

L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: una riconsiderazione

SAMUEL VITALI

In una raccolta di studi in onore di Andrea Emiliani, la *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia non ha certo bisogno di presentazione¹; e non soltanto perché Emiliani le ha dedicato pagine memorabili di critica – dall'analisi della vita dei Carracci nel suo libro sul fregio Magnani del 1989 fino al recente saggio sul "Malvasia antiplatonico"² –, ma anche perché fu, con la sua tuttora esemplare riedizione delle *Pitture di Bologna* del 1969³, tra i primi promotori di un'ondata di studi sullo storico bolognese che, negli ultimi decenni, ha portato a una generale rivalutazione della sua opera.

Com'è noto la *Felsina pittrice*, che già negli anni dopo la sua uscita nel 1678 aveva provocato reazioni polemiche da parte dell'ambiente fiorentino (Filippo Baldinucci) e della cerchia romana di Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratta⁴, a partire della seconda metà dell'Ottocento era stata infatti oggetto di aspre critiche che misero in dubbio l'autenticità delle fonti ivi pubblicate e di conseguenza l'affidabilità e la buona fede dell'autore stesso. Dopo che gli studiosi di Raffaello avevano impugnato i documenti pubblicati da Malvasia per provare la falsità del racconto vasariano sulla morte del Francia (la lettera scritta da Raffaello a Francia e il sonetto di questi in lode dell'urbinate)⁵, studiosi del Seicento come Hans Tietze⁶ e Hermann Voss estesero i sospetti a buona parte dell'opera malvasiana, in particolare alle vite dei Carracci e dei loro seguaci. Voss accusò il canonico di aver creato una "intera rete di diffamazioni (*übler Nachrede*) e falsificazioni palesi" per screditare Annibale Carracci e definì la storiografia di Malvasia "tendenziös", aggiungendo al novero dei falsi malvasiani anche le lettere giovanili scritte da Annibale a suo cugino Ludovico da Par-

ma⁷. Così, intorno alla metà del secolo scorso, l'idea di un Malvasia falsificatore era diventata *communis opinio*, condivisa, seppure con sfumature diverse, anche dai maggiori studiosi del Seicento bolognese come Denis Mahon o Francesco Arcangeli⁸.

Già a partire degli anni Sessanta si poteva avvertire un rinnovato interesse per l'opera di Malvasia in ambito bolognese: alla pubblicazione degli appunti manoscritti preparatori alla *Felsina pittrice* a cura di Adriana Arfelli, interrotta purtroppo dopo il primo volume uscito nel 1961⁹, fece seguito la summenzionata riedizione delle *Pitture di Bologna* da parte di Andrea Emiliani. Su scala internazionale fu però il libro di Charles Dempsey *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style* del 1977 a provocare un deciso cambio di prospettiva: nel rivalutare le testimonianze degli autori seicenteschi sulla teoria stilistica dei Carracci, Dempsey riaffermò con forza anche la loro validità come fonte storica – e in particolare quella di Malvasia e dei documenti da lui pubblicati¹⁰.

Negli anni seguenti studiosi come Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Diane De Grazia, Roberto Zapperi e Luigi Spezzaferro riconsiderarono l'opera dello storico bolognese, accettando *in toto* o in parte l'autenticità dei sonetti e delle lettere pubblicate da Malvasia¹¹. In particolare Giovanna Perini, in una lunga serie di articoli pubblicati dal 1981 in poi fino ad oggi, ha approfondito molto le nostre conoscenze sull'orizzonte culturale di Malvasia, sul suo metodo storiografico e sulle sue relazioni con il mondo scientifico dell'epoca, dimostrando che il canonico bolognese ricercava sistematicamente lettere di artisti e altro materiale documentario¹². L'immagine di Malvasia che la studiosa ha tracciata

è quindi quella di uno storico rigoroso, addirittura “premuratoriano”¹³, che era aggiornato sulle più avanzate posizioni della storiografia del suo tempo, come quelle dei Maurini attorno a Jean Mabillon e dei Bollandisti ad Anversa, che a partire dal 1643 stavano pubblicando gli *Acta Sanctorum* secondo criteri moderni di critica testuale¹⁴.

A più riprese Dempsey, Cropper e Perini hanno difeso con vigore l'autenticità dei documenti pubblicati da Malvasia, sottolineando il fatto che nessuna delle accuse di falsificazione finora è stata sostanziata da prove incontrovertibili e che quindi dovrebbe valere il principio *in dubio pro reo*. Gli elementi secenteschi nel linguaggio e nella grafia che erano stati addotti come indizi di un'invenzione da parte di Malvasia sarebbero dovuti a un suo intervento redazionale, che riguardava però solo la forma, non il contenuto, un procedimento ritenuto all'epoca del tutto legittimo nell'edizione di missive scritte da persone senza adeguata formazione letteraria quali erano gli artisti. Allo stesso tempo, sia la lettera di Raffaello sia quelle di Annibale Carracci contengono una serie di dettagli storicamente accertabili che difficilmente Malvasia avrebbe potuto inventarsi. Infine alcuni dei documenti – come le lettere parmensi di Annibale – contengono opinioni che non corrispondono al punto di vista di Malvasia; quindi piuttosto che inventarle in questo modo avrebbe dovuto sopprimerle¹⁵.

Anche se inizialmente incontrò una certa opposizione – si ricordi qui soltanto il libro di Carl Goldstein *Visual Fact Over Verbal Fiction* del 1988¹⁶ e la polemica *Discussion* tra Stephen Pepper da un lato e Elizabeth Cropper e Charles Dempsey dall'altro sulle pagine dell'“Art Bulletin” nel 1989¹⁷ – la rivalutazione in chiave positiva di Malvasia è oggi generalmente condivisa dagli studiosi del Seicento bolognese. Al di fuori da questo ambito specialistico persiste invece un forte scetticismo verso l'attendibilità del canonico, che chiaramente non si è ancora liberato dell'etichetta di campanilista inaffidabile: John Shearman, ad esempio, nel suo libro *Raphael in Early Modern Sources* continua a ritenere falsi sia la lettera di Raffaello, sia il sonetto del Francia, mentre concede alle lettere parmensi di Annibale soltanto il beneficio del dubbio, benché con molte riserve¹⁸. Significativamente, il nome di Malvasia non è nemmeno citato in una recente antologia sulla letteratura artistica dell'epoca moderna, *Kunstlite-*

ratur der Neuzeit, a cura di Christian Vöhringer¹⁹. Questo scetticismo diffuso può spiegare i toni appassionati e spesso polemici che contrassegnano ancora oggi gli interventi in difesa di Malvasia, in cui colpisce in particolare la tendenza a servirsi di una terminologia e di metafore tratte dall'ambito giudiziario: rispondendo a Shearman in un articolo sul “Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” del 1997/98 (uscito però soltanto nel 2002), Giovanna Perini lamenta così un uso di due pesi e due misure nei confronti di Malvasia: “In termini giudiziari moderni, infatti, non è l'indagato che deve dimostrare la propria innocenza [...], ma l'accusa che deve dimostrarne la colpevolezza oltre ogni ragionevole dubbio, con fatti inoppugnabili, non con opinioni pretestuose: chissà perché il concetto di presunzione di innocenza e le attenuante generiche e specifiche che vengono così liberalmente applicati a un Vasari, a un Bellori, a un Bottari, a un Lanzi e magari perfino ad un Baruffaldi [...] non debbano essere utilizzati nel caso di Malvasia”²⁰. E ancora recentemente, nel primo volume della edizione critica della *Felsina pittrice* pubblicata dal CASVA nel 2012, Elizabeth Cropper ha intitolato la sua introduzione “A Plea for Malvasia's *Felsina pittrice*”²¹, suggerendo con questa scelta di parole che il dibattito sull'opera sia un processo davanti a un tribunale che deve concludersi con una condanna o un'assoluzione – *tertium non datur*.

Nella sua recente voce su Malvasia nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Maria Elena Massimi ha invece indicato una terza via, sottolineando come lo storico bolognese vada “liberato tanto dalle vecchie accuse di contraffazione dolosa, quanto dalle nuove legittimazioni nello *status* di storico avvertito”²²; ed è in questa direzione che il presente contributo intende proseguire, con l'obiettivo di riportare il dibattito sul Malvasia dalle aule giudiziarie virtuali in quelle più pacate della storia della critica.

Gli studi malvasiani degli ultimi decenni hanno spesso messo in risalto l'importanza che la ricerca della verità storica assume nelle dichiarazioni programmatiche di Malvasia²³. In effetti, sebbene il concetto di verità non si possa definire un *Leitmotiv* della *Felsina pittrice*, è ribadito con forza in alcuni punti strategici del libro: in primo luogo nelle note parole della prefazione, dove l'autore avverte il lettore “che non iscrivo cosa, che non sia appoggiata a fondamenti per lo più sicuri e veri”, procedendo

poi all'elenco delle sue fonti, tra cui annovera anche "infinità di lettere, che ho posto assieme, senza le tant'altre vedute"²⁴. Ancora più esplicito è l'altro passo spesso citato nella vita di Dionigio Calvaert, dove Malvasia si appella alla verità come massimo principio della storiografia per giustificare la sua scelta di non tacere sugli aspetti negativi del carattere dell'artista fiammingo: "così dee dirsi il male, che il bene, se la Storia non vuol perdere il suo più bel pregio, anzi l'unica sua essenza, ch'è la Verità"²⁵. Le ricerche di Giovanna Perini hanno dimostrato che le "infinità di lettere" che Malvasia sosteneva di possedere esistevano davvero (ed in parte esistono ancora), e lo stesso vale per i documenti contabili che cita frequentemente; come ha sottolineato la stessa Perini, l'uso sistematico di queste fonti scritte sono la più importante novità della storiografia malvasiana²⁶. La discussione sulle modalità con cui il canonico usa i documenti a sua disposizione non è invece affatto chiusa. Vale la pena, quindi, di riesaminare almeno alcuni dei documenti controversi, anche se non è ovviamente possibile in questa sede farne un'analisi esauriente.

In alcuni casi disponiamo sia del documento originale, sia della trascrizione malvasiana: un esempio ne è la lettera scritta nel 1599 da Giovanni Battista Bonconti a suo padre, in cui descrive la situazione difficile e insoddisfacente di Annibale Carracci al servizio del cardinale Odoardo Farnese²⁷. Il confronto tra le due versioni evidenzia che l'intervento di Malvasia è davvero minimale e riguarda più che altro dettagli secondari come grafie e punteggiatura. Le uniche modifiche di sostanza riguardano il cambiamento della data da 20 in 2 agosto – probabilmente frutto di una banale svista – e l'omissione, questa invece sicuramente consapevole, del nome del cardinale. In altri casi, la sostanza dei documenti pubblicati da Malvasia è confermata da fonti correlate²⁸.

Molto più problematica è invece la lettera di Annibale a suo cugino Ludovico pubblicata nella vita di Guido Reni, che ha dato già luogo alla menzionata polemica tra Denis Mahon e Stephen Pepper da un lato e Elizabeth Cropper e Charles Dempsey dall'altro²⁹. La missiva, databile al 1608/09, in cui Annibale esprime il suo stupore di fronte alle richieste esose di Reni e ne ridimensiona i meriti artistici, esiste in due versioni, una piuttosto breve pubblicata nel libro a stampa³⁰ e l'altra, più estesa e piena di

correzioni, negli appunti preparatori di Malvasia³¹. Questa versione manoscritta, stando a Mahon e Pepper, testimonierebbe del lavoro di composizione da parte del canonico, che avrebbe preso solo spunto da una lettera reale; secondo Cropper e Dempsey invece è una copia fedele della lettera originale che Malvasia, in un secondo momento, ha redatto per adattarla alle esigenze della pubblicazione. Non è possibile riesaminare qui tutti gli argomenti della diatriba, che per entrambi le parti sembra peraltro trascendere il caso particolare, come se questo documento fosse una specie di pietra di paragone per la probità di Malvasia attraverso la quale si rivelasse, una volta per tutte, se è un campanilista inaffidabile oppure uno storico rigoroso.

Anche volendo accogliere la tesi di Cropper e Dempsey che il manoscritto riporti con precisione il testo della lettera, non si può non osservare che la mera entità dei cambiamenti – soprattutto cancellazioni – va ben al di là di un lavoro redazionale sulla forma, comprendendo invece veri e propri interventi di censura, che eliminano, ad esempio, il riferimento al cattivo trattamento da parte del cardinale Farnese oppure i giudizi piuttosto duri sulle deficienze artistiche di Reni ("e non è finalmente quello ch'ei si pensa, e che ogn'un lo tiene, mancandovi assai parti ad essere un vero maestro")³². Un'analisi approfondita del manoscritto evidenzia però che la tesi della copia fedele è difficilmente sostenibile. Prendiamo ad esempio, nella trascrizione di Cropper e Dempsey, la frase "hor che pretenderà egli della Galleria, e della Cappella Pontificia à Monte Cavallo, [già destinata] che à lui toccherà al certo?"³³. A Mahon, che nella cancellazione di "già destinata (a lui)" a favore di un meno deciso "che à lui toccherà al certo" aveva scorto la spia di un cambiamento d'idea da parte del ghost writer Malvasia³⁴, Dempsey e Cropper risposero che il canonico "was merely shortening a clause that makes perfectly sense as a whole"³⁵. In realtà reinserendo le parole cancellate il passo diventa ridondante e sintatticamente confuso, e anche se si prende in considerazione la scarsa dimestichezza con la scrittura da parte dell'artista sembra piuttosto che le due parti della frase relativa siano alternative. Uno sguardo al manoscritto stesso [fig. 1] mostra poi che le alternative furono addirittura tre: il punto interrogativo cancellato dopo "Monte Cavallo" indica che Malvasia dapprima aveva chiuso la frase in quel punto, per aggiunge-

re solo in un secondo momento una spiegazione, la cui paternità, quindi, è difficile dire se spetti al canonico o all'artista. Ad ogni modo appare evidente che Malvasia, pur avendo davanti a sé una lettera originale – e almeno su questo fatto ormai si può concordare –, stava intervenendo sulla forma e forse sul contenuto già nell'atto di copiare; e questo mina l'attendibilità del manoscritto come fonte per il pensiero di Annibale.

Delle due lettere parmensi non è invece pervenuta alcuna versione manoscritta³⁶; ciononostante appare piuttosto evidente che dietro la trascrizione malvasiana ci siano degli originali di Annibale, ai quali sembrano ricondursi sia i molti dettagli di vita quotidiana, sia le ridondanze e la sintassi poco curata che tradiscono la voce e l'entusiasmo del giovane artista³⁷. Non c'è però alcuna necessità di “o accettare i due documenti come sono, o rigettarli in toto” come sostiene Giovanna Perini³⁸. In effetti, soprattutto la parte più prettamente ‘critica’ della prima lettera, in cui Annibale esprime la sua ammirazione per le opere del Correggio, è fortemente suscettibile di essere stata oggetto di interventi da parte di Malvasia sulla forma, ma anche sulla sostanza. Non solo questo paragrafo si distingue dal resto della lettera per lo stile più controllato e pulito e la retorica efficace, ma, come ha acutamente osservato Maddalena Spagnolo, la mano del canonico è tradita da una svista molto eloquente nel confronto tra la *Madonna di san Girolamo* del Correggio e *L'estasi di santa Cecilia* di Raffaello: la lettera elogia nella pala correggesca in particolare “la gratia di quella S. Catterina”, che in realtà è una Maddalena (e in effetti questo dà più senso al paragone con la Maddalena di Raffaello); e mentre è difficile immaginare che l'artista potesse incorrere in un tale abbaglio poche ore dopo aver ammirato a lungo la pala, non è forse un caso che lo stesso errore capiti sia a Malvasia nella descrizione della stampa trattata da Agostino Carracci, sia a Vasari nella prima edizione delle *Vite*. Appare quindi probabile che il canonico, se non ha inventato di sana pianta il confronto tra i due quadri, almeno ha pensato bene, Vasari alla mano, di ‘correggere’ l'identificazione della figura, producendo così un errore che Annibale difficilmente avrebbe fatto³⁹.

Non entro nel merito dei controversi documenti sul rapporto tra Raffaello e Francia, su cui sono già stati spesi fiumi d'inchiostro. Come ha ribadito Dempsey, e poi di nuovo recentemente Giovanna Perini

in risposta a Shearman⁴⁰, essi non contengono indizi sufficientemente univoci per corroborare la tesi della falsificazione, anche se, va dato atto a Shearman, le correzioni di Malvasia sulla versione manoscritta del sonetto di Francia, soprattutto quella nell'ultimo verso, sono più problematiche – trattandosi di un componimento poetico – di quelle sulla lettera di Annibale analizzata sopra⁴¹. Comunque, appurata la generale accuratezza delle trascrizioni malvasiane, in questo come in altri casi è sicuramente sensato l'assunto di Dempsey e Perini di considerare i documenti autentici nella sostanza fino a prova contraria. Allo stesso tempo però, gli esempi discussi sopra dimostrano che Malvasia poteva intervenire anche pesantemente sulle lettere che pubblicava; e, in un'epoca che non conosceva l'odierna distinzione tra edizione critica e manomissione arbitraria di un documento e che considerava perfettamente legittimo l'uso di *orationes fictae* – i dialoghi inventati attribuiti agli attori della storia, cui anche Malvasia ricorre frequentemente⁴² –, non si può escludere che il nostro aggiungesse anche intere frasi che un artista non aveva scritto, ma che, ai suoi occhi, *avrebbe potuto* scrivere; come non si può escludere la possibilità, ammessa dalla stessa Perini⁴³ – che Malvasia abbia acquistato e magari pubblicato dei falsi in buona fede.

Che il canonico non fosse troppo scrupoloso nell'uso delle sue fonti è peraltro facilmente dimostrabile. Confrontando le note manoscritte e il testo pubblicato, già Adriana Arfelli osservò che Malvasia frequentemente cambiava la paternità di sentenze, motti e giudizi, attribuendoli ad un artista da lui preferito (solitamente Guido Reni o Ludovico Carracci)⁴⁴; per citare l'esempio menzionato dalla studiosa, nella *Felsina pittrice* si legge che Ludovico, sollecitato da Cesare Rinaldi ad usare colori fini in un quadro di *Bacco e Arianna* che stava dipingendo, si sarebbe messo a ridere dicendo “buon disegno [...] e colorito di fango; alludendo a ciò che (al riferir del Ridolfi) solea dire Tiziano medesimo: che *i colori non facean belle le figure, mà il buon disegno*”⁴⁵. Nelle note manoscritte, il detto, in una versione più cruda, è invece attribuito ad Annibale, senza collegamento a un episodio particolare ma con lo stesso riferimento a Tiziano: “Buon disegno e colori di merda, diceva Annibale, et è ciò che diceva anche Titiano al riferir del Ridolfi che i colori non facevano belle le figure, ma il buon disegno”⁴⁶.

Una certa disinvoltura si nota pure nell'impiego dei documenti contabili da parte di Malvasia. È vero che la sua trascrizione delle 'vacchette' di Cesi e del libro di conti del Guercino è sostanzialmente confermata dai documenti originali⁴⁷; ma in questi casi si tratta di citazioni 'disinteressate', dove i documenti servono a colmare un vuoto d'informazioni o forse anche, più banalmente, a semplificare il lavoro all'autore, funzionando come una sorta di copia e incolla *ante litteram*. Spesso invece l'uso – oppure, meno evidente, il non uso – che Malvasia fa di questo tipo di documenti è più strumentale: li cita per provare una sua asserzione oppure – è il caso del pagamento della *Visione di Ezechiele* di Raffaello, menzionato per dimostrare che il Francia conosceva dipinti dell'urbinate prima di aver visto l'*Estasi di santa Cecilia*⁴⁸ – a confutare una tesi altrui; viceversa, quando non concordano con il suo punto di vista, li ignora anche consapevolmente. Mi limito a un esempio, peraltro sintomatico per le contraddizioni in cui Malvasia spesso s'impiglia. Nella vita di Prospero Fontana il canonico cita un passo da una lettera datata 4 dicembre 1593, in cui lo storico Pompeo Vizzani informava il prelado bolognese Dionigio Ratta sugli sviluppi di una trattativa per un quadro d'altare, meravigliandosi del prezzo spropositato di duecento scudi ("un gran pagare") che i Carracci gli avevano chiesto⁴⁹. Parlando poi, nella vita dei Carracci stessi, della modestia e generosità dei tre artisti, che avrebbero venduto per pochi soldi o persino regalato i loro quadri⁵⁰, Malvasia si avvede della contraddizione con quel documento e, nonostante poche pagine prima abbia affermato che Ludovico "prim'anche di Guido" aveva alzato i suoi prezzi (citando proprio la lettera a Ratta come testimonianza)⁵¹, nel contesto del discorso sulla modestia carracesca sente il bisogno di relativizzare il contenuto della missiva ("né in ciò turbi e dia fastidio la [...] mentovata lettera"); e a questo scopo menziona tre commissioni eseguite a prezzo basso anche dopo il 1593, ovvero la *Visione di San Giacinto* (oggi al Louvre) nel 1594 per 50 scudi (che peraltro in precedenza aveva definito "prezzo allora grande"⁵²), la pala dell'altar maggiore di Santa Croce nel 1602 per 48 scudi e, infine, la decorazione del cortile di San Michele in Bosco "per sì pochi quattrini [...] ch'è vergogna il ridirlo"⁵³. Mentre nel secondo caso, Malvasia 'dimentica' semplicemente di specificare che, come ci informa altrove, la pala

d'altare per Santa Croce fu eseguita non da Ludovico, bensì da suo fratello Paolo⁵⁴, nell'ultimo esempio è manifestamente in malafede: come testimoniano i libri di spesa del convento di San Michele in Bosco, per ognuno dei suoi tre "quadri grandi" (di ca. 17 m²), Ludovico ricevette ben 400 lire⁵⁵ – un'enormità per un dipinto murale di queste dimensioni se si considera che per l'intero fregio Magnani, che copre una superficie circa 12 volte superiore, i Carracci avevano riscosso un decennio prima appena 1000 lire⁵⁶. E poiché in più occasioni Malvasia ostenta la sua conoscenza dei "libri regolatissimi di que' compiti Monaci"⁵⁷ è difficile sostenere che siamo di fronte a una svista inavvertita.

Ovviamente non si tratta qui di rivitalizzare l'immagine distorta di un Malvasia falsario; i pochi esempi testé discussi – non di falsi ma di alterazione o oscuramento di fonti e materiale documentario – evidenziano però la necessità di distinguere tra le intenzioni programmatiche dichiarate di Malvasia, ovvero la ricerca della verità storica, e l'effettiva correttezza e completezza del suo racconto nel dettaglio.

Il richiamo alla verità come obiettivo supremo del proprio scrivere è peraltro uno dei *topoi* più diffusi nella storiografia europea, almeno a partire da Cicerone e Luciano⁵⁸. Lo stesso Vasari, spesso attaccato da Malvasia per le sue "falsità"⁵⁹, nella dedicatoria alla Torrentiniana afferma di essersi "ingegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono"⁶⁰ e nella *Conclusione* certifica di essersi appoggiato soltanto a fonti affidabili in termini abbastanza simili a quelli usati da Malvasia⁶¹.

Non c'è però bisogno di sottolineare che tali professioni di veridicità in sé non garantiscono l'oggettività del racconto storico, come testimoniano le innumerevoli storie o documenti prodotti nel nome della verità ma basati manifestamente su falsificazioni. Cito qui soltanto un esempio, cronologicamente e geograficamente lontano ma particolarmente interessante per le conclusioni che ne sono state tratte: le traduzioni francesi della cronaca di Pseudo-Turpino sulla spedizione spagnola di Carlomagno, attribuita a un contemporaneo del re franco ma in realtà scritta nel XII secolo⁶². Nella sua analisi di questo materiale, Gabrielle Spiegel ha dimostrato come in questo caso il modo 'realistico' (la prosa) non sia stato adottato ai fini di maggiore accuratezza

za, bensì “as a means of enhancing the credibility of (the) aristocratic ideology by grounding it in a language of *apparent* factuality”⁶³. Di conseguenza ha formulato l’ipotesi che ci potrebbe essere addirittura una correlazione tra l’autoproclamata veracità e un punto di vista ideologico e parziale, ovvero “that those instances in which truth-claims for history are most boldly asserted are precisely those in which ideological partisanship is most actively at play”⁶⁴. La tesi di Spiegel infatti si applica bene anche al caso della *Felsina pittrice*, il cui intento ‘ideologico’ è stato sufficientemente sottolineato dalla critica: la riaffermazione del ruolo di Bologna nel campo della pittura, nel senso di priorità sia cronologica (nel medioevo), sia qualitativa (nei tempi più recenti). Significativamente, è in particolare nella disputa con Vasari che appaiono le esplicite dichiarazioni di voler ristabilire la verità storica e l’ostentato uso di documenti archivistici – come, appunto, quando Malvasia affronta la questione del rapporto tra Francia e Raffaello.

A proposito della polemica antivasariana occorre ricordare un aspetto che solo negli ultimi anni ha iniziato a richiamare l’attenzione degli studiosi di Malvasia: la sua formazione e professione giuridica⁶⁵. Addottoratosi nel 1638 in *utroque iure* all’università di Bologna, per quarant’anni, dal 1647 fino al 1687, vi insegnò diritto civile e diritto canonico; e sembra perciò assai probabile che il suo insistere sulle testimonianze orali dei contemporanei, sui documenti scritti e sull’“oculare ispezione” (anziché sulle *auctoritates*)⁶⁶ risenta in primo luogo della cultura giuridica e non, come è stato anche proposto, della familiarità con le nuove tendenze empiriche della scienza naturale (Galilei e Bacon)⁶⁷ o con la metodologia dei Bollandisti e dei Maurini, che sono da considerare sviluppi paralleli piuttosto che modelli per Malvasia. In particolare l’attenzione alla tradizione orale – le innumerevoli testimonianze raccolte da allievi e conoscenti dei Carracci ad esempio –, che è meno evidente alla superficie del testo pubblicato ma che costituisce buona parte degli appunti manoscritti, è una spia per questo approccio giuridico, visto che la testimonianza orale svolge, oggi come allora, una funzione centrale nel dibattimento giudiziario.

Già Giovanni Previtali aveva osservato che Malvasia e Baldinucci si consideravano “avvocati” nella “controversia” tra le scuole bolognese e fiorentina,

paragonando poi “la facilità con cui il Malvasia si serve di documenti dubbi e più che dubbi, di quadri con firme apocrife, di lettere inventate di sana pianta, in una parola, la sistematica distorsione dei fatti nel tentativo di ‘convincere’ di mala fede l’avversario” con la dubbia moralità dei legulei odierni⁶⁸. Si tratta ovviamente di una caratterizzazione ingiusta che si spiega soltanto con il momento storico – i primi anni Sessanta – in cui Previtali scriveva, quando la fama del canonico bolognese aveva raggiunto il suo punto più basso. Se però eliminiamo la connotazione negativa, l’immagine di un Malvasia avvocato della causa bolognese è certamente calzante, e lo stesso canonico probabilmente vi si sarebbe riconosciuto⁶⁹. Ed è chiaro che, proprio in virtù di questo ruolo, la verità che stava cercando doveva essere per forza una verità soggettiva e di parte – anche se, come ha scritto Giovanna Perini, ci credeva senza dubbio appassionatamente⁷⁰. Di conseguenza, l’uso di documenti originali non è in primo luogo prova del rigore scientifico di Malvasia ma piuttosto frutto del desiderio di conferire maggiore credibilità alla sua argomentazione; ed è ovvio che il suo punto di vista parziale doveva spingerlo a preferire quelle testimonianze, quei documenti e quelle lettere che corrispondevano meglio al suo assunto preconetto, ed eventualmente ignorare o ‘dimenticare’ quelle che lo contraddicevano.

In questa luce la metafora del tribunale nell’attuale dibattito su Malvasia ha una sua coerenza. Essa comporta però il rischio di favorire una concezione manicheista della storiografia che divide gli autori della prima epoca moderna in storici ‘buoni’, da assolvere, e ‘cattivi’, da condannare. Ora che, almeno nell’ambito degli studi sul Seicento bolognese, l’immagine distorta di un Malvasia falsario è stata accantonata, l’autore non ha più bisogno di altre arringhe in sua difesa ma di un’analisi spassionata che lo inquadri nei suoi limiti come nelle sue potenzialità; perché chiaramente non era né un campanilista inaffidabile, né un precursore di Muratori o addirittura della scuola degli *Annales*⁷¹, ma un figlio della sua epoca; un’epoca in cui gli inizi di un’analisi critica delle fonti di prima mano coesistevano con la concezione tradizionale della storia come ramo della retorica. Malvasia partecipava a entrambe le tendenze, il che è la ragione principale per le inconsistenze e contraddizioni disturbanti ma anche affascinanti che caratterizzano la *Felsina pittrice*.

- ¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678. Si preferisce citare in seguito dall'*editio princeps*, ormai accessibile anche online, sul sito del Getty Institute: (vol. I: <https://archive.org/details/pittricedepi01malv>; vol. II: <https://archive.org/details/felsinapittricede02malv>), anziché, come si usava finora, dalla più diffusa riedizione del 1841.
- ² A. EMILIANI, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna*, Bologna 1989, in part. pp. 18-21, 41-54; Id., *Il Malvasia antiplatonico e Raffaello, il "boccalajo" urbinato. L'amore della vita del giovane Correggio*, in *Correggio*, a cura di L. Fornari-Schianchi, Parma, Galleria Nazionale, 20 settembre 2008 - 25 gennaio 2009, Milano 2008, pp. 245-251.
- ³ C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna. 1686*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.
- ⁴ Si veda a proposito A. SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park, Pa., 2000, pp. 30-38; M. E. MASSIMI, *Malvasia, Carlo Cesare*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 296-302, in part. 299 (con bibl. pre.).
- ⁵ MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, pp. 44-46. Sulla storia critica di questi documenti si veda C. DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna*, in "Studies in the History of Art", XVII, 1986, pp. 57-70, e J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven/London 2003, II, pp. 1469-1474, 1476-1479, n. F18, F20.
- ⁶ H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, 1906-1907, pp. 49-182, in part. 55-56.
- ⁷ H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, pp. 482-483.
- ⁸ D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, in part. pp. 208-212; Id., *I Carracci e la teoria artistica*, in *Mostra dei Carracci: catalogo critico*, a cura di G. C. Cavalli - F. Arcangeli - A. Emiliani - M. Calvesi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre - 31 ottobre 1956, Bologna 1956, pp. 49-59, in part. 56-57; F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", VII, 79, 1956, pp. 17-48, in part. 32, 45. Sulla sfortuna critica di Malvasia nel Novecento si veda anche DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael* cit., pp. 59-60.
- ⁹ C.C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi. Appunti inediti*, a cura di A. ARFELLI, Bologna 1961.
- ¹⁰ C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glückstadt 1977, in part. pp. 37-39, 60-65.
- ¹¹ D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci: con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984 (ed. inglese 1979), pp. 36-37; L. SPEZZAFERRO, *I Carracci tra naturalismo e classicismo*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 203-228, in part. 203-206; R. ZAPPERI, *The Summons of the Carracci to Rome: Some New Documentary Evidence*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, pp. 203-205, in part. 204. Per i contributi di Cropper e Perini cfr. sotto, note 12 e 15.
- ¹² Si veda, per citare soltanto i contributi più importanti per le questioni qui affrontate: G. PERINI, *Il lessico del Malvasia nella sua Felsina pittrice*, in "Studi e problemi di critica testuale", XXIII, 1981, pp. 107-129; EAD., *L'epistolario del Malvasia. Primi frammenti: le lettere all'Aprosio*, in "Studi secenteschi", XXV, 1984, pp. 183-230; EAD., *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, in "The Art Bulletin", LXX, 1988, pp. 273-299; EAD., *Biographical Anecdotes and Historical Truth: An Example from Malvasia's "Life of Guido Reni"*, in "Studi secenteschi", XXXI, 1990, pp. 149-160; EAD., *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, in: *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII: Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990*, a cura di E. Cropper - G. Perini - F. Solinas, Bologna 1992, pp. 165-183; EAD., *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art: la méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in *L'artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIIe siècle*, a cura di F. Cousinié - C. Belin, Actes du colloque international (Paris, 19-22 settembre 2007), Rennes 2011, pp. 335-354; G. PERINI FOLESANI, *Malvasia e Roger de Piles: occasioni di un incontro*, in *Crocchia e capitale di migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. FROMMEL, Atti del convegno internazionale (Bologna, 30 novembre-2 dicembre 2010), Bologna 2012, pp. 107-124.
- ¹³ G. PERINI, *Contributo a Malvasia epigrafista: precisazioni documentarie sull'Aelia Laelia Crispis e altre lapidi bolognesi*, in "Arte a Bologna", 4, 1997, pp. 108-129, in part. 112.
- ¹⁴ Sui rapporti con Mabillon e i Bollandisti si veda però la critica di G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, p. 107, nota 3.
- ¹⁵ Si veda in particolare E. CROPPER - C. DEMPSEY, *The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*, in "The Art Bulletin", LXIX, 1987, pp. 494-509, in part. 499-502; C. DEMPSEY, *Introduzione*, in *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di G. Perini, Bologna 1990, pp. 9-31, in part. 16-31; G. PERINI, *Nota critica*, ivi, pp. 33-99, in part. 58-77.
- ¹⁶ C. GOLDSTEIN, *Visual Fact over Verbal Fiction. A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge et. al. 1988.
- ¹⁷ S. PEPPER - E. CROPPER - C. DEMPSEY, *An Exchange on the "State of Research in Italian 17th-Century Painting"*, in "The Art Bulletin", LXXI, 1989, pp. 305-309. Nel suo contributo Pepper rispose all'articolo di CROPPER - DEMPSEY, *The State of Research* cit., apparso due anni prima, in cui gli autori a loro volta avevano criticato il saggio di D. MAHON, *Malvasia as a Source for Sources*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, pp. 790-795.
- ¹⁸ SHEARMAN, *Raphael* cit., II, pp. 1279-1282, 1469-1474, 1476-1479, n. 1580/3, F18, F20.
- ¹⁹ *Kunstliteratur der Neuzeit. Eine kommentierte Anthologie*, a cura di C. Vöhringer, Darmstadt 2010.

- ²⁰ G. PERINI, *Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei Coryciana*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXII, 1997/98, pp. 395-396.
- ²¹ E. CROPPER, *A Plea for Malvasia's Felsina Pittrice*, in C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation, Volume One: Early Bolognese Painting*, a cura di E. Cropper - L. Pericolo, London/Turnhout 2012, pp. 1-47.
- ²² MASSIMI, *Malvasia cit.*, p. 301.
- ²³ Si veda in particolare PERINI, *L'epistolario del Malvasia cit.*, pp. 191-192, 197-198, 216-217; BICKENDORF, *Die Historisierung cit.*, pp. 106-108; C. LEHMANN, «*Scrivo qui Vite, non tesso elogi: stendo relazioni, non formo panegirici*». Il concetto di verità di Carlo Cesare Malvasia e Pierre Cureau de La Chambre sullo sfondo della storiografia coeva, in *Crocevia e capitale cit.*, pp. 93-106, in part. 96-98.
- ²⁴ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, prefazione (pp. non num.).
- ²⁵ *Ivi*, p. 260.
- ²⁶ Si veda in particolare PERINI, *L'epistolario del Malvasia cit.*, pp. 189-193; EAD., *Le lettere degli artisti cit.*, p. 166-173. Cfr. anche DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael cit.*, pp. 61.
- ²⁷ La lettera è conservata a Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 153, n. 9, ed è stata pubblicata da R. ZAPPERI, *Per la storia della Galleria Farnese. Nuove ricerche e precisazioni documentarie*, in "Bollettino d'arte", 109-110, 1999, pp. 87-102, in part. 98-99; per la trascrizione malvasiana si veda MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, p. 574.
- ²⁸ È questo il caso della lettera scritta da Pompeo Vizzani a Dionigio Ratta nel 1593 che Malvasia riporta nella vita di Prospero Fontana; si veda sotto, p. 71 e nota 49.
- ²⁹ Cfr. sopra, nota 17.
- ³⁰ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, II, p. 16.
- ³¹ C. C. MALVASIA, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, ms. B 17, f. 104v-105r.
- ³² Cfr. in questo senso anche MASSIMI, *Malvasia cit.*, p. 301. La stessa PERINI, *Nota critica cit.*, p. 70, ammette che la lettera "è stata fatta oggetto di pesanti cure redazionali", considerando però questi interventi come un'eccezione.
- ³³ CROPPER - DEMPSEY, *The State of Research cit.*, p. 508. Le parentesi quadre indicano parti depennate.
- ³⁴ MAHON, *Malvasia as a Source cit.*, p. 791.
- ³⁵ CROPPER - DEMPSEY, *The State of Research cit.*, p. 501, nota 36.
- ³⁶ Per una discussione della fortuna critica e una bibliografia della prima delle due lettere fino al 2003 si veda SHEARMAN, *Raphael cit.*, II, pp. 1279-1282, n. 1580/3; cfr. inoltre PERINI, *Nota critica cit.*, pp. 69-77; M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 203-214; A. BOESTEN-STENDEL, *Carracci-Studien. Studien zu Annibale und Agostino Carracci unter besonderer Berücksichtigung ihrer Zeichnungen*, Torún 2008, pp. 210-216, 224-227.
- ³⁷ Cfr. in questo senso anche D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, London/New York 1971, I, pp. 157-158, nota 38; SPAGNOLO, *Correggio cit.*, p. 204.
- ³⁸ PERINI, *Nota critica cit.*, p. 77.
- ³⁹ SPAGNOLO, *Correggio cit.*, pp. 207-208. Anche BOESTEN-STENDEL, *Carracci-Studien cit.*, pp. 210-216, sospetta dietro le osservazioni critiche di Annibale la voce di Malvasia, ma i suoi argomenti appaiono meno cogenti.
- ⁴⁰ DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of the Early Raphael cit.*; SHEARMAN, *Raphael cit.*, II, pp. 1469-1474, 1476-1479, 1486-1487, n. F18, F20, F27; PERINI, *Carmi inediti cit.*, pp. 394-403; EAD., *Poems by Bolognese Painters from the Renaissance to the late Baroque*, in *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, a cura di T. Frangenberg, Donington 2003, pp. 3-28, in part. 7-10.
- ⁴¹ Si veda SHEARMAN, *Raphael cit.*, II, p. 1478 e fig. 35. Le spiegazioni che ne dà PERINI, *Carmi inediti cit.*, pp. 402-403, nota 208, non appaiono dirimenti.
- ⁴² Si veda a proposito PERINI, *Biographical Anecdotes cit.*
- ⁴³ PERINI, *Nota critica cit.*, p. 73.
- ⁴⁴ MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi cit.*, pp. XLVII-XLVIII.
- ⁴⁵ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, p. 481.
- ⁴⁶ MALVASIA, *Scritti originali cit.*, ms. B 16, f. 135r.
- ⁴⁷ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, pp. 323-327; II, pp. 362-383. Le 'vacchette' del Cesi sono state pubblicate in D. BENATI, *Apporti al catalogo di Bartolomeo Cesi. Gli appunti per Carlo Cesare Malvasia*, in *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Censi, Cento, Pinacoteca Civica, 17 ottobre - 29 novembre 1998, Castel San Pietro, Santuario del Ss. Crocifisso, 2-3 dicembre 1998, Milano 1998, pp. 161-166; il libro dei conti del Guercino in *Il libro dei conti del Guercino. 1619-1666*, a cura di B. Ghelfi, Bologna 1997.
- ⁴⁸ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, p. 44.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 217. Il contenuto della lettera è stato confermato dal ritrovamento di una missiva originale, scritta quattro giorni dopo dal fratello Giasone Vizzani al marchese Onofrio Santacroce e pubblicata da ZAPPERI, *The Summons of the Carracci to Rome cit.*, p. 205.
- ⁵⁰ MALVASIA, *Felsina pittrice cit.*, I, pp. 465-466.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 459.
- ⁵² *Ivi*, p. 400.

⁵³ *Ivi*, p. 466.

⁵⁴ *Ivi*, p. 524.

⁵⁵ Si veda F. MALAGUZZI VALERI, *La Chiesa e il Convento di S. Michele in Bosco*, Bologna 1895, p. 71, nota 1.

⁵⁶ S. VITALI, *A New Document for the Carracci and Ruggero Bascapè at the Palazzo Magnani in Bologna*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, pp. 604-613, in part. 606-607.

⁵⁷ Si veda per esempio MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, pp. 335, 400 (di qui la citazione).

⁵⁸ M. TULLIUS CICERO, *De oratore*, II, 9, 36; LUCIANO DI SAMOSATA, *Come si deve scrivere la storia*. Cfr. J. RÜSEN, *Narrativität und Objektivität in der Geschichtswissenschaft*, in *Metageschichte. Hayden White und Paul Ricœur. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich*, a cura di J. Stückrath-J. Zbinden, Baden-Baden 1997, pp. 303-326, in part. 306-307.

⁵⁹ Per la polemica antivasariana di Malvasia si veda, di recente, CROPPER, *A Plea*, pp. 4-18, 21-29 (con bibl. pre.).

⁶⁰ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani ...*, a cura di P. Barocchi - R. Bettarini, Firenze 1996-1997, p. 3.

⁶¹ Vasari, *Le Vite* cit., VI, p. 411.

⁶² G. M. SPIEGEL, *Forging the Past: The Language of Historical Truth in Middle Ages*, in "The History Teacher", XVII, 1984, pp. 267-283.

⁶³ SPIEGEL, *Forging the Past* cit., p. 276.

⁶⁴ SPIEGEL, *Forging the Past* cit., p. 277.

⁶⁵ Si veda a proposito: SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci* cit., pp. 18, 46-47, 70-71; PERINI, *Philosophie du droit* cit.; U. AGNATI, *Malvasia giurista: dati e ipotesi per un profilo*, in *Crocevia e capitale* cit., pp. 55-64.

⁶⁶ BICKENDORF, *Die Historisierung* cit., pp. 120-122.

⁶⁷ Cfr. CROPPER, *A Plea* cit., pp. 15-16, 34. Recentemente Giovanna Perini ha invece osservato che è da "confutare l'idea peregrina di un paradigma scientifico, piuttosto che giudiziario o propriamente storiografico, che ispiri il metodo storiografico malvasiano" (PERINI FOLESANI, *Malvasia e Roger de Piles* cit, p. 110).

⁶⁸ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (1^a ed. 1964), p. 57.

⁶⁹ Con un'immagine simile, ma in chiave positiva, anche Giovanna Perini (*Le lettere degli artisti* cit., p. 170) compara i documenti usati da Malvasia a testimoni chiamati in causa dall'avvocato nell'aula giudiziaria.

⁷⁰ PERINI, *Biographical Anecdotes* cit., p. 160.

⁷¹ PERINI, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters* cit., p. 290.