

sero e ammirarono, come il Bianchi, il compianto maestro e senatore Giuseppe Albini; e perciò la celebrazione che egli ne ha fatta all'Accademia delle scienze dell'Istituto il 6 marzo dell'anno corrente, rende intera la bella e grande anima del poeta del critico e dell'umanista morto. È aggiunta in fine la stampa di un poemetto latino dell'Albini ancora inedito, e leggiadrissimo: «*Persianum funus*»); RANIERI MARIO COSSÀR, *Il generale Francesco Scodnik antesignano del volontarismo isontino per l'unità d'Italia*. Udine, Del Bianco, 1936. (Il Cossàr che è molto noto per altri magnifici contributi alla storia del risorgimento e dell'irredentismo, oltre che per pubblicazioni illustranti la sua Gorizia, traccia di questo tipico e valoroso soldato che è lo Scodnik, un profilo pieno ed efficace, narrando con ampiezza di particolari e con cognizione di causa i particolari della vita di lui. L'opuscolo è corredato di ritratti e di varie illustrazioni); EZZELINO MAGLI, *Cimeli d'oriente: divagazioni su di una collezione indo-cino-giapponese posseduta dall'autore*. Bologna, Cappelli, 1936. (È questo il terzo dei volumetti, tutti splendidamente editi e magnificamente illustrati, che il dottor Magli viaggiatore e osservatore imperterrito, conoscitore come pochi dell'oriente, raccogliitore amoroso e diligente delle testimonianze artistiche e storiche della civiltà orientale, ha dato fuori in Bologna in breve volgere di tempo. Questa terza parte dei «*Cimeli*» è dedicata al Giappone, e, con molte notizie di vario genere e con richiami a monumenti e a fatti storici, l'autore illustra alcuni degli oggetti che fan parte della sua collezione, ricca e interessante, in bella forma e con osservazioni fini e argute).

L'ARCHIGINNASIO

ANNO XXXI - NUM. 4-6

LUGLIO - DICEMBRE 1936

BULLETTINO DELLA BIBLIOTECA

COMUNALE DI BOLOGNA

La storiografia artistica bolognese dal Lamo all'Orlandi

Bologna, dopo il Francia, ha visto sorgere un'attività intensa e ben determinata in ogni campo dell'arte figurativa: attività durata senza interruzione per tutto il Seicento. Naturale che si facesse quindi sentire la necessità dell'esame delle opere d'arte, sia per trarne motivo di storia documentata, sia per determinare una base di giudizio. Ma non è certo l'eredità del Francia che determina un vivo fermento del gusto e neanche lo determinano i precetti della sua scuola; giacchè è noto il diverso orientamento, in senso decisamente manieristico, preso dagli scolari suoi più dotati e loro seguaci. E, in realtà, è a questi che si deve un ampliarsi di discussioni sul nuovo e sull'antico — presi ormai nel significato restrittivo di Quattrocento e Cinquecento — e un complicarsi di raffronti fra le maniere de' grandi cinquecentisti⁽¹⁾: cose tanto efficaci per la formazione di un interesse rivolto alla tessitura della storia e al vaglio de' valori artistici.

Gli scritti bolognesi sull'arte, dal Cinquecento al Settecento —

⁽¹⁾ Alludiamo soprattutto a Innocenzo da Imola, al Bagnacavallo senior e a Girolamo Marchesi da Cotignola (cfr. REZIO BUSCAROLI, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza, F.lli Lega ed., 1931, pp. 446-450). Non è inutile notare che Pietro Lamo (di cui v. avanti) era scolaro di Innocenzo, e poichè si dichiara, nel 1560, di «*età senile*» doveva dunque avere attivamente partecipato al profondo mutamento di gusto avvenuto nella prima metà del Cinquecento.

di sicura importanza per la storia artistica e per il gusto figurativo (1) — offrono un quadro d'insieme assai vario e vivace: dalla « guida » alla descrizione dell'opera d'arte; dall'orazione funebre alla « vita » dell'artista; dalla raccolta di memorie su un determinato argomento al trattatello di contenuto didattico e a certi frammenti di considerazioni teorico-pratiche, senza tuttavia approfondire una teoria dell'arte e tanto meno toccare la genesi del sentimento artistico e la natura dell'arte (2). Nè si tratta solo di opere a stampa ma spesso di manoscritti. E c'è tutto un lavoro sotterraneo, a tale proposito, dal quale non è possibile astrarre, chè non solo mancherebbe la conoscenza di fonti indispensabili per intendere, ad esempio, il Malvasia (in quanto da lui conosciute) ma si trascurerebbe anche un lato caratteristico di quel quadro d'insieme, dal punto di vista psicologico: l'amore per ciò che ha sapore d'archivio e di segreto, di minuto e di prezioso.

Ora, se è vero che le indagini sulla natura dell'arte e l'elaborazione di principii teorici non sono proprii della storiografia artistica del Cinquecento (3), tanto più è vero per gli scrittori bolognesi, che appaiono arretrati e assai meno colti dei loro colleghi toscani e veneti; o, forse meglio, non adusati a motivi veri di cultura umanistica. Si direbbe, per una loro particolare disposizione della mente e del gusto, determinante orientamenti di indubbia originalità e interesse, per coerenza nel tipo prescelto — e sia pure

(1) Di proposito quindi abbiamo escluso dal nostro esame le « guide » del Burtius (Nicolò Burci, 1494), del Vizani (1602), di Pasquale Alidosi (1621) citate dallo SCHLOSSER (cit. alla n. seg. pag. 501) da un elenco del BIANCONI (*Guida del forestiere*, Bologna, 1835); poichè potrebbero interessare piuttosto la toponomastica e la cronografia.

(2) Tutto ciò, per quanto vario, riguarda però il concetto della storia dell'arte del periodo che ci interessa (Cfr. BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1917; e anche *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929). Succinta trattazione, nella tessitura generale, di arte bolognese d'arte JULIUS SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, ecc. Firenze, « La nuova Italia » ed., 1936, V. anche ALDO FORATTI, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, 1913 (il cap. I). GUIDO ZUCCHINI, *Le guide di Bologna*, in « *Strenna storica bolognese* », a. 1928, p. 87.

(3) V. CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari*, estr. dai « Rendiconti ecc. » della Reale Accad. Nazion. dei Lincei, ser. VI, vol. IX, fasc. 11-12, p. 17.

configurato come alcunchè di deteriore — e per la obbedienza a certi postulati generali. Diciamo proprio della mente, come logico giudizio del giusto (a fini pratici e dimostrativi) del conveniente, del decoroso e altri motivi empirici, e del gusto come istintiva notazione del bello e del brutto in nome di un possesso preventivo di esperienze fatte col vedere e saggiate su un terreno positivo di valori materiati di dimostrazione di sapere. Fra l'una e l'altro, nulla di intermedio; per cui gli scrittori bolognesi, anche quando la poesia, la storia la filosofia forniscano loro qualche motivo spirituale o culturale, rimangono pur sempre degli empirici e dei visivi. A buon conto essi non hanno conosciuto i pericoli ben noti derivanti dall'intellettualismo, come attività riflessa alterante la valutazione dell'opera d'arte.

Ben s'intende che la maggiore sanzione di siffatte disposizioni si ebbe con l'arte de' Carracci e nelle sue « volute » derivazioni e conclusioni: volute e spiegabili, alla bolognese, proprio in senso logico, allo scopo di fornire esempi e materiale di studio per la formazione della maniera personale con una scelta di maniere altrui (4). Ad ogni modo, su basi così pratiche e contingenti non poteva mancare, fin dai primi momenti, la citazione delle « cose notabili » degli « exemplaria » come prova tangibile di stile. Ed effettivamente questo contribuisce a creare l'interesse per la « guida » tanto per chi la scrive quanto per chi la legge. E tale interesse si

(4) CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *I Carracci e la critica d'arte dell'età barocca*, ne « *La critica* », vol. XXXI (1933), pag. 65, 223, 382. In questo studio, il problema dell'arte carraccesca, posto in sede metodologica, non mi pare venga risolto. I Carracci sono critici, non artisti, dice il Ragghiani. Come critici, tuttavia, hanno pur lavorato. Che cosa hanno fatto, se non hanno fatto dell'arte? A parte che verrebbe ammesso l'esistere di una « forma » come atto riflesso e « volere » stilistico, si tratterà pur sempre di giudicare quel risultato, quel fatto, sia pure non-arte, dei Carracci (e discendenze), quando quel risultato e quel fatto si chiamino, ad esempio, paesaggi di Annibale e del Domenichino, ritratti del Reni, S. Guglielmo del Guercino. Rimane, quindi, dello studio del Ragghiani, un modo personale di penetrare criticamente la cosiddetta critica dei Carracci. Esattamente all'opposto del « visivo » Malvasia, che guarda, come si deve guardare, liberamente, all'infuori di ogni guida predisposta, riconoscendo il buono dov'è e il men buono, ove sono, s'intende, quegli « interessi periferici », che in ogni opera e in ogni artista velano l'espressione, posto che nel giudizio è solo questione di « occhio » e di gusto nativo. Ed è certo che altro è fare della « critica della critica » altro è avere occhio alla forma e interesse

trova già pienamente configurato con la « Graticola » di Pietro Lamo, pittor bolognese (1).

Il Lamo non ha inteso fare un semplice elenco e un arido catalogo; ma, sia pur sotto la specie del « compartimento » e con lo

al giudizio. E qui ci preme di precisare che codesta « visività » malvasiana e bolognese non va intesa la « visibilità », con cui la critica moderna categorizza i segni del linguaggio artistico: così come ai Carracci non va attribuito né il conoscimento della « maniera » come unità di « stile » (di fronte alla natura, essi dicevano, s'avea da fare la scelta delle forme e di fronte all'arte s'avea da fare la scelta delle « maniere », qualità, accorgimenti, risoluzioni di abilità), né il precorrimiento della « visibilità », come teoria. Del resto, di ciò s'ha una conferma indiretta in non pochi passi delle lettere di Ludovico, di Agostino e di Annibale, pubblicate dal Malvasia, dalla *Raccolta di lettere*, ecc. (cit. alla n. 43, vol. I, pagg. 85-90, 194-212, 239 e vol. II, pag. 381) e dal *Recueil de lettres sur la peinture, sculpture, architecture*, Paris, 1817 (alcune trad., pagg. 227, 249, 267).

(1) *Graticola di Bologna* ossia descrizione delle pitture, sculture architetture di detta città fatta l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo ora per la prima volta data in luce con note illustrative. Bologna, 1844, Tipogr. Guidi all'Ancora. Questo titolo non figura nel manoscritto della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio in Bologna segn. B 3198, senza dubbio autografo, con caratteri di prima stesura per le differenze di ordinamento risultanti nel testo pubblicato che pare pertanto preso da altro esemplare; e, potrebbe anche darsi da una copia, da una delle tante copie circolanti a Bologna fin dai tempi dell'Oretti, forse il primo studioso che lo conoscesse. Fu poi noto anche al Lanzi e al Bianconi. Nella stessa Biblioteca dell'Archiginnasio esiste questa copia oretiana, segn. B 30; altra copia del sec. XVIII di prov. Cognetti segn. B 3197; altra di Gaetano Giordani « con varianti in matita e note marginali » segn. B 2522; altra, infine, segn. B 3174, recante da una parte il testo originale e dall'altra la traduzione in lingua italiana. Di questa si sono quasi certamente serviti gli editori, i quali non dissero da quale manoscritto trassero la pubblicazione, che ha pure testo e traduzione a fronte. Tutto lascia credere che quelle copie provenissero dall'originale esistente nell'archivio Hercolani, disperso, com'è noto, alla fine del Settecento, e venuto, come tanti altri manoscritti, in possesso del Lozzi — fors'anche di seconda e terza mano — di Roma, dal quale fu acquistato per l'Archiginnasio il 27 gennaio 1911.

L'autografo è un Ms. cartaceo di mm. 205 x 150, cc. 53 non num. alcune bianche. Senza titolo. Leg. in perg. vol. Alla c. 32 schizzi schematici di teste. Nel testo sono lasciati spazi bianchi evidentem. per aggiunte. Qualche correzione interlin. La c. 31 r è proprio « graticolata » per distinguere in S. Petronio la parte di ponente da quella di levante e, per ogni parte, le singole cappelle; ciò che giustifica il ns. asserto alla n. seg. Per quanto riguarda gli arbitri della cosiddetta traduzione pubblicata è da notare che la lett. « e » è scritta come l'epsilon greco, e i traduttori l'han fatta diventare E; il relativo « che » è scritto « ch » col segno d'elisione sulla riga; e così « non » (scritto « no » con elisione); « per » scritto « p » con elisione sotto la riga. Ciò non giustifica affatto la « traduzione » in « ch », « no », « p », che rendono così impacciata la lettura e fanno apparire lo scritto del Lamo più stentato e scorretto di quel che effettivamente non sia. Quanto alle inflessioni dialettali non più in uso e di sapor veneto, v. i vocabolari bolognesi del Ferrari (1835), della Bertè (1869-1874), dell'Ungarelli (1901); e cfr. G. PIVA, *Parlate bolognesi d'una volta* in « Resto del Carlino », 23-XI-1936.

scopo di facilitare mediante un preciso schema la visita alle chiese e, per quartieri, alla città (1), ha voluto dare « intera formazione generale da Cinque Cento Anni fino a ora Cossì delle pitture come sculture e architetture » [p. 5]. Ed è un'informazione cui concorre il parere « Comun dei bei capricij » [p. 8] e non è passiva, quanto allo stesso autore. Riferisce, ad esempio, il giudizio udito da Baldassarre Peruzzi su una pittura del Mazzolino « che rafello non laveria condota tante diligente al fino » [p. 25] e aggiunge tuttavia che ha « un brutto ornamento » (2); e quello di Michelangelo sui dipinti del Cossa e del De Roberti nella cappella Garganelli, già in S. Pietro, « onde Michelagnolo quando era a Bologna dicea questa capella che avete qua è una meza Roma de bontà » [p. 31]. Per suo conto poi afferma che la chiesa di S. Pietro « non è di bella architatura salvo il campanilo che è di architatura tedesca » (3); che la chiesa di S. Martino « po passare darchitatura per piccola che sia » (4). E accennando alla statua di Giulio II, posta sulla facciata di S. Petronio da Michelangelo e poi atterrata e distrutta, non può a meno di esclamare « o che gran pechato fu » [p. 16]. Tutte cose che evidentemente eccedono la scheletrica guida o un elenco di opere.

Sono tuttavia rari e rapidi accenni a informazioni e a giudizi che tengono il luogo di vere conoscenze storiche e di forme di sensibilità. Basti dire che si contenta di dare le più sintetiche notizie

(1) Il Lamo non pensa neanche lontanamente al reticolato del disegno, cui accennò lo Schlosser (cit., p. 322): bensì a questo ricorso pratico (v. la n. preced.). E a p. 8 dice: « Io son sta sforciato a fare una graticola di bologna per ritrovare ogni cosa ben compartita ».

(2) E *La disputa di Gesù* che il Lamo ricorda nella cappella Caprara in S. Francesco, oggi in Pinacoteca. Con ornamento, egli vuol indicare la cornice: come dice poco prima per una tavola di Giacomo Francia « con un bell'ornamento di legname tutto intagliato ».

(3) La chiesa di S. Pietro, all'epoca del Lamo, era essa pure di architettura « tedesca », termine col quale il Lamo comprende tanto l'architettura gotica quanto quella romanica, e aveva sulla facciata il porticato progettato nel 1467 da Pagno di Lapo Portigiani, ma costruito posteriormente. La chiesa doveva essere tuttavia assai malandata e con i segni di molti rifacimenti. Per questo, forse, il Lamo la dice non bella?

(4) I traduttori hanno reso arbitrariamente: « passabile rapporto all'architettura, benchè triviale »(?).

costruttive (e per l'architettura si attiene a una partizione del tutto empirica: « e quando parlo de l'architure dico sele doricha ionicha o corintia todesca composita o toscanicha » [p. 6]); e basti il riferire la consapevolezza della totale insufficienza della sua prosa a una qualsiasi espressione; scrive come proferisce « li vohabile alla bolognese », per cui stimerà opportuno ricorrere a un dotto toschano « quale mela ornarà nelli vohaboli ». Ma poi subito soggiunge: « E il resto della invencione non voglio che si mova per essere più mio che suo esercizio e cognicione ». Atteggiamento psicologico prezioso: un conto è il sapere linguistico, un conto è la competenza artistica, della quale si mostra così geloso, per quanto non risieda su altro che su un insieme di norme del fare giusto e bene secondo un certo discernimento essenzialmente pratico.

Principalmente per questa ragione, più che per la ristrettezza dell'assunto, il Lamo non mostra alcun interesse per le compiute descrizioni, tanto care al Vasari. E della parola « invencione », che tanto ricorre nella prosa vasariana, a indicare il pregio dell'arte e quasi la somma rivelazione della « virtù » individuale ⁽¹⁾, egli fa un uso ben curioso e ben povero: uso di stretto mestiere, nel senso di insieme ornamentale, modo del partimento, « macchina »; e « bellissima invencione » [p. 20] chiama la sepoltura di S. Domenico, opera, com'egli stesso nota con diligenza, di più scultori, e spiega l'invenzione della volta della già citata ex-cappella Garganelli, in S. Pietro, nel senso, appunto, della suddivisione delle parti. Il risultato della buona invenzione è il « bello effetto ». Similmente, il Lamo non può disgiungere il risultato della buona arte dalla sapienza tecnica, dalla dimostrazione di sapere, onde ammira le molte figure « acomodate impiccolo spacio tute trategiate di punta de penello » in un quadro di Amico Aspertini oggi perduto. E da ciò l'attaccamento al trattamento della materia, come perizia d'esecuzione, che esplose dinanzi al polittico marmoreo in San Francesco di Iacobello e Pierpaolo dalle Masegne, ornato « di bella architatura todescha » volendo smentire la voce che sia tutta

⁽¹⁾ Cfr. RAGGIANTI, *Il valore ecc. cit.*, p. 8 e 12.

d'un pezzo: e « io pietro lamo pitor bolognese o voluto vedere e palpare con le mani e truovo la verità che deta opera di marmore e di più di 100 peci ma non resta che non sia bellissima per cosa todescha » [p. 24].

Su tale atteggiamento, in fondo, morale e pratico, si fondano l'ammirazione per la mole, per l'unità poderosa dell'insieme, in quanto risultato di sapere struttivo (e del tempio di S. Francesco « tuto de una pasta e finito secondo l'ordine del architatura todescha » cita « la bellissima faciata de pietra cotta altissima » [p. 23]); e la coscienza della perfezione raggiunta dagli artisti a lui contemporanei e seguaci del manierismo raffaellesco. Ma tuttavia non va ad amplificazioni nè tesse panegirici — neppure al suo maestro Innocenzo da Imola — nè ha parzialità verso artisti non bolognesi. Come, d'altra parte, ha pronto il ricordo per opere d'arte antica, citando teste di marmo verosimilmente greche o romane in alcune case particolari [p. 14; 35]; e per opere di artisti medioevali, come Giotto, Iacopo e Simone da Bologna, Lippo Dalmasio, Giovanni da Modena, Galasso ferrarese. Soltanto, non nasconde il suo gusto di uomo moderno, e verso l'antichità ha un atteggiamento di rispetto, per doverosa citazione, più che per vera comprensione: e quattro figure di Giotto sono « belle per quella maniera » [p. 27] (e qui maniera significa stile storico) e la *Natività del Battista* di Giovanni da Modena, già in S. Francesco, « per cosa antica è bella » [p. 25].

L'intenzione critica sempre vigilante, se non sempre in atto, tiene lontano il Lamo tanto dalla generica amplificazione poetica — tipo *Viridario* dell'Achillini ⁽¹⁾ — quanto dal sentenzioso ser-

⁽¹⁾ *Viridario* di GIOANNE PHILOTEO secondo Figliolo di Claudio Achillino Bolognese. Impresso in Bologna per Hyeronymo di Ploto Bolognese nel MDXIII. Nell'accento ad Amico Aspertini (v. 187 v) si potrebbe intravedere il ricordo del Lamo, in quanto si ammira la stessa dote pittorica:

*E ben che gioven sia fa cose dolte
Che co gli antiq. alcun vuol che s'agualgie
Un'altra laude sua non preterisco
De la prontezza del pennel stupisco.*

Ma non può assolutamente parlarsi di una fonte del Lamo, neanche per quelle osservazioni che più strettamente riguardano fatti e nomi dell'arte.

mone latino condito d'erudizione storica — tipo *Bononia illustrata* del Burci —. Se nel Lamo fossero state più forti certe comuni facoltà imitative, di modelli avrebbe potuto averne. E, per converso, che non fosse facile imitar lui, in quel ch'era suo « esercizio e cognizione », lo dimostrano gli scritti posteriori del genere.

Bisogna, in verità, scendere di alcuni gradini per farsi a considerare quel puro elenco delle « cose più notabili », dato in luce nel 1583 da Giovanni de Zanti ⁽¹⁾; uno scrittore bene informato, quanto a topografia cittadina, a vita religiosa, ma privo di gusto, tant'è vero che tutto trova bellissimo e degnissimo, non usa termini appropriati (e le pitture della cappella Garganelli sono fatte « con tutta quella Theorica, che richiede tale arte » [c. 40 v.]) e si mostra spesso in errore (« Marellino » invece di Mazzolino [c. 43 r.]; « Franza » invece di Lippo Dalmasio, quale autore della lunetta in S. Procolo [c. 47 r.]).

Poco più ampio, ma più preciso, è il manoscritto, di stesso soggetto, redatto nel 1603 dal pittore Francesco Cavazzoni ⁽²⁾; ma non riesce assolutamente ad interessare la critica d'arte. Esso comincia con intenzioni di stesura descrittiva, per le chiese di S. Pietro e di S. Petronio, poi diventa semplice elenco, chiesa per chiesa. Il Cavazzoni era uscito dalla scuola de' Carracci, e, nove anni dopo, nel suo *Esemplare*, pure manoscritto ⁽³⁾, ne ripeteva i di-

⁽¹⁾ *Nomi et cognomi di tutte le strade, contrade, et borghi di Bologna, ecc. con alcune cose più notabili della città tanto di sculture come di pittura* raccolte per M. GIOVANNI DE ZANTI, cittadino bolognese. Stampato in Bologna, appr. Pellegrino Bonardo, 1583. Non è in dialetto bolognese, come disse lo Schlosser (cit., p. 502). Ebbe anche altre edizioni variamente integrate, nel 1624, nel 1635, e nel settecento, ma la parte artistica rimase sempre sottomessa alla altre ragioni pratiche della trattazione.

⁽²⁾ *Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna et dove si trovano*, all'ill.mo Signor Conte Romeo Pepoli suo patrono sempre asservandissimo. Anno D.ni MDCIII. Ms. nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio segn. B 1343. Parlando della cappella Garganelli in S. Pietro, riferisce il giudizio di Michelangelo (c. 3 v) ma in forma più generica dello Zanti (cit., c. 40 v.) il quale, a sua volta, aveva assai annacquato le parole riferite dal Lamo. Segno, dunque, che si trattava di voce popolare, ma quanto meglio informato e più pronto a coglierla il Lamo!

⁽³⁾ *Esemplario della Nobile arte del disegno per quelli che si diletano delle virtù mostrando a parte per parte con Simetria, Anatomia, e Geometria et altri modi per intendere tutti li principii con le sue dichiarazioni* assignate di Francesco Cavazzoni Bol. Dato a Bologna giugno MDCXII. Ms. nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio segn. B. 330. Il CRESPI (vol. III della *Felsino pittrice*, p. 18) ne ha esaltato i pregi in-

versi gradi d'avviamento e il metodo. Esso calca le orme, con mezzi assai modesti, del trattato pratico di disegno preparato da Annibale Carracci e dato alle stampe postumo ⁽¹⁾ e fors'anche riflette pallidamente quello teoretico di Agostino, ch'è andato distrutto: se è lecito pensare ad una relazione per l'insistenza sulla necessità della cultura per l'artista (e il più colto dei Carracci fu Agostino) e sull'imperio del disegno (e Agostino fu anche il meno colorista, anzi versato nell'incisione). Lamenta che la pittura « rimane strappata e mal'condotta » perchè « i pittori de' nostri tempi si lasciano perire nelle fauci di quell'horrendo mostro dell'Ambizione e codesti restano ignoranti... » [c. 2 v.] e l'accento va senza dubbio riferito a coloro che si erano voluti straniare dall'accademia carraccesca, vedi Facini, Albani, e compagni. Occorre, è vero, per la pittura, che lo scolaro « sia inclinato a tal virtù perchè se non fosse farebbe poco profitto » ma « quando li sarà pur l'inclinazione bisogna che continua ogni ora a disegnare... » [c. 5v.]. E che il Cavazzoni attribuisca al disegno importanza espressiva e di stile, s'intende non solo da quanto consiglia all'allievo putativo, « sarà bene che si diletta di avere qualche buoni disegni... di valenti pittori sia per imparare qualche buona maniera nel disegno come ancor di conoscere le mani di quelli con buona intelligenza » [c. 13v.], ma anche dal modo assai spiccio con cui tratta del colorito; anzi, non tratta affatto, accennando solo alla buona macinazione de' colori e alla buona conservazione de' pennelli! Col disegno e nel disegno, naturalmente, il Cavazzoni raccomanda anche il « ritrarre il buon rilievo, il quale ti mostrerà la via del naturale » [c. 15v.].

vero assai modesti. Il ms. non è dunque perduto come ritenne lo Schlosser (cit., p. 348) e non è datato « 1592 ». All'Archiginnasio proviene dall'archivio Hercolani.

⁽¹⁾ ANNIBALE CARRACCI, *Diverse figure* al numero di ottanta disegnate a penna nell'ore di ricreazione, intagliate in rame e cavate dagli originali da SIMONE GIULINO (Giullain) parigino. In Roma, stamp. di Lod. Grignani, 1646. Di simili trattatelli di propedeutica artistica, l'Orlandi (*Abecedario*, v. avanti, p. 462) ne ricorda uno di Giovanni Luigi Valesio, uno di Girolamo Curti e uno del Guercino. Aggiungeremo le stampe e le serie di stampe di Gius. Maria Mitelli (v. REZIO BUSCAROLI, *Catalogo delle stampe*, ecc. Bologna, Zanichelli, 1931, pagg. 41, 55-56, 57-58).

Un altro manoscritto ci ha lasciato questo mediocre pittore ⁽¹⁾: una serie di disegni spesso macchiati di sepia riproducenti le Madonne miracolose sparse nella città e dintorni. Forse si riprometteva di parlare diffusamente, per ognuna, non solo delle grazie e de' miracoli ma anche degli autori. Ma non lo ha fatto che per due o tre immagini.

Il concetto cavazzoniano del fondamento onnipresente del disegno aveva del resto già avuto, nel 1602, alla morte di Agostino Carracci, una carta costitutiva con l'orazione funebre pronunciata da Lucio Faberio, accademico gelato, segretario degl'Incaminati Accademici del disegno e quindi voce ufficiale del carraccismo ⁽²⁾. Parte per parte, tutto il corpo umano e tutte le cose della natura s'imparava, in quella scuola, a ritrarre col disegno, e quindi « la Simetria e quella gratia e venustà, senza la quale non può la Pittura farsi grata e riguardevole » [p. 22]. Alla prospettiva lineare e al chiaroscuro, complementi del disegno, veniva attribuita la somma virtù di far sì che « di scultura e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte »; e su di essi doveva poggiare l'imitazione del naturale, che raggiunge la sua perfezione là ove inganna addirittura i sensi, come la possedette Agostino [p. 23 e 25]. Dalla perfetta imitazione il pittore arriva a esprimere l'idea dell'arte, ch'egli ha in mente. « Non senza cagione io lo chiamo (Agostino) giuditioso imitatore; perch'egli considerando che la Pittura è oggetto dilettevole dell'occhio humano, applicava sempre l'imitation al meglio, guardandosi dall'error di molti ch'amano più tosto, la somiglianza, anco nelle parti non buone che la bellezza libera da ogni emenda » [p. 24]. « Dissimulava, e ricopriva con arte e con sì gentil maniera l'imperfezioni e le mancanze della na-

⁽¹⁾ *Corona di grazie* contenente n. 74 disegni Ms. nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, segn. B 1041. Il titolo è riportato da altra mano, posteriormente, forse in sostituzione del frontespizio andato perduto. Proviene dall'archivio Hercolani.

⁽²⁾ *Il funerale di Agostino Carracci fatto in Bologna sua patria da gli Incaminati Accademici del Disegno*. In Bologna, pr. Vittorio Benacci, 1603. Quivi è compresa l'orazione del Faberio, riportata anche dal Malvasia (cit. più avanti, pp. 425-433)

tura, sempre accrescendo le bellezze ». Qui interviene, come ben s'intende, il concetto del vero e del verisimile, comune a tutto il Cinquecento ⁽¹⁾; ma la conclusione è nuova, moderna, per codesta « maniera » che Agostino si formò non seguendo uno solo. Il suo fine era di « cumulare insieme le perfetion di molti, e con perfetta armonia ridurle in un corpo in cui nulla di meglio si potesse bramare » [p. 26]. Nella valutazione del qual fine entrava ancora una volta una considerazione lontana da ogni valore positivamente pittorico ma intrisa di contenuto rappresentativo « E si dirà poi che la Pittura è Poesia muta? io per me chiamo facondo pennello e Pittura loquace, il pennello, e la Pittura di Agostino Carracci » [p. 25].

Era veramente un retore che parlava. E, come lui, un altro letterato ch'ebbe molto peso nell'ambiente bolognese monsignor Giovanni Battista Agucchi, che di concerto con Annibale Caracci, e poi del Domenichino, e sotto il nome accademico Graziadio Maccati, aveva iniziato la redazione di un trattato pittorico ⁽²⁾. Nell'Agucchi è accentuato il concetto del vero non necessariamente legato al verisimile, perchè si fa luogo a considerazioni barocche sull'arbitrio immaginativo del pittore (e ciò è interessante in uno scrittore che partiva dal Carracci). Anzi, il vero o naturale è quello osservabile da tutti e, se ritratto tale e quale, ingenera crudezza ed è biasimevole. Il verisimile è la verosimiglianza dell'azione e la credibilità che l'artista rende al vero con la sua maniera (e biasima, del suo tempo, « diverse maniere lontane dal vero e dal verisi-

⁽¹⁾ Anche per la dipendenza dal categorico concetto disegnativo del Vasari di proporzione, grazia, maniera cfr. CARLO LUDOVICO RAGGHIANI (*Il valore ecc.*, cit., p. 40 sgg.). Da notare però che verisimile non è usato, qui, come « vicinanza al vero », significato più banale datogli qualche volta dal Vasari.

⁽²⁾ Vedi le lettere riferite dal Malvasia (v. più avanti; indice delle famiglie, sotto Macchati e non Maccali, cfr. SCHLOSSER, cit., p. 523) e la *Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci* pure riferita interamente dal Malvasia (I, pp. 503-514). I nostri rimandi alle pagine, nel testo, si riferiscono al Malvasia. Cfr. H. TIETZE, *Ann. Carr. Galerie im Palazzo Farnese und s. röm. Werkstätte*, in « Repert. f. Kaiserhauses », Vienna, a. 1906, II, pag. 49. L'Agucchi pubblicò anche, nel 1638, *L'antica fondazione e dominio della città di Bologna*, che il Malvasia non ricorda.

mile » [p. 449]). Dalla armonia fra vero, verisimile e maniera (mai intesa nel senso di stile ma, appunto, di abilità imitativa) deriva il buon discernimento inventivo (l'invenzione è come lo spirito di quell'abilità) di pose e atteggiamenti e disposizioni di parti ed espressione degli affetti. Da essa, ancora, la buona applicazione di tutte le qualità della pittura, disegno, chiaroscuro, colore (sempre ritenuto la parte dilettevole all'occhio) e l'efficacia rappresentativa, che, come nel Faberio, ha per fine l'illusorio « spuntare in fuori » [p. 513]. La pittura essendo, appunto, il risultato dell'armonia e della proporzione, ci rivela la bellezza e desta in noi la meraviglia delle cose divine, del miracoloso: ci figura « il vivo istesso, ma il vivo meraviglioso, il vivo celeste » [p. 507]. Naturale che nella meraviglia ci sia un atteggiamento iniziale di incredulità che sollecita i sensi quasi ad una gara, ad una prova; per cui ricorrono, nell'Agucchi, molteplici motivi di realismo e sensualità descrittiva (la conveniente mollezza del seno di *Venere*, dipinta dal Carracci; il traslato del suono degli amorini [(p. 512)] fino a raggiungere un estremo di comunicazione — e anche un colmo, per un prelato — fra spettatore e quadro, nell'invito ad entrare nel letto di *Venere* [p. 514], per cui la vita del quadro diventa la nostra e la nostra vorrebbe partecipare a quella del quadro. Le stesse notazioni di trasparenze aeree, ne' lontani, non mirano ad altro che a darci più viva la suggestione della realtà quale è descritta.

In un ambiente, come il bolognese, ricco di vicende artistiche e, per fortuna, di interessi personali, codesto parlare non doveva tardare a sapere odore di sagrestia e di Parnaso. Ci fu, difatti, chi manifestò un vivo senso di reazione: naturalmente, un pittore, Francesco Albani, il quale, negli anni 1637-1639, si era accordato con un letterato, Orazio Zamboni per redigere un trattato sulla pittura. Ma questo estensore ufficiale, da quel che può arguirsi da una sua lettera ⁽¹⁾ illustrante i *Quattro elementi* dipinti dall'Albani, redat-

⁽¹⁾ Pubblicata dal Malvasia (*Felsina*, ed. 1678, II, pp. 237-243). Lo Zamboni non ci è noto altrimenti.

ta in uno stile gonfio di immagini mitologiche e spropositate, tanto diverso dallo stile dell'Albani ⁽¹⁾, appassionato e bene aderente all'esposizione critica, se anche fiorita di voci dialettali, era destinato a non comprendere affatto il pittore. E il trattato non approdò a nulla, per rottura fra i due (e il Malvasia insinuò che fosse per l'avarizia del pittore).

L'Albani ce l'aveva con gli scolari e i sostenitori dei Carracci. E, nel suo atteggiamento, era indubbiamente tanto di ripicco e di spirito polemico. Ma quel che a noi interessa è vedere se e come codesto spirito riuscisse ad argomentazioni serrate e conclusive. Non vuole — scrive allo Zamboni, chè i suoi scritti han la forma di lettere — che ai Carracci siano fatte molte lodi, perchè « cavarono il buono da tutti » ⁽²⁾ e l'« invenzione », quale fu intesa da essi e quale è ora nato « novo pensiero di scrivere di sostentare » essere essa « la prima parte » della pittura non è invece che l'abilità di porre insieme « parte per parte » [p. 251]. Non è l'invenzione vera, quella cioè derivante dal « fondare prima un concetto » di quel che s'ha da dipingere [p. 244] (e c'è un concetto del tutto, del soggetto, del racconto, come quello del poeta, e ci sono i concetti particolari, per ogni figura e per la conveniente sistemazione di parti [p. 246 e 255]) e poi dal rappresentarlo mettendo a prova « il più eccellente grado... e tutto l'ingegno, dandoli esso il spirito perchè non si potrà chiamare vera invenzione se non possiede il pittore perfetto disegno, colorito, forma, grandezza di stile conveniente » [p. 256]. Si noti la successione dal disegno allo stile e i termini « colorito » (non « colore »), « forma » usati per la prima volta, e con indubbia consapevolezza, come si vedrà, nell'ambiente bolognese. E si noti, ancora, il significato di opposizione all'imita-

⁽¹⁾ Vedi i frammenti pubblicati dal MALVASIA (cit., II, pp. 343-358) e dal BALDINUCCI (*Notizie dei professori di disegno*, ecc., sec. IV, doc. III, p. 3). I numeri citati nel testo si riferiscono alle pagine del Malvasia.

⁽²⁾ Ma c'è anche una finissima punta di malignità: « non vorrei col troppo laudarli, renderli odiosi, perchè troppo è difficile levare quell'aura popolare troppo appassionata ». L'Albani rispondeva ad una lettera dello Zamboni che incautamente aveva lodato i Carracci. E chi non li lodava allora, in Bologna?

zione carraccesca dato al concetto di disegno affermato dal Cavaz-
zoni, dal Faberio, dall'Agucchi, come s'è visto. Aggiunge l'Albani
« tutto il di vedo historie » (1) e non imparo niente da quelle »; in
esse (e qui si rivolge evidentemente agli scolari dei Carracci) « si
strapazza l'invenzione ».

Per la stessa ragione, l'Albani biasima il Passerotti, il Vasari,
il Samacchini, il Calvaert, tipici rappresentanti del manierismo: fu-
rono « privi d'invenzione ed ebbero credito, ma quello fatto dal
vulgazzo » che dura poco. E condanna non già il Parmigiani-
no (2) — che chiama anzi « il gran Parmisano » — ma « lo
Schiavone, Mirolo, Mastelletta ad altri che si son voluti imparmi-
saninare et hanno dato in quella peste d'affettazione, che hanno
affatto perduta (per volere acquistare la gratia) l'espressione dei
concetti ». Riconosce dunque l'individualità della maniera dove
nativa e originale, non in chi vuole imitare. E ognuno vede che qui
si sfiora il concetto di stile (ignoto ai puri disegnatori tipo Cavaz-
zoni e ai letterati tipo Agucchi) che chiarisce ancora vedendo nello
stile qualcosa, appunto di inimitabile, non solo nelle « preminenze
differenziate » dei grandi pittori — e ne prende quattro, Tiziano,
Correggio, Raffaello e Michelangelo —, ciascuno dei quali si la-
sciò « conoscere distintamente, e per eccellenza, e per diversità di
stile tutti perciò tendenti ad un fine » (questa finalità come unità
dell'espressione è notevolissima) ma anche nel temperamento stesso
del pittore, che pone un limite alle loro possibilità: « non possono
essere i Pittori eccellenti in tutte le parti » [p. 253].

Non a caso, dicendo de' caratteri stilistici di quei grandi, pone
prima di tutti Tiziano. Tiziano è il vero pittore; con lui stanno i
fondamenti della pittura, come senso del colore. Sono, nei fram-

(1) Mi pare evidente, qui l'allusione spregiativa alla tradizione toscana e vasariana
(anche per quel che più sotto dice del Vasari) del concetto di « historia », meta ultima
dell'efficacia rappresentativa del pittore.

(2) Il manierismo non è dunque « bollato » nel Parmigianino, come intese lo Schlosser
(cit., p. 532); che, del resto, non dal solo Albani, ma da tutti i « giudicanti » bolognesi
non era ritenuto un manierista, in senso stretto.

menti dell'Albani, alcuni passi che fanno supporre l'esigenza di
una critica cromatico-spaziale, desunta dall'esame attento di pit-
ture veneziane, se non proprio dalla conoscenza de' libri dell'Are-
tino e del Dolce, del Pino (il che è poco credibile, data la rudezza
da villico con cui imposta il suo ragionare e la prova d'illetterato
che ci offre in molti punti). Di Raffaello, pur considerato esempio
altissimo, è ben visto il fondo intellettualistico — e per la sua vici-
nanza a letterati e a poeti cita il « Castaglio » (Castiglione) e il
Petrarca (!) — e classico, per l'« osservazione dei Greci in quelle
bellissime statue ». Così di Michelangelo esalta il contenuto eroico,
la grandiosità di stile, il sentimento della classicità, esso pure deri-
vato dalle statue antiche (e l'occasione è buona per deridere « i
poetuzzi Romanzi e gli Ariosti, i Tansilli, i Molzi, i Luigi Ala-
manni » e altri, che non seppero vedere e sentire grandiosamente la
classicità, pur avendo dinanzi quelle stesse statue) ma lo dice « più
statuario che pittore » [p. 250]. Ha delicate parole per la vivezza
rappresentativa e per la grazia semplice e pura del Correggio. Ma
Tiziano « fece apparire ridente e delicata la natura, diede anco alle
piante anima, e agli animali... diede norma et occupò il primo luogo
intorno alla tenerezza, e sia detto con pace di tutti, ne in conto
alcuno nissuno l'ha ne passato ne arrivato ». La « tenerezza » ben
s'intende altrove, è la fusione, la morbidezza dovuta alla piena
comprensione ed espressione de' rapporti atmosferici fra le figure
e l'ambiente, che dava all'arte di Tiziano un supremo interesse
pittorico.

Questa verità riceve la sanzione maggiore allorchè l'Albani
giunge a due osservazioni di più schietto contenuto antidisegnativo:
sulle ombre pittoriche e sull'inesistenza del contorno, nella natura.
« Tiziano ha lasciato conforme alla natura nelle oscurità un impa-
sto d'unione nelle grotte de' panni, che a chi le vuole disegnare, il
designatore assuefatto a disegnare da Raffaello che studiò molto
e imitò in parte le statue, resta disgustato, perchè nell'oscuri non
intende nulla, come per il contrario intende schietto quelle opere
di Raffaello d'Urbino » [p. 248]. Intuizione critica e raffronto

così profondi che occorrerà arrivare a Ruskin per trovare altrettanta acutezza. Certo, in pieno Seicento, hanno un pregiatissimo sapore di rarità. L'Albani vi era forse giunto da un approfondimento del concetto di fusione atmosferica, saggiato su l'altra osservazione che nella natura « non esistono le confine » e cioè i contorni che circoscrivano le figure e loro parti; osservazione che doveva suonare vero e proprio scandalo, nel carraccismo imperante. Per l'Albani, insomma, paesista tutt'altro che trascurabile ⁽¹⁾, passare dal disegno alla pittura e al disegno di valore pittorico, significava proprio varcare il termine didattico, oltre il quale è la rappresentazione artistica.

Non diremo ch'egli sia sempre coerente a tali dichiarazioni importantissime. E basterebbe citare ch'egli poi non ammette che limitatamente la pittura « di colpi », ch'è invece principio fondamentale della pittura tizianesca e proprio inscindibile da quelle sue mirabili soluzioni. L'Albani, col suo trattato, mirava a glorificare le propria pittura: e quale « Cicero pro domo sua » doveva giustificare il suo gusto per la finitezza di superficie pittorica. E giunge a curiose affermazioni come la necessità dell'ambientazione, onde biasima i quadri a mezza figura e quelli di « oggetti di ferma » [p. 245] e cioè le natura morte (di qua la sua, più che avversione, derisione del Caravaggio); avversa il ritrarre dal naturale qualunque cosa in quanto ciò non è ammesso dalla necessità del concetto e dalla differenza fra vero e verisimile « si vedono così imitazioni a simiglianza del vero, ma non del verisimile » [p. 244] onde l'Albani, con palese contraddizione, per quel che s'è detto, segue la corrente d'influsso poetico-letterario del Faberio e dell'Agucchi.

La voce dell'Albani, com'è facile immaginare, rimarrà isolatissima per tutto il Seicento, per quanto sappiamo che i suoi scritti furono letti da molti (com'era di ogni manoscritto d'interesse arti-

⁽¹⁾ Sull'Albani paesista, v. REZIO BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, ed. « Acanthus » a cura dell'Ass. Amici dei Monum. Bologna, 1935, pp. 245-252; e la bibliografia, ivi.

stico) e pervennero al Malvasia e al Baldinucci. A costoro si deve la nostra frammentaria conoscenza ma non la loro comprensione e il loro profitto.

Il conte Carlo Cesare Malvasia pubblicò i due volumi della *Felsina pittrice* nel 1678, quando aveva ormai varcato la sessantina ⁽¹⁾. Egli vi raccoglieva una sua lunga esperienza di osservatore e di raccoglitore di memorie locali. Onde, come portato personale di uomo d'ingegno che non ha solo sentito vivamente in sé i problemi dell'arte ma, vivendo a Bologna e a Roma a contatto con gli artisti, con mecenati più o meno sinceri, con letterati, s'è scaltro nelle mille malizie e diffidenze che comporta il navigare fra diverse correnti, fra maestri e scolari, fra sommi e mediocri, spesso dividendo ore dilettevoli negli studi, interessandosi anche come raccoglitore alle sorti di un quadro o di un disegno, nelle pagine del Malvasia entra a fiotti una varia materia di erudizione riflettente le idee, i gusti, le discussioni del più bel Seicento. Materia letteraria e poetica (non si dimentichi che a Bologna fu principe dell'Accademia de' Gelati e, a Roma, lo fu delle Accademia degli Umoreisti e de' Fantastici); materia storica; materia artistica: varia esperienza mondana che appare tuttavia come alcunchè di aggiunto, di acquisito, e non riesce a costituirsi come cultura unitaria (neanche al lume di quelle « scienze filosofiche » in cui era laureato; ed era laureato anche nel giure) nè a turbare la sua personalità di giudicante e la sua natura di visivo di buono stampo bolognese. Il che equivale a dire che non c'è mai vero compenso, in lui, fra il gusto e il sapere.

Se, nel 1652, nella lettera ⁽²⁾ sulla *Cena in casa del Fariseo*

⁽¹⁾ Teniamo presente l'edizione originale (In Bologna, per l'erede di Dom. Barbieri, 1678, t. 2). Per la vita del Malvasia, v. LUIGI CRESPI, *Felsina pittrice*, vol. III, in Roma, stamp. di Marco Pagliarini, 1769, pp. 1-15.

⁽²⁾ Lettera del sig. Co. Carlo Cesare Malvasia a Mons. Albergati ecc. in ragguaglio di una pittura fatta ultimamente dal sig. Gio. Andrea Sirani. In Bologna, pr. Giov. Batt. Ferroni, 1652. Il quadro fu esposto in pubblico nella solennità del Corpus Domini di quell'anno. Ma il primo lavoro dato alle stampe era stata una poesia: *Il fiore coronato*. In Bologna, per gli HH. del Dozza, 1647.

del Sirani, il Malvasia si dice « puro leggista poco pratico nelle figure e ne' colori, che insegna l'arte di ben dire, non che di quelli, che mostra l'arte di ben pingere » [c. A2v.], bisogna riferire a dopo quell'anno la sua attenzione alla pittura e supporre che prima di giungere alle opere più complete sulla scuola bolognese, sulle pitture di Bologna e sul chiostro di S. Michele in Bosco ⁽¹⁾, si desse ad un periodo — circa un ventennio — di intensa preparazione. Varia, come s'è detto, e varie le fonti: l'Agucchi o l'« erudito Macchati », « la penna d'oro del secolo », com'egli la chiama, il Marino, di cui tanto spesso cita intere poesie su pittori e opere d'arte; il Dulcini ⁽²⁾, il Bumaldo, al secolo Ovidio Montalbani, il Masini, storici puri, per i quali le pitture e le sculture cadevano sotto lo stesso angolo visuale delle antichità e delle epigrafi di Bologna; e, infine, i trattatisti e i teorici dell'arte, i biografi degli artisti, Leonardo da Vinci, il Lomazzo, il Vasari, il Borghini, lo Scannelli, il Baglione, il Bellori, il Dufresnoy, il Félibien il De

⁽¹⁾ *Felsina pittrice* (op. cit.). *Le pitture di Bologna* che... rendono il passeggiere disingannato ed instrutto Dell'Ascoso accademico Gelato. In Bologna, per Giacomo Monti, 1686. Il « nome finto » di Ascoso compare anche in frontespizio della *Felsina*. Altra edizione del Monti nel 1706. Come retroscena è interessante leggere la lettera al Magliabechi, in data 1 aprile 1687 (pubblicata da GIUSEPPE CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866) nella quale ricusa di mandar copia del libro, dicendo che « importuni librai a viva forza me l'hanno estorta » e che era stata compilata in fretta. Invece è una guida quasi sempre esatta e precisa nelle informazioni, ed ebbe lunga serie di edizioni, nella stamperia del Longhi, nel 1732, 1755, 1766, 1776, 1783, 1792. L'altro libro del Malvasia fu pubblicato postumo: *Il claustro di S. Michele in Bosco* dipinto dal famoso Ludovico Carracci e da altri eccellenti maestri... descritto... e rinvivato con l'esatto disegno ed intaglio del sig. Giacomo Giovannini pittore bolognese, ecc. In Bologna, 1694, Eredi Ant. Pisarri. Le figure, in tavole, sono alternate al testo; ed è notevole il fine dichiarato di « potere riscontrare sull'Opere medesime gli asserti, che mi sono proposto provare circa que' singolari complimenti e quelle nuove finezze... »; il che rientra pur sempre a spiegare l'interesse per la visione diretta del Malvasia. E invita difatti il lettore a fare il confronto dell'imitazione di Michelangelo nei nudi di Ludovico e di Raffaello nelle femmine, ecc. (p. II). Nel nostro testo, quando non ci siano indicazioni, i rimandi alle pagine si intendono della *Felsina*.

⁽²⁾ BARTOLOMEO DULCINI, *De vario Bononiae statu ab ea condita usque ad annum 1625*. Bononiae, Rossi, 1626. Il Malvasia lo cita assai spesso.

Piles ⁽¹⁾. Fra tutti costoro, sempre onestamente, anzi ostentatamente citati, non saprei se più per dimostrazione di sapere o per chiarezza di rapporti, il Malvasia si guida lasciando ad ognuno il suo, raramente discutendo, ma facendo mostra di tenere in pregio le loro opere, desideroso di meritare la loro stima (di quelli viventi). Egli non arriverà mai, ad esempio, alle forbite descrizioni dell'Agucchi, nè mostra desiderio di arrivarci, neanche dinanzi alle opere del suo preferito Ludovico Carracci, nel chiostro di S. Michele in Bosco, e tanto meno, quantunque poeta, accenna a qualcosa di simile alle amplificazioni mariniane. Interessandosi della storia dell'arte bolognese prima del Francia, non segue affatto, nel metodo, quegli storici puri, Montalbani e Masini. Il primo, tipo classico del bolognese sentenzioso e involuto, aveva pubblicato un elenco di artisti, redatto in latino ⁽²⁾. Ogni nome è preceduto da una data, che non è la nascita o la morte, ma, presa da una firma, da un documento, rappresenta il momento di fioritura, il punto centrale dell'artista. Egli rappresentava certo lo sconfinamento della

⁽¹⁾ Leonardo da Vinci era noto al Malvasia attraverso l'edizione del *Trattato della pittura* curata da RAFF. DU FRESNE, apparso a Parigi nel 1651. Di GIOVANNI PAOLO LOMAZZO conosceva il *Trattato della pittura scultura e architettura* (Milano, 1585). Del VASARI, naturalmente, le *Vite*. Di RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo* (Firenze, 1584); dello SCANNELLI *Il microcosmo della pittura* (Forlì, 1657); del BAGLIONE e del BELLORI, *Le vite* edite a Roma, rispettivamente nel 1642 e nel 1672. Il *De arte graphica* di CARLO ALFONSO DUFRESNOY (Parigi, 1667), gli era noto attraverso l'edizione annotata da Roger de Piles, e lo chiama « fondatissimo e utilissimo poemetto » mentre « dottissimo » dice il De Piles, « autore adesso appunto che sto disponendo l'indice della *Felsina* delle *Conversations sur le connoissance de la Peinture* fattami cortesemente presentare » (Parigi, 1681). Andrea Felibien De Avaux « autore dottissimo di *Vite de' Pittori* sotto il titolo di *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Parigi, 1666). Ciò dice come il Malvasia amasse essere informato e fosse seriamente preparato; assai più de' suoi colleghi romani. Sui suoi contatti con l'Accademia Reale di Parigi, vedi G. ROUCHÉS, *Un érudit bolonaise du XVII siècle*. Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) in « Archives de l'Art français. Mélanges Lemonnier », n. 7, vol. VII, Paris, 1913.

⁽²⁾ *Minervalia Bonon.* Civium anademata, ecc. collectore Io. Antonio Bumaldo. Bononiae, Typis Haer. Vict. Benatij, 1641. In fondo al libro (pag. 238) vi è una *Appendix. Pictorum, atq. Sculptorum, seu etiam machinamentariorum bonon. antiquiorum*. Bumaldo era il « nome finto » di Ovidio Montalbani. Il Montalbani è anche autore di un libro su *Le antichità più antiche di Bologna*.

tradizione puramente erudita nella storiografia artistica, come conseguenza e parallelo del vigoroso impulso storico subito dagli studi bolognesi fin dal Ghirardacci. Ad essa indubbiamente si ricollega anche il Masini ⁽¹⁾, nel quale le notizie artistiche sono infoltite ma su un unico ceppo storico-religioso, e sono tenute sullo stesso piano dell'erezione della chiesa, della fondazione della compagnia, dell'evento storico; e il metodo è lo stesso del Montalbani, la successione cronologica.

Non può negarsi qualche derivazione generica: dai letterati e poeti la spinta a qualche volata strepitosa e a qualche immagine barocca; dagli storici la presa in considerazione della pittura medioevale. Ma ciò in quanto rientra sempre in quel che il Malvasia ha voluto essere, fare e dire, con la sua pervicacia da paesano. Di fronte ai trattatisti e biografi dell'arte rimane con le sue idee, e, quando li cita, vuol ricavare autorità su concetti e affermazioni sue, del resto, ovvie e correnti. Ecco perchè nel Malvasia è così vivo e pronto l'interesse di campanile, onde, sotto tale riguardo, la *Felsina*, la prefazione della « guida » (e quindi il suo vero scopo), il *Claustro* sono tre ripetizioni, svolte spesso con equivalenza di frasi, di un unico concetto, che ha pure il suo portato ideale: essere lo storico dei Carracci e della pittura bolognese colta nel suo spiegato rigoglio.

Nasce di qui la rampogna al Vasari, che aveva trascurato e svisato nomi e date di antiche pitture bolognesi, e che il Malvasia nota diligentemente, facendosi dal 1115 (data presa dal Montalbani); e di qui ci si può spiegare come potesse giungere a dei falsi, come quelli citati dallo Schlosser ⁽²⁾, ch'io credo tuttavia in buona fede, accolti cioè di seconda mano, da credulone che ha fors'anche pagato; chè non si può togliergli fede ch'egli avesse raccolto

⁽¹⁾ ANTONIO DI PAOLO MASINI. *Bologna perlustrata*. Bologna, 1650. Alle pagg. 612-640 vol. I è una Tavola de' Pittori, Scultori, Architetti e altri artefici della scuola di Bologna. Il Masini è autore anche di una *Guida spirituale di Bologna* che il Malvasia non cita mai. La *Bologna perlustrata* ebbe una altra edizione nel 1666.

⁽²⁾ *Op. cit.*, p. 458.

di lunga mano lettere, manoscritti, disegni. Soltanto, questo sì, il Malvasia non aveva il senso storico del Vasari. Come si può ritenerlo dotato di profonda coscienza storica allorchè lo sentiamo candidamente affermare: « Io per ver dire, dubbiterò sempre meno... della fede di molti che... sonosi andati fra di loro raccordando i successi facendoli accidentalmente a noi passare in voce che ad uno solo che dopo cessatane la rimembranza, gli ha tolti a scrivere. E che ha più ella mai di questa Istoria vocale, alla quale non vorremo accomodarci, quella scritta... » [I, p. 3]; e quando notiamo che concetto ha de' caratteri e dell'evoluzione delle epoche storiche della pittura, che egli considera sotto l'angolo visuale dello studio scolastico e della possibilità di scelta propria dell'eclettismo carraccesco; di modo che la storia artistica è sempre intesa da lui per contrasti « voluti » di maniere e lotta di prevalenze personali? Così i pittori romanici furono nudi e rozzi « massime che muovendosi eglino non con altro lume che del proprio intelletto... non ebbero a chi appoggiarsi, chi seguire... »; e i trecentisti « più industriosi indagatori, vi aggiunsero pure un poco di motivo e di grazia; e allora sì che l'opere pare che comincino a riconoscersi per parte dell'artificio » [I, p. 13].

Facendosi poi agli iniziatori del Quattrocento, li vede dipingere « più per necessità che per ambizione; alla verità non all'adulazione, al sincero gusto di quel puro e beato secolo non all'ingegnoso e forse troppo alle volte affettato del nostro »; e non nega che le cose di quelli « non spirino... una certa venerazione e pietà, che con tutti i liscii e sbelletti moderni, le tanto raffinate de' nostri non conseguiscono » [I, p. 25] ⁽¹⁾. E proprio perchè il Quattrocento toscano non può offrire motivo di contrasto significativo, neanche è ricordato (cadendo evidentemente nello stesso errore, di

⁽¹⁾ Si noti, qui, l'atteggiamento puramente occasionale e polemico; giacchè il Malvasia è un ammiratore della sapienza eclettica del Seicento, ma sfugge al rilievo che potrebbe sorgere nella mente del lettore, lasciando a bella posta impreciso un termine di paragone: moderni, quali? Dice « nostro secolo » ma il suo spregio del manierismo dovrebbe far supporre che il Malvasia accenni al Cinquecento.

opposto riguardo, rilevato nel Vasari per i bolognesi). Il Cinquecento romano, dopo Raffaello e Michelangelo, gli è cagione di sfavorevole giudizio sui manieristi, che si lasciarono « portare da un genio poco amico dello studio e della fatica ad una certa maniera chimerica non solo ma debole ancora di colorito, e dilavata, come nelle opere di sala regia... » [I, p. 9], concetto già manifestato dall'Agucchi e dall'Albani ⁽¹⁾. Per questo, brilla, s'intende, di maggior luce, l'eclettismo de' Carracci, vera fede artistica del Malvasia, che, in ogni occasione li esalta come coloro che anziché ricollegarsi ai manieristi, si rifecero direttamente a Michelangelo, al Correggio, a Tiziano, al Tintoretto. E in essi « tutto si trova... gran risalto ne' nudi, gran giustezza ne' contorni, gran vivacità ne' gli affetti, grand'armonia nelle tente, grand'intelligenza ne' scorti » (I, p. 564). Resero perfino più facile lo studio dell'arte « così domestico, così facile, così comunicabile, ch'ogni ingegno più timido, e più restio sente ben presto ad oprare inaminirsi ed invitarsi ». Concetto, come si vede, fondamentalmente ottimistico verso la sua età, paragonabile all'ottimismo vasariano ⁽²⁾ — in quanto gli esempi maggiori e viventi il Malvasia li considera prosecuzione di quel felice inizio di secolo; il che implica il pensiero del progresso dell'arte [Cl., p. 1-2] e difatti il Malvasia pone i Carracci non solo al culmine della scuola bolognese, ma anche delle altre scuole, romana, veneziana, parmense [Cl., p. 5] ⁽³⁾.

Ora, sotto lo stesso angolo visuale con cui considera lo svolgersi delle epoche storiche, il Malvasia considera la formazione dell'artista; il quale « porta seco dalla natura una sua maniera »

⁽¹⁾ Il passo dell'Agucchi è riportato nella stessa *Felsina*, I, 449.

⁽²⁾ È implicito nel concetto di progresso dell'arte (v. VASARI, *Le vite*, proemio della sec. parte. Cfr. RAGGHIANI, *Il valore*, cit., p. 19).

⁽³⁾ Amplificazione interessata di una affermazione presa dal Dufresnoy, da lui citato (MALVASIA, *Claustro*, p. 5). E si noti che, avendo in mente il beneficio della « facilità » portata dai Carracci alla pittura, compie questo curioso traslato storico, parlando di Prospero Fontana: « Se la natura fosse stata più tardi a produrlo, e n'avesse riserbata la nascita al susseguente secolo migliore, che fu quello de' Carracci, avrebbe forse anch'egli più aggiustato, e rimorderato la sua maniera... » (I, 217).

[I, p. 563] ma rozza incolta, che può anche traviarsi, se non interviene lo studio ⁽¹⁾ onde cita come risibile ed erroneo il dire del Massari « che i pittori, come i Poeti, nascono tali dalla Natura fatti » e che quindi nella pittura « il troppo studiare... non era cosa da galantuomini » [I, p. 552]. Nella maniera del pittore, il Malvasia distingue quanto spetta al temperamento; ed è notevole questo passo della vita del Tiarini: « Poichè ogni pittore ritrahe se stesso, essendo egli di natura malinconico, ebbe un genio particolare alle cose meste; onde, al contrario del Correggio che sempre ridenti, piangenti e addolorate ci fe vedere le sue figure il Tiarini » [II, p. 206 e anche II, p. 297]. Ma esso pure è cosa rudimentale, puro impulso, e tale rimane senza applicazione; e però i pittori « non possono che con gran vantaggio acconsentire agli inevitabili effetti del proprio temperamento e quelli secondando, ridurre con lo studio i pronti motivi di natura ad una stupenda perfezione dell'arte » [II, p. 297]. E questa essi raggiungono con una conveniente scelta di maniere; delle quali il Malvasia parla sempre come qualcosa di bel calcolato, di voluto, « dal di fuori », proprio, « come l'ape dai fiori » [II, p. 78]. E si veda, a tale proposito, i motivi esteriori e perfino contingenti originanti la maniera personale; come quella del Reni, rivelata a lui stesso da un discorso di Annibale Carracci [II, p. 10]. Conseguenza diretta, la maniera come bravura di mano, dimostrazione di abilità, saggio sul terreno più confacente — e il Reni ama far crocefissi « per mostrare in que' torsi il suo grande intendere » [II, p. 78; e anche II, p. 80] —; e, viceversa, il nascondere con qualche furberia le proprie insufficienze, come il Mastelletta, che ebbe una « maniera furbesca; perchè non altro maggiormente adoperando che il nero, cacciando il tutto in ombra, veniva a scansare non solo le difficoltà, ma a confondere... entro quella oscurità i contorni onde sopra di essi non si potessero

⁽¹⁾ In questo senso e con tale avvertimento il Malvasia parla pure del « puro naturale » (II, p. 9) che è il vero senza verosimiglianza specificato dall'Agucchi e dall'Albani; e del « buono e bel naturale a tutti comune » (I, 563).

fare i conti »; censura tolta da quello che sul Puligo avea detto il Vasari, citato poco dopo; ma è ben significativo ch'egli aggiunga di proprio, appunto, l'intenzione del Mastelletta di volerla dare ad intendere e il tirarlo ad una resa di conti sul terreno del sapere, che è quello del contorno chiaramente scritto.

Da questo passo, e per l'intimo significato di ogni sua valutazione e soprattutto per questo attendere al varco su un terreno ben qualificato il pittore, è facile arguire ch'egli dà al disegno valore preminente sull'invenzione, contraddicendo il Borghini e il Baglione [II, p. 223] e il suo amico Albani. Calca quindi le orme dell'Agucchi e del Cavazzoni, e, insomma, de' Carracci, ribadendo le loro idee sull'unione che il disegno opera sugli elementi di studio — utili, ai fini dell'inventare, per la fedeltà imitativa al vero — e considerando quindi il colorito come la veste di attrazione e di somiglianza data a siffatta unione fundamentalmente compositiva. Ed esalta la « finitezza » del Reni, contro il « bulegare » veneziano e la « tenerezza » dell'Albani: stessa parola da questi usata, ma dal Malvasia spogliata del senso atmosferico [II, p. 49; id. 74, 134, 309]. E ancora, dunque, ciò spiega come il Malvasia rimanga sempre fuori del fatto espressivo e, se mai, questo egli tenda a confondere con la pura questione della tecnica e della pratica.

Conseguenza di questa confusione e del concetto che abbiamo notato del distinguersi, fra loro, delle epoche storiche, il « nuovo » che il Malvasia considera non risultato di una intrinseca originalità, ma desiderio di novità, di grido mondano. Tale è il conto tenuto di quel « cervellaccio bisbetico del Caravaggio » [II, p. 10] sul quale riferisce un giudizio di Annibale Carracci, ch'egli fa proprio, alterandolo ad arte nelle conclusioni. Ma c'è un passo tipico che lo illustra, all'inizio della vita del Colonna e del Mitelli. « Gran forza della novità! Ella è quel condimento che appaga ogni gusto, quel lume che abbaglia ogni vista... Si mostra agli artisti ed è quell'usanza, che insuperbita fra' lussi calpesta le più sode prammatiche delle università. Insomma corregge le leggi, scompone gli ordini, altera i riti... Sarà dunque come fu sempre la novità la più

sicura meta che gloriosamente toccar possa l'humana industria... però non senza ragione i Dipintori anch'essi n'andarono sempre in traccia, cercandola con diversi termini e per inusitate strade. Il Buonarroti con la terribilità... con la giustezza il Sancio, staccato affatto dal Perugino; con la pastosità Tiziano motteggiante di Seccarello l'Urbinate ecc. » [II, p. 389]. La fama, la gloria non deriva all'artista dalla virtù dell'operare, ma dalla « trovata » e proprio dal saper seguire la moda ch'è qui novità non può avere altro senso (1).

E l'« idea della pittura », quale è affermata dal Malvasia in un altro passo, tipico oltre che per i gusti anche per la prosa, è veramente la più adatta a favorire codesto senso della gloria e a sopportare la ricerca della novità così intesa: « Io non credo che si ritrovi una professione più difficile al mondo della pittura » che « altrettanto ci confonda quanto ne diletta... Emola quasi del Creatore comanda ch'egli l'Artefice, a suo piacere, dal nulla appunto il tutto cavi, e ritragga... e più della Natura, che pure imita, poderosa e possente, vuole che con l'asta de' pennelli, quasi con prodigiosa verga, deduca da dura e ostinata selce rivi e ruscelli... » e che il pittore « dotto Poeta, dell'erudite favole renda loquace anche una tavola muta; Eloquenti Oratore... non gli uditori ma i risguardanti convinca e commuova... Soave musico, con le misure e con le note della simmetria e degli accordamenti renda sonore le tente... Sollevato Teologo ci renda, per così dire soggetti di vista... non che i puri spiriti lo stesso Dio... » [I, p. 55] (2).

(1) Curioso, nel passo sopra citato, il raffigurarsi due maniere come cose vive e consapevoli che si fanno motteggi (il che rientra ancora a spiegare quanto è stato da noi detto della storia intesa come lotta di prevalenze). Superfluo far notare la sostanziale diversità del Vasari sul progresso dell'arte come ricerca e insoddisfazione dell'artista (cfr. RAGGHIANI, *Il valore*, cit. p. 17). Nel Malvasia può esserci un riflesso delle idee sulle novità espresse dal MONTALBANI *Antineotologia* (parola difficile da far stupire i bolognesi!) pubblicato a Bologna nel 1662.

(2) Interessante è confrontare questo passo con quello famoso di Leonardo — al quale evidentemente è ispirato — e vedere così da un fondo entusiastico comune sull'artificio mirabile della pittura i traslati e le immagini paradossali del Malvasia.

Nella mente del Malvasia, qui, la pittura si configura interamente ne' riguardi del suo contenuto, che può essere infinito per affinità con l'arte letteraria, ed è intesa come varia rappresentazione, al limite delle sue possibilità. Su codesto piano inclinato scivola e ci si presenta il Malvasia barocco: termine tuttavia generico in quanto non specifica, di per sè, la natura realistica e romantica dello scrittore. E qui gli esempi potrebbero essere numerosi; non per gonfiezza ed ampollosità ⁽¹⁾ chè anzi la pratica di giudicante, l'esigenza del preciso rapporto fra il vedere e il realizzare criticamente hanno dato più snelle e fresche movenze alla sua prosa, a giudicare dal confronto con lo scriterello del 1652, questo sì gonfio ed ampolloso, tanto che il Sirani è chiamato « vero Fidia », « unico Apelle, nuovo Protogene » [c. 5r], e si immaginano « i difetti fugati e battuti e angustiati dalla fortificata sicurezza d'un ben fondato disegno »! [c. Aer.]. Il Malvasia barocco s'avverte invece in certa efficacia espositiva che vuol colpire l'immaginazione prolungando nella rappresentazione artistica la vita e addirittura le forme della realtà, per traslato già notato nell'Agucchi. E basti l'osservazione sul colorito di Lionello Spada, il quale « parve che macinasse carne humana e se ne servisse per colore, tanto son vive e sanguigne le sue figure »; oppure quella sul terrore delle donne alla vista di « una certa santa scannata » dipinta dal Garbieri ed esposta sulla strada; le quali « o coprendosi gli occhi col taffetano, passavan ben presto avanti, o tornando indietro, l'altre ragguagliavano dell'insoffribil spettacolo » [II, p. 299].

Se si dovessero indicare i motivi che fanno leva nella sua sensibilità di scrittore, si dovrebbero indicare, appunto, la realtà, la vita. Dai loro molteplici casi il Malvasia non si sa mai distaccare per assurgere ad una visione superiore e complessiva. E per capirlo e dargli proprio i suoi veri meriti occorre seguirlo fin dove egli

⁽¹⁾ Cfr. Schlosser (cit. p. 457). Lo prova la prefazione franca schietta dichiarazione di parlar familiare (ma colorito e pepato) e la velata presa in giro di lettere e scritti di letterati « in vari generi schiccherati ». Che poi i classicisti del Settecento avessero orrore della prosa del Malvasia è più che legittimo! A noi fa più orrore la loro!

arriva nella compiacenza del sapervi mescolare. Contraddizioni? Pettegolezzi? Malignità? ⁽¹⁾. Nessuna meraviglia. Ci sarebbe anzi da meravigliarsi del contrario. Del resto, fin dal principio, dichiara di trattare « non dell'Arte ma degli Artefici » [I, p. 1] e nella prefazione — esempio singolare di semplicità bonacciona — volendo giustificare « la frase dimestica affatto e popolare »: « Scrivo ai Pittori non ai Letterati; per dilettere, non per insegnare, onde basta mi intendano ». Di più, quasi conoscendo l'ignoranza de' pittori del suo tempo, contro la quale aveva inveito l'Albani, ne' suoi frammenti, dolendosi di non sapere il latino e consigliando ai colleghi le letture [II, p. 288] vuol farsi leggere senza il mediatore necessario a leggere Leonardo e Lomazzo. Quindi, l'interesse per « i costumi, detti, fatti e accidenti » dei Carracci e « le gesta, le fortune, i detti, i motti » de' pittori da lui conosciuti. Ma un fatto reale era anche l'aspro contendere di costoro. « Questa medesima loro patria troverete... divisa in fazioni » sostenitori dell'Albani e del Reni, « albanisti » e « guidisti »; contesa complicata ancor più dai sentimenti personali verso i Carracci. « Così pugna ciascuno a favore del proprio Maestro, e per farlo apparir maggiore, introduce contro l'altro rigorose censure, intraprende cavillosi discorsi » [Le pitt. p. 34]. Il Malvasia non sfugge alle contese; vi si mescola e qua e là le aizza.

Così è che alcune « vite » stese da lui, sotto la specie della psicologia e umanità sottile, sono dei veri modelli. Si guardi, per tutte, la « vita » del Reni — il Malvasia era un « guidista » —

⁽¹⁾ Le contraddizioni non sono numerose e, tanto meno, fondamentali. Cfr. « i naturali » nel senso di modelli veristici (II, p. 79); « maniera » che ora si approssima al senso di stile (II, p. 10 e anche id. p. 94) e ora è modo qualsiasi di fare, pura manualità (I, p. 563); « invenzione », letteralmente come prima idea per i quadri da farsi (II, p. 60) e altrove « anima della Pittura muta Poesia », cui il Malvasia crede se anche con le parole del Baglione (II, p. 134). Di pettegolezzi e malignità (sempre tuttavia allo scopo di lumeggiare uno stato d'animo, un atteggiamento) è piena ogni « vita » principale: fino a questo punto, sul conto del Reni (certo per smentire una diceria), che « mai si senti dal suo corpo uscire cattivo odore, benchè per vivere... senza il servizio di donne non fosse servito con una forbita polizia » (II, p. 59).

mirabile per vivacità e per brio, con cui tiene desto continuamente l'interesse, senza cadere nella vita romanzata o novellata e senza sfuggire alle necessarie garanzie documentarie. Tant'è vero, che il Malvasia è il primo autore che si occupi di proposito del catalogo delle opere e della bibliografia, in fondo alle « vite ». Di modo che, chi non valutasse spesso le parole, le frasi, le stesse vicende nel loro significato contingente e polemico, rischierebbe di non porsi dinanzi la verace fisionomia dello scrittore.

Nè si capisce come don Vincenzo Vittoria lo prendesse alla lettera e si decidesse a scrivere una laboriosa serie di osservazioni ⁽¹⁾ per rilevare l'offesa all'Urbinate, detto « boccaliaio », le censure al Reni (figuriamoci!), all'Albani e ad altri; e come poi Giampietro Zanotti sorgesse a sua volta a difendere il suo concittadino ⁽²⁾. Il quale, se fosse stato in vita, avrebbe risposto burlando il letteratone e prendendolo in giro proprio nel suo tono e nel suo modo « familiare » e riaffermando l'unità inscindibile e originale de' suoi due magistrali volumi, nelle premesse e nelle conclusioni, e ribadendo punto per punto i giudizi, motivati pur sempre dal « vedere » in quel dato modo (« dei gusti non è da disputare »), con quella certa dosatura di valori positivi e virtuosistici, bene intesa dai pratici; e tanto gli bastava.

Lì era il contenuto della tradizione storiografica dell'arte bolognese, come s'è visto. Essa rivive, ancora una volta, nella sua impostazione metodologica e con il relativo corredo di prove, di dati effettivi, mediante l'opera di Antonio Pellegrino Orlandi. In costui, si fa tuttavia maggiormente sentire la quadratura mentale dell'addottrinato e quelle prove e dati vigoreggiano, al confronto degli elementi spontanei del gusto.

Il posto che, nella sua attività di studioso, occupò la storia del-

⁽¹⁾ *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello d'Urbino, dei Carracci e della loro scuola*, pubblicate e divise in sette lettere da D. Vincenzo Vittoria. In Roma, 1703, nella stamp. di G. Zanobj.

⁽²⁾ GIAMPIETRO ZANOTTI *Lettere familiari* scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della *Felsina pittrice*. Bologna, per Costantino Pisarri, 1705.

l'arte—all'opposto di quel che avvenne nel Malvasia—fu iniziale. *L'Abecedario*, pubblicato nel 1704 ⁽¹⁾ è la prima e l'ultima « fatica » sua di storico dell'arte e forse era la conseguenza di una disillusione giovanile. « Il genio, che fino da fanciullo m'inclinava alla pittura, sebbene distratto dalle scienze speculative, cangiassi col tempo in ardentissimo amore verso la dilettazion del disegno » [p. 7] e si fa raccoglitore di disegni, stampe, libri, da cui uscirà appunto quel dizionario. Eppure, a poco a poco, le scienze speculative non saranno più distrazione, ma sostanza della sua vita di studioso; chè le opere posteriori saran proprio di scienza bibliografica ⁽²⁾.

Nella tradizione bolognese, l'*Abecedario* ha la sua importanza e il suo significato; in quanto rappresenta la sistemazione pratica e proficua della storiografia artistica, quale era richiamata da quell'insieme di cultura e di pratica, dalla visione particolare de' problemi dell'arte, che l'ambiente e la mentalità bolognese avevano generato. Direi anzi che, con esso, la storiografia artistica bolognese fa la sua comparsa e dice la sua parola in un campo generale e non più provinciale o regionale. E il contributo dato alla conoscenza della storia dell'arte può essere indicato, oltre che dalle numerose edizioni, dall'interesse ridestato all'estero, anche dalla fortuna che ebbe l'ordinamento alfabetico. L'Orlandi teneva un numero carteggio sia con molti studiosi italiani, sia con molti trattatisti e collezionisti d'Europa ⁽³⁾, per procurarsi gli elementi necessari

⁽¹⁾ *Abecedario pittorico* nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura e d'Architettura, ecc. il tutto disposto in Alfabeto... da fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna ecc. In Bologna, per Costantino Pisarri, 1704. Un'altra edizione, curata dallo stesso Orlandi, uscì, per i tipi del Pisarri, nel 1719; altra a Napoli, nel 1733; altra a Venezia, nel 1753.

⁽²⁾ *Notizie degli scrittori bolognesi* • dell'opre loro stampate e manoscritte raccolte da fr. Pellegrino Antonio Orlandi, ecc. In Bologna, per C. Pisarri, 1714. *Origine e progressi della stampa* o sia l'arte impressoria e notizie dell'opere stampate dall'anno 1457 sino all'anno 1500. Bologna 1722.

⁽³⁾ Riferendosi al libro dell'Orlandi, il Mariette scriveva al Gaburri, a Firenze, il 1 giugno 1743 da Parigi; « Questo è un libro utile ma che è tanto pieno di sbagli, che

alla sua trattazione, alla quale voleva dare somma precisione e chiarezza ⁽¹⁾.

La cura già dimostrata dal Malvasia nel corredare ogni « vita » del catalogo e della bibliografia, prende, nell'Orlandi, più vive esigenze. Nè si potrà negare che l'indice bibliografico [p. 390-407] sia prezioso, completo, importantissimo anche oggi. Naturalmente, il catalogo per ogni artista, trattato in forma succinta, doveva dare l'essenziale; ma la scelta delle opere fondamentali per la comprensione della « maniera » è quasi sempre felice e lascia capire una conoscenza più vasta. Di fronte a codeste basi scientifiche, si attenua, indubbiamente, l'indipendenza del giudizio e scade il fondamento del gusto, direi quasi del piacere visivo, così vivo nel Lamo, nell'Albani, nel Malvasia. Non che l'Orlandi non amasse vedere le opere d'arte e non vagliasse la statura d'ogni artista prima di includerlo nelle sue pagine; e basti riferire quello che scriveva al Manni della Magliabechiana: « Li fratelli Melani di Pisa (parlando con sincerità) non mi piacquero nei loro dipinti allorchè l'anno 1711 fui a predicare in Pisa, quel lor modo crudo tagliente e sfarzoso di fiori, frutti, festoni, dei loro colori introdotti nei chiariscuri non piaceranno mai al buon gusto » [Lett. p. 181; e anche id. p. 188]. Certo è che simili atteggiamenti valutativi egli doveva averli più per i minori che per i maggiori artisti; sui quali

non se ne può fare uso nessuno, se non si hanno i libri originali che egli cita... Io avevo disegnato di tradurlo in Francese...» (in *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura ecc.* Roma, 1757, appr. Nicolò e Marco Pagliarini, voll. 7; vol. II, p. 318). Com'è facile immaginare, l'*Abecedario* non manca di errori ed inesattezza. E ne è forse privo l'*Abecedario* del Mariette, pubblicato sui suoi manoscritti nel 1851-1860? La stessa adozione del titolo e dell'ordinamento per alfabeto rievoca il modello, di cui s'è largamente servito. Ma forse il Mariette aveva presente, quando scriveva quella lettera, l'edizione del 1704. Molte cose l'Orlandi corresse, rettificò e aggiunse nell'edizione successiva del 1719, che è dedicata a M. Pierre Crozat, il famoso raccoglitore parigino, ch'egli aveva conosciuto a Bologna. E gli dice, si vede, per fargli un elogio; « In questo vostro passaggio spogliaste le più ricche Gallerie e impoveriste le più belle Raccolte di disegni, di stampe e di pitture ».

⁽¹⁾ Vedere a tale proposito, le quindici lettere del carteggio col cav. F. A. Manni, della Biblioteca Magliabechiana, pubblicate in *Lettere artistiche inedite* a cura di Giuseppe Campori. Modena, 1866, pp. 179-190.

non poteva non uniformarsi al giudizio de' singoli autori delle « vite » citati, Vasari, Baldinucci, Sandrart, Malvasia. « Troverai — dice al lettore — non solo tutti quelli che sono alle stampe, ma quei ancora, de' quali o sono consuete le memorie, o non sono stati posti in luce, e gran parte de' Viventi da me con esquisite diligenze cercati per lettere, o ricavati da manoscritti... »: lavoro minuto che riguarda non solo i pittori ma anche gli scultori e gli architetti, il che ha il suo non trascurabile aspetto di novità nella storiografia bolognese, così priva d'impegno per i problemi scultorii e architettonici.

Quanto a forma mentis e adattamento teorico-pratico alla trattazione dell'arte, l'Orlandi è il pupillo del Malvasia, suo creato, suo convinto assertore. Lo si avverte nell'ampio posto fatto ai Carracci e ai bolognesi, in genere, nel frequente e vivace rappresentare antagonismi, perfino nella preferenza data al parlare colorito e di gergo [cfr. o. 8] e nell'annotazione delle paghe avute e delle caparre lasciate, cose di vivo interesse per gli artisti. Quello ch'egli dice allo studente di pittura [p. 408] è in perfetta connessione col Malvasia. Certo, l'atmosfera si è rasserenata, appunto per il più ampio respiro e i manieristi non sono maltrattati; e c'è una evoluzione critica del concetto di eclettismo, che viene fatto approdare anche ai « generi », facenti capo ai maggiori rappresentanti, italiani e stranieri. A fine educativo, s'intende; e qui si sente che l'Orlandi ha presente il tipo del pittore « universale ». Ma questa universalità è pur sempre sotto la specie dell'onnipotenza del disegno e del ritrarre ogni cosa dal vero, per quanto occorra all'« invenzione », che, come concetto, non ha dunque subito deviazioni dal Cavazzoni all'Orlandi. « Meglio d'ogni cosa sarà sempre il servirti del vero, quale dovrà esserti di continuo avanti gli occhi, come esemplare, originale, e sicuro Maestro, osservando che non tutti i modelli sono buoni, ma quelli solo, che sono proporzionalmente disposti dalla natura, per i quali t'auguro un occhio di Lin-

ce per penetrare quella naturalezza maggiore che sia possibile... ». È evidente, qui, uno spostamento verso un intendimento veristico della forma, sia pur sempre sotto il riguardo disegnativo, che, come nel Cavazzoni, suggerisce norme stilistiche. « Tutti i buoni disegni, che potrai raccogliere t'aiuteranno ad imparare, o conoscere la diversità de' caratteri de' Maestri ». Nell'edizione del 1719, l'Orlandi aggiunse un trattatello pratico sulla tecnica della pittura, certamente spinto da tradizionalismo religioso (era frate carmelitano) per il noto rapporto fra misticismo e arte, che si ripete dal medioevo. E qui è interessante notare che come osservatore e uomo del suo tempo l'Orlandi avvertì, per primo, nell'ambiente bolognese, l'importanza dei « generi », come portato storico, e del verismo; come credente è sospinto verso il contenuto morale del lavoro artistico (movente per l'interesse tecnico) rivelantesi nelle frasi di prammatica « sta sano », « vivi felice », « buona fortuna »; che a vero dire non erano mai mancate nelle pagine degli osservantissimi scrittori bolognesi ⁽¹⁾.

Il *Claustro* del Malvasia si apre con un sonetto elogiativo dell'Orlandi. L'*Abeceario* dell'Orlandi si apre con un sonetto di Giampietro Zanotti, lo storico e teorico bolognese che sta per affermarsi. L'Orlandi sta così fra due secoli, legame di affezione e di stima, ma anche termine fra due diversi orientamenti. Altri atteggiamenti premeranno allo Zanotti, non più, o parzialmente, legati al ceppo più originale della storiografia artistica bolognese. Lo Zanotti, Luigi Crespi, Marcello Oretti, Francesco Alberi, Gaetano Giordani ne rappresentano la vitalità, dal Settecento all'Ottocento. Motivo d'altro discorso.

REZIO BUSCAROLI

⁽¹⁾ Dice, a p. 475 (ediz. del 1719, cit.), al giovane: « auguro dal Cielo Giudizio buono, Spirito docile, Nobiltà di cuore, Senso sublime, Fervore intenso, Salute perfetta, Beni di Fortuna, Amore dell'Arte, e disciplina d'ottimo Maestro ».

Index librorum saeculo XV impressorum qui in Civica Bibliotheca Bononiensi Archi- gymnasii adservantur.

(Continuazione)

BIBLIA sacra v. *Biblia latina*.

461. BIEL, GABRIEL. Sacri Canonis Missae expositio resolutissima
literals ac mystica.

Tubingae, s. t. (Johannes Otmar), expensis Friderici Meyn-
berger, 1499, in vigilia S. Andree (29 novembris). - HC. *3179;
GW. 4333. (16. E. IV. 9).

462. BIEL, GABRIEL. Sermones de tempore, editore Wendelino
Steinbach.

Tubingae, expensis Friderici Meynberger ductuque magistri
Johannis Otmar, 1500, 10 martii. - Totius operis vol. quartum. -
HC. * 3185; GW. 4340. (16. B. VI. 12).

463. BIFFUS, JOHANNES. Miracula Beatae Mariae Virginis; ac-
cedunt Epigrammata et Epistolae.

Romae, in domo Jacobi Porri civis Mediolanensis, typis Eucha-
rii Frank alias Silber, expensis Antonii de Besana civis Mediola-
nensis, 1484, 11 Martii. - HC. 3192; Reich., I, 104; GW.
4351. (16. c. II. 78).

BIONDO, FLAVIO v. *Blondus, Flavius*.

BIRGITTA (S.), *Revelationes v. Onus mundi*.

464. BITONTO (DE), ANTONIUS. Sermones dominicales per totum
annum, editore Philippo de Rhotingo.

S. l. (Venetiis), Bonetus Locatellus Bergomensis, iussu et expen-
sis Nicolai de Frankfordia, 1492, XV, Kal. Sept. (18 augusti). -
H. 3217; GW. 2210. (16. B. II. 27).

465. BITONTO (DE), ANTONIUS. Sermones dominicales per totum
annum, editore Philippo de Rotingo.