

“SPIRITO ABILE” ED “ELEVATISSIMO INGEGNO”. GIOVAN PIETRO BELLORI E CARLO CESARE MALVASIA

di *Henry Keazor*

Martina Hansmann si interessava a quelle strutture della storia e anche della storia dell'arte che collegano fenomeni, oggetti e persone, inserendoli in particolari sistemi organici. Infatti, spesso è proprio attraverso quelle strutture, evidenziate dallo storico, che nessi, rapporti ed aspetti nuovi vengono resi visibili. Dunque, quello che voglio proporre qui è un tentativo di pensare sulla base di questa linea per portare alla luce le strutture che collegano e mettono in relazione due dei cronisti più autorevoli dell'arte del Seicento: Giovan Pietro Bellori (sul quale Martina Hansmann stava per svolgere un progetto di ricerca nell'ambito della sua abilitazione) e Carlo Cesare Malvasia (ambedue, ad esempio secondo Charles Dempsey, da contare “among the best informed and most intelligent historians and critics of art who ever lived”).¹

I due rappresentano a prima vista in un certo senso una ‘diade opposizionale’ perché sono legati e divisi nello stesso tempo da un sistema di affinità e di opposizioni: tutti e due (senza essere artisti veri e propri)² si impegnano nella stesura di una storia dell'arte del Seicento, ma lo fanno da punti di partenza e di vista diversi ed anche opposti. Il Bellori mette in rilievo l'importanza della città di Roma per la rinascita e lo sviluppo dell'arte dopo la ‘sciagura’ del manierismo (“l'arte”, scrive il Bellori, era “caduta, e quasi estinta”)³, e questa visione orienta anche l'individuazione e la scelta degli artisti presentati nel volume delle sue “Vite de' pittori, scultori et architetti moderni”.⁴ Anche se l'orizzonte di questa scelta oltrepassa l'Italia e si estende fino alla Francia (con Poussin) e alle Fiandre (con Duquesnoy, Rubens e Van Dyck), Bellori ritiene che il rapporto diretto con la Città Eterna, con l'antico e l'arte di Raffaello, presente a Roma, sia sempre stato cruciale per la loro evoluzione. Un esempio evidente di questo principio, che al Bellori in un certo senso serve proprio per dirigere e ordinare la lista degli artisti scelti, si presenta all'inizio della sequenza delle “Vite”: posizione ben scelta perché alla vita di Annibale Carracci fa riscontro quella dedicata a Carlo Maratti, con la quale, come sottolineava anche Martina Hansmann, il libro del Bellori si sarebbe concluso.⁵ Pertanto, i due artisti fungono da inizio e fine di un percorso che consente di uscire dal “vizio distruttore della Pittura”⁶ praticato nell'età del Manierismo.

Inoltre, siccome la vita di Annibale segue direttamente la pubblicazione del testo del discorso sull'“Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto”, tenuto nel maggio del 1664 all'Accademia di San Luca e poi incluso nelle “Vite”, il Carracci viene così proposto come un esempio concreto dei principi presentati nell'“Idea” stessa. Lì, il Bellori sottolinea l'importanza per l'artista di avere esemplari di statue antiche sotto i propri occhi perché qui l'idea della bellezza, sfigurata nelle cose della natura a causa della materia inerte e resistente, viene rappresentata in modo più puro: nelle loro opere gli antichi scultori erano ancora capaci di purificare la natura dalla deformazione e di correggerla, e dunque il Bellori ritiene che sia “necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura; ed al medesimo fine dirizzar l'occhio alla contemplazione de gli altri eccellentissimi maestri”⁷, come scrive nell'“Idea”. Ed è proprio quello che, secondo il Bellori, fa Annibale Carracci quando arriva a Roma nel 1594, attirato dalla “fama di Raffaello” — ovviamente nell'ottica del Bellori egli è il più alto degli “eccellentissimi maestri” — “e delle opere antiche”:⁸ “restò sopraffatto dal gran sapere degli antichi, e si diede alla contemplazione” ed al silenzio solitario dell'arte.⁹¹⁰

Poiché, tuttavia, già i teorici del Manierismo avevano insistito sulla necessità che l'artista dovesse studiare i modelli forniti dalle più perfette e belle opere d'arte, sia dell'età classica, sia di Michelangelo o Raffaello¹¹, il Bellori è costretto a sottolineare nello stesso momento l'importanza di controbilanciare lo studio dell'antico con lo studio della natura, perché altrimenti l'arte corre il rischio di ricadere negli errori dei manieristi i quali — secondo il Bellori, riferendosi ad un detto famoso di Leonardo da Vinci — “copiano l'idee altrui; fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della Natura”.¹²

Il concetto neoplatonico dell'idea, nascosta in modo distorto nelle cose della natura e deformata dalla loro materialità, serve dunque al Bellori anche per distinguersi e distaccarsi dalla teoria manieristica che già insegnava anche il riferimento necessario alle opere d'arte perfette. Ma, come avverte il Bellori, lo sguardo esclusivo all'arte fa sì che “l'eccesso della bellezza tolga la similitudine”¹³, e dunque, per non cadere in quella trappola, l'artista, dopo aver studiato e contemplato i modelli perfetti dell'arte, deve sempre dirigere la sua attenzione alle cose della natura per rendere la sua creazione improntata dalla “naturalezza”.¹⁴ Il famoso esempio che l'autore ci dà si riferisce ovviamente ad Annibale, il quale dimostra il suo “felice genio”¹⁵ di “unire insieme l'idea e la natura”¹⁶ quando, concependo il suo *Ercole che porta il globo* per il Camerino di Palazzo Farnese, prima osserva la statua dell'antico *Atlante Farnese* e poi la mescola con i dati naturali dello studio di un modello dal vivo nello stesso atteggiamento della statua per ovviare agli errori che avrebbero fatto sì che l'Ercole dipinto apparisse artificioso e non naturale.¹⁷ Ma il Neoplatonismo contemporaneamente è anche un segno del timore del Bellori davanti alla mutabilità di tutte le cose che nella sua concezione è responsabile della costante decadenza che minaccia l'arte. Non è finora ancora stato sottolineato il fatto che il Bellori qui fa ricorso ai concetti della astronomia antica: adottandone la concezione della separazione fra la sfera al di là della luna dove tutto è eterno, perfetto e dunque immutabile, e la sfera sublunare dove dominano l'irregolarità e la fugacità, il cambiamento delle cose sublunari nell'“Idea” non viene solo associato alla caduta costante dell'arte, ma anche direttamente all'immagine del brutto: “Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati (...). Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza.”¹⁸

Dunque, non sorprende in questa ottica, come scrive poi nella introduzione alla vita di Annibale, che “le cose giù in terra non serbano mai uno stato medesimo, e quelle che sono giunte al sommo è forza di nuovo tornino a cadere con perpetua vicissitudine, l'arte, che da Cimabue e da Giotto, nel corso ben lungo di anni ducento cinquanta erasi a poco a poco avanzata, tosto fu veduta declinare, e di regina divenne umile e volgare.”¹⁹ Si conferma così l'analisi psicologica del platonismo, presentata dal filosofo Arthur Koestler nella sua storia del percorso errante dell'astronomia, pubblicata nel 1959 sotto il titolo “The sleepwalkers” (“I sonnambuli”): “The three fundamental conceits of this new mythology were: the dualism of the celestial and sub-lunary world; the immobility of the earth in the centre; and the circularity of all heavenly motion. I have tried to show that the common denominator of the three, and the secret of their unconscious appeal, was the fear of change, the craving for stability and permanence in a disintegrating culture.”²⁰

All'opposto il Malvasia, nella sua “Felsina pittrice”, pubblicato sei anni dopo le “Vite” del Bellori, apparentemente fa a meno di un tale concetto filosofico: piuttosto spesso si presenta come un cronista, interessato a rendere noti al lettore documenti che dimostrano come il contributo della città di Bologna per la storia dell'arte sia stato fino allora trascurato da autori come il Vasari oppure il Bellori, in favore di una loro eccessiva sopravvalutazione dell'importanza dell'arte toscano-romana. A causa di questa zelante premura il Malvasia, come anche il Bellori, per il quale Roma era invece il centro artistico, è stato accusato di un certo “campanilismo”.²¹ Infatti, per evidenziare la relazione fra il biografo romano e quello bolognese, è necessario gettare uno sguardo al modo in cui il Malvasia racconta la vita di Annibale Carracci e paragonarlo con la versione del biografo romano. Per il Bellori, è proprio Annibale il promotore della riforma

pittorica, realizzata dal 1581 in poi col solo aiuto dei parenti più anziani, il fratello Agostino ed il cugino Ludovico, i quali — quando Annibale lascia Bologna e se ne va a Roma — perdono subito la grinta creativa, raggiunta grazie alla lezione di Annibale: Agostino, sempre incerto e insicuro, lascia la pittura e torna al più facile intaglio, e da Ludovico “si rallentò a poco a poco quel buon talento di prima”²², suscitato dal contatto col cugino più giovane. Per il Bellori la tappa cruciale della riforma pittorica ovviamente è raggiunta con l’arrivo di Annibale a Roma dove — dopo l’impatto con “esempi antichi e nuovi”²³, cioè: con l’antico e l’arte di Raffaello — finalmente arriva all’apice della sua creatività.

Per il Malvasia, invece, Annibale è solo uno di tre protagonisti il quale, per di più, commette un grave errore quando lascia Bologna, dove ha trovato un modo nuovo e originale di dipingere, che viene messo in opposizione allo stile sviluppato quando se n’è andato a Roma e criticato nella “Felsina pittrice” come “statuino”²⁴, cioè un modo duro, freddo, liscio, e anche rigido ed esanime, conseguenza dello studio eccessivo delle statue antiche romane. Già da questo resoconto si può immaginare chi nella versione del Malvasia sarà l’eroe della riforma pittorica: sarà il Carracci che non lascia la città materna, ma vi rimane per sempre, Ludovico. Però, al di là di queste contrapposizioni, ci sono anche corrispondenze fra Bellori e Malvasia. Prendendole in esame ci vuole una certa attenzione per rendersi conto dove si tratta proprio di parallelismi, e dove stanno in agguato i famosi-famigerati “false friends” ovvero “falsi amici” come vengono chiamate parole di lingue diverse che si rassomigliano molto, ma che hanno significati diversi.

Per cominciare, il Bellori ed il Malvasia arrivano tutte e due alla stessa diagnosi dello stato in cui l’arte si trova quando i Carracci appaiono per dare inizio alla loro riforma pittorica: la pittura langue perché gli artisti si sono allontanati dall’imitazione della natura e, persi in errori, perseguono fatiche inutili.²⁵ Sembra che i due biografi usino addirittura lo stesso vocabolario quando raccontano il modo in cui Dio clemente ha finalmente deciso di mandare un salvatore: “Così quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l’Italia, e piacque a Dio che nella città di Bologna, di scienza maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l’arte caduta e quasi estinta” scrive il Bellori, mentre il Malvasia parla di uno “spirito (...) abile”, mandato sulla terra dal “benignissimo Rettor del Cielo”.²⁶ Ma occorre non fidarsi né delle similitudini e del tono piuttosto tipico, come si vedrà, del Vecchio Testamento, né delle parole perché dietro le apparenti corrispondenze stanno infatti fonti diverse e strategie quasi opposte.

Tacitamente il Bellori fa ricorso all’esempio di Giorgio Vasari, il quale nelle prime frasi della sua vita di Michelangelo si ispira all’accento e al lessico del libro dell’Ecclesiaste — “Vidi cuncta, quae fiunt sub sole, et ecce universa vanitas, et afflictio spiritus” (Eccl. 1, 14) — quando inizia il suo racconto: “il benignissimo Rettore del cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche (...) si dispose mandare in terra uno spirito che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile.”²⁷ Il biografo romano adotta questo tono solenne quando scrive della decisione di Dio di mandare un salvatore della pittura. In questa veste, come un genio artistico, mandato da Dio stesso, Annibale viene anche indicato come un parente spirituale di Raffaello, al quale Bellori non solo dà l’epiteto “divino”²⁸, ma specifica anche che grazie a lui l’arte “parve discesa dal cielo”.²⁹ Malvasia invece ci avvisa subito della sua fonte quando scrive: “Se così poetica non mi sembrasse la per altro ingegnosa introduzione, che alla Vita di Michelangelo antepose il Vasari, quando, ad esempio de’ Poemi Eroi tolse anch’egli a figurarci: *Che il benignissimo Rettor del Cielo volgesse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studi senza alcun frutto, e la opinione prosontuosa degli uomini assai più lontana dal vero, che le tenebre dalla luce, per cavarci da tanti errori, si disponesse mandare in terra uno spirito, che fosse la perfezion dell’arte del disegno nel lineare, distornare, ombrare e lumeggiare, per dar rilievo alle cose della pittura ec.* quanto mai bene al nostro Lodovico anch’essa applicar si potrebbe.”³⁰

Si vede, dunque, come il biografo bolognese utilizzi la citazione in modo ironico perché sottolinea subito che queste frasi del Vasari dedicate a Michelangelo potrebbero essere usate anche per caratterizzare Ludovico Carracci — se questo stile, obbligato per la poesia epica, non lo facesse apparire come troppo poetico. Troppo poetico per il Malvasia, perché, come aggiunge subito, a differenza dell'“*assai eloquente Vasari*”, la sua frase sarà “*dimestica affatto, e popolare*”: “*Scrivo a' Pittori, non a' Letterati: per dilettere, non per insegnare*”.³¹ Ma nello stesso momento, rompendo con lo stile poetico del Vasari che con le sue iperboli, come insinua il Malvasia, non si adatta sempre alla resa della verità, il biografo bolognese dà anche al suo collega, l'“*intelligentissimo sig. Gio. Pietro Bellori*”³², una battuta beffarda, visto che il Bellori adotta tono e vocabolario del Vasari nella sua introduzione alla vita del Carracci. Ma non solo a questo proposito il Bellori, sempre secondo il Malvasia, si riferisce al Vasari: anche la struttura e la concezione delle “*Vite*” si presentano piuttosto come continuazione del Vasari che come progetto nuovo e originale: così, scrive del “*sig. Gio. Pietro Bellori, che sta tessendo le Vite de' Pittori che sieguono il filo di Giorgio Vasari*”.³³

La ragione per la quale Malvasia ironizza sul tono dei “*Poemi Eroici*”³⁴ è anche da ricercare nel fatto che la sua interpretazione della riforma pittorica fa a meno dello schema metafisico adoperato dal Bellori: “*dimestico affatto, e popolare*” non solo è lo stile nel quale il biografo bolognese vuole scrivere, ma anche l'immagine del suo eroe, Ludovico Carracci, presentato nella “*Felsina pittrice*”. Perché a differenza dell'Annibale belloriano, Ludovico non è un ambasciatore celeste oppure un genio ispirato ma invece deve prima acquisire le sue capacità artistiche con lavoro, fatica e diligenza. Non a caso il Malvasia ci racconta che Ludovico viene chiamato “*bue*” dai suoi compagni nella bottega del pittore Prospero Fontana³⁵ il quale all'inizio lo consiglia addirittura di abbandonare la pittura “*alla quale non si vedeva chiamato dalla natura*”.³⁶ Ma — sviluppando la metafora del bue — il biografo bolognese racconta come nel caso di Ludovico “*quel campo [...] per natura sterile, a forza di replicata coltura, può con l'arte rendersi fertile*”, grazie al vigore dell'artista e alla sua perseveranza di studiare “*quanto mai uom potesse*”.³⁷ Infine, Ludovico diventa addirittura il capo del trio carraccesco che egli porta al successo artistico ed alla fama di aver riformato la pittura. Tutto questo conferma il dialogo fra il Malvasia nella stesura della sua “*Felsina pittrice*” e le “*Vite*” del Bellori.

Infine, voglio dimostrare che questo dialogo non provocava sempre resistenza, ma poteva anche guidare ad un uso comune delle stesse fonti. Come abbiamo visto il Bellori fa ricorso ad un concetto neoplatonico per non avvicinarsi troppo alla teoria manieristica e per spiegare l'ingegno di Annibale. Come dimostrato, in contrasto, il Malvasia si presenta come un autore molto più autoctono e semplice, apparentemente interessato piuttosto ad una spiegazione quasi psicologica della interazione fra i tre Carracci.

Nella sua interpretazione Ludovico è il più indipendente perché non poteva contare sull'ingegno, il che faceva sì che dovesse sempre lavorare con “*pesatezza*” e “*lentezza*”.³⁸ Ma queste due qualità si contrappongono al “*far presto*”, tipico secondo il Malvasia della pittura del Manierismo, e così la “*pesatezza*” e la “*lentezza*” diventano addirittura delle virtù, associate alle qualità della “*moderazione*” e della “*ponderazione*”, disprezzate dal Manierismo, durante il quale la pittura perciò risultava “*troppo copiosa*” e “*troppo fors'anche risoluta*”.³⁹ estremi evitati entrambi grazie a “*moderazione*” e “*ponderazione*”.⁴⁰ Ma questi estremi in un certo senso si trovano anche personificati nel trio artistico dei Carracci stessi perché Annibale, grazie al suo ingegno, spesso lavora senza pazienza, impetuoso, sprezzante e troppo veloce, mentre Agostino, a volte troppo cauto e prudente perché pauroso e timido di natura, lavora in modo troppo accurato. Non sorprende,

1 Agostino Carracci, Disegno con schizzi di teste, occhi e di una impresa di famiglia. Windsor Castle, The Royal Collection, RL 2002.



dunque, che i due fratelli così diversi fra loro spesso litighino, ma Ludovico si rende subito conto anche delle grandi potenzialità offerte da questa contrapposizione: una “diversità tuttavia così a loro profittevole”⁴¹, perché: “se le contrarie cose con le contrarie si moderano e si correggono, della propria dote, con iscambievole partecipazione l’uno dell’altro al bisogno sovvenir ben poteva.”⁴² Da ciò la decisione di Ludovico “d’unirli un giorno insieme, ed opporre la diligenza d’Agostino alla impazienza di Annibale, e la prontezza di Annibale alla timidità di Agostino”.⁴³ Dunque, non occorre spegnere le loro passioni oppure renderli simili l’uno all’altro, ma ciò che occorre invece è la capacità di conciliarli. Secondo il Malvasia, tocca a Ludovico, essendo “più mite e flemmatico”⁴⁴ dei suoi parenti e dunque il mediatore ideale, adempiere a tale compito, ed è proprio questo motivo a rendere evidente che anche il biografo bolognese — come il Bellori si ispira a Platone per la sua teoria estetica — fa ricorso al filosofo greco.

Perché dietro questa funzione del cugino anziano che unisce e dirige i due fratelli così dissimili non sta altro che l’allegoria della anima umana come viene analizzata da Platone nel “Fedro”. Qui, Socrate paragona l’anima umana ad una biga alata, tirata da due cavalli, cioè gli spiriti mondani e celesti, e guidata dal “nous”, la mente che funge da auriga. Ma i due cavalli sono in opposizione: perché “uno è buono e l’altro no”, cioè uno è ben fatto, ha “l’onore insieme alla moderazione e al pudore”, è nobile, dolce e docile, mentre l’altro è meno bello, grosso, “amico della violenza e dell’arroganza”, ardito, insolente e ribelle.⁴⁵ Non sorprende dunque che in queste condizioni “fare l’auriga (...) è un compito necessariamente arduo e ingrato”⁴⁶, come conclude Socrate, perché spetta al guidatore di fare da mediatore fra questi temperamenti così diversi ed opposti, e di moderarli ed unirli cosicché la biga si muova veloce grazie alla “potenza congiunta”⁴⁷ dei due cavalli.

A differenza del Bellori, che riprende dalla dottrina platonica delle idee elementi essenziali per la sua estetica, il Malvasia si appropria piuttosto delle relazioni e delle gerarchie dall’allegoria sviluppata nel “Fedro” per applicarle al trio dei Carracci. Come per Platone l’auriga, così per Malvasia il guidatore è il più nobile. E verso la fine della sua biografia l’autore infatti delinea una classifica artistica dei tre pittori nella quale Ludovico ovviamente ha il primo posto: “(...) Agostino esser stato più valente di Annibale, e più di Agostino poi Lodovico”.⁴⁸

Come per Platone all’auriga segue il cavallo nobile, sensibile e ubbidiente; ad esso nel racconto del Malvasia corrisponde il tranquillo ed intellettuale Agostino, sempre ben vestito e buono. I termini linguistici usati per la caratterizzazione di Annibale — “invidioso e malignotto”⁴⁹ — come i racconti della sua focosità, del suo “ardire”⁵⁰, “bollor del sangue”⁵¹ e del suo aspetto trascurato (ad esempio la barba rabuffata) ricordano il modo con cui Platone parla del cavallo malvagio, e le corrispondenze vanno addirittura così lontano che Annibale, come il cavallo cattivo, dirige la sua rabbia non solo contro l’altro cavallo (cioè: suo fratello) ma anche contro il guidatore della biga (dunque, Ludovico).⁵² E come l’auriga platonico al quale spetta il compito “necessariamente arduo e ingrato”, anche Ludovico deve affrontare la sfida di unire i due fratelli a quella “potenza congiunta” in “un contrasto pacifico, concorde, anzi concertato”⁵³, così che “trascorrono beatamente e con armonia la vita”.⁵⁴

Ma perché il Malvasia faceva ricorso a questa allegoria platonica? Un motivo potrebbe essere il gioco di parole reso possibile grazie alla somiglianza fra il nome di famiglia — “Carracci” — e la parola “carro” (cioè: biga). I Carracci stessi ogni tanto giocavano con questa associazione di immagini: “l’orsa maggiore volgarmente detta il carro, è l’insegna della famiglia Carracci”⁵⁵, ci spiega il Malvasia, ed il suo racconto viene confermato da un disegno di Agostino (fig. 1), oggi a Windsor Castle⁵⁶, con lo schizzo per una impresa per la famiglia dei Carracci, dove il nome “Carracci” viene interpretato in modo visivo grazie all’allusione alla costellazione del Gran Carro, cioè dell’Orsa Maggiore. L’orsa portava Agostino all’idea di metterla nel contesto di un concetto emblematico dove l’animale viene punto da diverse lance — un’immagine che egli aveva portato con sé da Venezia, dove alcuni accademici l’avevano usato insieme al lemma “Generosior ab ictu” per esprimere l’idea della “Virtus offensa”, cioè di una anima grande e virtuosa la quale cresce

e si sviluppa anche sotto l'attacco ostile.⁵⁷ Anche nell'emblema, usato come impresa dell'Accademia dei Carracci, si trova una certa eco di questo concetto: invece dell'orsa ci sono stelle che, però, non stanno nella costellazione del Gran Carro, ma l'idea che la "potenzia congiunta" è il frutto di "un contrasto" sempre ha la sua ripercussione nel motto dell'Accademia, "Contentione Perfectus", cioè "Perfetto attraverso la competizione". D'altronde, l'allegoria del carro serviva al Malvasia come modello per sviluppare e delineare la struttura dei rapporti fra i tre Carracci in modo più armonioso.

Infine, l'immagine della biga, guidata dall'auriga e tirata da due cavalli opposti, si offriva anche perché racchiude molti spunti e aspetti legati all'idea dell'unità. Così, quell'unità a cui aspira Ludovico può essere spiegata come l'unione e l'unificazione di due temperamenti diversi sotto l'egida di un unico sovrano che li guida, ma senza agire con forza sui caratteri così opposti per renderli uniformi, perché è proprio dalla loro opposizione che il tiro prende la sua forza. Nello stesso tempo, l'allegoria della biga ricordava al Malvasia che anche il guidatore fa parte del carro e che dunque non basta che egli unisca la forte potenza, ma diversa dei cavalli, perché anch'egli deve unirsi a loro per condurli.

Il risultato di un tale processo, in cui i tre artisti si fondono l'uno con l'altro, viene presentato dal Malvasia con l'esempio di Gerione, il gigante fortissimo della mitologia greca con tre teste, sei braccia e sei gambe, cioè con tre corpi uniti in un unico ventre nel quale i tre Carracci si trasformano nella loro fusione: lavorando insieme e mettendo a frutto le loro forze unite, pare che i dipinti realizzati da loro, proprio a causa della vasta e ricca scelta di temperamenti artistici espressi in essi, siano da attribuire a quel gigante tricefalo.

Sullo sfondo di questo paragone si spiega anche il famoso detto dei Carracci, tramandatoci dal Malvasia. Alla domanda, davanti agli affreschi di Palazzo Magnani a Bologna con le storie di Romolo e Remo, a chi fosse da attribuire quale parte della decorazione, rispondevano: "ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi."⁵⁸ Ma una tale unanimità, "che dall'una all'altra [sc. operazione] differenza alcuna scorgere non si sappia"⁵⁹, è nello stesso momento l'apice dell'unione la quale, però, non dura a lungo: le cose sublunari con il loro cambiamento, la loro irregolarità e fugacità, deplorati dal Bellori, fanno sì che anche questa alleanza così stretta fra i tre Carracci poco dopo si sciogla: Annibale se ne va a Roma, seguito da Agostino, mentre Ludovico rimane a Bologna. Ma quello che hanno raggiunto grazie a questa collaborazione intensa viene poi sviluppato da tutti e tre solamente in direzioni diverse dallo stesso nucleo della riforma pittorica così che infine anche a proposito di essa il famoso "Tri-Ergon" dei Carracci è — al di là di ogni parzialità — valido: "l'abbiam fatta tutti noi."

NOTE

Queste riflessioni sono sviluppate da alcuni spunti tratti dal mio libro "Il vero modo". *Die Malereireform der Carracci*, Berlino 2007. Vorrei ringraziare il Prof. Aldo Savini (Ravenna) il quale gentilmente ha corretto il mio italiano.

- ¹ Charles Dempsey, Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style, Fiesole 2000², p. 12.
- ² Il Bellori, come il Malvasia, aveva imparato a disegnare e dipingere, ma poi praticava l'arte non come sua professione — dal Malvasia sappiamo ad esempio che decorava il suo casino in via Mirasole e che regalava paesaggi dipinti a suoi amici, ma non guadagnava denaro con la pittura. Per Bellori 'pittore' vedi *Kenneth Donahue*, Bellori, Giovan Pietro, in: *Diz. Biogr. Ital.*, VII, 1965, p. 782; per Malvasia come artista vedi *Anne Summerscale*, Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and translation, University Park 2000, p. 8.
- ³ *Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], a cura di *Évelina Borea*, Torino 1976, p. 32.
- ⁴ Vedi qui soprattutto l'articolo di *Martina Hansmann*, 'Vive immagini celebri'. Le choix des œuvres et des artistes dans les 'Vite' de Giovanni Pietro Bellori, in: *Les vies des artistes. Actes du Colloque du Louvre 1994*, Parigi 1996, pp. 125-147 e *Donatella Livia Sparti*, La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle 'Vite' e il loro scopo, in: *Studi di storia dell'arte*, XIII, 2002, pp. 177-248.
- ⁵ *Hansmann* (n. 4), pp. 136-138 e *Sparti* (n. 4), p. 187.
- ⁶ *Bellori* (n. 3), p. 31.
- ⁷ *Ibidem*, p. 23.
- ⁸ *Ibidem*, p. 42.
- ⁹ Troviamo dunque lo stesso vocabolario dell'"Idea".
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 43.
- ¹¹ Per il consiglio ad esempio di Giorgio Vasari di studiare dipinti e sculture vedi *Vasari-Barocchi*, I, pp. 112-117. Spetta anche al Vasari stesso di mettere già in guardia contro la pratica di studiare solo le antiche statue e, come il Bellori, egli consiglia di controbilanciare questo studio unilaterale con lo studio della natura e dal vivo. Criticando il pittore Battista Franco il Vasari scrive, *Vasari-Barocchi*, V, pp. 460-461: "ma fu nondimeno conosciuto l'error suo, di non aver mai voluto ritrarre dal vivo, o colorire, né altro fare che imitare statue e poche altre cose, che gli avevano fatto in tal modo indurare et insecchire la maniera, che non se la potea levar da dosso, né fare che le sue cose non avessero del duro e del tagliente."
- ¹² *Bellori* (n. 3), p. 21; *Leonardo da Vinci*, *Treatise on painting*, tradotto, commentato e curato da *Amos Philip McMahon*, Princeton 1956, I, p. 51, no. 77 e II, 39v parla di "nipote, e non figliolo della Natura".
- ¹³ *Bellori* (n. 3), p. 19.
- ¹⁴ Il Bellori fa ricorso a questa nozione ad es. per caratterizzare e lodare figure nei quadri del Carracci, vedi per esempio *ibidem*, pp. 99-100: "Fece ancora la Madonna con San Giovannino che piange, per avergli il bambino Giesú tolto un uccelletto, che è uno scherzo puerile, con molta naturalezza: stampa al bulino in ottavo pubblicata l'anno 1587."
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 33.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 90.
- ¹⁷ Vedi a proposito di questo esempio anche *Henry Keazor*, 'Ad artis leges valde proficua': 'Natura' e 'Antico' in Dufresnoy e Bellori, in: *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di *Olivier Bonfait*, Parigi 2002, pp. 26-45.
- ¹⁸ *Bellori* (n. 3), pp. 13-14.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 31.
- ²⁰ *Arthur Koestler*, *The sleepwalkers*, Londra 1968, pp. 75-76.
- ²¹ Vedi ad es. *Hans Tietze*, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Lipsia 1913, p. 291 (per Malvasia) e *Julius von Schlosser*, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924, p. 417 (per Bellori) e pp. 467-469 (per Malvasia).
- ²² *Bellori* (n. 3), p. 40.
- ²³ *Ibidem*, p. 32.
- ²⁴ *Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], a cura di *Giampiero Zanotti*, Bologna 1841, I, p. 264: "far statuino"; *Summerscale* (n. 2), p. 85 lo traduce con "statuette-like style"; vedi anche p. 34 e *Philip Sobm*, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth century Italy*, Cambridge 1991, p. 28.

- ²⁵ *Bellori* (n. 3), p. 32; *Malvasia* (n. 24), I, p. 263.
- ²⁶ *Ibidem*, I, p. 263.
- ²⁷ *Vasari-Barocchi*, VI, p. 3.
- ²⁸ Vedi ad es. *Bellori* (n. 3), p. 31.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ *Malvasia* (n. 24), I, p. 263. Il corsivo è quello del Malvasia.
- ³¹ *Ibidem*, I, p. 15.
- ³² *Ibidem*, I, p. 314.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ *Ibidem*, I, p. 263: “il Vasari, quando, ad esempio de’ Poemi Eroici, tolse anch’egli a figurarci”.
- ³⁵ *Ibidem*, I, p. 265.
- ³⁶ *Ibidem*, I, p. 264.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ *Ibidem*, I, p. 265.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ *Ibidem*, I, p. 328.
- ⁴⁵ *Platone*, Fedro, 253 B, cap. 34.
- ⁴⁶ *Ibidem*, 235 E, cap. 25.
- ⁴⁷ *Ibidem*, 235 E, cap. 25.
- ⁴⁸ *Malvasia* (n. 24), I, p. 350.
- ⁴⁹ *Ibidem*, I, p. 328.
- ⁵⁰ *Ibidem*, I, p. 265.
- ⁵¹ *Ibidem*, I, p. 283.
- ⁵² *Platone* (n. 45), 253 E, cap. 35.
- ⁵³ *Malvasia* (n. 24), I, p. 287.
- ⁵⁴ *Platone* (n. 45), 256 A, cap. 37.
- ⁵⁵ *Malvasia* (n. 24), I, p. 308. Vedi anche il concetto dipinto da Francesco Brizio per l’apparato funebre, eretto per Agostino e descritto da Benedetto Morello, dove — vedi *ibidem*, I, p. 302 — “un carro spezzato nell’aria” viene mostrato per significare la morte di Agostino. Vedi anche in quel contesto la descrizione e spiegazione di una parte di quella decorazione dal *Bellori* (n. 3), p. 140: “Le sette stelle del carro significavano il cognome d’Agostino Carracci.”
- ⁵⁶ Vedi *Rudolf Wittkower*, *The drawings of the Carracci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952, p. 121, no. 158; *Gail Feigenbaum*, *Practice in the Carracci Academy*, in: *The artist’s workshop*, a cura di *Peter M. Lukehart*, (Studies in the History of Art 38, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXII) Washington 1993, pp. 59-76, p. 59 vede un rapporto fra questo disegno e l’impresa dell’Accademia dei Carracci. Ma occorre distinguere fra lo stemma della famiglia dei Carracci — appunto il “Gran Carro” ovvero l’“Orsa Maggiore” — e l’impresa dell’Accademia: secondo il *Bellori* (n. 3), p. 125 Agostino ha nobilitato il nome dei Carracci “con l’impresa del carro celeste, che sono le sette stelle dell’Orsa, facendolo impresa ed arme della sua famiglia”, ma pone un chiaro limite fra questa impresa e quella per l’Accademia se, nel contesto del funerale di Agostino, descrive varie volte (vedi p. 135) “l’armi della famiglia Carraccia che sono le sette stelle del carro celeste”, dopo aver presentato l’impresa dell’Accademia: “un globo stellato rappresentante l’universo, col motto sopra ‘CONTENTIONE PERFECTVS’; e sotto col nome GL’INCAMINATI.”
- ⁵⁷ Vedi *Filippo Picinelli*, *Mundus symbolicus*, traduzione latina di *Augustinus Erath*, Colonia 1687, Lib. V, Cap. XLVIII, p. 428, no. 676 e *Wittkower* (n. 56), p. 121.
- ⁵⁸ *Malvasia* (n. 24), I, p. 287.
- ⁵⁹ *Ibidem*.

ZUSAMMENFASSUNG

Zwei der bekanntesten Chronisten des 17. Jahrhunderts, Giovan Pietro Bellori und Carlo Cesare Malvasia, werden bislang meistens als eine Art "Gegensatzpaar" verstanden: Während Bellori in seinen "Vite de' pittori, scultori e architetti moderni" die Stadt Rom als für die künstlerische Entwicklung zentralen Ort propagiert und in seiner Kunsttheorie auf neoplatonische Denkformen rekurriert, akzentuiert Malvasia in seiner "Felsina pittrice" demgegenüber Bologna und verzichtet zugleich auf eine philosophische Unterfütterung seiner Darlegungen. Auch in der Wahl ihres jeweiligen Protagonisten für die Schilderung der so genannten "Malereireform" der Carracci zu Beginn des 17. Jahrhunderts erweisen sie sich als Opponenten: Weist Malvasia die führende Rolle Ludovico Carracci zu, so steht im Zentrum von Belloris Darstellung hingegen dessen Cousin Annibale.

Bislang nicht gesehen wurde jedoch, daß die beiden Autoren in einigen Punkten auch Parallelen aufweisen, so z. B. hinsichtlich des Rekurses auf die gleichen, von ihnen genutzten Texte und Autoren. Spezifisch aufgezeigt werden kann dies hier anhand der von Malvasia verfaßten Biographie der Carracci, in der er ebenfalls auf die Philosophie Platons zurückgreift, um für Verhältnis und Interaktion der drei Künstlerpersönlichkeiten anschauliche Formulierungen zu finden.

Provenienza della fotografia:

Windsor Castle, The Royal Collection © 2007, Her Majesty Queen Elizabeth II: fig. 1.