 dissenys afegits per Massani eren obra del cosí d'Annibale, de Ludovico Carracci⁸⁸. Marabottini, en canvi, proposa que les taules que podrien ser de Ludovico són la 2, 11, 29, 39 i 68, i sense contradir a Massani afirma que les 5 últimes taules serien d'algú diferent⁸⁹.

⁸⁴ MAHON (1947) p.239 Nota 12

⁸⁵ *Aggiugner anco delle cose rilevanti alle Vite già descritte di molti Pittori, e de' Carracci specialmente, parendole, che troppe cose sieno state lasciate indietro.* MAHON (1947) p.276

⁸⁶ MAHON (1947) p.276

⁸⁷ SAPORI (2015) p.49

⁸⁸ [...] *nell libro delle Arti il facchino, il cariolaro, il pianellaro, il berrettaro e porta citazioni esser di Ludovico è volgato tra gli artefici ed è chiarissimo.* MALVASIA (1678), III, p.351

⁸⁹ MARABOTTINI (1979) p.28 Nota 8

4.3. Fortuna crítica

El editor, Ludovico Grignani, era un personatge actiu i reconegut en quant a publicació de llibres i edició de gravats. A banda, era un personatge ben relacionat, tant amb els poderosos com els Barberini, Aldobrandini, Borghese..., com amb artistes protegits d'aquestes famílies nobles italianes. Malgrat tenir molta experiència, la primera edició de *Diverse Figure* (1646) va sortir amb algunes imperfeccions tant en les imatges com en el text. Els problemes provenien de les matrius, les quals s'havien fet amb planxes de coure que presentaven impureses i que no s'havien netejat suficient. Per això se'n va fer un tiratge molt limitat, cosa que explica perquè avui en dia es conserven tan pocs exemplars. Es té constància de primeres edicions sobretot en biblioteques de personatges del cercle dels Barberini, com Cassiano dal Pozzo.

Actualment es troben exemplars de la primera edició o còpies en algunes de les localitzacions següents: Biblioteca Nacional de França (BNF)⁹⁰, Gabineto dei disegni degli Uffizi a Florència⁹¹, Biblioteca dell'archigimnasio Università di Bologna⁹², Sterling and Francine Clark Art Institute Library a Williamstown⁹³, Biblioteca Comunale d'Urbania (PU)⁹⁴, entre d'altres [Taula.1].

En referència als exemplars existents, Marabottini argumenta que alguns no serien primeres edicions de 1646⁹⁵, sinó terceres edicions de 1740, ja que es van fer diferents còpies i en alguns casos es prescindia de la portada i el text que incloïa la tercera edició per començar directament amb la part gràfica, amb el frontispici. Això comporta moltes confusions perquè en el frontispici apareix Roma 1646 i algunes biblioteques haurien datat erròniament els seus exemplars. Per exemple, era el cas de l'exemplar de la Biblioteca Nacional de Roma o de la Biblioteca CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona.

Tot i que l'edició prínceps no va sortir del tot bé, va aparèixer una segona edició, teòricament, també a l'any 1646, però d'un editor diferent com s'explicarà a continuació.

⁹⁰ Aquesta edició està digitalitzada, disponible a: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454358x/f1.item>

⁹¹ Aquesta edició és una còpia de la primera edició

⁹² ídem

⁹³ Aquesta edició, que presenta una marca d'editor diferent a la de la BNF i no compta amb el prefaci de Massani, està digitalitzada i disponible a:

<https://archive.org/details/diversefigurealn00carr/page/n42/mode/1up>

⁹⁴ Aquesta edició es va restaurar al 1993 i es va publicar una edició anastàtica de la primera edició. L'estudi de Giovanna Saporì (2015) s'ha basat en aquest exemplar conservat a la regió de Le Marche, a Itàlia.

⁹⁵ MARABOTTINI (1979) p.30 Nota 14

5. LE ARTI DI BOLOGNA

5.1. La segona edició

La segona edició està envoltada d'incògnites, és una obra d'un "editor fantasma" i es desconeix com s'origina la publicació i quan es publica exactament. D'altra banda, la segona edició suposa canvis respecte el format de l'edició prínceps de Massani publicada per Ludovico Grignani. El canvi que tindrà més repercussió és el títol, passa de *Diverse Figure al numero di ottanta... a Le Arti di Bologna originali di Annibale Carracci per utile di tutti i virtuosi, e le intendenti della professione della pittura e disegno. Dedicata all'illustrissimo signor Prior Rensi da me Carl'Antonio Fosarelli. In Roma*. Aquest nou títol és el que guanyarà fama i s'acabarà associant el volum amb el nom de *Le Arti di Bologna*. L'altre canvi important és que en aquesta edició desapareix el prefaci amb el fragment d'Agucchi.

Pel que fa a l'estructura, aquesta segona edició després del foli amb el títol inclou un petit text amb dedicatòria al Prior Rensi. Després hi hauria el frontispici amb el disseny d'Algardi – el qual manté la inscripció de Roma MDCXLVI – i seguit les 80 taules amb els dissenys d'Annibale Carracci traduïts per Simon Guillain II. Les taules no presenten modificacions, tret d'un emmarcament que s'afegeix. Presenten les mateixes imperfeccions que tenia la primera edició, evidenciant doncs l'ús de les mateixes planxes de coure, que tampoc aquest cop van ser netejades bé.

Carl'Antonio Fosarelli és el nom que apareix al títol i s'entén que seria el promotor d'aquesta publicació. Fosarelli hauria aconseguit d'alguna manera desconeguda i estranya les planxes que havia fet servir Grignani, sobretot tenint en compte que no estava prevista aquesta segona edició i tampoc es deu a iniciativa de Massani, que és l'últim posseïdor dels dibuixos originals⁹⁶. Sapori es refereix a aquesta segona edició com una publicació *di rapina*⁹⁷, ja que en el foli del títol, a diferència de la primer edició, no trobem cap notícia de l'editor ni de l'any de publicació. L'única data que hi ha en tot el volum és la del frontispici, 1646, però és un gravat que copia el de la primera edició i la data correspon a la de Massani. Els únics elements que poden ajudar a resoldre el misteri són els noms: la persona a la qual estaria dedicat el volum, el *signor Prior Rensi*, seria Francesco Antonio Renzi, el qual tenia un fons de dibuixos i estampes notable, que es troben entre la col·lecció de la reina Cristina de Suècia i la Biblioteca del Senat a Leipzig. Renzi era col·leccionista i marxant d'art i llibres, especialitzat en antiquària i numismàtica. Durant un temps va estar al servei de la cort dels Savoia com a numismàtic. Era una persona que va viatjar per Europa i estava relacionat amb intel·lectuals, en especial col·leccionistes i entesos en l'art del dibuix com podien ser Sebastiano Resta, Niccolò Pio, Giuseppe Magnavacca, Pellegrino Orlandi, Francesco Maria Gabburri...

En els últims anys, en gran part gràcies a l'estudi de les fonts de col·lecció de Leipzig, s'han pogut conèixer més detalls sobre la figura de Renzi i s'ha descobert que va morir al 1714 al voltant dels 70 anys. Per tant, com apunta Sapori⁹⁸, hauria d'haver nascut a la dècada de 1640. Considerant que era habitual dedicar un llibre a personatges de certa maduresa i prestigi, s'ha de suposar que la edició

⁹⁶ La majoria d'autors coincideixen que les planxes van ser usurpades o obtingudes de manera fraudulenta per a l'edició de Fosarelli. En tot cas això es desconeix perquè aquesta idea es basaria en el fet que no es conserva documentació d'una possible compra de les planxes, tenint en compte que l'època era habitual la compra-venda i reutilització de planxes per altres projectes.

⁹⁷ SAPORI (2015) p.132

⁹⁸ SAPORI (2015) pp.134-135

correspondria a un moment avançat de la vida de Renzi, que, a més, va residir a Roma - encara que potser no de manera contínua - entre 1690 i 1714, any de la seva mort. D'altra banda, sobre Carl'Antonio Fosarelli hi ha poca informació, cosa que podria donar a entendre que es tracta d'un personatge inventat o un pseudònim, però Sapori assegura que durant la seva recerca va trobar notícies de la presència a Roma de Fosarelli en alguns documents entre 1695 i 1712, i que es tractaria del personatge en qüestió i no d'un omònim. En la documentació es detallava que aquest Fosarelli era natiu d'un poble del Lago di Orta, al Piemonte⁹⁹. A més, amb molta probabilitat seria també la persona que va signar el 1714 un retrat en baix relleu del papa Climent XI a Santa Maria in Trastevere. Per tant, Fosarelli seria un artista del Piemonte, una zona amb la qual Renzi estava en relació per la seva connexió amb la família Savoia, i això podria tenir alguna implicació amb el per què de la relació de Fosarelli i Renzi i el llibre de *Le Arti di Bologna*.

Ara bé, l'editor de la primera edició, Ludovico Grignani, va morir a Roma el 1651. Consta que tot el que tenia al seu taller ho va deixar en herència a la seva germana, però entre els béns citats en el seu inventari no apareixien ni les planxes ni cap còpia del llibre *Diverse Figure*. És bastant probable que Massani es quedés amb les planxes i altres materials relatius a la edició, però de Massani justament se'n perd el rastre a partir del 1646 i només es tornen a tenir notícies d'ell quan mor i li deixa en herència al seu germà dibuixos i pintures. El germà de Massani, segons explica Sapori¹⁰⁰, podria haver venut les planxes com va fer amb les pintures i dibuixos, i això explicaria que al 1653 es tingui constància de còpies incompletes de *Diverse Figure* al taller De Rossi. No obstant, aquesta informació no resol ni dona pistes de quan i com arriben les taules a Fosarelli o la persona que promou la segona edició.

En referència a la seva recepció, McTighe afirma que aquesta segona edició és de qualitat inferior a la primera, però per damunt de tot son diferents perquè van destinades a públics diferents¹⁰¹. L'edició de Massani anava adreçada a un reduït cercle intel·lectual de l'elit romana, dins del qual s'havien gestat les teories de la bellesa ideal d'Agucchi recollides pel pròleg. En canvi, la segona edició, que no presenta reflexions de caràcter teòric i és d'inferior qualitat – segurament també amb un pressupost més reduït –, aniria més en la línia dels *Cris de Paris* i les seves versions italianes, els *Gridi* o *Arti*. Per tant, el públic al qual estaria destinada seria més divers i de classes més populars, és a dir, un públic més ampli. Segons Sapori, les dues edicions són fruit de contextos diferents i difícilment comparables entre si i que, per circumstàncies relatives a les biografies de Fosarelli i Renzi, la segona s'hauria de datar entre la dècada de 1690 i la de 1710¹⁰².

La fortuna crítica d'aquesta segona edició és semblant a la de la primera, l'única diferència seria que el títol té més succés i desbanca el títol original. Però com que es van tornar a fer servir teòricament les mateixes planxes defectuoses, que ja havien generat impureses en l'edició de Massani amb Grignani, la segona edició tampoc va tenir bons resultats i és possiblement un dels motius pels quals tampoc se'n conservin gaires còpies actualment [Taula.1].

⁹⁹ SAPORI (2015) p.135

¹⁰⁰ SAPORI (2015) p.137

¹⁰¹ MCTIGHE (1993) p.77

¹⁰² Aquesta proposta de datació té en compte que Renzi mor el 1714 i que Fosarelli està documentat a Roma des de 1695 fins al 1712.

Esmenta Sapori que, com ja havia proposat Mahon, l'existència de tan pocs exemplars tant de la primera com de la segona edició fa possible l'existència de còpies manuscrites del llibre de Massani¹⁰³. Per exemple al Gabinetto dei disegni degli Uffizi hi ha una còpia *a penna* tant amb el text com les imatges. Després es conserva una altra còpia, però només amb el text, datada 1722 a la Biblioteca Nacional de Florència, provinent de la col·lecció de dibuixos de Francesco Maria Gabburri; i una tercera còpia manuscrita conservada a la Biblioteca dell'Archigimnasio de la Universitat de Bolonya, provinent de la Biblioteca de Luigi Ferdinando Marsili, la qual es data d'abans de 1730 perquè Marsili mor aquell any. Aquestes tres versions serien per tant anteriors a la realització de la tercera edició publicada l'any 1740, sobre la qual entrarem en detalls a continuació.

5.2. La tercera edició

La tercera edició de *Le Arti di Bologna* apareix a Roma l'any 1740 amb un títol modificat respecte al anterior: *Le arti di Bologna disegnate da Annibale Caracci ed intagliate da Simone Guillini coll'assistenza di Alessandro Algardi Aggiuntavi la Vita del sudetto Annibale Caracci dedicate all'Illmo Signore, il Signor Marchese Giambattista Piccaluga, in Roma, 1740, apresso Gregorio Roisecco mercante de'libri in Piazza Navona. Co licenza de superiori*. La principal diferència és que en aquest s'especifica el nom del gravador, Guillain, però acompanyat del d'Algardi. A més, en el foli del títol apareix un emblema diferent respecte a la primera edició, és a dir un escut decorat amb una corona a la part superior i al centre, entre flors i fulles, la imatge d'un lleó dempeus agafant un raïm [fig.30].

A nivell de l'estructura del volum, com en la segona edició, en aquesta tercera edició de Gregorio Roisecco manca el text de Massani amb el fragment del tractat d'Agucchi. Però, a banda del títol, presenta altres novetats significatives en comparació a les edicions precedents. En primer lloc, s'afegeix una dedicatòria de Roisecco al marquès Giambattista Piccaluga¹⁰⁴. Seguit hi ha una petita biografia de 4 folis a doble columna sobre Annibale Carracci i després ja trobaríem la taula amb l'índex de figures, el frontispici amb el disseny d'Algardi i, finalment, les 80 taules. El canvi important es troba a les taules: es fa servir una matriu diferent que en aquest cas sí que es va netejar i tractar degudament. A més a més, es reforça l'emmarcament afegit a la segona edició i s'afegeix una llegenda amb el número i el títol de la figura. Aquestes anotacions permeten una lectura més fàcil de les imatges perquè es reconeixen al moment els oficis o activitats que desenvolupen els personatges representats. La modificació de l'enquadrament de les figures i la llegenda suposen una reducció de l'espai i en la majoria de les taules desapareix el nom o les inicials de Guillain.

En referència a la persona a qui es dedica la tercera edició es coneix poca informació. El marquès Giovanni Battista Piccaluga formava part d'una família nobiliària genovesa que provenia de Valpolcevera (Gènova) i que des de 1528 s'havia unit a les famílies nobles també genoveses Spinola

¹⁰³ SAPORI (2015) p.137

¹⁰⁴ *Illustrissimo signore. La grande stima, che fecero delle stampe di Annibale Caracci tutti quei, che amanti, e studiosi sono della pittura, o del disegno, mi da motivo di farne a V.S. Illma in questa raccolta un dono. Imperacchè a tutti è ben noto il buon gusto, che essa ha per le buoni arti, delle quali è non solo amante, ma protettore e sostegno. Questo riflesso è motivo bastante a giustificare la mia condotta in presentargliele. Potrei qui aver campo di stendermi in rammentare le altre di Lei ragguardevoli qualità, se queste già note non fossero al pubblico, o la sua modestia lo permettesse. Quindi nulla più mi resta, che supplicarla a gradire questo picciolo contrasigno di quella stima, gratitudine, ed obsequio, con cui mi protesto di essere./ Di V.S. Illma/ Vmo, Devotiss., ed Obbmo Servo Gregorio Roisecco.*

i Centurione. En concret, Giambattista Piccaluga era un missioner de la ciutat de Savona¹⁰⁵. La dedicatòria de Roisecco deixa suposar que era una persona interessada en l'art, que era també protector d'artistes, i que era conegut a la Roma del moment. D'altra banda, l'editor, Gregorio Roisecco era un mercader de llibres que tenia la seva botiga a Piazza Navona i que va publicar diferents llibres a la Roma de mitjans del XVIII¹⁰⁶. D'entre les seves publicacions, a banda de *Le Arti di Bologna* de 1740, destaca *Roma antica e moderna* (1745). Es tracta d'una guia de la ciutat de Roma, formada per 3 volums diferents, de la qual se'n van fer diferents edicions. Aquesta guia presentava diferents itineraris per a visitar la ciutat segons els dies de la durada de l'estada i també segons els barris o sectors de Roma. Va ser una publicació que va tenir èxit sobretot entre els estrangers que visitaven la ciutat fent el Grand Tour.

En quant a la recepció, és una edició destinada a un públic més ampli, sobretot tenint en compte que es venia a Piazza Navona. Un reflex d'això és la quantitat d'exemplars que es conserven actualment arreu, sent l'edició que podem trobar a més biblioteques [Taula. 1] i com a exemple de la seva fortuna crítica, al cap de pocs anys, al 1776, apareix la quarta edició.

5.2.1. *Le Arti di Bologna* al CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona

Un dels indrets on es conserva una tercera edició de 1740 és la Biblioteca CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona. L'exemplar es va restaurar per últim cop a l'abril de 2001 i es va digitalitzar l'any 2015¹⁰⁷. L'enquadernació és d'època, està feta tota en pergami i al lloc en lletres daurades hi ha escrit *ANNIBAL CARRAC OPERE* [fig. 31]. Malgrat que es conserven totes les 80 taules, li falten parts que sí trobem en altres exemplars de la tercera edició. En concret hi ha una absència de la portada [fig.30], de la dedicatòria de Roisecco al "illustrissimo signore Giambattista Piccaluga", la introducció amb el text afegit de la biografia d'Annibale Carracci, i la taula amb l'índex de les figures, que pot anar tant davant del frontispici com darrera, depenent de l'edició. Aquestes parts que no presenta la edició de Barcelona sí apareixen, en canvi, en l'edició conservada tant al Getty Research Institute, a la Biblioteca Apostolica Vaticana o a la Biblioteca dell'Archigimnasio de la Universitat de Bolonya [Taula. 1]. No es pot saber amb seguretat, però podria ser que l'edició que es conserva al CRAI Fons Antic directament no tingués aquestes parts, com esmenta Marabottini que va succeir amb algunes edicions de 1740. Però també es podria donar el cas que s'haguessin perdut, tot i que per l'estat de conservació no sembla que hi hagi rastres d'un possible arrencament o tall de cap pàgina.

¹⁰⁵ SCOVAZZI, Italo.: " Alberi e croci. Sette anni di storia sabazia (1794-1800). Contributo allà storia della democrazia ligure" A: RUSSO, Carlo, SCOVAZZI, Italo, i VIVALDO, Lorenzo.: Società Savonese di Storia Patria, Vol.XXIX, Savona, 1957, p.10. Disponible a: <https://www.storiapatriasavona.it/storiapatria/wp-content/uploads/2021/05/SSSP-29-1957.pdf>

¹⁰⁶ Alguns dels títols més destacats són els següents: *Roma ampliata, e rinovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifici notabili, che sono in essa ... e delle cose piu celebri che erano nell'antica Roma ...* (1725); *Inscriptiones, seu epigrammata Graeca, et Latina reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam designatis locis, ubi quaeque inventa sunt cum descriptione itineris. Romæ : Apud Gregorium Roiseccum...* (1747); *Compendio della storia universale sacra, ecclesiastica, e profana in cui si contiene la serie di tutti i potentati del mondo di Carlo Delfini Butler de Boursaler accresciuto ; e continuato sino all'anno 1751 da Pietro Pompilio Rodotà. In Roma : appresso Gregorio Roisecco mercante libraro ... nella stamperia Zempeliana* (1751)

¹⁰⁷ Disponible a: <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/bellesarts/id/8>

En absència de les parts esmentades el primer foli imprès d'aquesta edició és el frontispici [fig.24], que encara manté la data i el lloc de realització de la primera edició Roma MDCXLVI (1646). A més, hi ha una nota manuscrita que faria referència a la seva procedència i el propietari el volum, Fra Tomàs Ripoll, el qual l'hauria donat al Convent de Santa Caterina de Barcelona, del qual hi ha el símbol a banda i banda del frontispici, la roda del martiri de la santa. Tomàs Ripoll (1653-1747) va ser el prior del esmentat convent des de 1698¹⁰⁸, malgrat que des de 1702 va residir gairebé permanentment a Roma mai va deslligar-se del seu lloc d'origen¹⁰⁹. Inspirant-se en les biblioteques de les col·leccions romanes va anar adquirint llibres i enviant-los a Barcelona per al convent dels dominics, el qual va arribar a reunir una gran quantitat de documents¹¹⁰.

Dins de l'inventari de la Biblioteca del Convent de Santa Caterina de Barcelona apareix una entrada d'un exemplar de *Le Arti di Bologna* però s'inscriu com una edició de 1646 [fig. 32]. Malgrat que en l'inventari aparegui la data 1646 només es té constància d'un exemplar, motiu pel qual s'entén que es refereix al volum de la tercera edició que estem tractant¹¹¹. Segurament aquest error és conseqüència de la data que surt en el gravat del frontispici, el qual presenta la inscripció Roma MDCXLVI (1646)¹¹². Per tant, és bastant probable que ja des de la seva adquisició fos una edició sense la portada, la introducció i els altres elements que sí que es troben altres edicions. Aquesta hipòtesi també es veuria reforçada pel fet que la inscripció manuscrita de Tomàs Ripoll i el ex-libris del convent es troben precisament en el foli del frontispici, entenent que seria el primer foli del volum.

A banda d'aquestes particularitats, l'exemplar del CRAI Fons Antic presenta totes les característiques pròpies d'una tercera edició. Per una banda hi ha els afegits a les taules, és a dir la llegenda que identifica cadascuna de les figures i l'emmarcament que està reforçat, si es compara amb la primera edició amb un enquadrament més subtil. Aquests dos canvis han contribuït a que les taules presentin irregularitats en quan a la signatura, tant en el nom d'Annibale Carracci com amb Simon Guillain II. Principalment la signatura del gravador francès es suprimeix en pro de conservar el nom d'Annibale, per així poder encabir tant el nou marc com la llegenda. Per exemple a la taula 18 [fig.33] apareixen els dos noms, però altres com la 13 [fig. 34] només presenten les inicials d'Annibale "AC I" o una C amb dins una A com en la taula 28 [fig. 35]. D'altra banda el marc en algunes ocasions provoca també que el nom d'Annibale Carracci quedi tallat com succeeix a la taula 21 [fig.36]. Però també hi ha taules que no tenen signatura, però és una irregularitat també es troba reflectida en les primeres edicions, per exemple l'edició conservada a la BNF. Per tant, ja de per si era irregular en origen, però a partir de la 3ª edició amb aquestes modificacions fa que encara ho sigui més.

A més a més, aquests afegits suposen que en figures com la 46 [fig.37], que ja en la primera edició presentava una figura amb un peu que quedava tallat, torni a aparèixer el mateix detall, però amb el peu ara sobresurt més del marc com en una espècie de *trompe-oeli*. Després hi ha altres casos,

¹⁰⁸ També va obtenir el càrrec de Provincial d'Aragó l'any 1723 i dos anys més tard, al 1725, va ser nomenat Mestre general de l'ordre dels predicadors a Bolonya.

¹⁰⁹ RUIZ FARGAS (2019)

¹¹⁰ Actualment al CRAI Fons Antic es conserven prop de 6.000 documents provinents del Convent de Santa Caterina de Barcelona, els quals van arribar arran de la desamortització de Mendizábal de 1836.

¹¹¹ Encara que es tracti d'una hipòtesi, és bastant segur que sigui l'exemplar de la tercera edició, com em va poder assegurar Marina Ruiz Fargas del CRAI Fons Antic.

¹¹² Des del CRAI Fons Antic es va fer un estudi basant-se en les investigacions de Marabottini i actualment es data aquest volum com una tercera edició, és a dir, de 1740 i no 1646.

com la taula 55 [fig.38], on la llegenda afegida es veu interrompuda per la figura i la frase queda tallada, evidenciant que la llegenda és un afegit posterior.

Un fet curiós és que en l'edició del CRAI Fons Antic les planxes estan gastades per algunes imperfeccions que es poden veure als marges dels marcs però també en el contingut de les figures, tot i que no semblen tant gastades com si s'hagués fet una tirada molt gran.

5.3. La quarta edició

En quant a la quarta i última edició, es va publicar també a Roma com la resta, però ja 36 anys més tard que la tercera edició de Roisecco, és a dir, el 1776. En aquest cas el promotor és un llibreter de Piazza Navona anomenat Giuseppe Monti Roisecchi i torna a estar dedicada a un noble, en concret Emilio Altieri, *Il principe di Oriolo*, com es pot apreciar en el títol, que de nou canvia¹¹³. El títol de la quarta edició és el següent: *Le arti di Bologna disegnate da Annibale Carracci ed intagliate da Simone Guilini ; con accertate notizie riguardanti gli stessi disegni e la vita del medesimo Annibale a sua eccellenza il signor Principe D.Emilio Altieri, in Roma, 1776 A spese di Giuseppe Monti Roisecchi Libraro in Piazza Navona.*

A nivell d'estructura és bastant semblant a la tercera edició de 1740, però presenta novetats. En primer lloc, presenta tres folis de dedicatòria al *principe di Oriolo*, seguit hi ha un prefaci de vuit folis i després ja torna a aparèixer la breu biografia sobre Annibale Carracci afegida a la tercera edició. A continuació, com en les edicions precedents, hi ha el frontispici amb el disseny d'Alessandro Algardi, però a diferència de les altres edicions, en aquesta quarta edició no hi apareix la inscripció de Roma MDCXLVI (1646). Segons Marabottini aquest canvi es produeix per a evitar confusions¹¹⁴. Per últim està la taula amb l'índex de les figures i les 80 taules, que presenten les mateixes modificacions que la tercera edició de 1740.

En quant a l'editor hi ha moltes incògnites, només es coneix el que ens aporta el títol, és a dir, que Giuseppe Monti Roisecchi era un llibreter que tenia el seu negoci ubicat a Piazza Navona.

Per últim, la fortuna crítica d'aquesta quarta edició és bastant més reduïda, sobretot si ens basem en la quantitat d'exemplars que es coneixen avui en dia. Només quatre institucions conserven exemplars de la quarta edició de *Le Arti di Bologna*, totes elles ubicades a Itàlia, indicatiu de la limitada extensió d'aquesta última edició [Taula. 1].

¹¹³ En referència a qui va dedicat no s'especifica a quin príncep en concret, sobretot tenint en compte que hi ha dos prínceps d'Oriolo amb el mateix nom en el transcurs dels segles XVII i XVIII. Per una banda tenim al II príncep d'Oriolo, Emilio Altieri (1670-1721) i el IV príncep d'Oriolo, Emilio Carlo Altieri (1723-1801). Per la informació que apareix en el títol és difícil saber exactament a quin dels dos es refereix, tampoc s'especifica en el text de la dedicatòria, però per com elogia i interpel·la Roisecchi al príncep sembla més probable que sigui Emilio Carlo Altieri, IV príncep d'Oriolo, que encara és viu quan es publica la quarta edició.

¹¹⁴ MARABOTTINI (1972) p.30 Nota 14

6. INFLUÈNCIES DE *LE ARTI DI BOLOGNA* EN ALTRES ARTISTES DEL SEGLE XVII

La figura i les obres d'Annibale Carracci eren conegudes per tot el territori italià, especialment en els llocs on va residir, és a dir, Roma i la seva Bolonya natal. Un dels primers a Bolonya en traduir al gravat obres d'Annibale va ser Giuseppe Maria Mitelli¹¹⁵. El jove Mitelli durant la dècada de 1660 va promoure una veritable campanya per a difondre l'obra d'Annibale, però també dels seus deixebles¹¹⁶. Per una banda, va fer una versió inspirada en *Le Arti di Bologna*, el títol complet de la qual és el següent: *Di Bologna le arti per via d'Anibal Caraci diseguate, intagliate, ed offerte al grande et alto Nettuno gigante sig. Della Piazza di Bologna. Da Giuseppe M^a Mitelli* (Roma, 1660). Després també va fer una suite basada en el cicle afrescat sobre Eneas del Palazzo Fava de Bolonya, publicat sota el nom de *L'Enea vagante* (1663). És a dir, G.M.Mitelli té bastant interès en la figura d'Annibale Carracci i també vol contribuir en la fortuna crítica del mestre. Tot això es produeix en el mateix context, com recorda Borea¹¹⁷, en el qual Carlo Cesare Malvasia està treballant en *Felsina Pittrice* (1678), que recull les vides dels Carracci i els seus deixebles de la *Scola degli Incamminati*. Per tant, és un moment en el qual, des de la seva Bolonya natal, s'estan duent a terme accions per difondre i honorar la figura d'Annibale, però també del seu germà Agostino i del cosí Ludovico.

En referència a la versió de Mitelli inspirada en *Le Arti di Bologna*, és una publicació que està en relació amb la estamperia romana de la família De Rossi. El volum de Mitelli, *Di Bologna le arti per via d'Anibal Caraci* es va publicar l'any 1660 a Roma per Giovanni Giacomo De Rossi. El llibre comptava amb un recull de 40 gravats d'invenió pròpia però inspirats en els dissenys d'Annibale Carracci presents en el volum de *Diverse Figure* (1646). El títol ja és indicatiu que la publicació de Mitelli tenia una forta influència de *Le Arti di Bologna* del Carracci, però encara es fa més evident la connexió veient el contingut, l'elecció dels temes representats, la composició i la voluntat naturalista, evidenciant que es tracta d'una obra que parteix del model de *Diverse Figure* (1646). En quant a la seva publicació, assenyala Saporì que es pot deduir que o ja no quedaven existències del llibre de Massani de 1646 o bé no era possible fer-ne més còpies i per això Mitelli hauria fet aquesta versió¹¹⁸.

L'obra de Mitelli es va realitzar amb la tècnica del burí – a diferència de *Le Arti di Bologna* que són aiguaforts – i al Istituto Centrale per la Grafica de Roma es conserven tant els gravats com les matrius [fig.39 i 40]. En la portada es pot llegir el títol sencer i la dedicatòria a qui va destinada la publicació, que en concret és l'estàtua de Neptú (1563-1566), obra de Giambologna ubicada al centre de la ciutat de Bolonya, a Piazza del Nettuno [fig.41]. A més a més, en aquest primer foli del volum, a la part inferior sota la dedicatòria a l'emblemàtica estàtua de Neptú, hi ha una vista de la ciutat de Bolonya des de fora de les antigues muralles. Es poden distingir les dues torres que encara avui en dia es conserven a la ciutat, la torre Garisenda i la torre degli Asinelli, conegudes popularment com

¹¹⁵ Giuseppe Maria Mitelli (Bolonya, 1634-Bolonya, 1718) era fill del pintor Agostino Mitelli i va formar-se amb ell. El seu pare va destacar sobretot en la tècnica al fresc i amb un estil molt particular que era característic de Bolonya, i que es va exportar a Espanya quan Mitelli pare i Angelo Michele Colonna van ser cridats per a decorar alguns dels *reales sitios* al 1658, sota el regnat de Felip IV. No obstant, Giuseppe Maria Mitelli no va seguir els passos del seu pare i es va dedicar més al gravat, en el qual va destacar fent caricatures, portades de llibres i dissenys per a commemoracions de la ciutat de Bolonya.

¹¹⁶ *Nel 1660 il giovane Giuseppe Maria Mitelli bolognese promoueva in patria una vera e propria campagna, oggi diremmo fotografica, per la divulgazione delle principali opere dei Carracci e loro discepoli.* BOREA (1988) p.543

¹¹⁷ Ídem

¹¹⁸ SAPORI (2015) p.137

“le due torri”, ubicades al centre entre l’encreuament de la Strada Maggiore i la via Zamboni. També es veuen algunes torres més petites i destaca sobretot una església, que probablement és la Basílica de San Petronio, ubicada a Piazza Maggiore, ben a prop de la font de l’estàtua de Neptú obra de Giambologna.

En quant a les figures [fig. 42], Mitelli recupera la tradició dels *Cris de Paris*, ja que presenta la composició de figures individualitzades i monumentalitzades com *Le Arti* d’Annibale Carracci [fig. 43], però després hi ha uns requadres a la part inferior amb text com en els *Cris* o els *Gridi*, per exemple els ja citats d’Ambrogio Brambilla [fig. 17 i 18].

L’obra de G.M.Mitelli va tenir una certa fortuna, no es conserven molts exemplars però va tenir bastanta difusió, perquè per exemple les figures que apareixen en el llibre es van reproduir en forma de *tarocchi*, és a dir, cartes del tarot, sota el nom de *I Mestieri* dell’uomo, un fet indicatiu que els dissenys de Mitelli van esdevenir populars.

A banda de Mitelli, hi ha més exemples com és la publicació de Francesco Villamena datada c.1597-1601¹¹⁹. Malgrat que encara no s’havia publicat la primera edició de *Diverse Figure* (1646) de Massani, les figures de Villamena presenten una influència important dels dissenys d’Annibale Carracci recollits a *Le Arti*. No obstant, no es tractaria de còpies directes o reproduccions, la composició s’inspira en els originals de Carracci perquè la figura apareix individualitzada i monumentalitzada, però com en el cas de Mitelli, Villamena encara té trets de la tradició dels *Cris* o *Gridi* perquè les seves figures van acompanyades de text [fig. 44]. D’altra banda, Villamena atorga un tractament completament diferent al que proposava Annibale Carracci, ja que segueix més la tradició de l’alta cultura i una visió més grotesca dels treballadors, els quals presenten unes deformitats molt accentuades en el cos a conseqüència de la seva feina.

Altres exemples de la influència de *Le Arti di Bologna* és la sèrie de Giovanni Maria Tamburini (inv.) i Francesco Curti (sculp) titulada *Virtù et arti essercitate in Bologna*. Tot i que aquesta publicació es data entre 1640 i 1660, en tot cas s’hauria inspirat en el dibuixos d’Annibale, com Villamena, o bé en la primera edició de 1646, com Mitelli. A diferència dels altres dos exemples, els dissenys de Tamburini trenquen amb la tradició dels *Cris*, però tampoc arriben a ser les composició individualitzades d’Annibale Carracci, sinó que son escenes obertes, com si estiguessin fetes amb un pla general. Tanmateix, hi ha figures entre la multitud que recorden a *Le Arti di Bologna*. Alguns exemples son les figures del *Scopettaro* [fig.33 i 45], l’*Aquarolo d’aqua del Reno* [fig. 46 i 47] o el *Brendator da vino* [fig. 48 i 49]. No obstant, les figures de Tamburini son més senzilles i sintètiques i el seu autor els atorga un espai concret que genera una narració, a la qual també contribueixen tots els instruments i estris, gestos i moviments naturals, denotant un interès científic per a l’estudi de la realitat, *del vero*¹²⁰. Destaca també el tractament que atorga als treballadors, de la mateixa forma que els dibuixos originals d’Annibale Carracci, en els dissenys de Tamburini s’observa un tractament

¹¹⁹ Francesco Villamena (Assis, 1566(?) – Roma, 1626) És un artista que des de 1590 està documentat a Roma i allà esdevé deixeble de Cornelis Cort, el qual estava en l’òrbita de l’estil d’Agostino Carracci. Villamena es va dedicar tant a la pintura, com al dibuix i al gravat, però especialment es va dedicar al gravat, per al qual va demostrar tenir una gran habilitat. Entre les seves obres destaquen un judici final, d’invenió pròpia per una sèrie de 1594 sobre la vida de Sant Francesc, un gravat del papa Climent VIII o els nombrosos gravats on va traduir obres de grans mestres com Rafael, Giulio Romano, Paolo Caliari “il Veronese” o Federico Barocci.

¹²⁰ SAPORI (2015) p.84

neutre on aparentment no hi ha una voluntat caricaturesca o burlesca de les classes més humils, a diferència especialment de la sèrie de Villamena.

Per últim a destacar, tant l'exemple de Mitelli, com Villamena i Tamburini i Curti eren d'origen italià, però *Le Arti di Bologna* va tenir influència també fora d'Itàlia. Un exemple d'això és el quadre del *Pintor de cuadros* (c.1670) de José Antolínez [fig. 50]. El llenç del pintor madrileny mostra un pintor en el seu taller, però es tracta d'un pintor pobre que porta les robes trencades, i que està oferint una pintura a l'espectador, una Mare de Déu amb el nen, en concret *La virgen de la rosa* (1598) de Pulzone que era molt coneguda a l'època. L'obra d'Antolínez és un exemple d'aquesta pintura de costums, que mostra molt bé una escena quotidiana, en concret la figura dels *pintores de tienda*, i amb bastant probabilitat s'inspira en el *Vende quadri* [fig. 51] de *Le arti di bologna*.

7. CONCLUSIONS

Dins del corpus artístic d'Annibale Carracci tenen molta fama els cicles decoratius que va fer a Roma, la Galleria Farnese i la capella Herrera a l'església de San Giacomo degli Spagnoli, com s'ha pogut denotar en l'apartat d'Annibale Carracci i els seus gravadors. També són importants la *Carniseria* (c.1583) de la Christ Church Gallery d'Oxford, el *Mangiafagioli* (c.1584-1585) de la Galeria Colonna, la *Pietat* (1600) conservada al Museu de Capodimonte a Nàpols, i també a Nàpols, *El dubte d'Hèrcules* (c.1595-1596), entre d'altres obres seves que representen escenes de quotidianitat, pintures de paisatges i de temàtica religiosa. Encara que no sigui directament una obra seva, la publicació dels dibuixos en el volum de *Le Arti di Bologna* és també un exemple important de la producció d'Annibale Carracci. La pròpia publicació del llibre demostra el gran interès que despertava la seva figura i els seus dissenys, resultat d'això el llibre, com s'ha pogut apreciar al llarg del treball, es va publicar diverses vegades i es va difondre a nivell internacional, de tal manera que avui en dia trobem exemplars que han creuat les fronteres del continent europeu.

Malgrat sigui una publicació que ha tingut el seu reconeixement i popularitat queden encara bastantes llacunes al voltant de diverses qüestions. La aportació de Denis Mahon del 1947 va tenir una gran transcendència perquè per primer cop es va identificar qui era realment Giovanni Antonio Massani i gràcies al seu profund estudi sobre el prefaci de la primera edició de 1646 va obrir moltes portes per a poder descobrir i conèixer millor *Le Arti di Bologna*. De fet, l'estudi de Mahon ha sigut el punt de partida per a noves recerques de perspectives molt variades, des de enfocaments més sociològics a d'altres més formalistes.

Les principals incògnites que encara existeixen tenen a veure, en primer lloc, amb la existència dels dibuixos originals d'Annibale Carracci, que de moment no s'han pogut localitzar, amb la única excepció del que es conserva a Edimburg [fig.15]. Uns dibuixos sobre els quals encara queden molts dubtes, sobretot perquè es desconeix la seva cronologia i si Annibale els realitzaria durant la primera etapa a Bolonya o després del seu trasllat a Roma. En la mateixa línia, no es té constància del manuscrit amb el tractat d'Agucchi, del qual només queda el fragment que introdueix Massani en el prefaci de la primera edició (1646). I, per afegir més misteri al tema, tant Massani com Guillaïn després de la publicació de la primera edició queden sense documentar. A més a més, hi ha moltes preguntes que encara avui en dia no tenen resposta: per què es publiquen els dibuixos després de gairebé 40 anys de la mort d'Annibale?¹²¹ Quin és el paper d'Algardi en la confecció dels gravats? Què succeeix amb les planxes i com arriben a les mans Carl'Antonio Fosarelli per a que es publiqui la segona edició? Quan es publica realment la segona edició? Per què en les següents edicions no es torna a publicar el text amb el fragment del tractat de pintura d'Agucchi?

¹²¹ No hi ha constància de la motivació de Massani per dur a terme la producció de *Le Arti di Bologna* al 1646. Segurament influiria el seu entorn, per exemple figures com Bellori, el qual estava començant a recopilar informació per escriure *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672). Però també podria haver estat motivat per Agucchi i això podria arribar a explicar perquè Massani afegeix un fragment del tractat de pintura del seu amic en la primera edició. A banda d'això, Agucchi probablement coneixia els dibuixos originals d'Annibale i, fins i tot, els podria haver vist amb els seus propis ulls, ja que, per un banda, estava relacionat amb diferents dels posseïdors dels dibuixos (com Ludovico Ludovisi); i per l'altra banda, perquè va conèixer personalment Annibale Carracci, com detalla Malvasia, i mostra de la seva relació és el retrat d'Agucchi realitzat per Annibale conservat a la York Art Gallery [fig. 52].

Però sobretot falta molta documentació sobre la tercera i la quarta edició, sobre les quals – comparat amb les dues primeres – s’ha escrit molt poc. Principalment és té molt poca informació sobre la identitat de Gregorio Roisecco i el marquès Giambattista Piccaluga, a qui va dedicada la tercera edició de 1740. Envoltada pel misteri queda també la personalitat de l’editor de la quarta edició de 1776. Es desconeix completament com i per què sorgeixen aquestes dues edicions del XVIII, deixant completament oberta la qüestió relativa a la realització d’unes noves planxes, que no poden ser les mateixes perquè no presenten les mateixes imperfeccions que les dues primeres edicions. Tot i així, les figures són idèntiques. Qui en seria l’autor, per tant, a més de 100 anys del treball realitzat per Simon Guillain?

En referència a la tercera edició i en concret a l’exemplar del CRAI Fons Antic, en la bibliografia especialitzada no apareix constància d’aquesta edició – tret de dues publicacions, però que estan relacionades amb la Universitat de Barcelona –¹²², donant a entendre que l’exemplar en qüestió, tot i estar digitalitzat des de l’any 2015, ha transcendit molt poc a nivell internacional. Per aquest motiu una de les ambicions d’aquest Treball de Final de Grau era posar en valor aquest volum que es troba a la Universitat de Barcelona a conseqüència de la desamortització del Convent de Santa Caterina de Barcelona.

Si tot això no fos suficient, autors com Wittkower i Saponi, basant-se en el testimoni de Malvasia a *Felsina Pittrice* (1678), posen en dubte que tots els dibuixos posteriorment traduïts als gravats de *Le Arti di Bologna* siguin de la mà de Annibale Carracci i apunten a la possibilitat que alguns es puguin atribuir al seu cosí Ludovico. En afegit, Saponi qüestiona també que tots els gravats siguin obra de Simon Guillain, defensant una intervenció més important de Alessandro Algardi, que segons el testimoni de Massani efectivament hauria participat en la edició.

A mode de conclusió, les diferents escenes que componen *Le Arti di Bologna* manifesten de manera evident el gran interès d’Annibale Carracci per a la representació del *vivo*, que es veu reflectida en altres obres i dibuixos seus, evidenciant un profund compromís amb el naturalisme. Els protagonistes de *Le Arti* són personatges que provenen dels carrers de la Bolonya de finals del *Cinquecento*, però, a diferència d’altres representacions de treballadors com la tradició del *Cris de Paris*, Annibale Carracci les situa en un entorn concret i les dignifica individualitzant-les. A més a més, el fet que siguin figures mudes, sense el text que acostumaven a portar tradicionalment els *Cris* o *Gridi*, les allunya de la burla o la sàtira cap a la classe treballadora, atorgant una connotació més neutra o fins i tot positiva. Aquesta nova visió és la que permet que *i virtuosi* – com els anomenava Massani – puguin apropiarse d’aquestes imatges, com detalla McTighe en el seu estudi. Per altra banda, també cal tenir en compte que molts dels oficis que es representen són d’origen local i els noms que els identifiquen també tenen un origen local i dialectal, per exemple el *brentator da vino*¹²³. Com assegura McTighe, *Le Arti di Bologna* va més enllà del que prometia la tradició dels

¹²² Les dues publicacions a las quals es fa referència són: FONTCUBERTA I FAMADAS, Cristina: “El ‘venedor de quadres’, Carracci i la devoció”. (2014) p.259; i SOCIAS BATET, Immaculada: “Annibale Carracci, Simon Guillain. *Le Arti di Bologna*” (2016) pp.270-273.

¹²³ La figura del *brentator da vino* denota que Annibale Carracci es va fixar en el que tenia al seu voltant, ja que aquest ofici és autòcton de la seva zona. És a dir, que coneix i s’inspira en la tradició dels *Cris de Paris* o els *Gridi* italians, però aporta novetats, i no només a nivell de representació sinó també en quant a la temàtica. L’ofici de *brentator* té els seus orígens en l’Edat Mitjana i estava estès per tota la Pianura Padana. Eren individus

*Cris*¹²⁴. És a dir, aquest llibre, a banda del seu enorme valor artístic, es converteix alhora en una valuosa font documental que testimonia com era la vida i la cultura de Bolonya a finals del XVI, ja que els gravats proporcionen una visió minuciosa de les activitats artesanals i comercials, oferint una imatge global de la societat i l'economia de la ciutat en aquell període concret i esdevint un model visual per a la representació dels seus oficis.

organitzats que comerciaven i transportaven vi per tot el territori. Annibale coneixia bé aquesta professió perquè els seus cunyats eren *brendatori*.

¹²⁴ *The Arti di Bologna seem to produce what the older cris de Paris tradition merely promised, in providing a protrait of a city through the gestures of its characteristic work.* MCTIGHE (1993) p.84

8. ÀNEX DOCUMENTAL

8.1. Imatges



Fig.1 Annibale Carracci, *Bottega del macellaio*, c.1583, Christ Church Gallery, Oxford



Fig. 2 Rafael, *Sacrifici de Noè*, 1519, Palau Apostòlic, Ciutat del Vaticà



Fig. 3 Marco Dente Da Ravenna, *Sacrifici de Noè* basat en Rafael, c.1519-1527, Royal Collection Trust



Fig. 4 Annibale Carracci, *Dia de mercat*, Royal Collection Trust



Fig. 5a i 5b Annibale Carracci, *Massacre dels innocents i altres estudis* (recto) i *figura caminant amb el fons un paisatge* (verso), Royal Collection Trust



Fig. 6 Annibale Carracci, *Estudi d'una execució*, Royal Collection Trust



Fig.7 A partir d'Annibale Carracci, *Un venedor de salsitxes*, Royal Collection Trust



Fig. 8 A partir d'Annibale Carracci, *Un home cec amb un bastó*, Royal Collection Trust



Fig. 9 Annibale Carracci, *Venere e Satiro con due amorini*, 1588-90, Galleria degli Uffizi, Florència

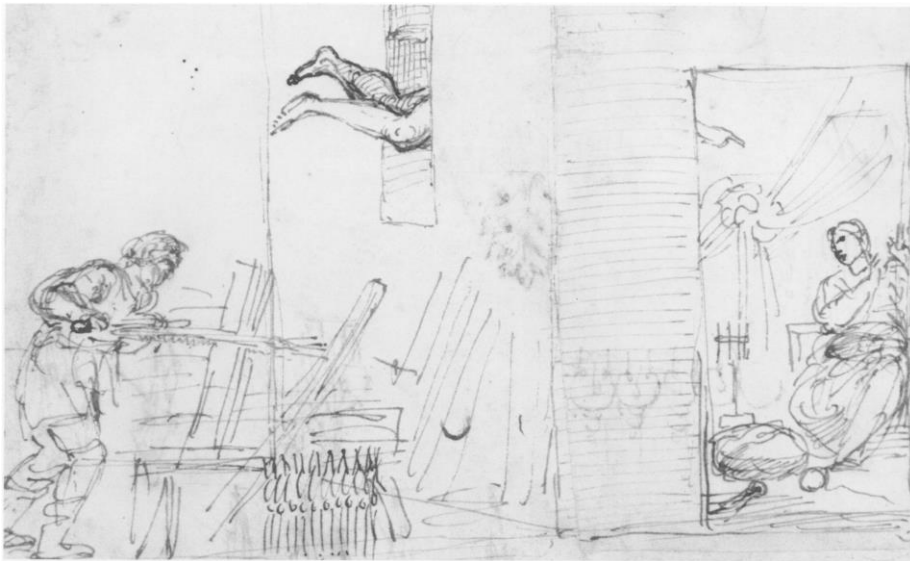


Fig. 10 Annibale Carracci, *Anunciació a partir de Tintoretto*, c. 1580-1609, Royal Collection Trust



Fig. 11 Tintoretto, *Anunciación*, 1582-1587, Scuola Grande di San Rocco, Venècia



Fig.12 Annibale Carracci, *Il magiafagioli*, c.1584-1585, Galleria Colonna, Roma



Fig. 13 Annibale Carracci, *Autoretrat (?)*, c.1575-1580, Royal Collection Trust



Fig. 14 Annibale Carracci, *projecte de decoració mural [Galleria Farnese (?)] / Estudis de putti, de pedestals de la Antiguitat i de una columnata fictícia*, 1597-1601, Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 15 Annibale Carracci, *Spazzacamino*, 1590, National Gallery of Scotland, Edimburg



Fig. 16 Pietro Aquila (sculp), Carlo Maratta (Inu. et delin.), "Iacentem picturam Annibal Carraccius e tenebris suo lumine restituït ed ad Apollinis Palladivs aedem perdvxit", *Galeriae Farnesianae icones Romae*, 1674, Colección Juan Guerrero del monasterio de Valparaíso, Real Academia de san Fernando, Madrid.



Fig. 17 Ambrogio Brambilla, “Ritratto di quelli che vanno vendendo et lavorando per Roma..”, *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1582, British Museum, Londres



Fig. 18 Ambrogio Brambilla?/ Lorenzo della Vaccheria o Vaccario (editor), “Ritratto di quelli che vanno per Roma”, *Speculum Romanae Magnificentiae*, c.1580, The University of Chicago Library



Fig. 18 bis (detall)

Els textos que hi ha a la part inferior son els següents: *Son buoni l'uoua freschi di gallena, tolte per bocca a digiun lamatina; Per guadagnarmi pani e insalata, vendo per Roma trippe per la gata.*

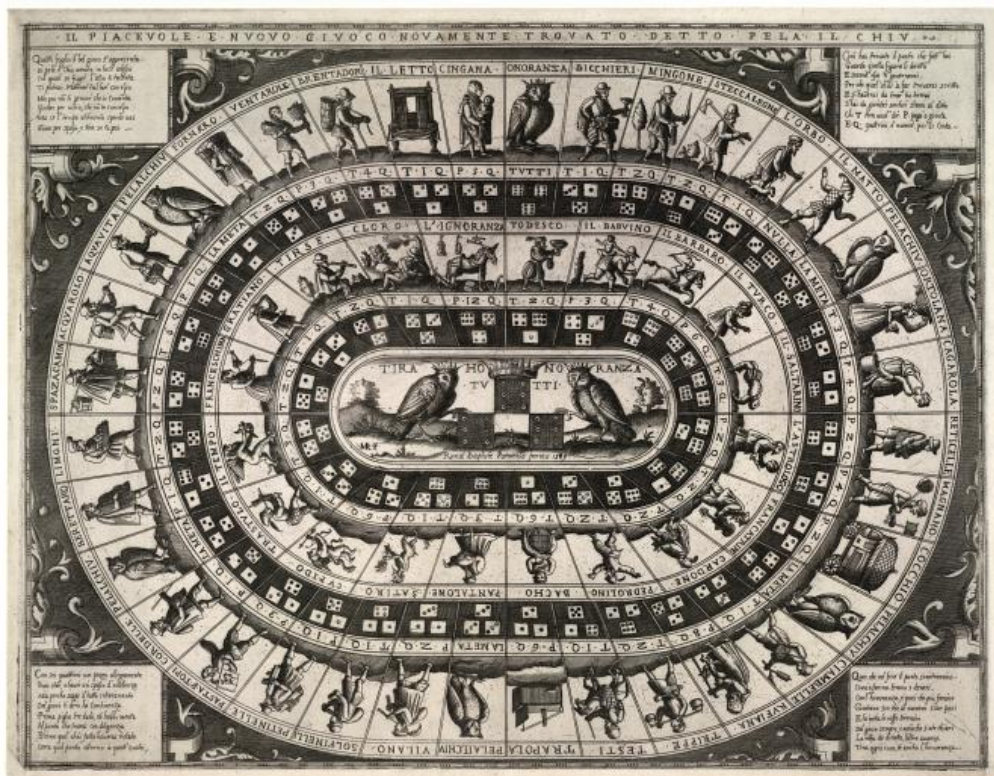


Fig. 19 Ambrogio Brambilla, *Il piacevole e nuovo giuoco novamente trovato detto Pela il chiù*, 1589, British Museum, Londres



Fig. 20 Annibale Carracci, *Màscares*, Royal Collection Trust



Fig. 21 Agostino, Annibale i Ludovico Carracci, detall del cicle de frescos *Le Storie di Roma*, 1588-1591, Palau Magnani, Bolonya

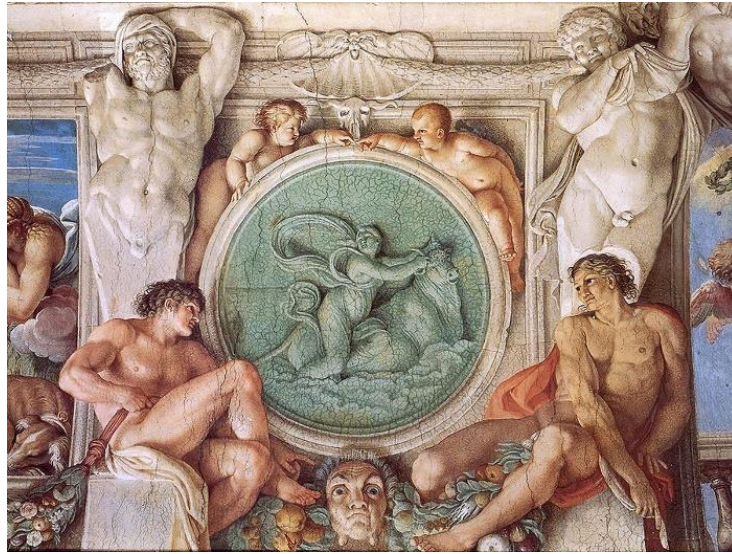


Fig. 22 Agostino i Annibale Carracci, detall de la volta de la Galleria Farnese, 1597-1600, Palau Farnese, Roma



Fig. 23 Alessandro Algardi, *Memoria celebrativa di Annibale Carracci*, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlin

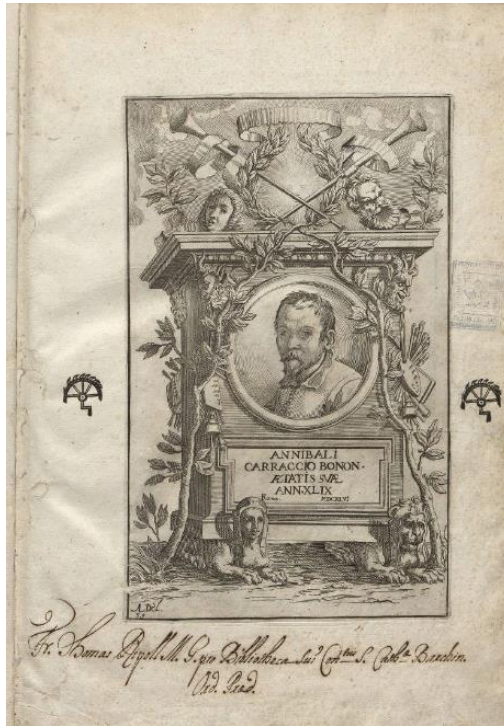


Fig. 24 Alessandro Algardi (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "Memoria celebrativa di Annibale Carracci", *Le Arti di Bologna* (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.9



Fig. 25 Ottavio Leoni, *Retrat d'Annibale Carracci*, c.1614, Biblioteca Marucelliana, Florència



Fig. 26 Annibale Carracci, *Autoretrat*, c. 1604, Hermitage, Sant Petersburg

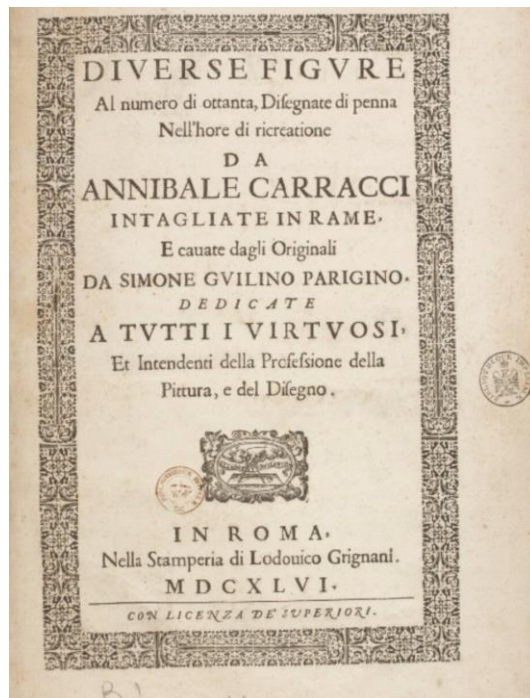


Fig. 27 Portada de la primera edició de *Le Arti di Bologna*, 1646, Biblioteca Nacional de França (BNF), p.3

NOMI DEGLI ARTISTI DELLA CITTÀ DI BOLOGNA
FIGURATI DA ANNIBALE CARRACCI.

0	Ritratto d'Annibale.	41	Vende agli, e cipolle.
1	Vende Rocche, e Dipannatori.	42	Rotore.
2	Facchino.	43	Beccamorto.
3	Bevattor da Vino.	44	T'uolette, e libri per i putti.
4	Tripparolo.	45	Netta pozzi.
5	Pignattaro.	46	Pizzicarolo.
6	Straordinario di Mercanti.	47	Vende Cascio fresco.
7	Bicchieraro.	48	Raffellino per l'vua.
8	Canellaro.	49	Carriolaro da mondezza.
9	Vende Sollaroli.	50	Spazza camino.
10	Acquarolo d'acqua del Reno.	51	Merciaro di tele.
11	Carriolaro da portar robbe.	52	Casudenti.
12	Stagnaro.	53	Carrettiero con acqua di fiume.
13	Vende pasta per i Sorci.	54	Scorica Agnelli.
14	Regattaro.	55	Cieco dal rimedio per i calli.
15	Reticelle, e meletti.	56	Stecca legna.
16	Cuoco.	57	Vende Marroni.
17	Concia grano.	58	Molinaro.
18	Scopettaro.	59	Afinaro con gesso, e rena.
19	Vende Quadri.	60	Capellaro di cappelli di paglia.
20	Pettinaro.	61	Incatatore di Corone.
21	Padellaro.	62	Vccellatore con la Ciaetta.
22	Sportarolo.	63	Porta lettere.
23	Squattaro con spaglie di Cucina.	64	Cacciatore da Lepri.
24	Vende Padelloni di terra.	65	Muratore.
25	Pettini da lino, e Setacci.	66	Calattaro.
26	Magnano, o Chiaturo.	67	Pefcatore.
27	Fornaro.	68	Porta citazioni.
28	Hortolano.	69	Sediaro.
29	Pianellaro.	70	Acquasutaro.
30	Imbiancatore.	71	Acorsmaglietti.
31	Straordinario della Carne.	72	Giambellaro.
32	Conciator di Canapa, e Lino.	73	Vende Formaggio Parmegiano.
33	Vende Aceto.	74	Melangoli, e Limoni.
34	Buattator di Farina.	75	Marroni allefi.
35	Vende Pere.	76	Vna valente Ruffiana.
36	Sonatore in Piazza.	77	Vna spia famosa.
37	Vende mecole, fusi, e taglieri.	78	Vna Putta, che governa Galline.
38	Inchiostro fino.	79	Vn patto, che vrina.
39	Berrettaro.	80	Il Cosole de' Leuantini.
40	Fienarolo.		

Fig. 28 Índex de la primera edició de *Le Arti di Bologna*, 1646, Biblioteca Nacional de França (BNF), p.23



Fig. 29 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "79. Putto che urina", *Le Arti di Bologna* (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.167

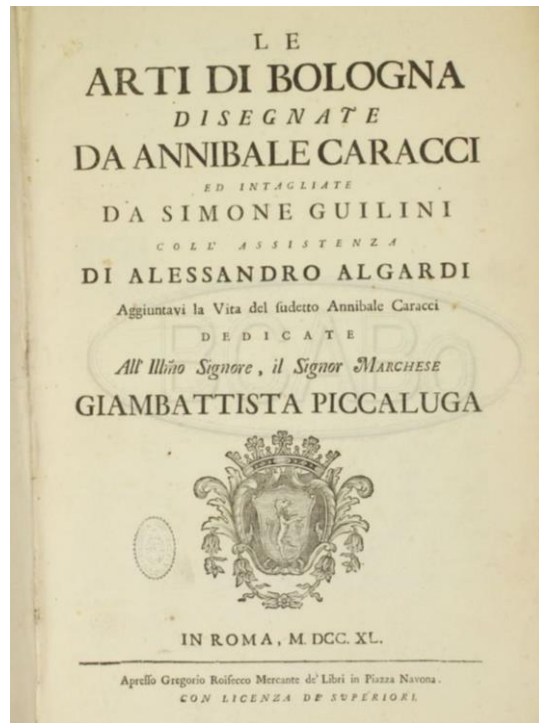


Fig. 30 Portada de la tercera edició de *Le Arti di Bologna*, 1740, Biblioteca dell'Archigimnasio Università di Bologna, p.4



Fig. 31 Llom de l'exemplar de la tercera edició de la Biblioteca CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona

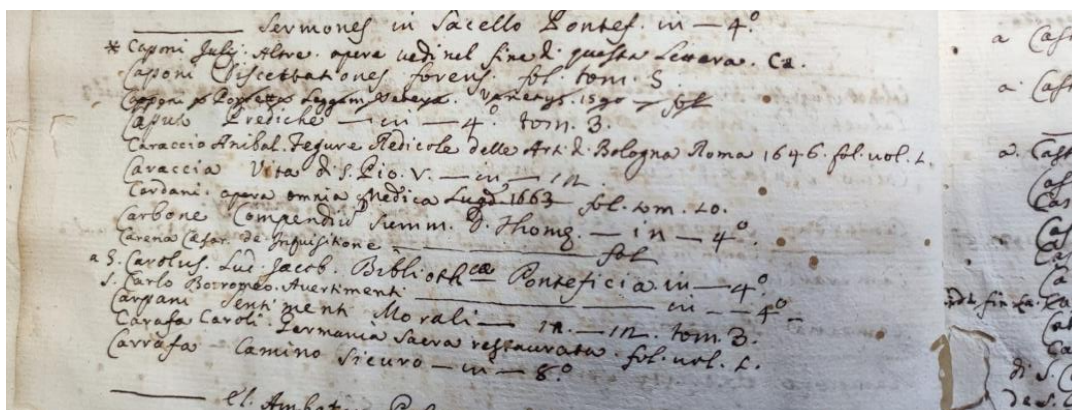


Fig. 32 Entrada del volum de *Le Arti di Bologna* a l'inventari de la biblioteca del convent de Santa Caterina, *Bibliotheca con[ven]tus S[anctae] Catharinae Virg[inis] et Mart[yris] Barchinonen[sis]*. *Aucta ab anno 1702, sequentibus libris*. Ms.1504, CRAI Fons Antic

En la inscripció manuscrita es pot llegir Carraccio Anibal. *Figure Aedicole delle Arti di Bologna*. Roma 1646. Fol. Vol. 1.



Fig. 33 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "18. Scopettaro", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.45



Fig. 34 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "13. Vende pasta per i Sorai", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.35



Fig. 35 Detall de la signatura de la taula "28. Hortolana", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca CRAI Fons Antic de la Universitat de Barcelona



Fig. 36 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "21. Padellaro", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.51

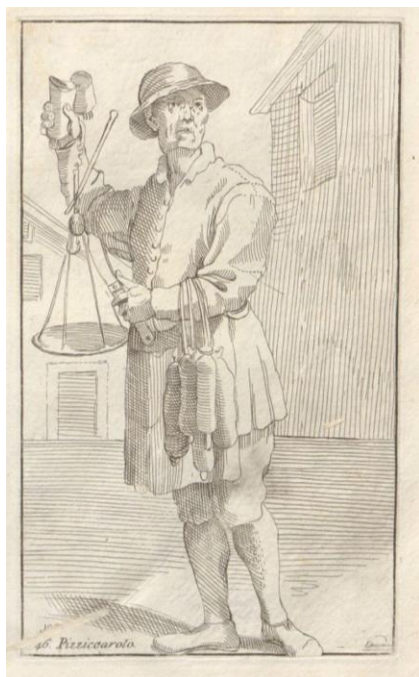


Fig. 37 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "46. Pizzicarolo", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.101



Fig. 38 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), “55. Ciego da Rimedio per i calli”, *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.119

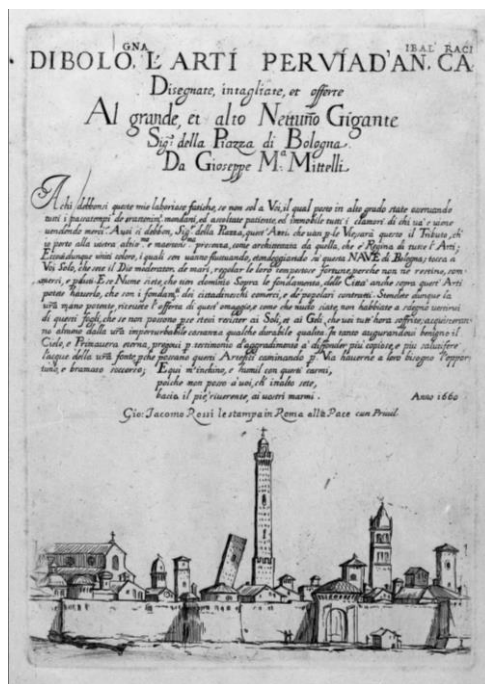


Fig.39 Portada de *Di Bologna l'arti per via d'Anibal Caraci* de Giuseppe Maria Mitelli, 1660, Istituto Centrale per la Grafica, Roma



Fig. 40 Matriu de la portada de *Di Bologna l'arti per via d'Anibal Caraci* de Giuseppe Maria Mitelli, 1660, Istituto Centrale per la Grafica, Roma



Fig. 41 Zanobio Portigiani i Tommaso Laureti (part arquitectònica) i Giambologna (escultura), Font de Neptú, 1563-1566, Bolonya



Fig. 42 Giuseppe Maria Mitelli , “Venditore di vasellame”, *Di Bologna l’arti per via d’Anibal Caraci*, 1660, Istituto Centrale per la Grafica, Roma

El text de la part inferior és el següent: *or che mi fa precipitar un sasso, come potro più sollevare la creta; Non sol del mastro il capital fracasso, mi rompo ancor, quel chi è peggior , la testa.*



Fig. 43 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), “5. Pignattaro”, *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.119



Fig. 44 Francesco Villamena, *Geminiano Caldarostaro cridant sostenint un cubell*, c.1597-1601, Metropolitan Museum, Nova York

El text de la part inferior és el següent: *Io son quel Geminian caldarostaro che voglio il nome mio far noto al mondo. E perche nel gridar, non trouo paro, con mia voce conquasso a Pluto il fondo./ O fusto ben compito, a me si caro ritratto sol per farmi più giocondo, ch essendo hoggi da molti riguardato, mi glorio sol del mio felice stato.*



Fig. 45 Giovanni Maria Tamburini (inv.) i Francesco Curti (sculp), *“Dia de treball”, Virtù et Arti essercitate in Bologna*, c.1640-1660, Royal Academy, Londres



Fig. 45 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "10.Aquarolo d'aqua del Reno", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.29



Fig.46 Giovanni Maria Tamburini (inv.) i Francesco Curti (sculp), "Els portadors d'aigua i altres", *Virtù et Arti essercitate in Bologna*, c.1640-1660, Royal Academy, Londres



Fig. 48 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), “3. Brendador da vino”, *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.15



Fig. 49 Giovanni Maria Tamburini (inv.) i Francesco Curti (sculp), “El genet, el portador i altres”, *Virtù et Arti essercitate in Bologna*, c.1640-1660, Royal Academy, Londres



Fig. 50 José Antolínez, *El pintor de cuadros*, c.1670, Alte Pinakothek, Munic



Fig. 51 Annibale Carracci (inv.) i Simon Guillain II (sculp), "19.Vende quadri", *Le Arti di Bologna*, (3a edició, 1740), Biblioteca Patrimonial Digital (BIPADI) de la Universitat de Barcelona, p.47

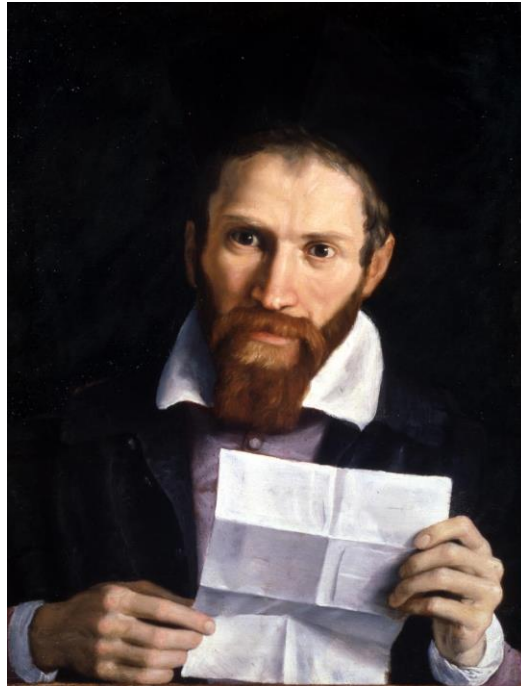
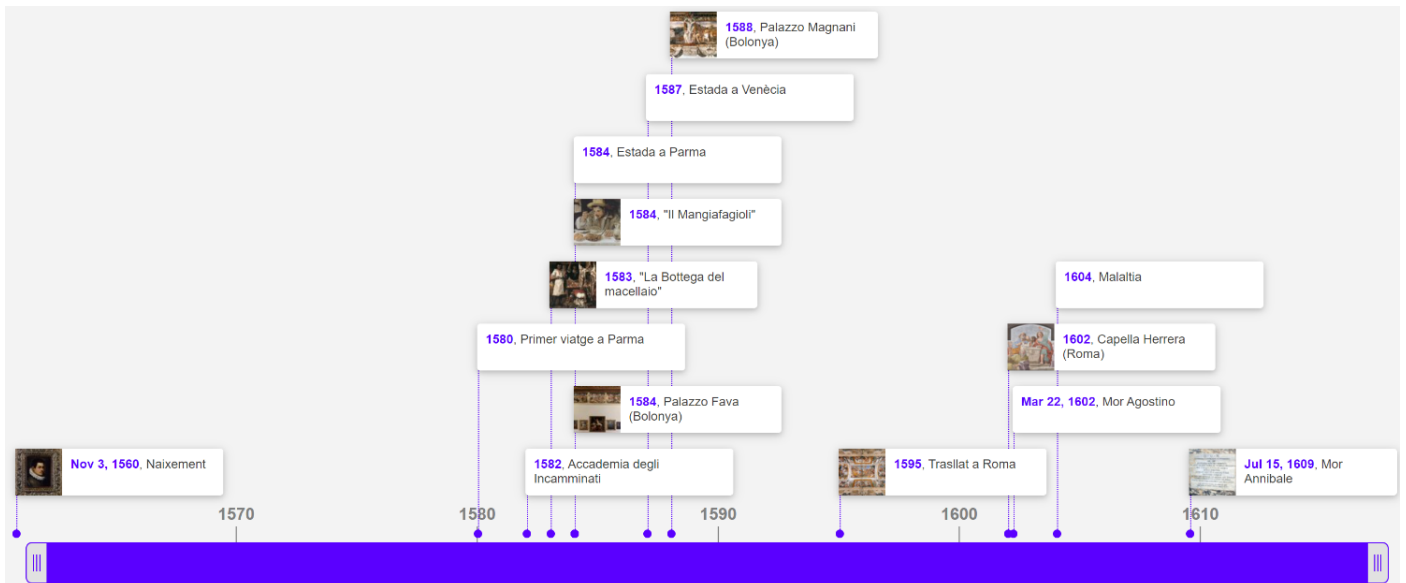


Fig. 52 Annibale Carracci, *Retrat de "Monsignor" Giovanni Battista Agucchi*, c.1603-1604, York Art Gallery

8.2. Gràfiques i taules



Graf. 1 Eix cronològic amb alguns esdeveniments a destacar de la vida d'Annibale Carracci; elaboració pròpia

1ª edició 1646	2ª edició 1646?/c.1690-1700	3ª edició 1740	4ª edició 1776	Sense datació exacta
<ul style="list-style-type: none"> • Biblioteca Comunale Urbana • Gabineto dei disegni degli Uffizi, Florència; còpia • Biblioteca dell'archigimnasio Università di Bologna, Bolonya; còpia • Biblioteca nazionale centrale, Florència; còpia • Yale University Library, New Haven • Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Williamstown • Bibliothèque Mazarine, París • BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF) • Institut national d'histoire de l'art (INHA). Collections Jacques Doucet. Bibliothèque, París • Yale University Library, New Haven • Bayerische Staatsbibliothek, Munic • Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Göttingen • Utah Museum of Fine Arts Permanent Collection, Salt Lake City 	<ul style="list-style-type: none"> • Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Cassino (FR) • Biblioteca Palatina, Parma • Biblioteca comunale Federiciana, Fano (PU) • Biblioteca di archeologia e storia dell'arte – BiASA, Roma • Médiathèque, Carcassonne 	<ul style="list-style-type: none"> • Biblioteca dell'archigimnasio Università di Bologna, Bolonya • CRAI Fons Antic Universitat de Barcelona, Barcelona • BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF) • Yale University Library, New Haven • McGill Univeristy Library, Montreal • Biblioteca Apostolica Vaticana • Getty Research Institut • Biblioteca Nazionale Centrale, Florència* • Biblioteca del Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo, Venècia • Biblioteca Statale, Lucca • Biblioteca e archivio. Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milà • Civica Biblioteca d'Arte, Milà 	<ul style="list-style-type: none"> • Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Roma • Biblioteca Apostolica Vaticana • Biblioteca universitaria di Napoli, Nàpols • Biblioteca delle suore pie operaie concezionistes "Francesco Antonio Marucci", Ascoli Piceno (AP) 	<ul style="list-style-type: none"> • Houghton Library, Harvard University, Cambridge

		<ul style="list-style-type: none"> • Biblioteca comunale 'Edmondo Berselli', Campogalliano (MO) • Biblioteca Estense Universitaria, Mòdena • Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts, Florència • Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Munique • Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma • Sheridan Libraries at Johns Hopkins University, Baltimore • Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlín 		
--	--	--	--	--

Llegenda:

Digitalització

*digitalització parcial

Taula. 1 Recull dels exemplars existents i la seva localització; elaboració pròpia

9. BIBLIOGRAFIA

- BELLORI, Giovan Pietro.: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma: Malcardi, 1672.
- BENATI, Daniele., i RICCÒMINI, Eugenio (coord.): *Annibale Carracci*. Milà: Electa, 2006.
- BENATI, Daniele.: *Annibale Carracci e il vero*. Milà: Electa, 2006.
- BENATI, Daniele et al.: *The Drawings of Annibale Carracci (1999-2000)*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1999.
- BJURSTRÖM, Per.: *Drawings from the Age of Carracci: Seventeenth Century Bolognese Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*. Oxford: Ashmolean Museum, 2002.
- BOHN, Babette.: *Ludovico Carracci: and the Art of Drawing*. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2004.
- BOREA, Evelina.: "Annibale Carracci e i suoi incisori". A: *Les Carrache et les décors profanes*. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986) Roma: École Française de Rome, 1988. pp. 521-555. Disponible a: https://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1988_act_106_1_3302
- BOSCHLOO, Anton W. A. .: *Annibale Carracci en Bologna. Realidad visible en el arte después del Concilio de Trento*. L'Haia: Government Publishing Office, 1974.
- CALVESI, Maurizio., i CASALE, Vittorio.: *Le incisioni dei Carracci / catalogo critico a cura di Maurizio Calvesi e Vittorio Casale*. Roma: Comunità europea dell'arte e della cultura, 1965.
- DE GRAZIA, Diane.: "Carracci Drawings in Britain and the State of Carracci Studies." A: *Master drawings* 36, no. 3 (1998), pp. 292-304. Disponible a: <https://www-jstor-org.sire.ub.edu/stable/1554394?sid=primo&seq=10>
- DE GRAZIA, Diane.: *Prints and Related Drawings by the Carracci Family: a Catalogue Raisonné*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- ESPOSITO, Luca.: "'The Reality Effect': the Figure Seen from Behind in Carracci's Art". A: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 32, no. 18 N.S. (2021), pp. 9-28. Disponible a: <https://journals.uio.no/acta/article/view/9025>
- FONTCUBERTA I FAMADAS, Cristina.: "El 'venedor de quadres', Carracci i la devoció". A: CANALDA I LLOBET, Silvia., i FONTCUBERTA I FAMADAS, Cristina (eds.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p.259.
- HASKELL, Francis.: *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MAHON, Denis.: *Studies in Seicento Art and Theory*. Westport: Greenwood, 1971 (1947).
- MALVASIA, Carlo Cesare.: *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*. Bolonya: per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.
- MARABOTTINI, Alessandro.: *Le Arti di Bologna*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1979.
- MASINI, Antonio.: *Bologna Perlustrata*. Bolonya: per l'erede di Vittorio Benacci, 2ª edició, 1666 (1650).

MCTIGHE, Sheila.: "Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the "Imaginaire" of Work: The Reception of Annibale Carracci's "Arti di Bologna" in 1646". A: *Oxford Art Journal* , 1993, Vol. 16, No. 1 (1993), pp. 75-91. Disponibile a: <https://www.jstor.org/stable/1360538>

PAOLI, Feliciano.: *Diverse figure di Annibale Carracci*. Ancona: Editori delle Marche, 1993.

PERINI, Giovanna.: *Gli Scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna: Nuova Alfa, 1990.

PIGOZZI, Marinella.: "Annibale Carracci. « Al vivo rappresentava non pur le parti del corpo, ma quelle dell'animo »". A: STOICHITĂ, Victor Ieronim(ed.): *Le Corps Transparent / Sous La Direction De Victor I. Stoichita ; Avec La Participation De Maria Portmann & Dominic-Alain Boariu*. (Protea ; 2). Roma: "L'Erma" Di Bretschneider, 2013, pp.195-214.

POSNER, Donald.: *Annibale Carracci: A study in the reform of italian painting around 1590*. Londres: Phaidon, 1971.

ROBERTSON, Clare.: "Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings". A: *Master Drawings* , Primavera, 1997, Vol. 35, No. 1 (Primavera, 1997), pp. 3-42. Disponibile a: <https://www.jstor.org/stable/1554287>

ROBERTSON, Clare.: *The Invention of Annibale Carracci*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana, 2008.

ROBERTSON, Clare., i WHISTLER, Catherine.: *Drawings by the Carracci from British collections*. Oxford: Ashmolean Museum i Hazlitt, Gooden & Fox, 1996.

RUIZ FARGAS, Marina.: *La biblioteca del Convent de Santa Caterina de Barcelona sota el mecenatge de fra Tomàs Ripoll, 1699-1747* [tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 29 de novembre 2019. Disponibile a: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/168074>

SAPORI, Giovanna.: *Il libro dei mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*. Roma: Artemide, 2015.

SOCIAS BATET, Immaculada.: "Annibale Carracci, Simon Guillain. Le Arti di Bologna". A: *Els tresors de la Universitat de Barcelona. Fons bibliogràfic del CRAI Biblioteca de Reserva*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, pp.270-273.

SUMMERSCALE, Anne.: *Malvasia's Life of the Carracci : Commentary and Translation*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

WITTKOWER, Rudolf.: *The drawings of the Carracci in the collection of her majesty the queen at Windsor Castle*. Londres: Phaidon, 1952.

ZAPPERI, Roberto.: *Annibale Carracci : ritratto di artista da giovane*. Torí: Giulio Einaudi, 1989.

10. RECURSOS DIGITALS

BREVAGLIERI, Sabina, i BROGGIO, Paolo. "Ludovico Ludovisi". *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 66* (2006) [en línia] <https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ludovisi_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta: 21 de maig 2023]

DI MONTE, Michele. "Lelio Guidiccioni". *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 61* (2004) [en línia] <https://www.treccani.it/enciclopedia/lelio-guidiccioni_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta: 30 de març 2023]

MASSIMI, Maria Elena. "Carlo Cesare Malvasia". *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 68* (2007) [en línia] <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesare-malvasia_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta: 1 de maig 2023]

SERVOLINI, Luigi. "Francesco Villamena". *Enciclopedia italiana* (1937) [en línia] <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-villamena_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [consulta: 29 de maig 2023]

TOESCA, Illaria, i ZAPPERI, Roberto. "Giovanni Battista Agucchi". *Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 1* (1960) [en línia] <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulta: 21 de maig 2023]

10.1. Edicions digitalitzades de *Le Arti di Bologna*

Biblioteca dell'Archigimnasio Università di Bologna, Bolonya. Exemplar 3ª edició 1740, disponible a: http://badigit.comune.bologna.it/books/16a139Carracci/scorri_big.asp?id=1

Bibliothèque Nationale de France (BNF), Paris. Exemplar 1ª edició 1646, disponible a: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454358x/f3.item>

Biblioteca Nazionale Centrale – Firenze, Florència. Exemplar 3ª edició 1740, disponible a: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003307690>

Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", Roma. Exemplar 4ª edició 1776, disponible a: https://books.google.es/books?id=0vFc26jZ5IC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false

Biblioteca Patrimonial Digital (BiPaDi) de la Universitat de Barcelona. Exemplar CRAI Fons Antic, 3ª edició 1740, disponible a: <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/bellesarts/id/179>

Internet Archive. Exemplar Biblioteca del Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo, Venècia; 3ª edició 1740, disponible a: https://archive.org/details/bub_gb_iOmLHx2U4mMC

Internet Archive. Exemplar Sterling and Francine Clark Art Institute Library (Williamstown), 1ª edició 1646, disponible a: <https://archive.org/details/diversefigurealn00carr/page/n42/mode/1up>

The Digital Cicognara Library. Exemplar Biblioteca Apostolica Vaticana, 3ª edició 1740, disponible a: <https://cicognara.org/catalog/1614>

The Digital Cicognara Library. Exemplar Biblioteca Apostolica Vaticana, 4ª edició 1776, disponible a:
<https://cicognara.org/catalog/1614>

The Digital Cicognara Library. Exemplar Getty Research Institute, 3ª edició 1740, disponible a:
<https://cicognara.org/catalog/1614>