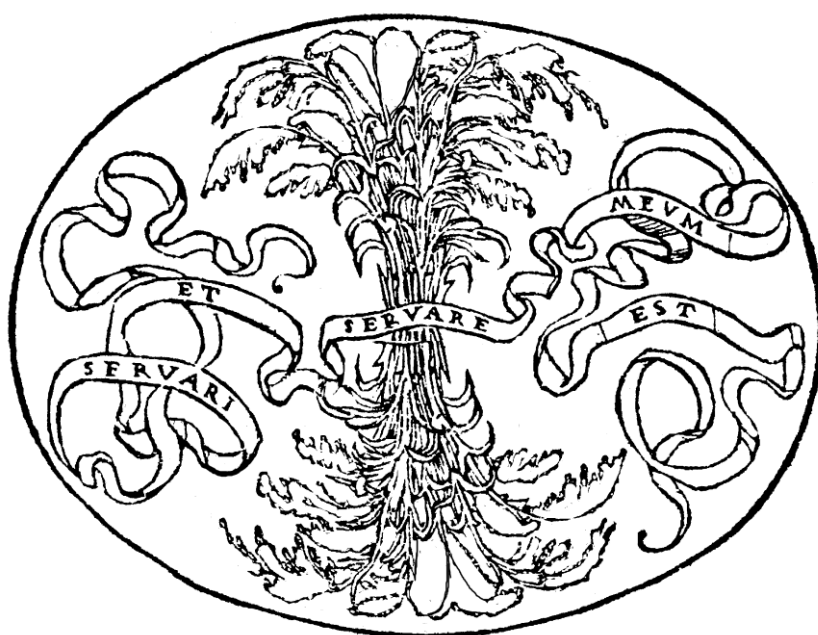


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

DANIELE GIORGI La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni	p. 1
MARCO SCANSANI L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane	p. 54
GIANLUCA FORGIONE «L'avete fatto a me». Per una nuova lettura delle <i>Sette opere di Misericordia</i> di Caravaggio	p. 114
GIOVANNI GIURA Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione, Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per San Francesco a Lucignano	p. 168
OLIVIER BONFAIT Dalle <i>Memorie pittoriche</i> alla <i>Felsina pittrice</i> . L'«indice delle cose notabili» di Malvasia	p. 199
DANIELE LAURI La <i>Morte di San Giuseppe</i> e gli altri rilievi in bronzo di Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee: precisazioni documentarie	p. 230
ANDREA RAGAZZINI Vita e opere di un'imperatrice le <i>Storie di Maria Teresa</i> di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale	p. 255
GIULIA COCO «Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco sulla copia del <i>S. Pietro Martire</i> dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia	p. 274
FLORIANA CONTE Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi, da Boccioni ai Pisani (1914-1966)	p. 293
ELISA FRANCESCONI Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: <i>Rilievi</i> , <i>Cartografie</i> e l'orizzonte visivo de <i>La Fantasia dell'arte nella vita moderna</i> (1951-1955)	p. 322

DALLE MEMORIE PITTORICHE ALLA *FELSINA PITTRICE*. L'«INDICE DELLE COSE NOTABILI» DI MALVASIA

Dopo la pubblicazione da parte di Adriana Arfelli degli *Appunti inediti di Carlo Malvasia per la sua Felsina pittrice*¹, le nostre conoscenze riguardo questo libro fondamentale per la storia della pittura a Bologna si sono notevolmente arricchite² grazie soprattutto agli studi successivi di Giovanna Perini Folesani, Anna Summerscale e Elizabeth Cropper. La prima, dal suo articolo sul lessico tecnico di Malvasia allo studio recente sulla vita dei Carracci, ci ha introdotto nell'officina e nella mente di Malvasia scrittore della *Felsina pittrice*³, mentre la seconda ha offerto un'analisi molto chiara degli *enjeux littéraires* del testo malvasiano⁴. Dal canto suo Elizabeth Cropper, dopo aver riabilitato con Charles Dempsey il valore testimoniale della *Felsina pittrice*⁵, ha cercato in diversi saggi, recentemente pubblicati in occasione della traduzione in inglese del testo, di mettere in evidenza l'importanza di quest'opera⁶, le cui vicende editoriali sono oggi molto meglio documentate⁷. Tutti questi studi hanno preso in considerazione unicamente il testo delle vite. Sulla scia delle tendenze attuali della storia della letteratura, che dopo le ricerche fondamentali di Gérard Genette si è immersa anche nell'analisi dei paratesti⁸, vorremmo concentrarci sull'«Indice delle pitture e delle cose notabili», di cui avevamo già sottolineato l'interesse in un saggio pubblicato molti anni or sono sui prezzi delle opere del Guercino⁹ e sul quale Giovanna Perini Folesani ha già fornito un primo *éclairage*¹⁰.

L'«Indice delle cose notabili» riveste un'importanza particolare nella *Felsina pittrice*, tanto nell'oggetto libro quanto nel discorso di Malvasia. Di fatto, le 84 pagine di questo indice corrispondono a una porzione non indifferente dei due volumi: quasi un decimo delle 1068 pagine dedicate alle vite dei pittori. Inoltre, nella sua opera l'autore allude a questo indice per ben due volte: nella prefazione, dove si annuncia che il secondo volume sarà corredato di indici, e nell'elenco dei pittori trattati nel primo volume, nel quale rinvia a un indice più

Tengo a ringraziare Jacopo Ranzani e Fernando Loffredo per la correzione del mio testo italiano, Daniele Rivoletti, Donata Levi e Lucia Simonato per preziosi consigli. Ringrazio anche i due referee che hanno fornito utilissimi suggerimenti.

¹ MALVASIA/ARFELLI 1961. Altri appunti inediti sono stati pubblicati da Lea Marzocchi (MALVASIA/MARZOCCHI 1980 e 1983). Un esemplare a stampa con annotazioni da parte dello stesso Malvasia è conservato alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (ms B 1729).

² L'importanza del libro pubblicato nel 1678 (MALVASIA 1678) è dimostrata dalla ricezione da parte dei lettori contemporanei (sulla quale, si vedano SUMMERSCALE 2000, pp. 33-38 e MALVASIA/CROPPER 2012, pp. 13-15), dalla sua riedizione in forma ampliata (con annotazioni di Giampietro Zanotti; MALVASIA/ZANOTTI 1841), dall'edizione anastatica di quest'ultima nel 1970, dalla pubblicazione di lunghi brani del libro originale nel 1971 e dalla traduzione in inglese del testo, impresa lanciata da Elisabeth Cropper (MALVASIA/CROPPER 2012). Il testo di Malvasia è stato anche oggetto di alcuni studi recenti sui quali torneremo in seguito.

³ Si vedano in particolare PERINI FOLESANI 1981, 1984, 1988, 1989, 2005, 2011b, 2014a.

⁴ SUMMERSCALE 2000.

⁵ L'importanza di Malvasia come fonte attendibile, soprattutto per quanto riguarda le lettere dei Carracci, dopo essere stato messo in dubbio dalla storiografia tedesca e da Mahon, è stata riabilitata in DEMPSEY 1986, PERINI FOLESANI 1990 e DEMPSEY 1990. Si veda inoltre MALVASIA/CROPPER 2012.

⁶ MALVASIA/CROPPER 2012.

⁷ Si veda a tal proposito il saggio molto dettagliato di GIROTTO 2012.

⁸ Il linguista distingue inoltre il paratesto autoriale da quello editoriale, e il peritesto (all'interno del libro) dall'epitesto (note preparatorie, postille autografe). Si veda GENETTE 1987. Non esiste una reale bibliografia su gli indici, e sulla loro storia nel Cinquecento e Seicento, ma si può fare riferimento a TAVONI 2009 e ai saggi in *DISCIPINARE LA MEMORIA* 2014.

⁹ BONFAIT 1990. Nell'edizione MALVASIA/ZANOTTI 1841 l'«Indice delle cose notabili» è parzialmente modificato rispetto all'edizione del 1678. Questo studio prende ovviamente in considerazione l'*Indice* dell'edizione originale.

¹⁰ PERINI FOLESANI 2014b.

completo e analitico (disposto «per via de' loro cognomi») alle fine de secondo tomo. In una lettera ad Angelico Aprosio, giustamente ricordata da Giovanna Perini Folesani nel suo saggio, Malvasia insiste sulla necessità di fornire delle «tavole» che sarebbero dovute essere «esatte e copiosissime»¹¹.

Il ruolo che il canonico bolognese attribuisce agli indici si colloca dentro la storia di questa specifica forma di paratesto nelle vite degli artisti da Vasari in poi. Ma l'importanza dell'«Indice delle cose notabili» è giustificata dalle modalità di scrittura della *Felsina pittrice*.

Breve storia degli indici nella letteratura artistica del Cinque e Seicento

Gli studi più recenti sui paratesti mostrano un interesse crescente di storici e linguisti nei confronti degli indici, soprattutto per quanto riguarda il momento della loro comparsa e le fasi di passaggio dall'indice manoscritto alla versione a stampa¹². In quest'ottica la storia delle pubblicazioni delle *Vite* di Vasari può servirci da guida poiché è anche una storia di indici (che giunge fino a quello delle «cose notabili» compilato da Paola Barocchi e posto a corredo della sua monumentale edizione delle *Vite* vasariane¹³).

La prima edizione torrentiniana delle *Vite* era arricchita, alla fine del secondo volume, da diverse «tavole»: una per i capitoli introduttivi (una pagina), una per gli artisti trattati nelle *Vite* stesse (3 pagine), una per gli artefici menzionati nel testo (5 pagine), e una per i luoghi di conservazione delle opere citate (classificati per città e edificio), per un totale di 39 pagine¹⁴. Rispetto alle 992 pagine di testo, i diversi indici corrispondono solamente a una aggiunta di 4%.

Nella Giuntina del 1568, il frontespizio indica che ciascuno dei tre volumi è provvisto di «tavole» «delle cose più notabili, de' ritratti, delle vite degli artefici, e dei luoghi sono le opere loro»¹⁵. Tale insieme di indici corrisponde in questo caso al 6%, ma le sue pagine continuano a non essere numerate e le «tavole» poste all'inizio del primo volume sembrano introdurre il lettore al contenuto del testo piuttosto che proporre una riflessione analitica sullo stesso. Inoltre, ciò che appare più un repertorio delle «cose notabili» che un indice vero e proprio non è denominato nello stesso modo in tutti e tre volumi (nel primo è chiamato «indice», nei due seguenti «tavola», allo stesso livello quindi delle tavole dei ritratti o dei luoghi) e non occupa sempre la stessa posizione all'interno degli indici (è all'inizio nel primo e nel terzo volume e alla fine nel secondo). Tale mancanza di omogeneità editoriale indica uno statuto inferiore rispetto agli altri indici vasariani. Di fatto, questo repertorio delle «cose notabili» prende più la forma di un semplice elenco che d'un indice strutturato (Fig. 1) poiché pone sullo stesso livello gli artisti (secondo il loro nome), le opere e i fatti o aneddoti più o meno degni di memoria. Il risultato è quindi un inventario alla Prévert, come mostra la fine della lettera S del primo volume: «Stefano miniatore; Strada ammattonata, e fonte restaurata ad Ascesi [con un rinvio a due pagine non nell'ordine sequenziale: «486, 344»]; Stupore del Francia Bolognese; Studiolo del Duca Cosimo». Nessun artista gode di una voce sviluppata su più di due righe, il che non vale per le voci riguardanti oggetti religiosi (tabernacolo); la sola voce strutturata è quella riferita alle «CHIESE», stampata in lettere capitali, recante l'elenco in ordine alfabetico degli edifici religiosi e posta però sotto la lettera «S»: «Santo Agnolo compagnia in Arezzo, S.

¹¹ Lettera del 19 giugno 1677, citata in PERINI FOLESANI 2014b, n. 1. Per il carteggio con l'Aprosio, vedere PERINI FOLESANI 1984 (in cui la lettera è pubblicata p. 228-229).

¹² Il libro di Marco Santoro (SANTORO 2008 affronta principalmente il tema dei frontispizi e delle prefazioni). Per il passaggio dall'indice manoscritto a quello stampato, si vedano VECCE 1998 e TAVONI 2005.

¹³ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1967-1997.

¹⁴ VASARI 1550. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

¹⁵ VASARI 1568. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

Agostino in Roma, S. Agostino d'Arezzo [...]». Tale sforzo non è ripetuto nei volumi seguenti. La «Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte» è molto più strutturata tanto visivamente quanto intellettualmente (Fig. 2): il nome della città è posto al centro della colonna, in maiuscolo, seguito (sempre al centro, ma a caratteri più piccoli) dai nomi dei diversi luoghi («Duomo, Battistero, S. Domenico [...]» nel caso di Arezzo). All'interno di questi paragrafi si trova inoltre una lista di cappelle o di opere sempre accompagnate dal nome dell'artista, *in primis*, quando possibile, quello dell'architetto («DUOMO. Il modello. Jacopo Tedesco p. 92 Tavola dell'altar maggiore. Giovanni Pisano p. 146»). Accanto al paradigma biografico delle *Vite*, questo indice sembra fornire un vero e proprio esempio di mnemotecnica per luoghi.

Diverso è il caso dell'edizione bolognese a cura di Carlo Manolessi del 1647 e dedicata al Granduca di Toscana¹⁶. Il frontespizio indica che le *Vite*, «arricchite di postille nel margine», sono dotate di apparati che garantiscono una prima indicizzazione e permettono al contempo di percorrere velocemente il testo senza leggerlo, il che risulta molto utile se si considera che gli accapo sono estremamente ridotti in questa edizione. Le annotazioni a margine, oltre a sottolineare i fatti salienti di ogni vita, possono essere intese come un testo a sé: ogni paragrafo, stampato in corsivo e con un carattere più piccolo, contiene almeno due righe (ma la lunghezza può raggiungere le 10 righe) e corrisponde spesso a una frase, composta da un participio passato, o da un verbo alla forma attiva. I diversi indici, raggruppati alla fine del terzo volume (ma sempre non numerati) corrispondono in questo caso a un'aggiunta del 9%. Accanto agli elementi ripresi dalla Giuntina («Ritratti nominati nell'opera; Ritratti del museo; [...]»; Anticaglie del Palazzo Pitti) gli indici veri e propri del testo sono stati ridotti a due: una «Tavola de' luoghi» (composta da 46 pagine, corrispondenti all'indice della Giuntina, nelle quali soltanto l'indicazione della città è posta al centro della colonna; Fig. 3) e una «Tavola delle cose più notabili» (Fig. 4).

Quest'ultima è notevolmente ampliata (77 pagine rispetto alle 44 pagine della Giuntina, mentre il numero delle pagine della «Tavola dei luoghi» è lo stesso) e soprattutto molto più ricca e strutturata. I nomi degli artisti sono indicati in maiuscolo e le voci presentano sempre la stessa struttura: la specializzazione e il luogo d'attività dell'artista; i suoi maestri, i fatti salienti della vita, le opere principali, i suoi costumi, le circostanze della morte e i discepoli (un'indicizzazione quindi molto diversa dai piccoli riassunti posti a margine delle varie vite). Queste informazioni possono essere declinate sotto forma di frase, ma sempre breve. Il testo non è più un riassunto strutturato secondo la logica di un discorso scritto, ma una vera e propria indicizzazione che rimanda a un'altra *disciplina mentis* e permette non solo di orientarsi velocemente nel testo delle biografie, ma anche di paragonarle facilmente. Accanto a queste voci riguardanti gli artisti, se ne possono distinguere altre due tipologie. Quelle relative alle opere sono spesso organizzate per tema iconografico o per tipo di oggetti, solo eccezionalmente per luogo («Chiesa di Loreto»), ed è sempre giustificato il motivo della loro presenza nell'indice: «Adorazione de Magi, con bellissime espressioni d'affetto, e attitudini». L'altra tipologia tocca le tecniche o nozioni relative alle diverse arti. La prima pagina comprende così le voci «Acque che petrificano. Introduttione», «Affetti et attitudine diverse spiegati» per la pittura (con circa 40 rinvii) e per la scultura (con 22 rinvii). Queste voci sulle nozioni sono assai rare (più o meno l'1% del totale di questo indice), ma costituiscono un vero e proprio discorso a sé sull'arte. La voce «Disegno e sua definitione» occupa 11 righe: inizia sottolineando l'importanza concettuale del disegno («fondamento della pittura e della scultura») e continua con alcuni sottoparagrafi riguardanti le sue applicazioni più concrete; mentre la voce «colori» (6 righe) si concentra su fatti storici e tecnici. Il ruolo storico di Firenze non è dimenticato in questa edizione bolognese: la voce «Compagnia de' Pittori» evidenzia il ruolo di Firenze e cita il rinnovamento della compagnia con l'Accademia del

¹⁶ VASARI 1647. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

Disegno. Queste voci costituiscono un paratesto che permette certamente di percorrere velocemente il testo principale, ma soprattutto di affrontarlo in un modo diverso, dal punto di vista dello studio e della critica, e di elaborare così un testo ulteriore, più analitico e storico.

È nota l'importanza dell'edizione bolognese di Vasari nel percorso che spinse Malvasia alla pubblicazione della sua *Felsina pittrice*. Numerosi elementi della sua opera, dalla partizione in epoche alla presentazione in due volumi dello stesso spessore, derivano direttamente da Vasari¹⁷. L'«Indice delle cose notabili», nella sua ampiezza come nel suo contenuto, fa parte della strategia del canonico bolognese per rispondere alla supremazia di Vasari nella letteratura artistica. Ciò comporta, ad esempio, una voce «Compagnia de' pittori in Bologna», sistemata come quella dell'edizione Manolesi (tale voce era assente nei tre indici della Giuntina). Dopo alcuni rinvii alle prime pagine del volume, quasi a voler dimostrare l'antichità di questa compagnia, Malvasia precisa il ciclo della sua storia: «al basso a quanto e rovinata», fu in seguito «sollevata quanto, arricchita e nobilitata da Lodovico Carracci III, 494»; un ciclo che dimostra essere parallelo a (e rivale di) quello vasariano.

Nel corso del Seicento, la pratica di arricchire una pubblicazione con un «Indice delle cose notabili» era divenuta corrente. Malvasia aveva sicuramente potuto notare come Carlo Ridolfi, nel frontespizio delle sue *Meraviglie dell'arte* (citato ben tre volte nella prefazione della *Felsina pittrice*), non aveva esitato a indicare la presenza di «tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili»¹⁸. Quest'ultima tavola presente nei due volumi occupa un numero di pagine decisamente importante, corrispondente a quasi un nono del testo. Ciononostante, si tratta più di una tavola che di un indice, come, del resto, suggerisce il suo nome, non avendo né l'organicità né l'efficacia dell'indice di Malvasia. Posto all'inizio di ogni volume, questo elenco – sempre non numerato – ha la funzione di informare il lettore su ciò che troverà nelle pagine seguenti. Le tipologie di informazioni sono quindi molto diverse. Circa un terzo di questa lista è dedicato ai riassunti delle biografie dei pittori veneziani con una particolare insistenza sulle opere (26 righe per Jacopo Tintoretto, ovvero tre quarti di una pagina, così come quasi mezza pagina è dedicata a Jacopo Palma, e lo stesso vale per Tiberio Tinelli, un pittore poco conosciuto, ma contemporaneo di Ridolfi). La localizzazione delle opere occupa un decimo delle pagine, e solo in questo caso la voce corrispondente è talvolta posizionata al centro della pagina, come per le «Chiese di Padova» sotto la voce Padova. Le nozioni o idee riguardanti la pittura sono molto rare, e non occupano mai più di una riga («figura del Tintoretto fatta a confusione di alcuni giovani Fiaminghi»¹⁹), ma la tavola contiene anche molte altre tipologie di voci, come ad esempio quelle relative a un'opera («Fede come dipinta da Alessandro Maganza»), un personaggio importante per la storia di Venezia («Fantin Dandolo, primo podestà di Brescia») o un proverbio («Fortuna favorisce i pazzi»). In questa mole di informazioni risulta complicato districarsi, poiché la posizione di una voce nell'elenco è legata alla prima lettera della voce stessa (ad esempio la voce «Fra gli ornamenti della pittura, qual tenghi il primo luogo» è indicizzata sotto «fra»), e come abbiamo appena visto per esprimere un concetto si preferisce l'uso di una frase a quello di una semplice parola. È quindi difficile parlare di un vero e proprio indice; sarebbe al contrario più corretto parlare di una tavola, che certamente offre una panoramica molto personalizzata sul testo, ma non è uno strumento che ne mette in rilievo i punti salienti né consente un vero discorso sull'arte della pittura a Venezia (nei due volumi non esiste, ad esempio, una voce colorire/colorito, se non nel primo volume per i «Colori quali usati dagli Antichi»).

A queste date tuttavia l'«Indice delle cose notabili» non era ancora considerato un paratesto indispensabile all'interno di un libro, a differenza dell'indice dei luoghi, o della

¹⁷ A tal proposito si veda MALVASIA/CROPPER 2012, p. 4.

¹⁸ RIDOLFI 1648.

¹⁹ RIDOLFI 1648, *Tavola delle cose notabili*, p.n.n..

prefazione²⁰. Nella *Carta del Navegar pittoresco* di Boschini (1660), esso occupa meno di una colonna, in terzultima posizione, prima di una parte dell'indice dedicata alle «curiosità», dopo un elenco dei nomi degli artisti e diversi elenchi per le opere²¹. E se Baglione si accontenta di una lista di nomi di artisti²², Bellori – superbo – pubblica il suo libro senza alcuna tavola o indice²³. Dopo Malvasia, Baldinucci integra un «Indice delle cose notabili» alla fine dei tre volumi delle sue *Notizie de' professori del disegno* pubblicati prima della sua morte, ma questa parte del libro non supera il 5% del testo principale: le pagine non sono di nuovo numerate e si tratta in realtà di un elenco di nomi, persone e luoghi, benché nel secondo volume, diverse voci tematiche appaiano sotto «Errore», come «Errore di scrittor francese»²⁴.

Un indice necessario per passare dalle Memorie alla Storia

A differenza di questi ultimi libri, l'«Indice delle cose notabili» della *Felsina pittrice* costituisce uno strumento editoriale di tutt'altro carattere. Esso è posto a conclusione dei due volumi e la numerazione delle sue 84 pagine segue quella del testo. È preceduto da tre indici: due per le istituzioni religiose (le «Chiese», di 8 pagine) e civili («di nomi, cognomi, o Famiglie delle quali per posseder Pitture, o per altro si fa menzione nell'opera», 13 pagine) e un altro per tutti i pittori menzionati (12 pagine; Fig. 5). Le voci di questi ultimi due sono qualche volta gerarchizzate. Ad esempio, la voce «Aldobrandini» dell'indice dei nomi distingue i diversi membri della famiglia, indicandone le cariche, e rinvia a una voce dell'«Indice delle cose notabili» («Villa Aldobrandina»). È già stato notato come nella voce «Bellori» Malvasia segnali la pubblicazione delle *Vite* del critico romano: «mentre sto aggiornando questo indice all'opera mia già stampata» (il che non corrisponde esattamente al vero, poiché i due volumi non sembrano essere pronti prima della fine 1676, primi mesi del 1677²⁵).

Nello stesso modo, le voci dell'indice dei pittori rimandano in primo luogo alle pagine delle biografie e contengono spesso chiarimenti sul loro contenuto (soprattutto per quanto riguarda le incisioni) e sulle fonti impiegate, specificando anche se gli artisti sono autori di un testo o, nel caso dei francesi, appartengono a un'accademia. Qualche volta questo indice permette di segnalare un errore nel testo (ad esempio per il nome di «Laureti», Giacomo al posto di Tomaso) o di dedicare alcune righe a un artista non trattato nel testo («Haffner», senza alcun rinvio), elaborando così un elenco ideale, storico, ma anche geografico, poiché i nomi delle famiglie non bolognesi sono segnati da un asterisco. Il quarto indice ha un doppio nome: «Indice della maggior parte delle pitture sì private che pubbliche e delle cose più notabili che si contengono nell'opera», abbreviato in «Indice delle pitture e cose notabili» nell'intestazione della pagina (Fig. 6). Lungi dal volerne fare un indice generale, Malvasia, dopo aver registrato le chiese, i committenti o i collezionisti privati e i pittori, si concentra ora sull'arte della pittura con alcune voci dedicate alle opere – organizzate per argomento («Agarre del Barbieri») o per tipologia («Cupole») – ai luoghi di conservazione («Vigna o Villa»), all'arte della pittura («Aggionti pittorici»), alla pratica del mestiere di pittore («affrettare i lavori»),

²⁰ Si veda PERINI FOLESANI 2014b per alcune informazioni su gli indici per altri testi di letteratura artistica italiana del Seicento.

²¹ BOSCHINI 1660. Per questo libro si vedano l'edizione BOSCHINI/PALLUCHINI 1966 e MARCO BOSCHINI 2014.

²² BAGLIONE 1642. Le pagine della «tavola delle vite», classificata secondo i nomi, non sono numerate.

²³ BELLORI 1672 (si veda l'edizione BELLORI/BOREA 1976).

²⁴ BALDINUCCI 1681-1728. Sul contesto editoriale di questo libro, si veda GOLDBERG 1988, mentre per quanto riguarda il suo rapporto con Vasari si rimanda a STRUHAL 2016.

²⁵ È stato notato come Malvasia nel suo capitolo sui Carracci risponda proprio alla vita di Annibale scritta da Bellori senza mai citarlo (SUMMERSCALE 2000, p. 26). Per le date di pubblicazione, si vedano *ibidem*, pp. 27-28, e GIROTTO 2012. Nonostante questa data di pubblicazione, Adriana Arfelli sosteneva che la maggior parte del testo fosse già a buon punto nel 1671 (MALVASIA/ARFELLI 1961, pp. XXIV-XXIX).

citando pittori che a suo avviso vanno imitati (Albani) o meno (Caravaggio). Ogni indice possiede quindi una sua propria logica interna e nello stesso tempo un legame organico con gli altri, serve come guida alla lettura e per orientarsi nel testo. Ma il fatto che l'«Indice delle cose notabili» sia disposto non più in due colonne, come i precedenti indici, ma su tutta la pagina ne fa quasi un testo a sé.

Se comparato agli indici nei trattati dell'epoca certamente quello in oggetto può essere letto sia come una reazione a Vasari, sia come un risultato della *forma mentis* di Malvasia, abituato ai copiosi indici dei trattati di diritto e a quelli necessari e funzionali dei voluminosi e compressi libri di antiquaria²⁶. Tuttavia, esso risponde prima di tutto a una necessità interna alla *Felsina pittrice*. Nella prefazione l'autore riconosce di essersi lasciato persuadere dalle «comuni istanze ad abbandonar più tosto alle stampe, così scomposte e mal raffazzonate queste pittoriche Memorie», senza quindi «aggiustatura» né «ripulimento». Ma più che in una domanda locale, è nella pubblicazione del testo di Bellori (che afferma la superiorità dell'arte romana) o nel timore di veder pubblicato il libro del fiorentino Baldinucci (che conferma l'ideologia vasariana del primato di Firenze) che vanno cercate le ragioni che hanno spinto il canonico bolognese a far stampare in fretta il suo testo, scritto tra il 1672 e il 1675. Ciononostante, il libro sarebbe uscito soltanto nel 1678. La procrastinazione della pubblicazione definitiva non è dovuta semplicemente all'attesa dell'approvazione da parte del dedicatario, nientedimeno che Luigi XIV, ma anche a un lavoro sul testo che Malvasia stesso considera necessario. Un artista del suo *entourage*, Giovanni Mitelli, gli aveva verosimilmente lasciato intendere che, pubblicato in questo modo, il testo era «un'immensità e catastrofe di quantità infinita di robbe»²⁷. Ma il canonico sapeva di non essere adatto per «ripulire, riformare, abbellire que' primi embrioni, que' bozzi», poiché – come scrive sempre nella prefazione – aveva comunque scelto di esprimersi con uno stile basso, talvolta popolare, adatto a un pubblico mirato: quello dei pittori²⁸.

I tre anni che intercorrono fra la fine della stesura e la pubblicazione furono impiegati per un lavoro editoriale molto più utile: l'elaborazione dell'«Indice delle pitture e cose notabili». Malvasia, oltre a modificare il senso generale del suo testo cambiandone il titolo, passando quindi dalla forma neutra *Memorie storiche* (che lascia intendere di fatto, una «quantità infinita di robe») a quella molto più eloquente della *Felsina pittrice*, svolge un immenso lavoro sulle «robe» per dare un senso a «questa infinità» per mezzo dell'indice. Se il contenuto delle biografie è un amalgama di diversi testi (vite in stile vasariano, elogi funebri, lettere, libro di conti, citazioni di diversi documenti), l'«Indice delle cose notabili» costituisce quasi la sola parte del libro che può dirsi omogenea, un discorso di 80 pagine frutto del puro pensiero dell'autore che conferisce unità a un testo altrimenti molto frammentato e dispersivo. L'«Indice» allora non è più un semplice paratesto, ma un testo a sé, un vero e proprio discorso sul testo, che permette, mediante le voci selezionate, il loro contenuto e i numerosi rinvii presenti (o volontariamente assenti), di infondere un significato nuovo all'opera. Vedremo in seguito come le voci «Colorito», «Disegno», «Invenzione» si rinviano l'una con l'altra per definire una teoria della pratica della pittura.

In tre anni il metodo classificatorio di Malvasia non si poté raffinare compiutamente²⁹. Ad esempio, nell'«Indice» possiamo trovare alcune voci che cominciano ancora con l'articolo

²⁶ Su questo punto, vedere utilissime informazioni in PERINI FOLESANI 2014b. Per i legami tra Malvasia e la cultura del diritto, vedere PERINI FOLESANI 2011a e PERINI FOLESANI 2011c.

²⁷ Citato da MALVASIA/ARFELLI 1961, p. VII. Ma Anna Summerscale ha giustamente notato che le frasi caleidoscopiche della *Felsina pittrice* fanno probabilmente parte di una strategia letteraria dell'autore (SUMMERSCALE 2000, p. 67-76).

²⁸ Si vedano a questo proposito PERINI FOLESANI 1984 e SUMMERSCALE 2000, p. 25.

²⁹ Sulla fretta nella composizione di questo indice, si veda PERINI FOLESANI 2014b, pp. 268-269.

prima del sostantivo («la Gloria»), così come delle semplici frasi col verbo all'infinito («Non graticolare i disegni»); tuttavia, la loro classificazione segue un ordine alfabetico basato sull'iniziale della parola principale (i due casi sopracitati si trovano dunque sotto la lettera G). Sebbene il dottore in legge faccia raramente cominciare una voce con una frase vera e propria (e in tal caso spostando il verbo in ultima posizione), spesso si lascia sfuggire frasi relative («Pittori, Affrettati e violentati esser non vogliono [rinvii alle pagine]»; «Bravi tutti nello stesso tempo in Bologna e che fecero [...]»; «Che fecero [...]»), la maiuscola permette in questo caso di comprendere la struttura della voce. La scelta delle voci non dimostra sempre un gran rigore: «Gran Duca» rinvia giustamente all'indice delle famiglie, ma la seguente «Gran Duchessa» rinvia a una sola pagina, ma non all'indice precedente. Alcune voci non sono chiaramente comprensibili senza aver letto il testo: «nomi grandi», ad esempio, intende il fatto di dare all'occasione di un battesimo il nome di un personaggio storico come Cleopatra o Marcantonio. La ricchezza dell'indice non è necessariamente dovuta a confusione nella strutturazione. La ripetizione di una parola spesso è riconducibile alla volontà di segnalare significati diversi, come nel caso di «Istorie», voce ripetuta per ben tre volte: la prima si riferisce alla pittura di storia in generale, la seconda indica lo stile necessario per dipingere tale genere, e la terza rinvia alle diverse pitture di storia citate nel testo («Istorie. Di S. Antonio di Padova [...]»). «Di Enea di Lodovico Carracci [...]»). Tale frammentazione dell'indice obbliga il lettore a consultare le diverse voci per avere una visione globale della nozione che gli interessa. Ad esempio, per il concetto di emozioni, si devono consultare almeno quattro voci: «Affetti» e «Passioni», come pure «Pianto» e «Proprietà di azione e espressione delle figure» (sotto la lettera P).

Questo indice non si limita però a una semplice indicizzazione del testo della *Felsina pittrice*. Esso gode infatti di una struttura propria: spesso i rinvii sono abbastanza numerosi, spiegati e diversificati, e si può così passare facilmente da una nozione ai suoi sinonimi o alle voci correlate. Malvasia, che ha dovuto indicizzare gli scritti di altri per compilare la sua opera e raccomanda al lettore l'uso dell'indice in modo decisamente moderno e sperimentale nella sua guida delle *Pitture di Bologna* al fine di rendere «il Passegiere disingannato ed istrutto», ha una chiara coscienza dell'utilità di tale strumento³⁰. Lo dimostra bene ciò che abbiamo potuto notare a proposito dell'elaborazione delle voci, della volontaria ripetizione di alcune di esse e della loro impostazione tipografica. Questo indice non solo permette al lettore di entrare o percorrere il testo di Malvasia ponendo domande precise o servendosi di un lessico colto (come potremmo fare noi oggi mediante la 'ricerca avanzata' dei formulari di ricerca), ma anche di leggere un altro testo, più elaborato, ma allo stesso tempo più sintetico, più istruttivo e più ideologico, sulla storia della *Felsina pittrice*. Non più un memoriale, ma un vero e proprio discorso. Le 537 voci corrispondenti alle nozioni (da «Abbondanza di pittori avvili la stima della professione» a «Zelo di Salvator Rosa per lo dovuto sempre rispetto a Rafaelles») occupano più dei due terzi delle 83 pagine dell'«Indice delle cose notabili», un'importanza che non si trova negli altri indici da Vasari in poi; il resto si compone per due terzi di voci iconografiche riguardanti le opere, come «Abbondanza dipinta con altra donna da Annibale Carracci», e per un terzo di voci relative ad alcuni pittori, debitamente selezionati, sulle quali torneremo in seguito. Il primo tipo di voci sarà quello preso in esame. La loro molteplicità (e qualche volta ripetizione) induce a utilizzare, accanto all'analisi critica del testo stesso, le statistiche per meglio capirne gerarchia e struttura (Fig. 7), che permettono di leggere la geografia e la storia delineate da Malvasia secondo i propri canoni ideologici.

³⁰ Su questo punto, si veda MALVASIA/CROPPER 2012 (e in particolare la pagina 17).

L'indice: una visione coerente dell'artista e dell'arte

Le voci riguardanti proverbi o la letteratura artistica sono molto rare (rispettivamente 19 e 14) e occupano soltanto l'1% delle circa 2000 righe relative a nozioni legate all'arte. La maggior parte di queste ultime riguarda il pittore e il suo mestiere (278 voci, poco più della metà), mentre le questioni tecniche e pratiche dell'arte pittorica costituiscono circa il 40% dell'indice.

L'artista secondo Malvasia

Analizzando le voci che rimandano più strettamente alla dimensione biografica della *Felsina pittrice*, le tematiche della carriera e del mestiere di pittore, della sua condotta «morale», della vita domestica, del riconoscimento della sua arte o delle sue relazioni con i comparari occupano ognuna all'incirca un decimo dell'indice delle nozioni, mentre le relazioni più mondane (con i letterati o i nobili) meno del 5% (ma il riconoscimento del mestiere comprende ovviamente anche la dimensione dei rapporti umani). L'artista, secondo Malvasia, è per prima cosa un animale sociale, ed è visto in un modo più o meno positivo. Le voci riguardanti le relazioni tra i pittori sono assai numerose (6%) e dettagliate (11% del numero totale delle righe), ma insistono più sui conflitti tra gli artisti che sulle loro collaborazioni³¹. La voce «Malignità», con le sue 23 righe, è fra le più lunghe dell'indice e si riferisce solamente alla rivalità tra i pittori: «Malignità. Dell'Albani contro Lodovico Carracci. Dell'Ambrogi contro il Cavedone», etc. La voce «Gare e Picche» (17 righe), dopo aver evocato la competizione tra le città per ottenere opere del Francia, a partire dalla terza riga in poi cita esclusivamente dispute tra pittori ed è seguita dalla voce «Gelosia» (10 righe): «Di Annibale verso Guido» e così via. Esiste anche una voce «Risse e picche» (10 righe anche in questo caso). Queste liti possono essere violente, e la voce «Vendetta» («Dell'Arpini contro il Caravaggio») è lunga ben 6 righe, e solo poco più corta è la voce «Veleno». I motivi delle dispute sono raramente precisati, ma la voce «Storie» indica che gli allievi di Albani rimproverarono a Guido la mancanza di *varietas* nel suo affresco di *S. Benedetto* del chiostro di San Michele in Bosco. Esiste anche una voce esplicita e speciale: «Correzione di Guido ad una figura del Pesarese, e disgusti». Nella vita di Albani, Malvasia insiste sull'opposizione a Bologna tra gli «Albanisti» e i «Guidisti»³², questi ultimi «nemici troppo severi» dei primi, e nella guida del 1686 lo stato di «divisione in fazioni» a Bologna assume un carattere più diffuso³³. I gesti di benevolenza costituiscono meno di un decimo delle righe dedicate alle relazioni tra artisti. Appaiono nelle voci «Aiuto d'altri», «Pennelli» (dati dal Tiarini al Sirani), «Rispetto e venerazione». Ma l'impressione finale è quella di un mondo in conflitto, all'interno del quale le *querelles* sono frequenti. La voce «Emulazione virtuosa» si conclude con alcune lotte tra artisti (emulazione «perfida» dell'Albani contro Lodovico Carracci) e rappresenta la ragione principale della voce «pratiche per ottener lavori» (10 righe).

Se le relazioni tra artisti sono difficili, Malvasia insiste a lungo sul riconoscimento dei pittori da parte dei letterati e dei nobili. La voce «Lettera», lunga oltre 80 righe, segnala numerose lettere scritte o pubblicate in onore di pittori, da quelle di Monsignor Agucchi a

³¹ In un raro passaggio della *Felsina pittrice* nel quale l'autore parla del suo testo, Malvasia scrive: «Scrivo qui vite, non tesso elogi; stendo relazioni, non formo panegirici. Se occultar volessi le azioni che meritan biasimo, palesar solo le degne di lode, qual credito troverei presso i dotti?» (MALVASIA 1678, I, p. 260). Sull'importanza degli aneddoti, positivi o negativi, che Malvasia rivendica anche nella sua corrispondenza con l'Aprosio (PERINI FOLESANI 1984), si vedano PERINI FOLESANI 1990 e SUMMERSCALE 2000, pp. 39-40, 50-51. D'altra parte, buona parte di questi aneddoti si inseriscono nell'ambito dei luoghi comuni del genere biografico (PERINI FOLESANI 1984, p. 218; SUMMERSCALE 2000, pp. 50-51).

³² MALVASIA 1678, II, pp. 265-266.

³³ MALVASIA 1686, pp. 36-37 e BONFAIT 2000, pp. 376-377, 399.

quelle di Zamboni, che elogiano i *Quattro elementi* dipinti da Albani per il cardinale di Savoia. Allo stesso registro appartengono le orazioni funebri menzionate in diverse voci («Elogio in morte del Mitelli», «Morte del Carracci Agostino», «Orazione funebre»)³⁴. Malvasia, membro di una famiglia senatoriale bolognese, cita altresì numerosi esempi di distinzioni onorifiche accordate agli artisti dalla nobiltà. Alla voce «Nobili» ripete un luogo comune dello statuto liberale dell'arte, «imparavano tutti a principio il disegnare», e alla voce «Cavalieri benemeriti dell'arte della Pittura» fornisce un elenco di nobili sostenitori delle arti. Le voci «Libertà a Pittori» e «Decoro dell'arte» sottolineano quindi la nobiltà della pittura così come anche molte altre relative allo stile di vita aristocratico di alcuni artisti: «Adulazione delle corti», «Allogio del Barbieri a tre cardinali, e con quale splendidezza, e servizio puntuale» (una voce che fa riferimento a un passo della biografia di Guercino, che Malvasia copia da un testo scritto dalla famiglia dell'artista). «Onori ricevuti da principi», o «Principi, come vano intesi e serviti» offrono al lettore esempi di condotta dei pittori in presenza dei nobili. Anche la remunerazione simbolica con un dono («collana donata», «regalo») rappresenta un gesto di riconoscimento da parte dei nobili, e la lunghezza della voce «visita» (oltre otto righe riguardanti solamente le visite di nobili ad artisti) attesta, secondo Malvasia, la dignità sociale dell'artista. L'apprezzamento può essere prettamente artistico, come indicano le voci «Quadro» o «Studio di disegni e pitture», ma può trattarsi anche di un riconoscimento mancato: metà delle occorrenze della voce «Doglianze» non riguardano disaccordi tra pittori, bensì tra un pittore e un letterato o un committente («del Papa con Guido, e sue scuse o risposte»). Più che delle «Calumnie» (caso simile a quello di «Doglianze»), il pittore deve diffidare del «Volgo ignorante», della «Gente plebea» o della «Plebe [...] esaltando a capriccio e chi non merita». Malvasia non crede per nulla al detto *vox populi, vox dei* e ha una concezione molto gerarchica del mondo sociale dell'arte.

La stessa visione tradizionale regola i valori morali, e numerose sono le voci in proposito, sempre facilmente classificabili in positivi o negativi (rispettivamente 30 e 46). I valori positivi possono essere divisi in tre grandi categorie: una riguarda la vita sociale («Onestà», «Tratti cortesi»), un'altra le virtù più personali («Costanza», «Quiete»), la terza invece il mestiere del pittore (da «Allegria necessaria ai pittori» a «Zelo», passando per «Applicazione allo studio» o «Contentarsi di pochi talenti»). Tra i difetti morali, un ruolo non secondario spetta al denaro, dall'«Avarizia» alle «Perdite di gioco», passando per il «Guadagno» o l'«Interesse». Un altro gruppo riguarda le relazioni tra artisti («Invidia», «Malignità») o addirittura le cose dell'arte («Pittori. Affrettati», «Lascivie pitture»). Malvasia condanna anche tutto ciò che potrebbe porre l'artista ai margini della società («Ipocondriaci», «Ozio»). In questa casistica Malvasia fornisce un numero più elevato di valori condannabili, ma si attarda di più sugli esempi positivi: la voce «Risposte ardite e piccose» occupa due righe, quella «Povertà», intesa come un «esito felice» per il pittore, ne occupa tre, conformemente all'importanza rispettiva di queste due categorie.

Malvasia, indicizzando le sue biografie, dedica una voce anche agli «Affari dimestichi», insistendo su quanto questi possano nuocere «alle muse anco pittoriche». Troviamo così delle voci «Bevere tra pasto non usò Guido», «Dormire scomodo e duro, piacque a Guido», «Caccia» (per Massari e Metelli). La voce «Letto» che rimanda nuovamente a Guido, ma senza nominarlo, fornisce uno spaccato sulle pratiche igieniche del pittore: «stare un pezzo in esso la mattina avanti giorno, a finestra chiusa, conferir molto a speculare le invenzioni e ben digerire pensieri: & esempi IIII IV.60»; nello stesso modo, la voce «Fiori» indica che possono aiutare a curare l'ipocondria, come nel caso di Massari. Malvasia dà una certa importanza a tre temi: i processi (la voce «Lite» è una delle più lunghe di questo campo, con 6 righe), il matrimonio

³⁴ Tutti questi aspetti, rivalità, collaborazioni e circostanze della morte, sono luoghi comuni che il lettore si aspetta di trovare in una biografia d'artista (SUMMERSCALE 2000, p. 50).

(spesso citato come cosa da evitare, oltre 12 righe in tutto), la morte (con le voci «Testamento», «Ultime opere», «Sepoltura», «Voce sparsa della morte», etc.).

Poco più di una voce su dieci riguarda la professione del pittore (69 in tutto, ossia il 13%). Tra queste, un gruppo consistente (13 voci) riguarda la formazione, con una voce specifica dedicata ai «Requisiti ad un buon pittore» (che rinvia in primo luogo all'accademia dei Carracci, e infine al sonetto del «dotto Agostino Carracci»). Se la voce «Studio» sottolinea lo studio «grande e ostinato [...] il quale] fece divenire Lodovico Carracci un sì grand'huomo», si aggiunge anche come esso possa danneggiare l'intelletto dei pittori maturi, come nel caso di Annibale. Sono quindi l'«Inclinazione al disegno» (che può essere nutrita da un «Esemplare per imparare da disegnare») e lo «studio del nudo, biasimato a torto dal Mastelletta» (voce «Nudo») a essere importanti. I viaggi («Andata a Firenze» con una riga, «Andata a Roma», meno di otto righe) sono elencati con rinvii alle biografie degli artisti, ma non vi è alcuna menzione della loro utilità per la formazione artistica. Malvasia, per inclinazione professionale, da dottore in legge, preferisce insistere sulla «Lettura di libri, necessaria quanto a' pittori e nella Professione». Per ciò che riguarda la professione artistica, varie voci affrontano la sua organizzazione («Accademia», «Compagnia») e il problema del guadagno («Guadagni grandi e talora esorbitanti del Calvart [...] Tenui ed infelici del Fontana»), per concludere sulla questione dei cosiddetti «Prezzi grandi» (tre voci prezzi o prezzo) adeguati al riconoscimento del valore artistico dei dipinti («Prezzi grandi. Prima di tutti cominciarono a farlo a' loro quadri Lodovico Carracci»). Malvasia consacra alcune righe al problema del mercato: una voce «Sensaria di pitture e disegni» fornisce a tal proposito un elenco di mercanti (Grati, Mastri, Manzini), ma vi sono anche quelle sulle «Copie ritocche vendute per gli originali» e un primo esempio della voce «Ingannarsi quanto è facile» si trova «Nel giudicare la mano de' Pittori». Intorno agli anni Ottanta del Seicento, la riflessione sui prezzi si sposta dalla bottega del pittore alle conversazioni tra mercanti e collezionisti.

Una trentina di voci affronta il tema del pittore al lavoro. Malvasia approfitta degli esempi del passato per dare consigli ai pittori della sua epoca («Fatica. Farsi deve prima ne' disegni, non ridursi a farla sull'opera, dichino ciò che vogliano gli' infingardi Moderni»; «Aiuto d'altri. È necessario a' Pittori grandi, che han molto che fare»; «Libretto della Sirana, ove elle istessa notava di anno in anno le opre sue [...] necessario d'aversi sempre in saccoccia da' Pittori»). Numerose voci («Longhezza de' lavori. Del Campana intollerabile», «Pretezza ne' Lavori») sono in realtà osservazioni sulla durata del lavoro, una delle principali preoccupazioni dei committenti, ma l'indice permette anche di mettere in guardia questi ultimi contro l'«Afrettar i lavori di quanto disgusto a' Pittori, e danno alle opere». Malvasia descrive così anche le pratiche del lavoro o del mestiere («Modello dal naturale»), soprattutto quelle usate dagli artisti per farsi un nome («Concorrenza. La cercarono a principio i Carracci con gli altri Maestri, per farsi riconoscere», e la voce cita esempi per 20 righe).

L'arte della pittura secondo Malvasia

Poco meno di 200 voci trattano dell'arte della pittura e possono essere suddivise in cinque tematiche: la storia e la geografia dell'arte (25 voci, ossia poco meno del 5% dell'insieme delle voci), le tecniche (25 voci), i generi (35 voci), le componenti della pittura come l'invenzione, il disegno, etc. (41 voci) e i criteri di giudizio (semplicità, vaghezza, etc., 59 voci).

L'esistenza stessa di parecchie voci relative alla storia e alla geografia artistica rivela una chiara coscienza storica da parte di Malvasia. Abbiamo già visto come il canonico abbia costruito su base cronologica la voce «Prezzi grandi» («cominciarono a farlo a' loro quadri Lodovico Carracci, poi Guido, maggiori ancora»), dimostrando così una percezione

dell'evoluzione recente di questo nuovo modo di riconoscere il valore della pittura. D'altro canto, diverse voci («Madonne degli Antichi», «Maestri Antichi») permettono al canonico di ribadire nell'indice (nel quale sono assenti i nomi di artisti bolognesi anteriori a Francia) lo spessore storico della pittura bolognese e conferiscono un valore collettivo a un gruppo non specificato di artisti. Il lemma «Musaici» permette di delineare una storia della pittura contrapposta a quella vasariana («In Ravenna dal 460 al 560. In Roma dal 890 al 1294») poiché contraddice l'idea stessa di una totale scomparsa della pratica dell'arte della pittura nella penisola (e Malvasia non menziona la presenza di pittori greci per il medioevo né nell'indice né nel testo). La prima voce «Maniera», dopo alcune considerazioni generali, offre al canonico l'occasione di tracciare una storia della pittura («seca, cruda e tagliente de gli antichi Pittori levatasi via dal Francia e da Pietro Perugino»). Servendosi di questo indice, Malvasia riesce a profilare anche una nuova geografia artistica, nella quale Firenze risulta completamente assente, mentre Roma è vista esclusivamente con occhi bolognesi («Roma. Sua fondazione e aumento espresso da i gran Carracci in Sala Magnani Storie descritte e ponderate dall'Autore»). La presenza di Venezia nell'indice è giustificata unicamente dall'iconografia della città stessa. Le varie voci «Scuole» permettono di sottolineare l'importanza di quella bolognese, la sola ad avere diritto a una voce autonoma, come vedremo in seguito. In un libro dedicato a Luigi XIV, Malvasia non può permettersi di non elogiare i «Sig. Francesi, quant'oggi raffinati anche nel gusto, e operazione della pittura» (voce Francesi) e di non creare una voce «Francia» lunga quattro righe.

Le numerose voci tecniche non superano mai le tre righe, a eccezione di quella dedicata alle «Stampe» che permette di completare i diversi elenchi di incisioni inseriti nel libro (e a tal proposito è interessante segnalare la presenza di una voce «Acqua forte» e l'assenza, invece, di riferimenti al bulino). Tali voci affrontano i tipi delle opere («Taglio in rame»; «Miniature»; «Pastelli»), o dei supporti («Cartoni», «Seta»), o dei materiali e strumenti («Biacca» «Oltremare», «Pennelli», etc.)³⁵.

I diversi generi (bambocciate, storie etc.) con un numero non molto elevato di lemmi (35 circa), ma con voci ampiamente sviluppate (più del 15% del totale delle righe), dominano questo indice, poiché alcuni generi, come la pittura di storia con ben 70 righe³⁶, o il ritratto con all'incirca 50 righe, corrispondono a un elenco lunghissimo di opere e rinviando a numerosi aneddoti, volti comunque ad attestare l'importanza del genere considerato (escludiamo a tal proposito la voce «Stampe»). Per affrontare la ricchezza di generi, spesso molto diversi tra loro, Malvasia opta per una classificazione basata sulle tecniche («Chiaroscuri», «Fresco»), sui luoghi («Cupola», «Loggia»), sulle varie tipologie d'esercizio degli artisti («Nudi», «Torso»), sulle opere legate alla scultura («Termini», «Bassi rilievi dipinti»), sulle diverse fasi del processo creativo («Disegni», «Bozze», «Copie»), sui tipi di raffigurazione («Mezze figure», «Quadrature») o sui generi veri e propri («Bambocciate», «Grottesche», «Paesi»). La voce «Bambocciate» non include nessun nome d'artista bolognese, ma cita la disapprovazione di Albani nei confronti di tale genere. Nella voce «Battaglia», lunga 5 righe, Malvasia cita in primo luogo alcune opere bolognesi («Del Carracci Antonio, disegno famosissimo») e si dilunga sulle battaglie «del famosissimo Monsieur le Brun, del Gallico Alessandro ben degno Apelle [...]». Escluse tre delle voci già citate («Stampe», «Storie», «Ritratto») quasi nessun'altra supera le 5 righe, ma il rilievo dato ai «Nudi» (18 righe) e ai «Paesi» (11 righe), così come alle «Caricature» (10 righe) e alla quadratura (10 righe, distribuite in tre voci distinte) rispettano le specificità della pittura bolognese.

³⁵ Il tema delle tecniche, per quanto molto presente nel testo di Malvasia, risulta comunque poco sviluppato. Ciò ha permesso alla critica di parlare di una 'antibiografia del secondo Vasari' (BAROCCHI 1985).

³⁶ Sono divise in diversi registri nella tabella statistica: relazioni con pittore, parti della pittura.

La stessa varietà si nota nelle voci che riguardano i diversi aspetti della pittura. Forse per dar contro a Bellori e Vasari, la voce «Colorito» è sicuramente la più estesa (12 righe) ed esplicita:

Colorito Buono. E la qualità, e' l premio maggiore de' Pittori. IV. 359 [inizio della vita del Guercino] E quanto gradito, & accetto a tutti, anche agli stessi studiosi di pittura, che più ad esso si appigliano, che al disegno, ibid. Lombardo, prevale ad ogni altro II. 333 [vita di Cesare Aretusi: elogio del suo colorito dopo il suo ritorno da Parma].

La voce «Disegno» è certamente più breve (7 righe), per quanto esso non sia considerato meno importante:

Disegno. All'invenzione preferito dall'Autore, e con quali ragioni IV 223 [inizio della vita dell'Albani, con una chiara opposizione alla preminenza data all'invenzione da parte del Borghini, che difatti è citato]. Quanto necessario prima di porsi all'opra, contro la infingardaggine de' Moderni III. 484 [La pagina contiene un'allusione ai disegni preparatori di Lodovico Carracci, ma anche 'a disegno, talora a olio, e lueggiato da biacca'].

La voce «Invenzione» si apre con un elogio:

Anima della pittura, senza la quale non è muta, ma morta Poesia IV. 134 [rimando al passo della vita di Baldassar Galanino scritta da Baglione, che riprende questo luogo comune]. Non deriva per lo più dall'artefice, ma da i Dotti e Letterati la dove il disegno, e l'altre parti della pittura tutte a lui spettano.

Non vi è qui una reale contraddizione: nelle prime due voci Malvasia fa alcune raccomandazioni al pittore, mentre nella terza parla dal suo punto di vista di letterato, e in quest'ultimo caso l'invenzione è presentata più come l'argomento della storia che come una fase della creazione artistica.

Da queste voci, così come dalle annotazioni alla parola «Storie», che contengono un vero e proprio vademecum per dipingere pitture di storia, si capisce che quest'ultima è considerata la più nobile. In effetti, parecchi aspetti afferenti tale genere pittorico ricevono voci molto lunghe («Panni», 7 righe) o a un numero importante di voci (abbiamo visto il caso degli affetti: «Affetti interni e passioni», «Diversità di affetti», «Espressione di affetti», «Passioni e affetti», «Pianto estremo», oltre 12 righe, senza contare quelle relative ai moti o alle pose). Anche l'arte della quadratura occupa diverse voci e la sua padronanza è considerata come necessaria per i pittori («Prospectiva. Ben intesa, & insegnata a loro Scolari. Dalla Ambrogio, [...] da' Carracci [...] Necessaria a qualsegno a' Pittori, e come studiar si deba [...]»; «Quadratura. Facile quanto più delle figure»).

Una delle caratteristiche di questo indice è la sua apparente avversione per la teoria. Abbiamo già sottolineato la lunghezza della voce «Nudi» (18 righe), ricca di esempi («Del Carracci, Annibale, bellissimi, e perciò lodati dal dotto Bellori. Del Carracci Lodovico terribili ...»), seguita dalla voce «Nudo», di sei righe. Ma un aspetto più teorico, come l'anatomia, è meno presente: due voci «Anotomia» e «Notomia» non arrivano a un totale di 5 righe, seppur Malvasia riconosca la sua importanza per il pittore. Seguendo l'eclettismo dei Carracci, Malvasia accorda una grande importanza, nelle sue categorie di giudizio, alla nozione di *maniera*³⁷ individuale, soprattutto perché le riconosce un valore fondamentale nella formazione di ogni artista: «Maniera. Ciascuno ha la sua, datagli dalla Natura, quale basta

³⁷ Elisabeth Cropper ha giustamente insistito sul riconoscimento da parte di Malvasia della diversità delle inclinazioni stilistiche (MALVASIA/CROPPER 2012, p. 17), aspetto sottolineato anche dallo stesso Malvasia nella sua guida di Bologna (MALVASIA 1686, p. 24).

coltivare, e perfezionare per divenire Maestro III.563»: il rimando è alla prima pagina della vita di Pietro Faccini, in cui Malvasia ribadisce come i Carracci hanno lasciato a ciascuno dei loro allievi «la sua libertà, non altra maniera consigliandoli che quelle stessa che porto seco dalla Natura».³⁸ Inoltre, Malvasia le accorda una grande importanza a livello storico: la seconda voce «Maniera», lunga quasi 40 righe, elenca le diverse maniere in ordine alfabetico, insistendo così sulla loro legittima varietà: «Maniera. Dell'Albani, da chi seguita IV 341 [la pagina cita un elenco di seguaci per diversi artisti, tra i quali l'Albani]. Del Baglione, quale II. 340. Del Barbieri quale IV. 359, 360. E da chi seguita [...]». Quando invece la maniera non coincide col talento naturale o con l'imitazione del maestro durante la formazione dell'artista e diventa un automatismo artificioso, essa è condannabile: la voce finisce con «Oprar di maniera. Biasimato». Il valore che si accorda alla maniera personale dell'artista spiega inoltre perché, nelle 60 voci relative ai criteri del giudizio artistico, numerose e ricche sono quelle che si riferiscono al «Talento naturale» (9 righe), all'«Ingegno» (6 righe) e al «Genio o Dote a cose particolari nella Pittura, devesi coltivare, e seguire» (4 righe).

Quest'insieme di voci traccia anche una storia dell'arte che mette a confronto artista e opere attraverso il problema delle attribuzioni, un problema che emerge con lo sviluppo del mercato e del collezionismo. La voce «Pitture di uno prese per di mano di un altro» occupa non meno di 13 righe, e l'ultima frase rinvia a un'altra voce «Ingannarsi nel giudicare ne' quadri la mano del Pittore», che comincia con «Ingannarsi, quanto facile. Nel giudicare la mano de' Pittori» e continua insistendo sui tranelli nei quali si può incappare di fronte alle opere dei Carracci e del loro *entourage*: opere «de Carracci tutti insieme, non ben distinguendosi l'un dall'altro», dipinti «di Annibale fatti ad imitazione de' Maestri Antichi», o «del Panico, creduti de' Carracci», o «del Passerotti, presi dagli stessi Carracci tavola per Buonarroti». Tuttavia, tali esempi non sono connotati negativamente; vi è al contrario un che di positivo nell'«Ingannarsi da cose dipinte credute per vere». Una menzione speciale meritano poi le tre voci «Rubare», «Rubare non si può dire» e «Rubato», che permettono a Malvasia di giustificare il presunto plagio di Domenichino nei confronti di Agostino Carracci a proposito della *Comunione di S. Girolamo*³⁹. La prima voce rinvia a un furto (fatto da un pittore di Parma, Giovanni Battista Tinti, a un pittore di Bologna, Pellegrino Tibaldi, situazione che rispecchia, al rovescio, l'opposizione fra Domenichino, bolognese, e Lanfranco, parmense, in occasione della disputa sulla *Comunione* stessa) ed è condannato. La seconda voce intende negare il reato, assimilandolo piuttosto a una emulazione tra artisti: «Rubare non si può dire, di un gran Maestro, che sappia già da se operare, e comporre IV. 338 [il riferimento riguarda la tavola della *Comunione di S. Girolamo* di Domenichino]». La terza voce, citando gli esempi, finge di ammetterlo («Rubato hanno. Il Buonarroti dal Signorelli. Il Domenichino (dicono) il suo famoso S. Girolamo dal più famoso Agostino»), ma col fine di giustificarlo: «Tutti insomma, se non da altro, dal naturale, dalle stampe, dalle statue, &c»). Oltre a questi due temi, e all'insistenza sui «Pensieri nuovi e peregrini» (13 righe) o sulle «Idee bellissime. Di Guido», nessun'altra problematica rilevante è sollevata in questa categoria di voci. È pur vero che Malvasia non sembra accordare una grande importanza al giudizio, e non vuole separarlo dalla pratica: «Giudizio e pratica, più che tanto studio, e diligenza, ricercasi alle volte».

³⁸ MALVASIA 1678, I, p. 353.

³⁹ L'importanza di queste tre voci è stata pure rilevata in PERINI FOLESANI 2014b, p. 281. Sul problema del furto/imitazione, emulazione, si veda CROPPER 2005.

L'ideologia della Felsina pittrice attraverso l'«Indice delle cose notabili»

Al lettore del Seicento che avesse utilizzato l'«Indice delle pitture e cose notabili» per consultare la *Felsina pittrice*, sarebbero balzate agli occhi alcune tematiche che sembrano costituire un basso continuo del libro stesso.

La prima è naturalmente l'importanza della città felsinea, per non dire una certa 'bolognesità' della pittura, che è messa in particolare evidenza in questo indice. Abbiamo già segnalato l'esistenza di una voce «Scuola Bolognese», e il fatto che le voci seguenti «Scuola Fiorentina, e Scuola Romana» sono menzionate solo in riferimento a quelle lombarda e bolognese («in che differenti della Scuola Lombarda, e dalla Bolognese»). La «Scuola Veneziana», citata in quanto degna della stima di Albani, è in realtà menzionata all'interno della voce «Scuola Fiorentina», privandola quindi di una posizione di rilievo, e la voce «Venezia» non si riferisce a questioni stilistiche. Venezia e i suoi pittori sono descritti con l'occhio di quelli bolognesi (voce «Paolo Veronese. Preferito al Correggio da Lodovico e Agostino Carracci»; in questo caso la scelta di indicizzare sotto il nome e non sotto il cognome può far pensare all'usanza dei pittori di chiamarsi per nome).

La scarsa considerazione (per non dire la quasi totale assenza di informazioni) per la storia della pittura fuori da Bologna potrebbe sembrare naturale dentro un libro sui pittori bolognesi, ma è molto più accentuata nell'indice che nel contenuto del libro. Ciò si rivela chiaramente consultando l'elenco dei pittori che hanno diritto a una voce in questo «Indice delle cose notabili». Su 22 artisti citati, troviamo soltanto 6 artisti non lombardi: Buonarroti, Caravaggio, Palma, Rubens, Tiziano e Veronese, e due lombardi non bolognesi, Correggio e Parmigianino⁴⁰. Nessuno di questi artisti riceve più di 5 righe, mentre la voce Annibale Carracci ne conta 16 e quella di Ludovico più del doppio. Gli artisti non bolognesi sono menzionati unicamente in quanto stimati o biasimati dai pittori felsinei («Buonarrotti. Biasimato in che dall'Albani. Lodato dall'Albani»). L'assenza di Raffaello, «il boccaliaio urbinato», è un fatto particolarmente degno di nota, volontario, poiché alla fine egli è menzionato nel corpo delle voci con una frequenza maggiore rispetto a Tiziano (74 occorrenze contro 34). Per di più, Raffaello aveva ricevuto una voce nell'«Indice de' pittori» con 33 occorrenze, ossia quasi tre volte di più che Samacchini (13 menzioni) che ha diritto a una voce nell'«Indice delle cose notabili», e sei volte di più di Rubens (5 citazioni nell'«Indice de' Pittori»). In fine bisogna precisare che Raffaello era citato più di 150 volte nelle diverse biografie di pittori bolognesi, e Rubens non più di 13. Poussin, benché «celebre (oltre tutti)», è citato soltanto una volta, (con un riferimento dentro la voce alla *Comunione di S. Girolamo* del Domenichino, così come le nove volte in cui è citato Andrea Sacchi sono anch'esse tutte legate a un interesse prettamente bolognese (la sua condanna, con Albani, delle Bambocciate; i suoi legami con Malvasia, etc.).

La centralità di Bologna è evidente nella presenza della voce «Felsina», che descrive un affresco di Michelangelo Colonna rappresentante «Felsina che unitasi al Genio Buono, calpestando il cattivo, vien coronata dalla Virtù» dipinto nel «Regio Palaggio» del senatore Albergati ad Anzola⁴¹, e soprattutto della voce «Bologna» (15 righe)⁴². Le prime cinque righe di questa voce attestano il ruolo fondamentale della città tanto nella storia civile quanto in quella intellettuale: «Impero a tutte le città dell'Etruria [...] Scuola dell'Universo»⁴³. E dopo aver menzionato alcuni scrittori (Baglione, il poco conosciuto Piccinardi, Soprani) che hanno

⁴⁰ Sull'assimilazione tra Bolognesi e Lombardi (e sulle loro differenze) si veda la lettera di Malvasia all'Aprosio del 29 gennaio 1677 pubblicata in PERINI FOLESANI 1984, pp. 229-230. Si nota, nel brano citato dell'*Indice*, come Malvasia tiene a distinguere la scuola bolognese dalla scuola lombarda.

⁴¹ MALVASIA 1678, II, p. 431.

⁴² Anna Summerscale ha giustamente insistito a più riprese su questo aspetto collettivo e unitario delle biografie che si nota chiaramente nella vita dei tre Caracci (SUMMERSCALE 2000, pp. 41-42).

⁴³ Riguardo tale associazione fra Bologna e tutta l'Etruria, si veda MALVASIA/CROPPER 2012, pp. 10-11.

riconosciuto la sua posizione di «Madre d'ogni virtù», Malvasia s'impegna a dimostrare che l'arte della pittura, praticata sin dalla fondazione della città, non si è mai interrotta e che conta una «quantità di dipinte [sic] un secolo prima del Zimabue, cioè dal 1115 al 1259». Per quanto riguarda il periodo storico successivo, si deve passare alla voce «Scuole di Pittura in Bologna. Le più principali e rinomate». Questa enumera non meno di 14 scuole in tutto: quattro fino a Francesco Francia; otto tra la scuola del Francia e quella dei Carracci; due per il Seicento. L'esistenza di una sola scuola (la tredicesima) che annovera Guido, Albani e i loro seguaci (benchè Malvasia nell'indice indichi a più riprese l'opposizione tra questi due artisti e quella ancora più violenta tra i loro allievi) ha per scopo di affermare il carattere unitario della *felsina pittrice* in un momento di conflittualità fra i pittori e dimostra chiaramente che questo elenco non può essere considerato come propriamente attendibile. Dietro tale scelta va letta più che altro l'affermazione di una continuità cronologica e di una espansione geografica (con Procaccini, Tibaldi, etc.) della pittura bolognese dal mitico «Franco Bolognese» in poi (e meno l'intenzione di offrire un indice ragionato dei grandi *ateliers*) all'interno della *Felsina pittrice*, che risulta così un'unità organica e viva. Si tratta quindi di una voce che costituisce un discorso autonomo e che giustifica con la sua lunghezza «quanto numerosa questa, e grande» sia la scuola bolognese.

Da Francesco Francia (più di 7 righe) in poi, i nomi dei pittori bolognesi tracciano una mappa storica della scuola bolognese, dal Bagnacavallo (2 righe e mezzo) al Barbieri (solamente mezza riga), passando per i pittori della fine del Cinquecento (Passerotti, Sabbatini, Sammachini, Tibaldi) o i Carracci (una voce collettiva di 16 righe, un'altra per Annibale di 16 righe, e una per il solo Ludovico lunga più del doppio, 35 righe). La voce più consistente è riservata all'artista più famoso dell'epoca: Guido Reni (41 righe, quasi il doppio rispetto a quella dell'Albani, che ne conta 22)⁴⁴. Il numero delle occorrenze dentro l'indice traccia una tabella molto più equilibrata: Guido Reni gioca ad armi pari con i «Carracci», con all'incirca 500 occorrenze, così come i tre Carracci fra loro, Agostino, Ludovico, e Annibale, che ottengono più o meno 200 occorrenze ciascuno (con un numero leggermente più elevato per gli ultimi due). Lo scarto tra Guercino, sotto il nome di Barbieri, e l'Albani è più ragionevole (241 contro 297). Francia è citato con la stessa frequenza di Tibaldi, riequilibrando così il panorama della seconda epoca (i due artisti sono comunque citati molto più spesso degli altri pittori della seconda metà del Cinquecento, come Sabbatini o Sammachini che contano rispettivamente 12 e 11 occorrenze). Per quanto riguarda i pittori non bolognesi, Caravaggio, come contro esempio, è citato quasi quanto Tiziano (29 volte contro 34). Questi ultimi perdono tuttavia in questo gioco dell'indicizzazione: vi sono 116 occorrenze per il nome di Tiziano nell'insieme del testo della *Felsina pittrice*, e soltanto 34 menzioni nell'«Indice delle cose notabili», poco più di un quarto; al contrario il numero delle citazioni dell'Albani nell'indice ammonta a quasi la metà di quello delle citazioni all'interno dei due volumi, ma è pur vero che il pittore occupa un posto privilegiato, sia come artista, sia come fonte d'informazioni. Nella logica del discorso, i fatti descritti nella quarta parte della *Felsina pittrice* (quella che tratta i pittori attivi dopo i Carracci) sembrano più rilevanti agli occhi di Malvasia all'interno dell'«Indice delle cose notabili». Corrispondono infatti a più del 57% dei rinvii, benchè il numero delle pagine di questa parte occupi meno del 47% dell'intero volume. La seconda parte (il Cinquecento prima dei Carracci) è molto sacrificata, ma la prima parte è spesso citata (il 3,5% delle pagine e il 6,2% dei rimandi).

Ma la 'bolognesità' dell'indice non è soltanto un fatto di predominanza o di strutturazione della storia della *Felsina pittrice*. Si afferma anche attraverso le proprie peculiarità artistiche. Tra i numerosi caratteri propri all'arte bolognese che potremmo citare ci limiteremo

⁴⁴ L'*Indice* rispetta così la struttura del testo, che permette di dare risalto alla Storia, come ha ben mostrato Summerscale. Ogni grande fase comincia con la biografia di un artista importante: Francia, i Carracci, Guido Reni (SUMMERSCALE 2000, p. 5).

qui a individuarne tre: il primo, d'ordine «morale», il secondo più stilistico, e il terzo più legato alle questioni tecniche, tutti e tre riguardanti l'attività pittorica. Una decina di voci fa riferimento all'allegria dell'artista («Allegrie dei Carracci»), sia dal punto di vista del suo comportamento, sia per quanto riguarda la sua produzione. La voce «Facezie» inizia con due sinonimi «burle, partite» e prosegue in ordine alfabetico (il che permette non a caso di citare i Carracci per primi) «dell'Achillini, la maggior parte fintesi e ricopiate de' Carracci III. 480, dell'Albani, di Amico Aspertini». Questa voce è fitta di nomi bolognesi e repertoria nomi anche molto lontani nel tempo (come nel caso dell'«Orcagna»). Altre voci («Bizzarria stravagante di Pittore», «Detti, Motti, e Risposte piccose, argute, giocose o serie, e sentenziose», 12 righe) lasciano intendere che un carattere allegro è considerato normale per un artista. La sua traduzione nelle opere è la «Caricatura», un genere di produzione che Malvasia cerca di nobilitare, come attesta l'inizio della voce: «Discorso erudito, e fondato sopra di esse di Monsig. Agucchi [...] Ben fatte segno di grande inclinazione alla Pittura e di avere a divenir grand'huomo, all'esempio di Annibale [...] Usate tanto nella Scuola de' Carracci». La pagina cui rinvia quest'ultimo esempio è di nuovo il testo di Agucchi, citato all'inizio della voce. Qui Malvasia contrappone queste «bagattelle» alle «opere sode, e di proposito», e «fra le prime» egli cita quelle di Ludovico Carracci. Tuttavia, nel dare un ordine all'indice, lo scrittore ha bisogno di sottolineare la peculiarità di questa produzione tipicamente bolognese, per evidenziare le differenze rispetto ad altri generi, del tutto condannabili: le invenzioni buffonesche (non a caso tutte romane) e le bambocciate.

Questa abilità giocosa, segno di talento ma anche di una pratica manuale e intellettuale non è forse tanto lontana dalla qualità che Malvasia considera come il perno della pittura bolognese: la facilità («Facilità nella Professione della Pittura. Unico pregio della Scuola Bolognese, dopo la Veneziana»). I primi nomi citati non sono quelli dei Carracci, ma quelli dei loro allievi (inventando un po' nel caso di Baldassare Croce), quasi a voler sottolineare il ruolo di fondatori di questa maniera, come precisato in seguito nella voce «Ritrovata e insegnata da' Carracci». L'inizio della vita di Pietro Faccini è esemplare da questo punto di vista. Dopo aver messo in rilievo le diverse qualità di Michelangelo (la terribilità), di Raffaello, e di altri, Malvasia afferma che nei Carracci

tutto si trova, vi è ogni parte da studiare: gran risalto ne nudi, gran giustezza ne contorni, gran vivacità negli affetti, grand'armonia nelle tinte, grand'intelligenza ne' scorti; e tutto reso, come dicemmo, così domestico, così facile, così comunicabile, ch'ogni ingegno più timido, e più restio senta ben presto ad operare inanimarsi, ed invitarci⁴⁵.

Accanto al cosiddetto eclettismo, fondamento dell'arte dei Carracci, la facilità nel praticarlo (e quindi nell'insegnarlo) costituisce la sua caratteristica principale. La seconda pagina citata in relazione al nome di Annibale nella voce «Facilità» rinvia a un tempo lungo: le opere dei frescantì, contemporanei di Malvasia, Giacomo Alboresi (1632-1677) e Fulgenzio Mondina (attivo alle stesse date)⁴⁶. Ancora una volta, gli esempi legati al nome di Ludovico Carracci sono i più efficaci. Il primo citato («III, p. 381») segue proprio le «bagattelle» di Annibale appena citate: si tratta della cappella Sant'Andrea nella chiesa San di Domenico (una pietra miliare della pittura bolognese già incontrata). Malvasia vi distingue due stili diversi fra loro ma caratterizzati dalla stessa facilità, della quale esempio perfetto è la *Carità*, «la norma e modello del moderno dipingere»⁴⁷, che fu incisa e riprodotta da Giuseppe Roli (1645-1727),

⁴⁵ MALVASIA 1678, I, p. 564.

⁴⁶ La prima pagina («39») rinvia all'inizio della vita di Francesco Francia, nella quale né Annibale né il concetto di facilità appaiono: deve essere un refuso per la pagina 397, come mi è stato gentilmente segnalato in fase di referaggio. La seconda pagina menzionata è «IV. 429».

⁴⁷ MALVASIA 1678, I, p. 381.

come indica Malvasia in un altro passo dell'indice. L'altra pagina citata per Ludovico rimanda a una tavola, il *S. Giovanni che predica alle turbe* (dipinto per la Certosa in pendant con l'*Ultima comunione di S. Girolamo*) per la quale Malvasia insiste sulla facilità: «s'ammira il suo san Giovanni per fatto per ischerzo: [...] facile, facile»⁴⁸. Nella voce «Maniera», è proprio la «maniera composta di tutte le altre maniere de' maestri migliori» che costituisce la caratteristica propria di Ludovico, e il coronamento delle maniere e della pittura stessa. Nella seconda voce «Maniera», Malvasia sottolinea i tre caratteri di questa: riprende tutte le maniere senza eccesso, applica ciascuna di esse a seconda del soggetto, si opera con «facilità».

È forse proprio questa facilità nell'esecuzione che giustifica un altro punto forte della pittura bolognese: l'arte dell'affresco. I «Frescanti di Bologna» che «superano tutti» ricevono una voce speciale. Malvasia parla quindi degli artisti contemporanei e pone in primo piano Mitelli, che egli considera superiore a Giovanni da San Giovanni (sono i soli artisti citati). Per via dell'ordine alfabetico, questa voce precede quella più generale, «Fresco», che ha comunque la stessa funzione. In essa sono citati solamente nomi bolognesi, e il primo è quello di Bagnacavallo, con un rimando ad alcune sue opere a fresco, ma soprattutto alla conclusione della sua vita, passaggio nel quale Malvasia afferma che si deve proprio a questo artista il rinnovamento della scuola bolognese, e che i suoi allievi sono stati invitati a dipingere all'Escoriale, a Fontainebleau e a Roma per il Papa, tutti luoghi celebri per i loro grandi decori a fresco. Il vocabolo «fresco» ritorna così 50 volte nell'indice, ad attestare la bravura tecnica raggiunta dagli artisti bolognesi richiesti in tutta Europa. Il grande spazio dedicato alla voce «Stampe» serve inoltre a Malvasia per dimostrare la diffusione delle opere della *Felsina pittrice* riprodotte da Pietro del Po o da Mariette a Parigi. Nelle voci dedicate alle opere, Malvasia non manca di segnalare le tavole riprodotte da autori francesi (5 menzioni per Audran, tutte escluse dalla voce «Stampe»). Malvasia non si sofferma molto sulla tecnica a olio, ma il canonico si serve della voce «Pittura. A olio» per insistere su Bologna come prima tra le città a impiegarla, sulle difficoltà di questa tecnica, di cui i bolognesi divennero maestri e che esportarono in Francia tramite artisti come Primaticcio. Questo discorso sulla pratica delle tecniche completa così la descrizione delle particolarità artistiche della «Scuola bolognese».

Il ruolo fondamentale dei letterati nel mondo dell'arte

In confronto a questa pratica manuale, propria dei pittori, Malvasia esalta ugualmente la letteratura artistica o, per meglio dire, l'universo delle lettere. Una quarantina di voci, da «Avvertimenti pittorici» a «Vite de' pittori», passando per «Dotti e letterati» e «Leggere il testo prima», occupa circa 200 righe, ovvero un decimo dello spazio dell'indice dedicato alle nozioni. Tali voci hanno scopi abbastanza diversi, come vedremo in seguito, ma alla fine tutte assieme partecipano alla definizione del ruolo del letterato nel mondo artistico, certamente considerato di notevole importanza.

Alcune voci servono a Malvasia solamente per contraddire Vasari, come ad esempio la stessa «Vasari» (più di 7 righe) che comincia con «Buggie sue nella vita di Bagnacavallo» e continua sullo stesso registro. «Bugie» e «Contradizioni» sono tutti rimandi critici nei confronti dell'artista toscano. Delle circa venti menzioni del Vasari scrittore, diciotto servono unicamente a rimproverarlo di malizia o di falsità. Naturalmente, le postille di Agostino Carracci alla sua edizione delle *Vite* sono menzionate da Malvasia, il qual non può astenersi dal vantarsi di averle potute consultare. Al contrario di Vasari, Bellori, legato ad Albani, è sempre citato (9 volte) come «dotto» o «erudito», o elogiato per il suo studio dei disegni, ma Malvasia non menziona nell'*Indice* la pubblicazione delle *Vite*, benchè esista una voce specifica «Vite de'

⁴⁸ MALVASIA 1678, I, p. 391.

Pittori» (nella quale inserisce solamente le *Vite de Pittori urbinati* di Montano e le *Vite* di Vasari). La voce «Microcosmo della Pittura» non riferisce il nome del suo autore, indicando soltanto le postille di Albani su una copia del volume di proprietà dello stesso Malvasia.

Ma per Malvasia, che sarà in seguito messo alla guida di un'accademia per gli artisti dal conte Fava, la letteratura artistica non si lega alla biografia d'artista, un genere storiografico considerato superato, ma piuttosto al nobile genere letterario della storia⁴⁹. Essa deve fondarsi non solo su testimonianze orali⁵⁰, ma anche sui numerosi fonti testi pubblicati sugli artisti viventi (o recentemente deceduti) e sulle loro opere⁵¹. Le voci «Oda», «Elogio», «Lode» (23 righe!), «Poesia», «Epigramma», «Sonetti», «Iscrizioni» o «Orazione funebre» sono quindi presenti nell'indice⁵². E, in questa repubblica di «dotti e letterati» che copre quasi tutta l'Italia⁵³, è soprattutto il genere della «Lettera» a interessare Malvasia. La voce occupa ben 80 righe ed è la più lunga dell'indice dopo «Stampe», e supera di dieci righe la voce «Storie». Che la lettera sia stampata o manoscritta (ma con una certa diffusione, attestata dalla sua citazione nell'indice) non importa, ciò che conta è lo scambio epistolare in sé che pone l'artista all'interno di una fitta rete letteraria, e soprattutto fa sì che lo strumento dello scambio sia il testo, e non un supporto visivo (significativo è il fatto che la voce «Disegno» non sia particolarmente rilevante). La voce segue un ordine alfabetico basato sul nome del mittente, il che sottolinea il ruolo di Agucchi, con le sue lettere a Ludovico Carracci (citato per prime), e quelle riguardanti gli altri Carracci. Il secondo mittente citato è Albani, di cui si ricordano le lettere indirizzate ad altri artisti (come nel caso di Canuti) e possedute dallo stesso Malvasia, ma anche «Al Serenissimo Cardinale Principe Maurizio di Savoia in relazione alli quattro famosi Elementi» o al «Dottor Zamboni, sopra il trattato di Pittura da essi premeditato». Il terzo mittente introduce un altro ceto sociale («Aldobrandini, Cardinale, al Sig. Guido, per lo [sic] lavoro nel duomo di Ravenna»), ma occupa soltanto una riga. Questo terzetto (Agucchi, Albani e Aldobrandini), corrispondente a un letterato, un artista e un committente, in virtù della loro relativa importanza sociale o artistica (i primi due personaggi occupano da soli un terzo della voce), costituisce il mondo dell'arte secondo Malvasia, almeno nel contesto delle vite.

Il contenuto delle lettere può essere molto diverso: missive a carattere informativo (come quella di Albani a Bonini a proposito della vendita della villa di Meldola) con una menzione speciale riservata alle lettere concernenti i funerali; lettere di cortesia che possono comprendere anche le congratulazioni, come quella inviata da Brizio a Boncompagni per la sua promozione cardinalizia; raccomandazioni o ringraziamenti (Malvasia non omette d'indicizzare quella «di Raffaele a Francia, in ringraziamento del suo ritratto»); descrizioni o elogi di opere d'arte («Dell'Autore. Descrittiva della Cena del Fariseo del Sirani»). Le lettere dei «Grandi» ai pittori («Di Principi, Corone, & altri scritte all'Albani») sembrano invece costituire una categoria a sé. La rete sociale su cui si fonda lo scambio epistolare sembra interessare Malvasia molto più del contenuto stesso delle lettere. Ciò permette non solo di riconoscere al letterato la funzione di intermediario tra l'artista (il cui ruolo nell'invenzione resta tuttavia

⁴⁹ L'importanza del genere storiografico e il passaggio dalla biografia a quest'ultimo sono ben trattati in PERINI FOLESANI 1988 e SUMMERSCALE 2000, pp. 38-41.

⁵⁰ Sull'importanza della storia orale per Malvasia, si veda PERINI FOLESANI 1988, pp. 290-291. Essa consente una dimensione corale della memoria, come ha ben notato Cropper (MALVASIA/CROPPER 2012, p. 37).

⁵¹ Come gli aneddoti, le lunghe citazioni di documenti di natura diversa conferiscono al testo della *Felsina pittrice* un carattere che ricorda un montaggio, il che da una parte ne facilita la lettura, nonostante una prosa e una lingua non semplici, e dall'altra rende il contenuto più autentico. Sull'importanza di questa struttura del testo si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 51-59.

⁵² Malvasia è innovativo anche in questo aspetto. L'introduzione di lunghe citazioni nella *Felsina pittrice*, messe in evidenza nell'*Indice*, non è un solo richiamo alle autorità, ma un nuovo modo di concepire la storia attraverso le biografie (SUMMERSCALE 2000, pp. 51-67).

⁵³ Per un primo *aperçu* dei corrispondenti di Malvasia, si vedano PERINI FOLESANI 1984, 1988. Malvasia utilizza persino il concetto di «Repubblica letteraria» nella sua lettera all'Aprosio del 11 maggio 1675 (PERINI FOLESANI 1984, p. 227). Su questo punto si veda SUMMERSCALE 2000, p. 33.

fondamentale) e la creazione dell'opera, ma anche di sottolineare come il pittore sia una persona di un certo livello intellettuale («Leggere pesatamente il testo prima») e di porlo così in una determinata categoria della gerarchia sociale e culturale. Al contrario, «il popolo» come entità politica o sociale è percepito da Malvasia in modo molto diverso. Esistono solo la «Gente bassa, indotta e plebea», i «Villani» o il «Volgo» e quest'ultimo costituisce una minaccia per gli artisti perché è «ignorante quanto, ma quanto potente ad esaltare un maestro, e fargli un nome grande». Nello stesso modo, «l'aura popolare» non è in grado, secondo l'Albani, di riconoscere la grandezza dei Carracci perché è «appassionata troppo, e tutta posta a favore dei loro antecessori»⁵⁴.

Felsina: una pittura moderna e civica

Sebbene la struttura del testo, che conta ben tre libri dedicati alla pittura fino al Seicento, sembri insistere sull'antichità della *Felsina pittrice*, l'«Indice delle cose notabili», come abbiamo visto, non sottolinea più di tanto questo aspetto e riflette così la veste editoriale del libro, nel quale la parte IV ha un'impaginazione a sé e può competere a livello quantitativo con le prime tre, godendo di un'indicizzazione molto più ricca. Il primo pittore a beneficiare di una voce specifica è Francia, e da soli i tre capi scuola degli anni Trenta del Seicento (Albani, Guercino, Reni) costituiscono più della metà delle citazioni di pittori nell'indice. Se le «Madonne antiche» e i «Pittori antichi» godono del riconoscimento del passato e della tradizione⁵⁵ e i frescanti contemporanei sono «troppo licenziosi», la «maniera moderna» creata da Ludovico Carracci segna una nuova fase, e la voce «Secolo moderno» mostra la fiducia di Malvasia sul futuro della pittura a Bologna: «Secolo moderno, e presente. Raffinato quanto in tutte le professioni, oltre la pittura» (il rinvio riguarda la seconda maniera di Guido Reni, che potrà essere giudicata soltanto in futuro). Questa insistenza sul Seicento non è solo un mezzo per affermare l'importanza pittorica di Bologna in un secolo in cui le scuole tradizionali di Firenze e Venezia sono meno produttive o riconosciute, ma rinforza allo stesso tempo un'idea di sviluppo sempre crescente della pittura a Bologna. Sebbene nessun artista contemporaneo riceva una voce dentro le «cose notabili»⁵⁶ (pur essendo ben presenti nell'«Indice dei pittori», dove la voce Colonna è il doppio di quella del Cavedone), Elisabetta Sirani, nuovo prodigio della pittura bolognese, è menzionata nell'«Indice delle cose notabili» più di Francia (93 contro 85). Il titolo stesso dell'opera di Malvasia, passando da *Memorie storiche* a *Felsina pittrice*, denota una profonda presa di coscienza rispetto al mondo contemporaneo. Malvasia vuole sicuramente mettere in discussione la superiorità di Firenze (soprattutto dal punto di vista della cronologia) proposta da Vasari, ma cerca ugualmente di affermare, nel Seicento, il ruolo determinante di Bologna rispetto a Roma, la cui centralità è a fondamento dell'opera del Bellori, da poco pubblicata⁵⁷. Per il critico romano, la Francia resta una terra di conquista, e Parigi, nuova Fontainebleau, una piccola Roma. Per il canonico bolognese, il Re è un alleato oggettivo nella contestazione della centralità di Roma, e gli incisori francesi sono dei collaboratori nella diffusione della fama di Felsina pittrice.

⁵⁴ Voce Carracci, MALVASIA 1678, II, p. 535.

⁵⁵ Sull'importanza della tradizione, che conferisce una dimensione collettiva alla memoria pittorica della città, si veda MALVASIA/CROPPER 2012.

⁵⁶ Questa assenza non mi sembra denotare una diffidenza da parte di Malvasia in confronto della pittura contemporanea. È più dovuta a una volontà di non esaltare i contemporanei (e come tale, è frequente negli altri testi simili: Félibien ad esempio non fa le biografie dei pittori ancora viventi nei suoi monumentali *Entretiens*. Può spiegarsi, pure, con il rischio di suscitare animosità tra gli artisti contemporanei, a seconda delle loro voci nell'«Indice delle cose notabili».

⁵⁷ Per i contrasti tra Malvasia e il fronte romano, che vuole erigere un monumento ad Annibale Carracci, si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 23-24.

Bellori costruisce la sua illustrazione di Roma come capitale dell'arte basandosi sull'opera di dodici artisti di diverse nazioni, ma di altissima qualità, e tramite *ekphrasis* letterarie di opere d'arte. Malvasia incentra il suo libro sui pittori bolognesi, dei quali descrive la carriera, i rapporti con i grandi e i letterati, il funzionamento della bottega e i fatti della vita quotidiana, dal cibo ai divertimenti⁵⁸. Fa della Bologna del Seicento una città di pittori. È proprio questa dimensione 'civica' della pittura che interessa il nobile bolognese, tanto nel suo spessore storico quanto nelle sue implicazioni 'urbane' contemporanee. L'indice permette così di trasformare le 'memorie' di una cronistoria locale in una riflessione sul ruolo della pittura nella storia di una città e sul ruolo del pittore nella società contemporanea, in relazione con i letterati, al servizio della nobiltà e della chiesa bolognese. L'importanza data alle voci «Stampe» o «Lettera», le numerose voci legate alle relazioni dell'artista, al suo modo di vivere, ai suoi riti dentro lo spazio urbano (i funerali) esprimono questa insistenza sulla pittura come 'fatto sociale'. Le altrettanto numerose voci sulla committenza e il mercato inducono a considerare la pittura come un 'fatto economico', un'attività redditizia sullo stesso livello della produzione della seta.

Per Malvasia è impossibile scindere la storia della pittura dall'economia della città, poiché tale unione inserisce l'arte della pittura nella crescita della città⁵⁹; ma è allo stesso tempo impossibile scrivere una storia di Bologna senza prendere in considerazione Francesco Francia, onorato da Raffaello, o l'accademia dei Carracci. Felsina non si può separare dalla sua natura di pittrice e la pittura nella sua dimensione sociale e artistica s'identifica pienamente con Felsina.

Questa dinamica civica della pittura spiega l'orizzonte di aspettative del libro. Malvasia, certo, scrive per i pittori, come egli stesso afferma nella sua prefazione. Lo dimostrano prima di tutto il tono e la sintassi di alcune voci, quasi degli imperativi rivolti al pittore («non Graticolare i disegni per riportarli in grandi su i cartoni»). Inoltre, nel suo contenuto, l'«Indice delle cose notabili» sembra fornire una sorta di manuale per l'artista: un trattato parallelo sulla pittura attraverso numerose voci teoriche (come farà in seguito Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina*⁶⁰), ma anche un vademecum per il pittore, sugli atteggiamenti consoni nei confronti degli altri pittori o dei committenti, e sul ruolo dei letterati nel processo di concezione di un'opera.

Eppure Malvasia scrive anche per i dilettanti (come afferma correggendo il suo testo⁶¹) e di certo, nonostante le sue parole, per i letterati⁶². A questi ultimi e ai nobili, l'indice offre un repertorio di esempi, positivi o negativi, per gestire i rapporti con gli artisti, per continuare a fare della pittura un elemento vivo e fondamentale della città di Bologna, e per inverare il mito di Felsina sempre pittrice.

⁵⁸ Malvasia indica nella sua prefazione (non paginata) che tratterà non «dell'arte, ma degli Artefici».

⁵⁹ Il libro vuole anche sostenere la pittura bolognese attraverso la committenza, e considera la pittura un'attività redditizia come la produzione della seta. Malvasia era perfettamente conscio delle scarse opportunità per gli artisti contemporanei (SUMMERSCALE 2000, pp. 21-22).

⁶⁰ ZANOTTI 1739. Su questa «tavola prima» di Zanotti, si veda BONFAIT 2000, pp. 360-365.

⁶¹ Su questo ampliamento del pubblico cui mirava Malvasia, si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 32-33.

⁶² «Circa lo stile, e la frase, tu già cominci a sentire qual sia: dimestica affatto, e popolare. Scrivo a' Pittori, non a' Letterati: per dilettere, non per insegnare, onde basta m'intendano, non voglio mi studino» (MALVASIA 1678, *Prefazione*, p.n.n.).

TAVOLA DELLE COSE
PIÙ NOTABILI CHE SI
CONTENGONO
In questo Secondo Volume della Terza Parte.

A

A	CQVA della Pretaia sopra Castello	404	Angelo di Donnino, pittore	710
	Adamo Centurioni	421	Angelo Bronzino	936
	Adone Doni, pittore	830.	Andata del Saluiati in Francia	639
	465		Andrea della Fonte	1002
	Adriano festo	429	Annibale di Nanni, pittore	642
	Agostino Busto, pittore	566	Annibale Rucellai	657
	Alberto Duro	484	Antonio Cardinale di Monti	388
	Albizo del Bene ha cinque quadri dipinti dal Vasari	1000	Antonio da s. Gallo	398. 513. 585
	Alessandro Duca di Fiorenza	385. 488.	Antonio da s. Gallo vecchio	435
	490. 491		Antonio Lorenzi, scultore	825
	Alessandro Vittoria, scultore	519. 806.	Antonio Monraluo signor della sassetta	1009
	486		Ant. Francesco Albizi	436
	Alessandro del Barbieri, pittore	846	Apollo del Buonarruoto, in camera del Principe di Fiorenza	711
	Alessandro Allori	840	Apparato per la venuta di Papa Paolo terzo, in Perugia	465
	Alessandro Paris, che rapisce Elena di Vincenzio de' Rossi, scultore	848	Apparato per le nozze della Duchessa di Urbino	508
	Alessandro sforzori da Rezzo, pittore	846	Appartamento nuouo del palazzo Ducale in Fiorenza	1003
	Alessandro Vitelli	459	Apparato per le nozze del Duca Cosimo	410
	Alfonso Lombardi, scultore	436	Apparato per il battesimo di don Francesco, principe di Fiorenza	411
	Amerigo Antinori ritratto	490	Apostoli di marmo di santa Maria del Fiore	427
	Amici del Benvenuto	748	Architettura della sagrestia, & libreria di san Lorenzo differente da gli antichi	711
	Andrea da Fiesole	395	Aristotile da s. Gallo	410. 710
	Andrea Contucci	396. 427	Arme di Leon x. sopra Serui	476
	Andrea Carnesecchi	425	Arme sopra la porta di Pontormo	477
	Andrea del Sarto, pittore	425. 475. 477	Arte porta santa Maria	599
	Andrea Talameuche, scultore	848	Assedio di Fiorenza	398
	Andrea del Minga, pittore	448. 843	Atlante descritto	677
	Andrea Dazzi	477		Bacci
	Andrea di Cosimo, pittore	476. 477		
	Andrea delle Viuiole	477		
	Andrea Palladio, architetto	810. 846		
	Andrea Schiauone	595		
	Angeli di Fiorenza	572		

Fig. 1 Prima pagina della «Tavola delle cose più notabili», VASARI 1568, III

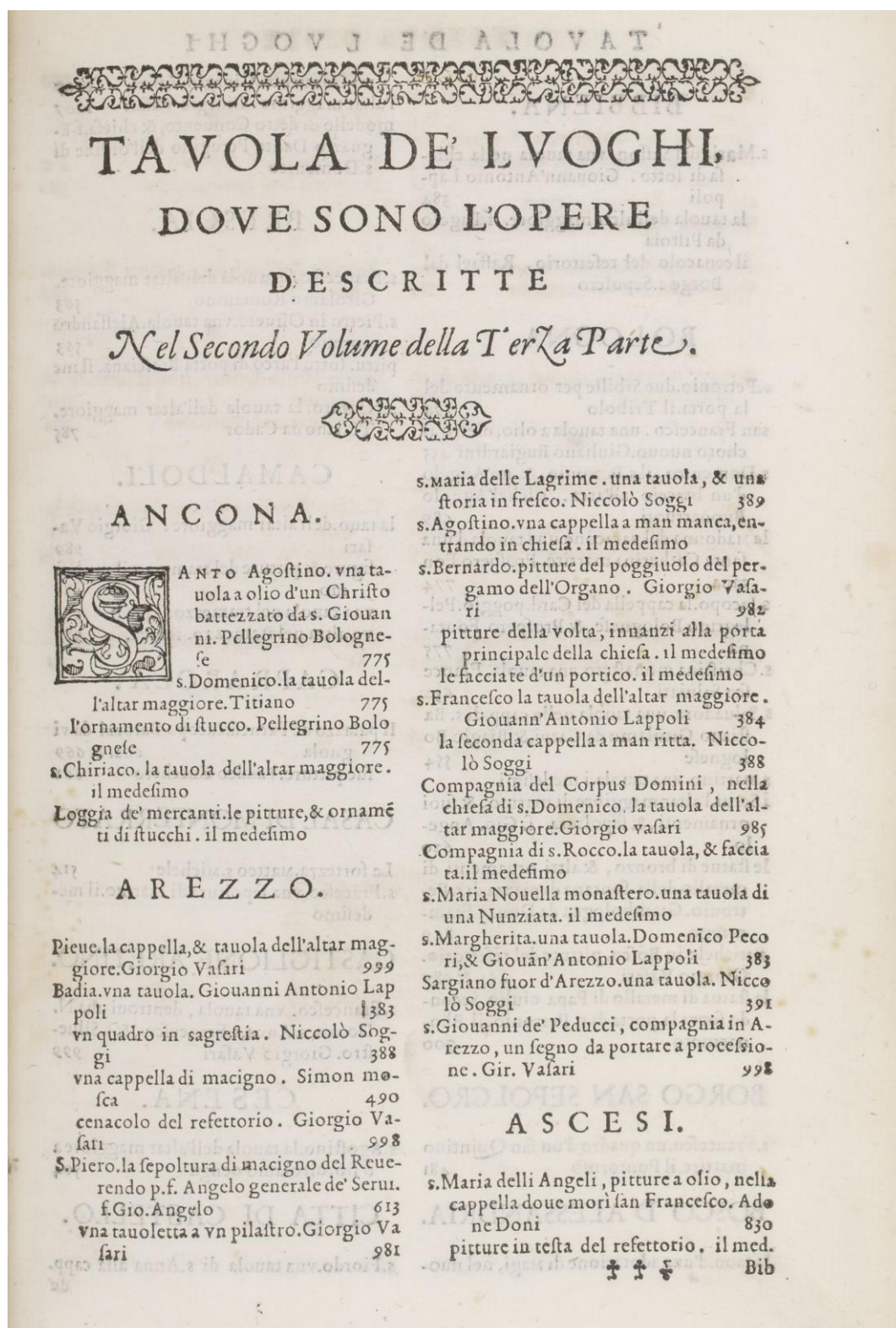


Fig. 2 Prima pagina della «Tavola de luoghi», VASARI 1568, III

TAVOLA De' luoghi doue sono l' Opere de gli Artefici nominati in questi Volumi.	
ANCONA. IL MODELLO del Palazzo de' Gouvernatori; Margaritone Aretino P.p. 34 S. CIRIACÒ, il Modello; il medesimo P.p. 34 La Tauola dell' Altar Maggiore; Pellegrino da Bologna P.r. b 216 La Cappella di San Giosepe, Pier della Francesca P.c. 263 S. NICOLA, Figure sopra l' Altar Maggiore. Simone, e Lippo Memmi P.p. 91 S. AGOSTINO, Sepoltura di F. Zenone. Mocio Sanele P.p. 122 La Tauola dell' Altar Maggiore. Mariano da Perugia. P.r. a 248 Vna Tauola d' vna N. Donna, à mezo della Chiesa, Lorenzo Lotto. P.r. a 248 Vna Tauola à olio d' vn Christo Battezzato da S. Gio. Pellegrino Bolog. P.r. b 216 S. DOMENICO, la Tauola dell' Altar Maggiore, Tiziano. P.r. b 216. 228 L' Ornamento di Stucco. Pellegrino da Bologna. P.r. b 216 LOGGIA de Mercanti. le Pitture, & ornamenti di Stucchi il medesimo. P.r. b 216 LA FORTEZZA. Antonio da Sangalle. P.r. a 323 ANGHIARI. VN CENACOLO à olio in vna Compagnia. L. Sogliano. P.r. a 196	AREZZO. DVOMO, il modello, Iacopo Tedesco. P.p. 10 La Tauola dell' Altar Maggiore Gio. Pisano. P.p. 19 La Cappella de Gozzari, l' Abbate. P.s. 354 La Cappella Principale, Iacomo di Casentino P.p. 129 Figure sopra la porta. Nicolò d' Arezzo P.p. 164 Cappella de gli Vbertini; Gio. Pisano P.p. 20 La Sepoltura del Vescouo Guido. Agostino & Agnolo Sanesi. P.p. 53 Vn Crocifisso grande. Berna Sanele. P.p. 118. Vna S. Maria Maddalena allato alla Sagrestia. Pier della Francesca. P.s. 263 Vn S. Martino in vn Pilastro della Cappella Maggiore. Giotto. P.p. 42. Cappella del Battefimo. Buonamico. P.p. 74 Vna Tauola nella Cappella di San Gregorio. Lippo Memmi. P.p. 90 La Finestra di vetro de gli Albergotti. Il Priore. P.r. a 98 Le Finestre di vetro per Chiesa. Il medesimo. P.r. a 99 Le volte dipinte à fresco. Il medesimo. P.r. a 100 Ggg La

Fig. 3 Prima pagina della «Tavola de' luoghi», VASARI 1647, III

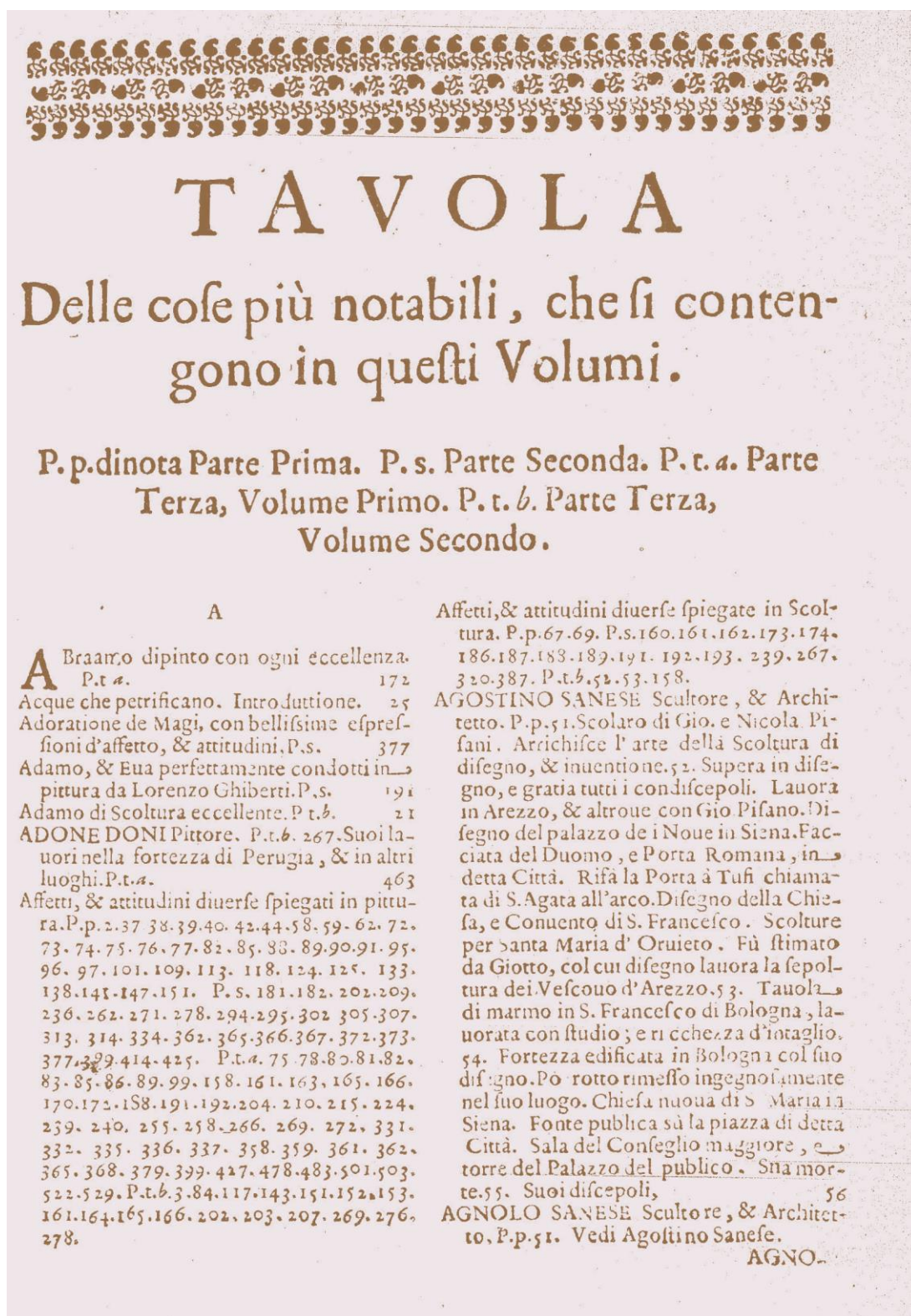


Fig. 4 Prima pagina della «Tavola delle cose più notabili», VASARI 1647, III

INDICE

Di tutti li Pittori , de' quali ò espressamente si tratta,
ò incidentemente si fà menzione nell' Opera.

Auertendo, che il numero maggiore, ò Imperiale de-
nota la Parte, il minore, ò d'Abaco la Pagina :

E che per Parte I. II. III. s' intende sempre il Primo
Tomo , e per Parte IV. il Secondo .

Li Pittori forestieri sono distinti con questo segno *.

A

- * **A** Gnesini Francesco. Parte IV. pag. 467.
* Agresti Liurio da Forlì. II. 204. 208.
IV. 77.
Albani Francesco, sua Vita. IV. 223. 224.
&c. I. 33. II. 47. 107. 122. 123. oue si re-
gistrano sue stampe. 200. 254. 256. 268.
324. III. 367. 400. 442. 443. 469. 482.
484. 485. 492. 492. 538. 541. 553. 558.
575. 576. IV. 5. 6. 14. 38. 68. 78. 84.
133. 176. 208. 216. 319. 324. 326. 376.
442.
* Alberti Giouanni, e Cherubino dal Bor-
go. IV. 161. 390.
* Albertinelli Mariotto. II. 146.
* Albertonio Paolo. III. 492.
* Albini Alessandro. III. 581. 414. 494. 522.
555. IV. 18.
Alborese Giacomo , suoi principij, acci-
denti , & opre fin' hora. IV. 422. 423.
&c. 405.
* Alcithene IV. 460.
* Aleotti Gio. Battista. Vedi l'Argenta.
* Alessandro da Carpi. II. 60.
* Alessandro da Modana. IV. 581.
* Algardi Alessandro. II. 107. III. 464. 486.
492. 501. IV. 35. 299
* Alghisio da Carpi. II. 82.
Allè. III. 492.
* Allegri Antonio, detto il Coreggio. Vedi
Coreggio.
Ambrogio Domenico , detto Menichino
del Brizio : suoi accidenti , azioni , &
opere fin' hora. III. 544. 545. &c.
Ambrosini Floriano. III. 545. IV. 83.
* Amerigi Michelangelo. Vedi Carauaggio.
Anchise Baronio. Vedi Baronio.
* Andrea d'Ancona. III. 59.
* Andreone. IV. 391.
* Anguifola. IV. 134.
Ansalone Vincenzo. III. 577. III. 494.
IV. 6. 11.
* Antonello da Messina. I. 27. 28.
* Apelle. II. 243. IV. 29. 74. 129. 157.
* Apollonio Ateniese. III. 431.
Aquila Pietro. II. 105.
* Arcimboldi. IV. 134.
Aretusi Cesare. Sua Vita. II. 331. 332. &c.
Aretusi Costanzo suo Nipote. II. 335.
* l'Argenta Gio. Battista Aleotti. IV. 413.
* Aristarete. IV. 460.
* Aristide. IV. 483.
* Armani Pietro. IV. 109.
* d'Arpino il Cavaliere Gioseffo Cesari. III.
487. 529. 580. IV. 9. 14. 14. 15. 16. 20.
23. 78. 332.
Alpertini Amico . Sua Vita scritta anche
dal Vasari II. 135. 136. 141. 142. &c.
Guido suo fratello. II. 145
Auanzi Giacomo. Vedi Iacopo da Bo-
logna .
Audran Gerardo. II. 86. 124. 124.
* Bac-

Fig. 5 Prima pagina dell' «Indice di tutti li pittori», MALVASIA 1678, III, p. 511

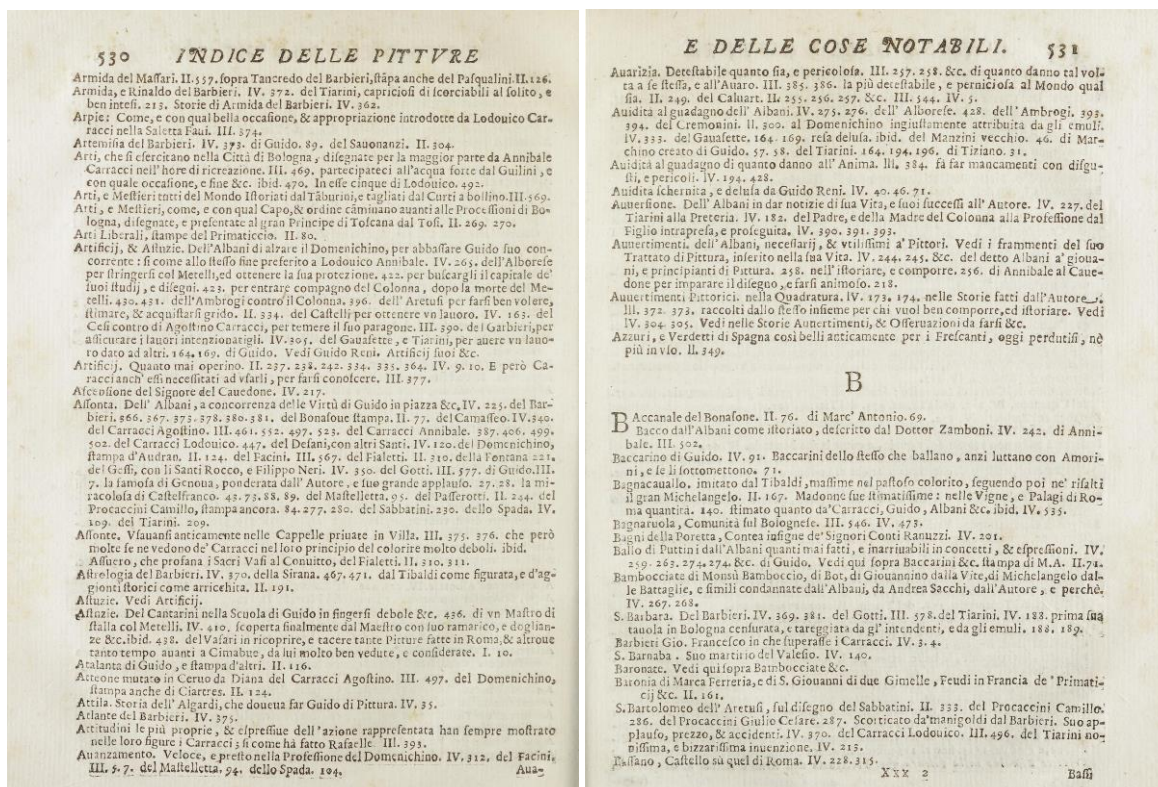


Fig. 6 Pagine dell'«Indice delle pitture e delle cose notabili», MALVASIA 1678, III, p. 530-531

tematiche voci	Numero di voci		Numero di linee	
Generi pittorici	35	6,8	268,5	13,4
Stori-geografia	25	4,8	109,5	5,5
Giudizio	59	11,4	197	9,9
Componenti	41	7,9	174	8,7
Techniche	25	4,8	50,5	2,5
Lavoro	20	3,9	86,5	4,3
totale Arte Pittura	205	39,7	886	44,3
Carriera	10	1,9	20	1,0
Domicilio	46	8,9	114,5	5,7
Formazione	13	2,5	59	3,0
Mestiere	26	5,0	63,5	3,2
Diffetti morali	46	8,9	96	4,8
Qualità morali	30	5,8	90	4,5
Riconoscimento	56	10,9	279	14,0
Relazione artisti	33	6,4	227	11,4
Relazioni sociali	18	3,5	95,5	4,8
Totale Pittore	278	53,9	1044,5	52,3
Generale	19	3,7	24	1,2
Letteratura artistica	14	2,7	44	2,2
Totale generale	516	100%	1998,5	100%

Fig. 7 Ripartizione per tematiche del «Indice delle cose notabili», MALVASIA 1678

BIBLIOGRAFIA

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I-V, Firenze 1681-1728.

BAROCCHI 1985

P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 1-15.

BELLORI 1672

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

BELLORI/BOREA 1976.

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. BOREA, Torino 1976.

BONFAIT 1990

O. BONFAIT, *Il pubblico del Guercino: ricerche sul mercato dell'arte nel XVII secolo a Bologna*, «Storia dell'arte», 68, 1990, pp. 71-94.

BONFAIT 2000

O. BONFAIT, *Les tableaux et les pinceaux: la naissance de l'école bolognaise (1680-1780)*, Roma 2000.

BOSCHINI 1660

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

BOSCHINI/PALLUCHINI 1966

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica a cura di A. PALLUCHINI, Venezia 1966.

CROPPER 2005

E. CROPPER, *The Domenichino affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005.

CROPPER 2012

E. Cropper, *Malvasia's anti-vasarian history of art: a tradition, not a rebirth*, in *Gift in return. Essays in honour of Charles Dempsey*, a cura di M. Schlitt, Toronto 2012, pp. 415-444.

DEMPSEY, 1986

C. DEMPSEY, *Malvasia and the problem of the early Raphael and Bologna*, «Studies in the history of art», 17, 1986, pp. 57-70.

DEMPSEY 1990

C. DEMPSEY, *Introduzione*, in *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini Folesani, Bologna 1990, pp. 9-32.

GENETTE, 1987

G. GENETTE, *Seuils*, Parigi 1987.

GIROTTTO 2012

C.A. GIROTTTO, *Some bibliographical questions regardin Malvasia's Felsina Pittrice (Bologna, erede di Domenico Barbieri, 1678)*, in MALVASIA/CROPPER 2012, p. 49-139.

GOLDBERG 1988

E. GOLDBERG, *After Vasari: history, art, and patronage in late Medici Florence*, Princeton 1988.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

MALVASIA 1686

C.C. MALVASIA, *Le Pitture Di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altre maggiori antichità, & impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto*, Bologna 1686.

MALVASIA/ARFELLI 1961

C.C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi: appunti inediti*, a cura di A. ARFELLI, Bologna 1961.

MALVASIA/CROPPER 2012

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese painters. I Early Bolognese paintings*, a cura di E. CROPPER, Londra 2012.

MALVASIA/MARZOCCHI 1980

C.C. MALVASIA, *Le carte di Carlo Cesare Malvasia: le 'vite' di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di L. MARZOCCHI Bologna 1980.

MALVASIA/MARZOCCHI 1983

C.C. MALVASIA, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna 1983.

MALVASIA/ZANOTTI 1841

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, a cura di G. ZANOTTI, I-II, Bologna 1841.

MARCO BOSCHINI 2014

Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso 2014.

PERINI FOLESANI 1981

G. PERINI FOLESANI, *Il lessico tecnico del Malvasia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, 1, Pisa 1981, pp. 219-253.

PERINI FOLESANI 1984

G. PERINI FOLESANI, *L'epistolario del Malvasia primi frammenti: le lettere all'Aprosio*, «Studi secenteschi», 25, 1984, pp. 183-230.

PERINI FOLESANI 1988

G. PERINI FOLESANI, *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters: insight into conflicting trends in seventeenth-century Italian art historiography*, «The Art Bulletin », 70, 1988, pp. 273-299.

PERINI FOLESANI 1989a

G. PERINI FOLESANI, *Central issues and peripheral debates in seventeenth-century art literature: Carlo Cesare Malvasia's*, Felsina Pittrice, in *World Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the history of art*, a cura di I. Lavin, Washington, DC 1986, I, pp. 139-143.

PERINI FOLESANI 1989b

G. PERINI FOLESANI, *L'arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, «I Tatti studies», 3, 1989, pp. 175-206.

PERINI FOLESANI 1990

G. PERINI FOLESANI, *Malvasia's connexions with France and Rome*, «The Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 410-412.

PERINI FOLESANI 2005

G. PERINI FOLESANI, *Il marinismo di Malvasia: dalle poesie giovanili alla prosa della Felsina Pittrice*, «Letteratura & arte», 3, 2005(2006), 142-164.

PERINI FOLESANI 2011a

G. PERINI FOLESANI, *Qualche 'memoriale' anonimo di Carlo Cesare Malvasia: intrecci inosservati tra interessi storico-artistici e professione legale*, «Arte a Bologna», 7/8, 2010/2011, pp. 312-327.

PERINI FOLESANI 2011b

G. PERINI FOLESANI, *L'officina della Felsina Pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, a cura di F. Ceccarelli e D. Lenzi, Venezia 2011, pp. 293-309.

PERINI FOLESANI 2011c

G. PERINI FOLESANI, *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*, a cura di F. Cousinié, Rennes 2011, p. 335-354.

PERINI FOLESANI 2014a

G. PERINI FOLESANI, *La vita dei Carracci di Carlo Cesare Malvasia: appunti in margine*, in *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia 2014, pp. 77-100.

PERINI FOLESANI 2014b

G. PERINI FOLESANI, *Elementi paratestuali di innovazione e approfondimento critico nella Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia: la struttura e compilazione degli indici finali*, in *Disciplinare la memoria: strumenti e pratiche nella cultura scritta (secoli XVI-XVIII)*, atti del convegno internazionale (Bologna, 13-15 marzo 2013), Bologna 2014, pp. 265-283.

RIDOLFI 1648

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato: con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, Venezia 1648.

SANTORO 2008

M. SANTORO, *Storia del libro italiano: libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano 2008.

STRUHAL 2016

E. STRUHAL, *Filippo Baldinucci's 'novità': the 'Notizie de' professori del disegno' and Giorgio Vasari's 'Vite'*, in *Vasari als Paradigma*, a cura di F. Jonetz e A. Nova, Venezia 2016, p. 193-203.

SUMMERSCALE 2000

A. SUMMERSCALE, *Malvasia's 'Life of the Carracci': commentary and translation*, University Park, Pa 2000.

TAVONI 2005

M.G. TAVONI, *Gli indici nei primi libri a stampa*, in *I dintorni del Testo*, a cura di M. Santoro, Roma 2005, I, p. 57-79.

TAVONI 2009

M.G. TAVONI, *Circumnavigare il testo: Gli indici in età moderna*, Napoli 2005.

VASARI 1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, I-III, Firenze 1550.

VASARI 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*, I-III, Firenze 1568.

VASARI 1647

G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, I-III, Bologna 1647.

VASARI /BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VECCE 1998

C. VECCE, *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, a cura di D.S. Zeidberg, Firenze 1998, pp. 109-14.

ZANOTTI 1739

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Institutto delle Scienze e dell'Arti*, I-II, Bologna 1739.

ABSTRACT

I paratesti (prefazione, dedica, indice) sono raramente studiati, anche se forniscono non solo informazioni sul contesto editoriale della pubblicazione, ma anche sul contenuto e sullo scopo della stessa. In questo contesto l'«Indice delle pitture e delle cose notabili» che conclude la *Felsina pittrice* di Malvasia è particolarmente interessante sia per le sue dimensioni (80 pagine) sia per la sua organizzazione (più di 537 voci per nozioni, che vanno da «giudizio» a «risse e piche»), ben differenti rispetto a indici dello stesso tipo presenti in Vasari o Ridolfi. Si tratta, infatti, tanto di uno strumento che permette di entrare nel contenuto del libro – i cui capitoli sono spesso costituiti da testi eterogenei –, quanto di un vero e proprio discorso sulla pittura, pensato nel suo insieme, e che ha permesso al testo di Malvasia di passare dalla forma di 'memorie storiche' allo statuto di libro.

Il saggio esamina dapprima indici di libri anteriori (in particolare quelli delle varie edizioni di Vasari), poi, tramite un'analisi quantitativa e critica, esamina i contenuti dell'indice della *Felsina pittrice*, dimostrandone, infine, l'ideologia: il ruolo storico e fondamentale della pittura bolognese, le caratteristiche della medesima scuola (in particolare una certa 'facilità'), l'importanza dei letterati nel mondo dell'arte, la pittura come fatto civico, come indicatore culturale ed economico della città bolognese.

Paratexts (preface, dedication, index) are rarely studied, yet they not only provide information on the editorial context of a book, but also contain clues on its content and purpose. Particularly interesting in this context is the «Indice delle pitture e delle cose notabili» which concludes Malvasia's *Felsina pittrice*. Indeed, both on account of its size (80 pages) and its organization (more than 537 entries, ranging from «giudizio» to «risse e piche»), it differs from the indexes of Vasari's and Ridolfi's volumes. It is in fact as much as an introduction to the contents of the book, whose chapters are often constituted by heterogeneous texts, as an autonomous discourse on painting, considered as a whole. This allowed Malvasia to change the status of the *Felsina* from a collection of historical memories to a 'history'.

The essay first examines the indexes of books published prior to the *Felsina* (in particular of Vasari's editions); then it illustrates the contents of the Malvasia index on the basis of a quantitative and critical analysis, thus proceeding to show the concepts it conveys: the fundamental historical role of Bolognese painting, the features of the Bolognese school (in particular, a certain 'ease'), the importance of the literati in the art world, the idea of painting as a civic phenomenon and as a cultural and economic clue to the identity of the city of Bologna.