



FONTES  **-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750**
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

GIOVANNI LUIGI VALESIO:
Parere dell'Instabile Academico Incaminato
intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca
contra una particella, che tratta della Pittura ...
In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino (Bologna 1614)

herausgegeben und eingeleitet von

ULRICH PFISTERER

FONTES 3

[1. November 2007]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/385>

I. Mythos und Wirklichkeit der Carracci-Akademie

Ruhm und Mythos der drei Carracci – Annibale (1560-1609), Agostino (1557-1602) und Ludovico (1555-1619) – basierten ganz wesentlich auf den späteren Vorstellungen von ihrer ‚Akademie‘ in Bologna: Handelte es sich dabei um eine weitgehend traditionelle ‚Zeichenschule‘ und Maler-*bottega*, oder aber um eine Institution, die den jüngst gegründeten Künstler-Akademien von Florenz und Rom vor allem in der Betonung kunsttheoretischen Wissens nachstrebte, oder aber um eine neuartige Ausbildungsstätte für Maler, die eine lebenslange Weiterentwicklung der Künstler in enger Verschränkung von Praxis und Theorie propagierte? Mit jeder neuen Einschätzung durch die Kunstliteraten und Forscher seit dem späteren 17. Jahrhundert veränderte sich auch die Gesamteinschätzung von Bedeutung und Wesen der ‚Erneuerung der Malerei‘, wie sie die drei Maler in den Jahren um 1600 betrieben hatten (und näherhin dann auch die Rolle, die jeder der drei dabei spielte).

Daß die modernen Rekonstruktionsversuche dieser Einrichtung so unterschiedlich ausfallen konnten, liegt an den wenigen gesicherten Informationen dazu: Unzweifelhaft zeitgenössische Äußerungen liefern allein die Publikation zum Tod des Agostino Carracci (publiziert 1603 einschließlich der Grabrede des Akademie-Mitglieds und Kunst-Dilettanten Lucio Faberio von Benedetto Morello)¹, ein Brief des Giovan Battista Agucchi von 1603 sowie sein partiell und indirekt überlieferter Kunsttraktat (1607/15)², das gestochene ‚Einladungs-Kärtchen‘ zu einer Akademie-Versammlung (um 1603)³, zwei 1613 verfaßte Briefe des Ludovico Carracci und Galeazzo Paleotti⁴, sowie die hier vorgestellte, bislang kaum beachtete Schrift des Giovanni Luigi Valesio. Ein weiteres wichtiges Dokument zur Struktur der Akademie: eine Namensliste ihrer alle zwei Monate wechselnden *ufficiali* aus den Jahren 1605-07, erweitert um deren *imprese*, wurde 2002 in einer Abschrift bekannt gemacht, 2004 im Original vollständig publiziert.⁵ Auch die Verbindungen zur alteingesessenen Malerzunft in Bologna und Bestrebungen der Jahre um 1600 (offenbar vor allem von Ludovico Carracci betrieben), diese *Compagnia de' Pittori* zu einer offiziellen Bologneser Kunst-Akademie nach dem Vorbild von Rom und Florenz zu erheben (und mit der Carracci-Akademie zu verschmelzen), wurden in den letzten Jahren auf eine neue dokumentarische Grundlage gestellt.⁶ Als gesichert darf beim jetzigen Stand des Wissens

Maria Effinger und Heiko Damm danke ich für Rat und Hilfe.

¹ Benedetto Morello: *Il funerale d'Agostino Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'incaminati accademici del disegno. Oratione di Lutio Faberio*, Bologna 1603; wiederabgedruckt in Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, hg. V. Giampietro Zanotti, Bologna 1841, 2 Bde. – Vgl. dazu die kritische Kommentierung von Anne Summerscale: *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park (PE) 2000, *ad ind.*, und Serena Sandri: „Il funerale di Agostino Carracci e il ruolo degli artisti nei cerimoniali funebri bolognesi del Seicento“, in: *Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna*, 6, 2005, S. 6-35.

² Anton W.A. Boschloo: „Due lettere inedite di Mons. Giovan Battista Agucchi in cui si parla di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci“, in: *L'arte*, N.S. 4/14, 1971, S. 69-78; Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

³ Diane DeGrazia: *Le stampe dei Carracci ... Edizione italiana riveduta e aumentata, tradotta e curata da Antonio Boschetto*, Bologna 1984, S. 216 [R37].

⁴ Giovanna Perini (Hg.): *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990, S. 127f.; dazu auch Charles Dempsey, „The Carracci Academy“, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 5-6, 1986-1987, S. 33-43.

⁵ Rosaria Greco Grasselli: „Precisazioni e inediti su Ludovico Carracci“, in: *Strenna Storica Bolognese*, 52, 2002, S. 287-311, v.a. S. 293; Claire Pace: „‘Perfected through emulation’: ‘Imprese’ of the Accademia degl'Incaminati“, in: *Notizie da Palazzo Albani*, 33, 2004, S. 99-138.

⁶ Gail Feigenbaum: „Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399-1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci“, in: *Il restauro dell'Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di piazza Maggiore nel Cinquecento*, Bologna 1999, S. 353-377.

gelten, daß die Akademie wohl im Jahr 1582⁷ gegründet wurde und dann drei Phasen durchlief: eine erste unter Beteiligung aller drei Carracci (Treffpunkt war von Anfang an offenbar die Werkstatt Ludovicos); eine zweite unter alleiniger Leitung Ludovicos nach dem Weggang Annibales (1593/95) und dann auch Agostinos (1597) nach Rom, wobei die Jahre 1602/03 mit dem Tod Agostinos zu einer ‚Akademisierung‘ des Betriebs geführt zu haben scheinen (es wurden etwa Titel nach dem Vorbild anderer *accademie* für Funktionsträger eingeführt); schließlich der Zerfall in den Jahren nach 1610 (initiiert durch den Bankrott der *Compagnia de' Pittori*) bis zum Tod Ludovicos 1619.⁸ Der Name der Vereinigung signalisierte dabei stets den zentralen Programmpunkt: lebenslanges Streben nach Verbesserung der eigenen Fähigkeiten. Anfänglich titulierte sich die Mitglieder als *Accademici Desiderosi* [die Begierigen], dann als *Accademici Incamminati* [die auf dem Weg Befindlichen]. Wobei sich die meisten Forscher das Programm in der Zwischenzeit so vorstellen, dass ein Mittelweg zwischen *bottega*, Zeichenschule und akademischer Ausbildung verfolgt wurde. Der große Erfolg des Unternehmens gleich in der ersten Phase sorgte jedenfalls dafür, daß konkurrierende Einrichtungen in Bologna initiiert wurden – so angeblich auf der den Carracci gegenüberliegenden Straßenseite der *via de' Falegnami* eine Zeichen-Akademie des Pietro Faccini.⁹

Angesichts dieser begrenzten Wissensbasis überrascht umso mehr, daß bislang gar nicht alle Bild- und Textquellen (vor allem auch die ‚indirekten‘) zur Carracci-Akademie konsequent in die Diskussion einbezogen wurden (wie bereits Carl Goldstein 1988 festgestellt, seinerseits jedoch ebenfalls nicht eingelöst hat¹⁰). Dies gilt zunächst für die zahllosen Zeichnungen, die mit einer Zuschreibung ‚Carracci-Umkreis‘ wenig beachtet in den graphischen Sammlungen der Welt lagern und die möglicherweise im Kontext der Carracci-Akademie entstanden sind. Aus ihnen kann zumindest versuchsweise Aufgabenstellung und *Procedere* dieser Akademie rückerschlossen werden.¹¹ Dies gilt sodann für zwei Zeichenlehrbücher, die im unmittelbaren Umkreis der Carracci entstanden, deren Verhältnis zueinander aber bislang noch nicht eindeutig geklärt ist und die möglicherweise im Ansatz ebenfalls Prinzipien von deren Ausbildung widerspiegeln: Es handelt sich dabei zum einen um die *Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo*, die im 17. und frühen 18. Jahrhundert in vielen Auflagen und Varianten unter dem Namen der Carracci kursierte, tatsächlich aber zunächst von deren Schüler Luca Ciamberlano (teilweise) gestochen und herausgegeben wurde. Diese scheint zwischen 1602/09 und 1614 konzipiert und publiziert worden zu sein, zumindest einige Blätter rekurren auf Entwürfe vor allem Agostinos.¹² Zum anderen ist von den *Primi elementi del disegno* des Protagonisten der vorliegenden Veröffentlichung, Giovanni Luigi Valesio, die Rede (entstanden und erstmals in Bologna veröffentlicht zwischen 1606 und 1616, eine veränderte Auflage erschien in Rom zwischen 1621-1633) (**Abb. 1, 2**).¹³

⁷ Wenngleich das entscheidende Dokument, eine Rechnung, wonach einer der ersten Schüler, Giovanni Paolo Bonconti, sich an der Ausstattung beteiligte, wiederum erst von Malvasia publiziert wurde: Malvasia 1841 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 404f.

⁸ Dempsey (wie Anm. 4); Pace (wie Anm. 5); vgl. auch Henry Keazor: „*Distuggere la maniera?*“: *die Carracci-Postille*, Freiburg i.Br. 2002.

⁹ Zu Akademien und Zeichenschulen nach Aktmodellen vor und neben den Carracci vgl. Concetto Nicosia: „La bottega e l'accademia. L'educazione artistica nell'età die Carracci“, in: *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, N.S. 32, 1993, S. 201-208.

¹⁰ Carl Goldstein, *Visual Fact over Verbal Fiction: A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge u.a. 1988.

¹¹ Vgl. neben Goldstein (wie Anm. 10) v.a. Gail Feigenbaum, „Practice in the Carracci Academy“, in: Peter M. Lukehart (Hg.): *The Artist's Workshop (Studies in the History of Art, 38)*, Washington 1993, S. 59-76.

¹² Laura Donati: „Proposte per una datazione della Scuola perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane“, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 57, 2002, S. 323-344.

¹³ Takahashi 2006, S. 35f. und 137.



Beide Werke verfahren nach dem Prinzip des ‚additiven Verfahrens‘, wonach sich der Zeichenschüler zunächst an einzelnen Körperteile übt, beginnend mit dem Auge, Ohr und Mund, dann Hand und Fuß usw., bevor er diese zu Körpern, diese dann zu Szenen zusammensetzt – ein Verfahren, das bereits zuvor erprobt, allerdings noch nie im Druck propagiert worden war. In welchem Verhältnis diese beiden Lehrbücher aus dem Carracci-Umkreis zu den beiden Zeichenlehrbüchern des Venezianers Odoardo Fialetti stehen, die häufig als die beiden frühesten im Druck publizierten genannte werden, ist offen – es scheint nicht unwahrscheinlich, daß Fialetti seinerseits bereits auf den Erfolg der *Scuola* reagierte. Fialetti zwei Zeichenbüchlein sind unterschiedlich umfangreich, das ‚kleinere‘ mit zehn Radierungen unter dem Titel *Il vero modo et ordine per dissegna tutte le parti et membra del corpo humano* erschien 1608 in Venedig, das ‚größere‘ – *Tutte le parti del corpo humano diviso in più pezzi* – mit 36 Blättern ist ohne Datierung. Es schließt sich chronologisch das Lehrbuch des Jacopo Palma d.J. an (*Excellentia et Nobilitate delineationis libri duo*, Venedig 1611), der bereits mit einigen Tafeln zu Fialetti beigetragen hatte und nun mit dem Stecher und Verleger Giacomo Franco zusammenarbeitete; schließlich der Manuskript gebliebene *Essempario della nobile arte del dissegno* des Bolognesers Francesco Cavazzoni, wiederum aus dem Carracci-Umkreis.¹⁴

Nicht konsequent einbezogen, wengleich in einzelnen Beispielen häufig zitiert, wurde zudem eine Gruppe von Zeichnungen, die junge Zeichner oder Maler bei der Arbeit zeigen. Allerdings verbindet sich mit diesen Blättern eine doppelte Problematik: Aus dem vermeintlichen Wissen um die Carracci-Akademie heraus werden sie in der Forschung meist allein aufgrund von Motiv und einem allgemeinen Eindruck von ‚wirklichkeitsnaher Darstellung‘ den Carracci oder ihrem Umfeld zugeschrieben – ungeachtet teils erheblicher stilistischer Differenzen und obgleich es zahlreiche ähnliche, annähernd zeitgleiche Darstellungen etwa von Jacopo da Empoli oder der Zuccari-Entourage gibt. Außerdem wurden diese Zeichnungen bis vor kurzem häufig als quasi ‚photographische‘ Aufnahmen der Akademie-Realität gedeutet, obwohl sich überzeugend nachweisen läßt, daß sie teilweise nicht nur hochgradig ‚konstruiert‘ sind, sondern auch in ihren Intentionen deutlich voneinander abweisen. Die ‚Spannweite‘ der Möglichkeiten weist zumindest in dreierlei ganz unterschiedliche Richtung: 1.) Einige Darstellungen vor allem von ganzen ‚Kunstakademien‘, wie sie etwa ein 1578 datierter Stich des Cornelis Cort nach einer Zeichnung des Giovanni

¹⁴ Cavazzoni publiziert in: ders.: *Scritti d'arte*, hg. v. Marinella Pigozzi, Bologna 1999, S. 113-191. – Zu Fialetti und den anderen frühen Zeichenbüchern David Rosand: „The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition“, in: *L'Arte*, 11-12, 1970, S. 5-53; Vincenza Maugeri: „I manuali propedeutici al disegno a Bologna e Venezia agli inizi del Seicento“, in: *Musei Ferraresi. Bollettino annuale*, 12, 1982, S. 147-156; Michael Thimann in: Heinrich-Th. Schulze Altcapenberg und Michael Thimann (Hgg.): *Disegno. Der Zeichner im Bild*, München/Berlin 2007 [im Erscheinen].

Stradano (**Abb. 3**) und ein Stich der Pietro Francesco Alberti vom Beginn des 17. Jahrhunderts (**Abb. 4**) vorführen, sind primär als symbolisch-kunsttheoretische Programmbilder zu verstehen.¹⁵



2.) Daneben gibt es Zeichnungen, die in erster Linie zur Gattung ‚Porträt‘ zu zählen sind – sie zeigen Künstler bei der Arbeit (im weitesten Sinne). Beispiele hierfür sind ein Blatt Giuseppe Cesaris, das seinen römischen Künstlerkollegen Cristofano Roncalli mit einer Graphik in der Hand darstellt (**Abb. 5**), eine dem Agostino Carracci zugeordnete Zeichnung, die laut

¹⁵ Zuletzt dazu (mit der früheren Lit.) Ulrich Pfisterer in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2007 (wie Anm. 14).

Aufschrift Tiburzio Passerotti beim Malen seines ersten öffentlichen Auftrags in Bologna festhält (Abb. 6), sowie das Annibale Carracci zugeschriebene Bildnis des Luigi Ciardi da Cigoli beim Zeichnen (Abb. 7).¹⁶



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

¹⁶ Rote und schwarze Kreide, 410 x 253 mm, Florenz, Uffizien, Inv. 2179 F; vgl. Miles L. Chappell u.a.: *Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620)*, Florenz 1979, S. 17f.: um 1582 (?); Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Rom 2002, S. 133-135: um 1592. – Privatslg., Feder in Braun über Kreide mit Lavierung, 420 x 235 mm; vgl. Clare Robertson und Catherine Whistler (Hgg.): *Drawings by the Carracci from British Collections*, Oxford u.a. 1996, S. 60 (Kat. 20). – Rötzel, 210 x 165 mm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 944/1863; vgl. Per Bjurström, Catherine Loisel, Elizabeth Pilliod: *Italian Drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna (Drawings in Swedish Public Collections 8)*, hg. v., Stockholm 2002, Kat. 1382.

3.) Bei einer Reihe von Darstellungen drängt sich der Verdacht auf, sie seien Bestandteil einer Erzählung, wenn nicht gar Illustrationen eines Textes – so bei diesen beiden Beispielen aus dem Carracci- bzw. Reni-Umkreis im Louvre (Abb. 8, 9).



4.) Schließlich sind in großer Zahl Zeichnungen überliefert, die offenbar nur eine bestimmte Pose festhalten oder sich an einem mehr oder weniger beliebigen Gegenüber üben wollen, wobei dieses Gegenüber in der Werkstatt, Zeichenschule oder ‚Akademie‘ sozusagen zufällig eben ein anderer Zeichner oder Maler war. Zwischen diesen Polen nehmen viele andere, mehr oder weniger ‚unmittelbar‘ scheinende Aufnahmen von Werkstatt-Situationen eine Zwischenposition ein.

Erst eine möglichst umfassende Zusammenstellung und Analyse aller bekannter Zeichnungen hilft dabei, sichere Zuschreibungen und vor allem Deutungen dieser Darstellungen zu erlangen, die dann erlauben, das möglicherweise Spezifische derjenigen Blätter zu erkennen, die in Bezug zur Carracci-Akademie stehen. Dies kann hier nicht geleistet werden, präsentiert sei nur eine vorläufige Liste solcher Zeichnungen (zumeist mit den traditionellen, revisionsbedürftigen Zuschreibungen), die in ihrer Gruppierung freilich bereits erste offensichtliche Verbindungen erkennen lassen:

Abb. 10) Annibale Carracci, *Sitzender junger Maler an der Staffelei*, Rötel, 349 x 226 mm; Berlin, Kupferstichkabinett.¹⁷

Abb. 11) Annibale Carracci, *Stehender junger Maler vor der Leinwand*, Rote und schwarze Kreide, 375/380 x 194/182 mm; London, The Trustees of the British Museum.¹⁸



Abb. 12) Annibale Carracci (?), *Sitzender Maler*, Rötel, 196 x 118 mm; Florenz, Museo Horne¹⁹: Obwohl das Blatt am linken Rand beschnitten ist, spricht einiges dafür, daß hier ein Maler vor der Leinwand dargestellt ist. Es scheint sich um ein Porträt ähnlich den oben zitierten Beispielen des Cigoli-Bildnisses von Annibale (?) oder aber des Roncalli-Porträts von Cesari zu handeln.

Abb. 13) Annibale Carracci (?), *Junger Zeichner*, 296 x 219 mm, schwarze Kreide; Mailand, Ambrosiana²⁰

¹⁷ KdZ 26364; zuletzt dazu (mit der früheren Lit.) Ulrich Pfisterer in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2007 (wie Anm. 14).

¹⁸ Robertson/Whistler 1996 (wie Anm. 15), S. 103 (Kat. 55).

¹⁹ Inv. 5586; vgl. Cristina Garofalo: *Da Raffaello a Rubens. Disegni della Fondazione Horne*, Ausstellungskat., Florenz 2000, S. 56f. (Kat. 20).

²⁰ Giulio Bora: *I disegni del Codice Resta*, Mailand 1978, S. 217 (Kat. 240).



Abb. 14 Carracci-Schule, *Zwei Zeichner*, Rötel, 196 x 262 mm; München, Staatl. Graphische Sammlung²¹



²¹ Inv. 2834; vgl. Keazor 2002 (wie Anm. 8), S. 112-114 und Pfisterer (wie Anm. 17).

Abb. 15) Carracci-Schule, *Junger Maler und Lehrer*, Rötel, 246 x 178 mm; Paris, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre²²

Abb. 16) Carracci-Schule, *Sitzender Zeichner*, Rötel, 244 x 159 mm; München, Staatl. Graphische Sammlung²³



Abb. 17) Carracci-Schule, *Zeichenakademie mit bekleidetem Modell*, Rötel; Paris, École des Beaux-Arts²⁴



²² Inv. 7838; zu den Pariser Zeichnungen der Carracci und ihres Umkreises vgl. Catherine Loisel: *Ludovico, Aostino, Annibale Carracci (Inventaire général des dessins italiens. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins)*, Paris 2004.

²³ Inv. 3096; vgl. Goldstein 1988 (wie Anm. 10), S. 56f.

²⁴ Inv. 2292; vgl. Goldstein 1988 (wie Anm. 10), S. 56f.

Abb. 18) Carracci-Schule (?), *Stehender Maler in Rückenansicht*, Rötel, 270 x 180 mm; Deutschland, Privatsammlung²⁵

Abb. 19) Carracci-Schule (?), *Sitzender Maler*, Rötel, 305 x 177 mm; Deutschland, Privatsammlung²⁶



Abb. 20) Carracci-Schule (?), *Sitzender junger Zeichner*, Feder in Braun mit Lavierung, 270 x 200 mm; St. Petersburg, Eremitage²⁷



²⁵ *Unbekannte Handzeichnungen alter Meister 15.-18. Jahrhundert. Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld*, Stuttgart 1967, S. 23 (Kat. 12): Zuschreibung an den frühen Annibale nach Denis Mahon.

²⁶ *Unbekannte Handzeichnungen 1967* (wie Anm. 25), S. 26 (Kat. 13): Zuschreibung an den frühen Annibale, 1586/87, nach Denis Mahon.

²⁷ Christel Thiem: *Florentiner Zeichner der Frühbarock (Italienische Forschungen, 3. F., Bd. 10)*, München 1977, S. 10f.

Abb. 21) Carracci-Schule (Pietro Paolo Bonzi gen. Il Gobbo dei Carracci), *“Zeichenschule der Carracci”*, 213 x 274 mm, Rötels; Düsseldorf, Kunstmuseum²⁸



Abb. 22) Carracci-Schule (Pietro Paolo Bonzi gen. Il Gobbo dei Carracci), *Zeichnender Künstler*, Schwarze Kreide, 228 x 240 mm, Stuttgart, Staatsgalerie²⁹



ohne Abb.) Anonym, *Junger Künstler bei der Arbeit*, Zeichnung, Uffizien – Gabinetto dei Disegni.³⁰

²⁸ Inv. FP 329; vgl. Illa Budde: *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf 1930, S. 11 (Kat. 45) und Taf. 11.

²⁹ Inv. C 1922/52; vgl. Christel Thiem: *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977, S. 212 (Kat. 392).

Abb. 23) Gianlorenzo Bernini (?), *Junger Zeichner*, 274 x 276, Rötels, Mailand, Ambrosiana³¹



Abb. 24) Italienisch, spätes 16. Jh.: Dilettierender Zeichner, schwarze Kreide; Paris, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre³²



³⁰ Inv. 12409 F; Hinweis von Matthias Winner in: *Vom späten Mittelalter bis Jacques Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1973, S. 79 (Kat. 126).

³¹ Bora 1978 (wie Anm. 19), S. 219 (Kat. 242).

³² Inv. 11945.

Abb. 25) Jacopo da Empoli, *Junger Maler*, Feder in Braun über schwarzer Kreise mit Lavierung, 300 x 217 mm; Frankfurt, Städel³³



Abb. 26) Jacopo da Empoli, *Junger Maler*, Rötzel, 390 x 214 mm; Oxford, Ashmolean Museum³⁴



³³ Inv. 540; vgl. Heiko Damm in: Schulze Altcapenberg/Thimann 2007 (wie Anm. 14).

³⁴ Vgl. zu dieser und den anderen Zeichnungen Anna Forlani: *Mostra di disegni di Jacopo da Empoli*, Ausstellungskat., Florenz 1962, S. 41f. und 44f. (Kat. 55-57 und 62f.).

Abb. 27) Jacopo da Empoli, *Junger Maler*, Rötrel, 361 x 257 mm; Paris, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre³⁵



Abb. 28) Jacopo da Empoli, *Junger Zeichner*, Feder in Schwarz mit Lavierung, 361 x 244 mm; Florenz, Uffizien - Gabinetto dei Disegni,³⁶



³⁵ Inv. 7839; bei Goldstein 1988 (wie Anm. 10), S. 56f. als Carracci-Schule.

³⁶ Inv. 961 F; s. Annamaria Petrioli Tofani (Hg.): *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario Disegni di figura. I*, Florenz 1991, S. 405.

Abb. 29) Jacopo da Empoli (Schule), *Junger Maler*, zwei Exemplare, Feder in Braun mit Lavierung, beide je 299 x 205 mm; Lille, Musée Wicar³⁷

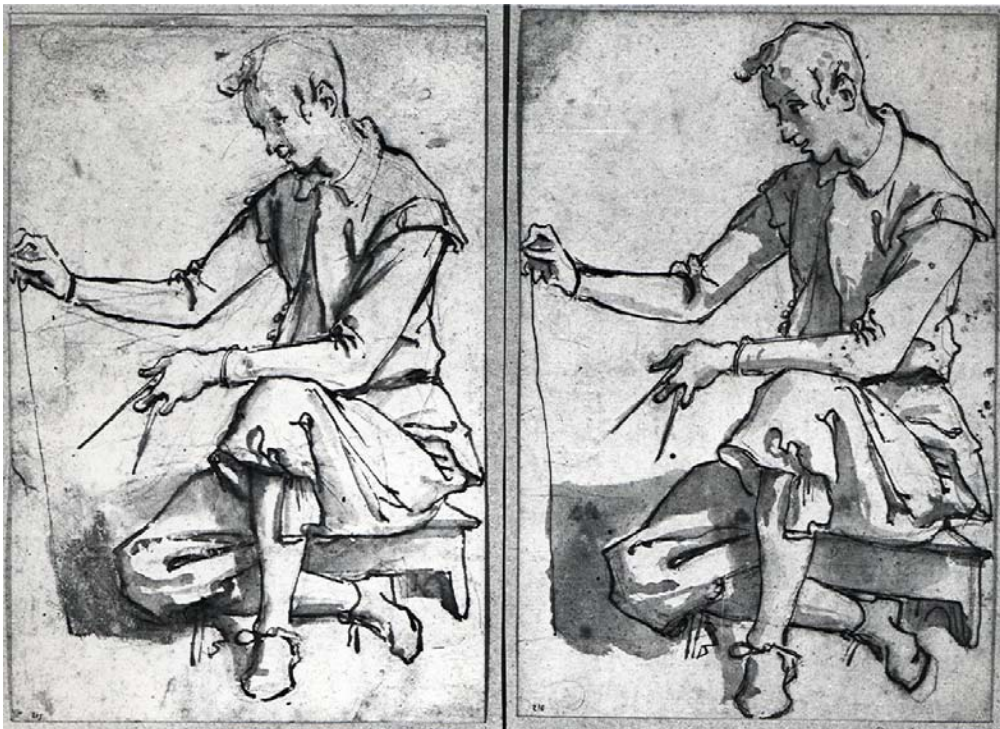


Abb. 30) Umkreis des Jacopo da Empoli, *Zeichenakademie mit bekleidetem Modell*, Rötel, 266 x 390 mm; Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe³⁸



³⁷ Inv. W. 1157 und 1191; vgl. Barbara Brejon de Lavergnée: *Catalogue des Dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Lille/Paris 1997, S. 86 (Kar. 197f.).

³⁸ Inv. F.C. 125714; vgl. *Il Seicento Fiorentino. Disegno/Incisione/Scultura/Arti Minori*, Ausstellungskat., Florenz 1986, S. 144 (Kat. 2.90); Anna Forlani Tempesti: "La pratica del disegno"; in: Rosanna C. Proto Pisani u.a. (Hgg.): *Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, Mailand/Empoli 2004, S. 31-39.

Abb. 31) Bernardino Poccetti (?), *Junger Zeichner*, Rötöl, 244 x 260 mm; Venedig, Galleria dell'Accademia³⁹



Abb. 32a-b) Umkreis des Federico Zuccari (?), *Gruppe beim Zeichnen eines Aktmodells*, Stockholm, Nationalmuseum (Inv. 906/1863), 240 x 395 mm, Feder in Braun, schwarze Kreide und Lavierung; eine zweite Version bzw. Kopie, 240 x 400 mm, in London, Privatsammlung.⁴⁰

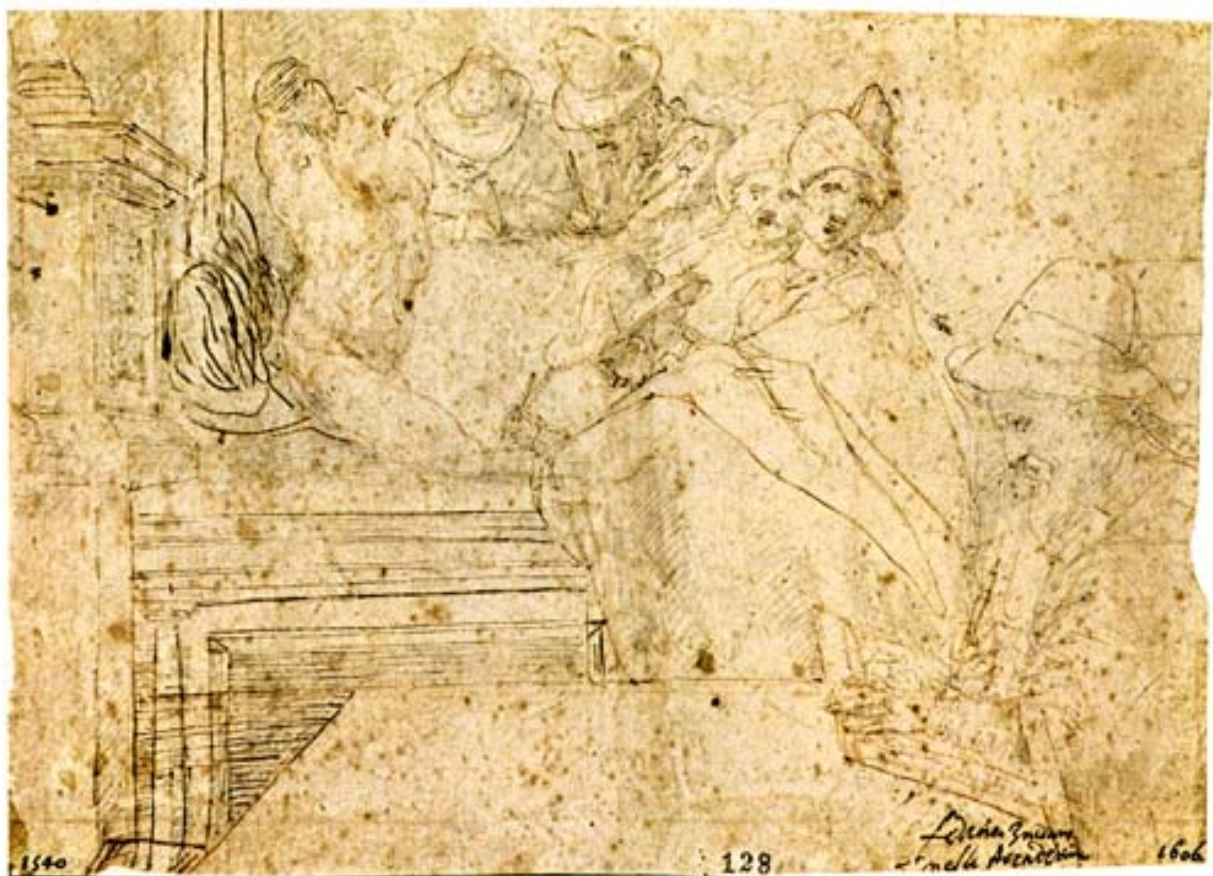


³⁹ Inv. 297; vgl. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò: *Disegni romani, toscani e napoletani* (Galleria dell'Accademia di Venezia), Mailand 1989, S. 164 (Kat. 129).

⁴⁰ Zur Version im Stockholmer Nationalmuseum, Inv. 906/1863 vgl. Bjurström/Loisel/Pilliod 2002 (wie Anm. 16), Kat. 1450 mit Zuschreibung an die Carracci-Schule und offenbar ohne Kenntnis der Londoner Zeichnung, zu dieser Georg-W. Költzsch: *Maler und Modell*, Ausstellungskat, Baden-Baden 1969 Nr. 29.



Abb. 33) Umkreis des Federico Zuccari, *Gruppe beim Zeichnen eines antiken Torso*, Feder, Bleistift und Röteln auf Papier, 190 x 264 mm; Mailand, Biblioteca Ambrosiana⁴¹

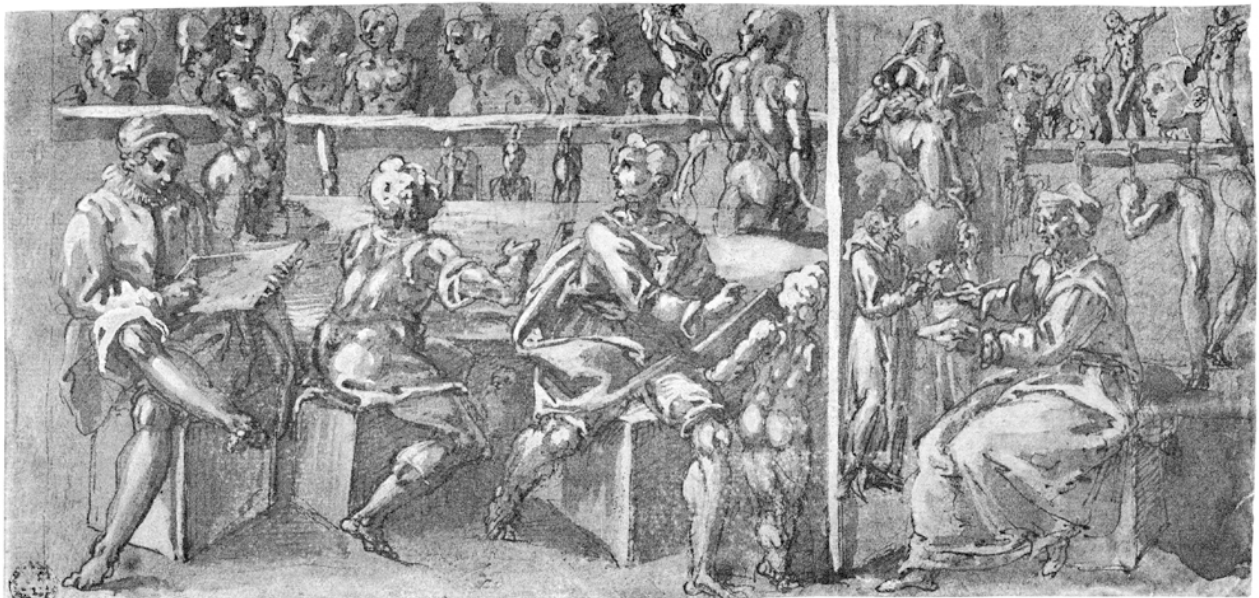


⁴¹ Bora 1978 (wie Anm. 19), S. 125 (Kat. 128).

Abb. 34) Umkreis des Federico Zuccari (?), ‚Apelles-Akademie‘, Madrid, Prado⁴²



Abb. 35) Cesare Pollini, *Künstlerwerkstatt*, Feder, braune Lavierungen und Weißhöhungen auf rotem Papier, 102 x 213 mm; Museum of Art, Rhode Island School of Design, um 1610:⁴³ Pollinis Darstellung eines Malers bei der Arbeit an einem Gemälde, zweier Zeichner und eines Kunstliebhabers vor (Gips-?)Modellen führt in fließendem Übergang wieder zu den oben vorgestellten ‚symbolischen Akademie-Darstellungen‘ zurück.



⁴² Georg-W. Költzsch: *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln 2000, S. 134-146.

⁴³ Edward J. Olszewski: *The Draftsman's Eye. Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Cleveland 1981, S. 86 (Kat. 60).

Kaum beachtet wurde schließlich in den Diskussionen um die Carracci-Akademie eine kurze Streitschrift, die Giovanni Luigi Valesio 1614 in Bologna publizierte und in der er angeblich die „veri, & reali termini del disegno, & del colorito“ der Akademie „auf dem Höhepunkt ihres Wirkens“ vorstellt. Dieser Text soll im Folgenden genauer analysiert werden.

II. Giovanni Luigi Valesio, Giambattista Marino und das Kunstvokabular der Carracci

Geburtstag und -ort des Giovanni Luigi Valesio sind nicht bekannt – einiges spricht allerdings dafür, dass der Sohn eines spanischen Soldaten um 1570 in Spanien geboren wurde und dann im Jahr 1580 mit der Verlegung seines Vaters in die Festung von Correggio nach Norditalien kam.⁴⁴ 1598 übersiedelte die Familie nach Bologna. Valesios erstes gesichertes Werk als Maler scheint eine (heute verschollene) Tafel für das Trauergerüst gewesen zu sein, das 1603 anlässlich der von der *Accademia degl’Incamminati* ausgerichteten Totenfeier für Agostino Carracci errichtet worden war: Das Gemälde zeigte *Das Grabmal Agostinos umgeben von Apollo und den Musen*. Dies ließe sich mit dem Bericht Malvasias in Einklang bringen, daß Valesio erst mit mehr als dreißig Jahren ‚Schüler‘ Ludovico Carraccis geworden war. Allerdings signierte Valesio bereits 1601 einen Stich nach Pietro Faccini, dem bereits erwähnten Erzkonkurrenten der Carracci, mit „Gio: Valesio Accademico Avvivato“ – also als Mitglied einer von dem Bildhauer Domenico Maria Mirandola gemeinsam mit Faccini betriebenen ‚Kunst-Akademie‘, in der Valesio möglicherweise zunächst studiert hatte. Allerdings läßt sich Valesio kaum als professioneller Künstler im herkömmlichen Sinne verstehen, scheint doch Malerei nur eine unter seinen mehreren Begabungen und Einnahmequellen gewesen zu sein. Er führte zeitweise auch eine Tanz- und Fechtschule in Bologna, dann bildete er sich zum Kalligraphen aus. Anfang 1611 wurde er zum Schreiber der Universität ernannt (ein Posten, den zuvor Lucio Faberio inne gehabt hatte), schon Ende des Jahres erhielt er dann an der Universität auch eine Stellung als Lehrer „ad artem scribendi“. Unter dem Namen *L’Instabile* und mit der Imprese eines sich stets verändernden Flußlaufes unter dem Motto „ACQVIRIT EVNDO“ (**Abb. 36, 37**) erscheint Valesio dann in der erwähnten Namensliste der *Accademia degl’Incamminati* zwischen 1605 und 1607 in mehreren verantwortlichen Positionen, wogegen seine nachweisbaren Werke – wie sie nun die Monographie von Kenichi Takahashi übersichtlich präsentiert – großenteils aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stammen.



⁴⁴ Die folgenden Informationen fassen die grundlegenden Forschungen und Argumente dazu von Takahashi 2006 zusammen.

Unter dem Namen *L'Instabile* publizierte er in diesen Jahren – zwischen 1606 und 1616 – jedenfalls nicht nur sein bereits erwähntes Zeichen-Lehrbuch *I primi elementi del disegno*. Als „Instabile Academico Incaminato“ figuriert Valesio auch 1614 auf dem Titelblatt seiner Verteidigungsschrift für den Dichter Giambattista Marino, die im Folgenden vorgestellt wird. Erneut von Valesios vielfältigen Talenten (als Dichter und Gesprächspartner), aber auch von seinen sozialen Aspirationen zeugt seine Mitgliedschaft in zwei weiteren, nun literarischen Akademien Bolognas, der *Accademia dei Selvaggi* und der *Accademia dei Torbidi* (in beiden soll er laut Malvasia sogar das Amt des *Principe* inne gehabt haben): Allein aus diesem unmittelbaren Kontext der Bologneser Literaten-Akademien heraus ist es auch zu erklären, daß sich Valesio an der Verteidigung des Dichters Marino beteiligte (s.u.). Valesio – das sei hier im Ausblick auf sein weiteres Leben allein noch mitgeteilt – wird später Sekretär der Familie Ludovisi, sollte mit der Wahl Alessandro Ludovisis zum Papst 1621 (Gregor XV.) nach Rom übersiedeln (wie etwa auch sein Maler-Kollege Guercino), schließlich Mitglied der dortigen *Accademia degli Humoristi* und der Künstler-Akademie von San Luca werden und 1633 in der Ewigen Stadt sterben.

Die Polemik um den aus Neapel stammenden Dichter Giambattista Marino entzündete sich im September des Jahres 1613 an einem einzigen Vers aus dessen Gelegenheitsgedicht *Obelisch pomposi a l'ossa alzarò*, einem Loblied auf die *Vita di Santa Maria egittiana* des Raffaele Rabbia, Mitglied der Bologneser *Accademia dei Selvaggi* (veröffentlicht in: *La Lira. Rime del Cavalier Marino*, Venedig 1621, III, S. 120).⁴⁵ Bei Marino war von der „Fera magnanima di Lerna“ die Rede, der „großherzigen Bestie von Lerna“ – scheinbar eine Verwechslung des nemäischen Löwen mit der lernäischen Hydra. Der Literat Ferrante Carlo, der das handschriftlich zirkulierende Gedicht Marinos in Bologna gelesen hatte, äußerte daraufhin offenbar so wirkungsvolle mündliche Zweifel an Marinos mythologischer und literarischer Kompetenz, daß im darauffolgenden Jahr zur Verteidigung Marinos nun in gedruckter Form übergegangen wurde, woraus sich ein schnelles in Hin und Her der Argumente entwickelte (wobei Marino, der ehemals mit Ferrante befreundet gewesen war, diese Form der ‚Publicity‘ offenbar sehr gelegen kam). Zunächst reagierte Ludovico Tesauro mit seinen *Ragioni ... in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, Venedig 1614, worauf Ferrante Carlo unter dem Pseudonym Conte Andrea dell'Arca seine Kritik in schriftlicher Form wiederholte: *Essamina del Conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauro in difesa d'un sonetto del Cavallier Marino*, Bologna 1614. Dagegen richtete sich dann ein ganzer Strauß von Streitschriften der Bologneser Akademiker: die *Annotazioni ... intorno alla Essamina di Ferrante Carlo* als Replik von Tesauro selbst, je eine *Lettera in materia dell'Essamina* von Girolamo Clavigero (alias Giovanni Capponi, dem Gründer beider Bologneser Literaten-Akademien) bzw. Sulpitio Tanaglia (alias Francesco Fortiguerra), ein *Giudizio ... intorno alle Ragioni del Conte Lodovico Tesauro* von Francesco Dolci und eben auch das *Parere ...* des Valesio. Es scheint dabei, als hätten die Verteidiger Marinos ihre Gegenargumente zu Ferrante Carlos Angriffspunkten in ‚Kompetenzbereiche‘ unterteilt (ein Vorgehen, das sich auch deshalb anbot, da deren Schriften offenbar häufig zusammen gekauft und gebunden wurden und so das gesamte argumentative Spektrum doch wieder gegeben war): Neben den literarisch-poetischen und philologischen Argumenten (wie sie etwa Tesauro und Dolci massiv vorbrachten) führten Tanaglia und Clavigero sehr genaue geographische Kenntnisse ins Feld, letztere ergänzte diese noch um astronomische Aspekte. Valesio trat als Kunstsachverständiger auf, denn Ferrante Carlo hatte auch einen Vergleich zu Zeichenkunst und Malerei gezogen und sich dabei auf Ludovico Carracci, die Kunsttheorie und das Kunstvokabular seiner Akademie, bezogen.

⁴⁵ Dazu ausführlich Delcorno 1975, auch Cropper 2005, S. 135f. und Takahashi 2006, S. 44-46.

Die Verteidigung Marinos berief sich – kurz gesagt – auf drei Hauptargumente je aus einem dieser ‚Kompetenzbereiche‘: Zunächst könne die Bezeichnung ‚lernäisch‘ in der Antike synekdochisch die gesamte Landschaft Arkadien bezeichnen, umfasse also auch das Gebiet von Nemea. Zudem erlaube die ‚Freiheit des Dichters‘ gerade solche Übertragungen, deren Doppeldeutigkeit sei von Marino bewußt gewählt worden, zumal sie mit einer Sinnerweiterung (der Löwe erhält Eigenschaften der Hydra usw.) einher gehe. Schließlich zeigte Valesio, daß die Kunstlehre der Carracci doch im Sinne Tesaurus und damit der Marino-Partei zu verstehen sei (ein Argument, das freilich mit Marinos Gedicht direkt nichts mehr zu tun hatte), es jedenfalls nicht stimme, was Ferrante Carlo in nur einem Satz behauptet hatte: daß nämlich „die Begriffe der Malerei [bei Ludovico] in anderem Sinne verwendet würden“. Für diesen letzten Punkt muß man sich den jede Erklärung erschwerenden Umstand bewußt halten, daß nicht nur Valesio Mitglied von Ludovicos *Accademia degl’Incamminati* war, sondern auch Ferrante Carlo mit Ludovico befreundet, das heißt auch dieser Kenntnisse aus erster Hand besaß. Ferrantes wenig spätere, berühmte Beschreibung von Lanfrancos Kuppelfresko in S. Andrea della Valle zu Rom belegt dies zur Genüge.⁴⁶ Deutlich wird jedenfalls, daß Ludovico Carracci selbst als Freund beider Kontrahenten kaum als Schiedsrichter in Frage kam.

Um welche kunsttheoretischen Begriffe genau ging nun der Streit, welche Aspekte von Ludovico Carraccis Kunstauffassung versuchte Valesio zu präzisieren? Da Valesio zunächst die beiden bisherigen, konträren Äußerungen zum Problem vollständig zitiert, seien diese auch hier in annähernder Übersetzung vorangestellt. Tesaurus hatte als anschaulichen Vergleich für das dichterische Zusammenkomponieren von eigentlichen und übertragenen Begriffen und Bedeutungen und deren poetischer Wirkung gemäß der *ut pictura poesis*-Doktrin auf ein entsprechendes Verfahren der Malerei verwiesen: „Die eine und die andere Möglichkeit [der Begriffsverwendung] zusammen genommen erzeugen jene wunderbare Mischung, wie man sie auch in den Gemälden der herausragenden Maler sieht, in denen die Vollendung der Zeichnung mit der ansprechenden Feinheit [*delicatura*] der Farbgebung verbunden ist – wobei die Farbgebung der Figuren nicht derart in Licht getaucht ist [d.h.], daß diese keine Kraft mehr haben, noch derart verschattet ist, daß diese grobschlächtig aussehen, sondern [die Farbgebung] erscheint wohlausgewogen mit verschatteten und beleuchteten Stellen; daraus entsteht der Eindruck von [dreidimensionalem] Relief, ohne freilich so das Fließende und Weiche aufzugeben. Denselben Effekt der wohlüberlegten Anordnung und Lebendigkeit erzeugen in den poetischen Schriften die eigentlichen und übertragenen Begriffe, wenn sie mit Urteilskraft zusammengebracht werden.“ Ferrante Carli hatte darauf mit einem Satz erwidert: „In der berühmten Akademie des Herrn Ludovico Carracci, dem Apelles unseres Jahrhunderts, werden die Begriffe der Malerei auf andere Art und Weise verwendet als in der *Difesa* [des Tesaurus suggeriert].“ Als Auftakt zu seiner eigenen Argumentation spricht Valesio sodann Ferrante zunächst die Kompetenz ab, die althergebrachten Begriffe des Kunstdiskurses, wie sie in den Kunst-Akademien seit der Antike verwandt worden seien, zu verändern. Damit betont Valesio zunächst gerade nicht das Neue der Carracci-Akademie, sondern stellt sie in eine lange (erfundene) Tradition von Kunstakademien seit der Antike und dann seit Michelangelo, Raffael, Correggio, Giorgione und Dürer. Diese Passage erweist sich dabei aber nicht nur als wichtig für das Verständnis des Begriffs der ‚Kunst-Akademie‘ im frühen 17. Jahrhundert. Valesios Zuordnung der wichtigsten Künstler des Cinquecento zu den „Academie Fiorentine“, „Accademie Veneziane“, der „Classe del divin Raffaele“, den „Accademie della Lombardia“ und den „Oltramontani“ läßt sich zugleich als eine der frühesten bekannten Einteilungen nach ‚Künstler-Schulen‘ verstehen. Die enge Parallele zu einer anderen frühen Gliederung nach

⁴⁶ Nicholas Turner: „Ferrante Carlo’s ‚Descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dipinta dal Cavalier Gio: Lanfranchi‘: a source for Bellori’s descriptive method“, in: *Storia dell’Arte*, 12, 1971, S. 297-329.

Künstler-Schulen, wie sie annähernd gleichzeitig Agucchis zunächst nur handschriftlich zirkulierender *Trattato* (1607/15) entwickelt, ist nicht zu übersehen: „Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d’Italia Alberto Durero formò la Scuola sua, & è meritevole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno hauuti molti altri artisti valorosi artefici [...]“⁴⁷ Diese Übereinstimmung liefert zum einen ein Indiz für den engen Austausch von Ideen zwischen Rom und Bologna, wie ihn die Carracci und ihr Umfeld offenbar praktizierten. Zum anderen gewinnt Valesios Nachsatz zu seiner Einteilung: “et nella steſſa [scuola] de’ Carracci in Bologna” umso größere Bedeutung, läßt sich hier doch offenbar erstmals in der gedruckten Kunstliteratur die Vorstellung nachweisen, der Malstil der Carracci und ihrer Schüler konstituiere eine eigenständig und neu begründete ‚Bologneser Schule‘.

Valesios weitere Erläuterungen zu Tesauro versuchen dann freilich möglichst unauffällig, dessen Kernpunkt der Argumentation zu verschieben – und dadurch zu verschleiern, daß in der „Akademie des Herrn Ludovico Carracci“ „die Begriffe der Malerei“ tatsächlich „auf andere Art und Weise“ als bei Tesauro angedeutet verwendet wurden. Dessen Anliegen war es gewesen, die perfekte Mischung von eigentlicher und übertragener/figurativer Rede des Dichters im Vergleich mit dem Vorgehen eines Malers anschaulich zu erläutern, wobei die eigentliche Verwendung von Begriffen durch den Literaten mit der „Vollendung der Zeichnung“, die uneigentliche Verwendung mit der „ansprechenden Feinheit der Farbe“ parallelisiert wurde.⁴⁸ Von der unmittelbaren Anschauung eines Gemäldes, zumal der Carracci und ihres Umkreises, ausgehend, war dieser Vergleich freilich nur schwer verständlich, warum sollte die Zeichnung der ‚eigentlichen‘, die Farbe dagegen der ‚uneigentlichen‘ Bedeutung in der Dichtung entsprechen? In diesem Punkt dürfte der Literat Tesauro mit großer Sicherheit nicht die Meinung Ludovico Carraccis oder überhaupt irgendeines Malers oder Kunsttheoretikers wiedergegeben, sondern die seit der Antike tradierten Lehren von den rhetorischen *colores* adaptiert haben⁴⁹: In dieser Tradition ließen sich alle (‚uneigentlichen‘) Wort- und Sprach-Figuren als zusätzlicher ‚Farbenschmuck‘ des eigentlichen Inhalts der Rede verstehen – ein Inhalt, der allein aus der Logik dieses Vergleichs heraus dann als nicht ausgeschmückte (Vor-)Zeichnung erscheinen konnte (in diese Richtung deutet bereits Aristoteles, *Poetik*, 1450a35, wo die Handlung der Tragödie als deren primäres Element mit einer Zeichnung oder einem monochromen Gemälde, die Ausgestaltung der Charaktere dagegen mit dem Einsatz von Farbe verglichen wird⁵⁰). Wenn daher Tesauros wenig glücklich und ‚fachfremd‘ gewählte Parallelisierung mit dem zeitgenössischen Kunstdiskurs in Einklang gebracht werden sollte, dann konnte man leicht (und trotz Tesauros Verweis auf die „wunderbare Mischung“ beider Komponenten) zur Vermutung kommen, die „vollkommene Zeichnung“ sei überhaupt das ‚Eigentliche‘ des Werkes, die ‚uneigentliche‘ Farbmalerie dagegen ein wenn nicht ganz verzichtbarer, so doch zweitrangiger Zusatz. Kurz: Der Vergleich ließ sich so lesen, als würde darin einem so radikalen wie simplen Vorzug des *disegno* vor dem *colorito* das Wort geredet, wie ihn im vorigen Jahrhundert die toskanisch-römische Schule gegen die venezianisch-lombardische vertreten hatte und wie er jedenfalls nicht der eher ausgleichenden, die Möglichkeiten von Zeichnung und Malerei sehr differenziert einschätzenden Haltung der Carracci entsprach.⁵¹

⁴⁷ Zit. nach Mahon 1947 (wie Anm. 2), S. 246.

⁴⁸ Vgl. Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 289-342, s.v. ‚Figurenlehre‘.

⁴⁹ Vgl. Ueding 1994 (wie Anm. 48), Bd. 2, Sp. 273-290, s.v. ‚color‘ und ‚colores rhetorici‘.

⁵⁰ Vgl. zur Erläuterung aus der großen Zahl von *Poetik*-Kommentaren seit 1548 etwa Pietro Vettori: *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florenz 1560, S. 71f. und Lodovico Castelvetro: *Poetica d’Aristoele vulgarizzata, et sposta*, Wien 1570, fol. 79r-v.

⁵¹ Zur neuartigen Auffassung und dem Einsatz von Farbe bei den Carracci etwa Charles Dempsey: *Annibale Carracci and the Beginnings of the Baroque Style*, Glückstadt 1977, S. 7-36.

Valesio versucht diesen Schwachpunkt zu vertuschen, indem er zum einen Autoritäten von Aristoteles bis Lomazzo aufmarschieren ließ, indem er zum anderen so tat, als gelte Tesauros Aufmerksamkeit vor allem dem ausgewogene, weich fließenden Einsatz von Licht und Schatten in der Malerei („Resta hora di provare se le parole, che dice il Conte Tesauo mentre tratta della delicatezza frà il disegno, e'l colorito poßano esser intese per quelle stesse, che il valente Pittore chiama mezo frà i termini del chiaro, e scuro“). Eine vollkommene Zeichnung wird nun mehr oder weniger vorausgesetzt, die eigentliche Diskussion dreht sich nicht um das Problem *disegno* versus *colorito*, sondern richtet sich gegen einen extremen Einsatz und das unvermittelte Aufeinandertreffen von *lumi* und *ombre*. Damit ist eine von den Carracci differierende Richtung der Licht-Schatten-Malerei beschrieben, wie sie zeitgleich am deutlichsten von einer Reihe Caravaggisten praktiziert wurde, gegen deren weniger extreme Anhänger sich aber einige Jahre später auch noch Kunsttheoretiker und Künstler wie Matteo Zaccolini, Pietro Accolti oder Nicolas Poussin wandten.⁵² Der ‚literarische‘ und mißverständliche Vergleich Tesauros war so jedenfalls in eine hochaktuelle Positionsbestimmung des Kunstdiskurses transformiert. Valesio scheint also nicht nur für das Konzept der ‚Akademie‘ und ‚Kunstschulen‘, sondern auch für den Beginn der später vielfach beschworenen stilistischen Antithese (Annibale) Carracci – Caravaggio einen entscheidenden Moment des Kunstdiskurses festzuhalten bzw. mit auszurichten. Daß sich Marino dann in einem Brief sehr lobend gerade über Valesios Streitschrift äußerte, die doch zunächst keinen direkten Bezug zu seinem kritisierten Gedicht hatte, läßt sich abschließend vielleicht ebenfalls als Indiz für den hier entwickelten Deutungsvorschlag verstehen, dann nämlich, wenn bereits der brillante Polemiker und Kunstkenner Marino die kluge Volte von Valesios Verteidigung ebenso wie ihre kunsttheoretisch wichtigen Ansätze erkannt und besonders geschätzt hätte.

III. Bibliographie

- Gian P. Cammarota: “I Carracci e le Accademie”, in: *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Bologna 1984, S. 293-326.
- Elizabeth Cropper: *The Domenichino Affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven/London 2005.
- Carlo Delcorno: “Un avversario del Marino: Ferrante Carli”, in: *Studi secenteschi* 26 (1975), S. 69-150.
- Kenichi Takahashi: *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de “l’Instabile academico incaminato”*, Bologna 2006 [hier wird S. 135-137 der komplette Text des *Parere* abgedruckt, ein kurzer Kommentar S. 44-46].

⁵² Dazu etwa Elizabeth Cropper: “Poussin and Leonardo: Evidence form the Zaccolini MSS”, in: *Art Bulletin*, 62, 1980, S. 570-583.

IV. GIOVANNI LUIGI VALESIO: *Parere dell'Instabile Academico Incaminato intorno ad una Postilla del Conte Andrea dell'Arca contra una particella, che tratta della Pittura nelle ragioni del conte Ludovico Tesauro In difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino, Bologna: Per Vittorio Benacci 1614*



Trovandomi fra molti virtuosi, à i quali per apunto era capitata alle mani allora una certa Esamina stampata d'un tal Co: Andrea del Arca intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauro fatte in difesa d'un Sonetto del Cavalier Marino, nella quale toccandosi, fra molte, & molte dicerie, un punto principalissimo della Pittura, non volendo mancare à me stesso, ricercato da molti, & dall'arte istessa, vedendola fuor di modo, e non intesa, e strapazzata, hò voluto scrivere le ragioni, che per una parte & per l'altra sono agitate sopra la detta particella, & perche ciò per avventura non potrebbe farsi bene senza toccare alla sfuggita i più fondati elementi dell'Arte quando l'occasione lo richiedesse, voglio nondimeno, che mi basti conforme al debolissimo, anzi vano parlare, per non dire fondamento, del Conte dell'Arca brevemente discorrerne: Et perche è necessario portare in campo l'opinione d'ambidue, qui sotto veggansi le steffe parole del Conte Lodovico Tesauro, le quali toccano fedelmente della Pittura per fare una ben composta comparatione di quella alla Poesia, & poco più basso notasi la Postilla del Conte dell'Arca.

Per dare dunque principio al Parere, scrivo che il conte Lodovico Tesauro volendo fare un parallelo, ò leggiadra conformità della Poesia alla Pittura, dice queste istesse parole nella sua Difesa celebrando la venustà, & la vivacità delle Poesie del Cavalier Marino.

Et dell'una, & dell'altra accoppiate insieme fassi quella mistura meravigliosa, che si vede nelle tavole de' Dipintori eccellenti, nelle quali si congiunge la perfectione del disegno con la delicatezza del colorito, & il colorito delle figure non è tanto pieno di lumi, che non habbiano forza, né tanto carico d'ombre, che ne riescano crude, ma è moderato con un mezzo proporzionato d'oscuro, & di chiaro, che fa il rilievo, & non è però discompagnato dalla

*dolcezza, che appunto il medesimo effetto di perspicuità, & di vivezza fanno nelle scritture poetiche i propri, e i traslati quando sono compartiti con giuditio.*⁵³

A tutta questa particella risponde il Conte [4/5] dell'Arca con postilla le seguenti parole.

*Nella famosa Accademia del Signor Lodovico Carracci Apelle di questo secolo, i termini della Pittura si praticano in altra maniera, che nella Difesa.*⁵⁴

Se il Conte Andrea dell'Arca fosse per appunto il vero Apelle gli si potrebbe concedere d'innovare altri termini di quelli, che sin hora si sono usati nell'Academie antiche, nell'Academie Fiorentine, dal Bonaroti, Bandinelli, Sarto, Salviati, Bronzino, et da infiniti. Nell'Academie Venetiane, da Titiano, dal Giorgione, dal Pordenone, dal Bassano, dal Palma, & da molti altri. Nella Classe del divin Raffaello, da Giulio Romano, da Gaudenzio, dal Frate, dal Piombo, dal Fattore, & da tutta quella schiera.⁵⁵ Nell'Academie di quà nella Lombardia, dal Correggio, dal Parmigiano, da Bernardin Luuino Milanese. Et da Oltramontani, dal Durerero, da Luca d'Olanda. Et nella steffa de' Carracci in Bologna, nella quale professo anch io fra onorata radunanza di molti ingegni valenti haver eßercitati i veri, & reali termini del disegno, & del colorito mentre fioriva nel colmo de gli studi sotto nome de gli Incaminati.

I quali termini se siano conformi à i descritti dal Conte Tesauero mi sforzerò io di provare, il che provato con reali ragioni, potrà il mondo conoscere quanto sia stato facile al Conte dell'Arca, volendo essaltare chi non [5/6] ha bisogno di sì fatte lodi, essendo ben noto il suo valore, inciampare, & pigliar gli stessi granchi nella Pittura (che come altri ben dottamente prova) hà presi nell'altre sue essaminationi contra detta Difesa.

Il Tesauero nella sudetta sua comparatione della Poesia alla Pittura tratta fondatissimamente dell'arte della stessa Pittura, perche tratta de gli estremi, & della mezzanità che si convengono nell operare eccellentemente nel disegno, & nel colorito, dove non solamente dichiara esser intendente delle qualità communi che si ricercano nell'arte, mà delle parti occulte quantitative, & dispensative, che in una ben composta armonia de' colori, & colorita prospettiva si ricercano, & che sia il vero, la mistura maravigliosa, che si vede nelle tavole de' Dipintori eccellenti nelle quali si congiunge la perfettione del disegno con la delicatezza del colorito, come dottamente dice il Tesauero, altro non è che l'ordinamento di quel finto rilievo, che rapisce, & inganna gli occhi de' riguardanti, il quale senza dubbio, secondo la dottrina di Michel Angelo Bonaroti, & opinione di Raffaello di Leonardo da Vinci confermata, & avvertita da Gio: Paolo Lomazzi Milanese ne' suoi libri terzo quarto, & quinto, de' colori, de' lumi & della prospettiva⁵⁶, conseguir non si può senza l'ordine della degradatione del color, & la perfettione del disegno; perfettione del disegno intendosi, oltre all immaginativa fatta ne i compo[6/7]nimenti, quella regola distributiva delle quantità, che Simmetria da Alberto Durerero, & da molti altri vien detta, & da Vitruvio cummodulatione, che secondo l'intentione del Pittore, ò Scultore si distribuisce à qualunque figura rappresentata, & imitata dalle cose create.⁵⁷

⁵³ Ludovico Tesauero: *Ragioni ... in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, Venedig 1614.

⁵⁴ *Essamina del Conte Andrea dell'Arca* [Ferrante Carlo] *intorno alle ragioni del Conte Lodovico Tesauero in difesa d'un sonetto del Cavalier Marino*, Bologna 1614

⁵⁵ Als 'Il Frate' wird bei Vasari und anderen Fra Bartolomeo, als 'Il Fattore' Giovan Francesco Penni bezeichnet.

⁵⁶ Vgl. Gian Paolo Lomazzo: *Scritti sulle arti*, hg. V. Roberto P. Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973-1975.

⁵⁷ Vitruv: *De architectura libri decem*, 3, 1; in der übersetzten und kommentierten Vitruv-Ausgabe des Daniele Barbaro, Venedig 1556 heißt es zu dieser Stelle: "Proportione è conuenienza di moduli, & di misura in ogni opera, si della rata parte de i membri, come del tutto, dalla qual procede la ragione delle Simmetrie. *Hauemo noi di sopra diffinita la proportione secondo la communanza, & uniuersalità di quel nome, hora Vitru. applica lo istesso uocabulo alla pratica della Architettura, dicendo, che la Proportione è una consonanza, e rispondenza delle misure delle parti tra se stesse, & col tutto in ogni opera che si sa, & questa consonanza egli chiama commodulatione, percioche modulo è detta quella misura, che si prende da prima con laquale, & le parti, & il*

Se dunque il Conte Tesauro nomina come parte eccellente la concordanza del disegno col colore, perche dunque tali termini non s'hanno da esercitare nell'Accademia de' Carracci, forse che il Conte dell'Arca adduce qualche novella invenzione, ò peregrina autorità; Mà solo dice, che nell'Accademia de' Carracci si praticano i termini della Pittura diversamente; autorità tanto sciocca, quanto forse improvvisamente da lui chimerizzata, & tosto inchiostrata; Mà chi lo ricercasse, perche si sia lasciato scappare dalla penna, & dare alle stampe così bel modo d'essaltare Pittori se non voleße confeßare perche non sapeva altri termini reali diversi da quelli descritti dal Tesauro bisognerebbe almeno, che dicesse hò addossata la lode al Pittore ò buono, ò triata ch'ella si sia.

Mà torniamo alla conformità delle parti del disegno con la dolcezza del colorito per mostrare in ogni capo, che il Conte Tesauro hà parlato fondatamente.

Non è dubbio, che tutte le cose ben formate, e condotte per disegno, e dipoi colorite con bella armonia de' colori non rendano a gli oc[7/8]chi la medesima apparenza, che rendono le cose naturali istesse, & questo da altro non procede che da quella ben composta mistione che da Gio: Paolo Lomazzi nel libro della prospettiva capitolo primo, con l'autorità d'Aristotile & di tutti i Filosofi viene chiamata mezanità, & proporzione assoluta ad melius esse, la qual dottrina è approvata per fondamento, che tutti i prudenti Pittori, & eccellenti trovandosi haver due mezzi, cioè il chiaro, e lo scuro, che hanno solamente la perfettione contiene, devono sempre eleggere il mezo, che ad melius esse ha l'una, & l'altra perfettione seco unita, & contenuta. E chi non sa che il Pittore può operare il colore sopra un ben fondato, & proportionato disegno senza la delicatura, & mezanità conveniente come se per avventura, si trovasse chi inespertamente, & senza discrezione volesse solo dipingere con gli estremi del bianco, & del nero termini asprißimi della Pittura; Ma vediamo se detti estremi possano da se formare l'armonia del colore senza il mezo ricercato figuriamoci una palla materiale di legno, di pietra, ò d'altra mistura, dimostrazione propria, & reale del rilievo che devono mostrare le figure ben dipinte, facciasi, che riceva nella sommità sua un lume reale primario, vedasi se detto lume frangendosi in detta sommità distribuisca le quantità sue conforme alla degradatione, & mezanità, ò se immediatamente termini il maggior lume [8/9] col maggior oscuro opposto, il che non può essere avendosi à formare per imitatione la sua rotondezza. Se dunque, per questa ragione, non può imitarsi il suo sferico rilievo senza la delicatura della mezzanità del colore, perche dunque il Conte Tesauro havrà detto male trattando versatamente di questa unione, & concordanza, nella sua Difesa?

Torno à replicare, che io come Academico, che sono stato della stessa Accademia de gli Incaminati sopradetta, dove pure il signor Lodovico Carracci era de' principali soggetti, non hò veduto in quella esercitare altri termini nella pratica del disegnar l'ignudo, la statua, o'l gesso nella dispensatione delle quantità regolate di quelli, che dottamente scrive il Conte Tesauro. Può ben essere, che il Conte dell'Arca habbia qualche mistero, ò lettione recondita non mia intesa sotto la sua Postilla; mà non dichiarando altro, dico, che non solo non loda, & eßalta il Pittore, mà appresso à chi forse non lo conosceße pone à rischio di biasmo.

Resta hora di provare se le parole, che dice il Conte Tesauro mentre tratta della delicatura frà il disegno, e'l colorito poßano esser intese per quelle stesse, che il valente Pittore chiama mezo frà i termini del chiaro, e scuro.

E' trita regola fra Pittori, & comune se si hà da dipingere il chiaro, e scuro frà i termini del bianco, & del nero collocarvi la me[9/10]za tinta, la quale è composta, & dell'uno, & dell'altro con quantità eguale, & se bene questa meza tinta con ragione si potrebbe chiamare unione tuttavia non ottiene l'intero suo fine se non quando posta al luogo suo per virtù del pennello si vada dispensando, & mescolando sopra l'uno, & l'altro termine con modo tale che unisce senza divisione alcuna, e l'uno, e l'altro à se medesima, il che non si può fare senza quella delicatura, che morbidezza, & dolcezza viene detta da Pittori.

tutto si misura, & però proportione nelle fabbriche altro non è, che comparatione de moduli, & di misure in quello, in che conuengono, ò le parti insieme delle fabbriche, ò il tutto unitamente con le parti."

Che la delicatezza del colorito, che nomina il Conte Tesauero, & la dolcezza che nomina il Pittore sia una cosa istessa, non v'è principiante nella Pittura, che senza dubbio non lo conceda.

Se dunque, & le parole del Conte Tesauero, & le parole de' Pittori tendono tutte all'armonia del Dipingere & ad uno steſo fine; Perche scrive così risoluto il Signor Co: Andrea dell'Arca, & perche punge così inconsideratamente la riputatione, & del Pittore lodato, & del Difensore. Del Pittore pubblicandolo irregolato nell arte sua, essendo conosciuto peritissimo nelle sudette regole del Difensore, tassandolo di non intendente di quelle regole ch'egli steſo havrebbe à procurar di sapere, facendo professione d'ornatissimo Museo, onde si può facilmente concordare con quel bel detto del Doni⁵⁸ che quanto è difficile al Pittor valente l'operare di suo gusto, tanto è più difficile à chi non s'intende [10/11] dell'arte parlarne se non sconciamente, & questo havrebbe à bastare per difesa della particella delle Ragioni del Conte Lodovico tanto ingiustamente corretta, e postillata con sì poca lode del Valent'huomo nomato dal Conte dell'Arca.

IL FINE.

⁵⁸ Möglicherweise Bezug auf Antonfrancesco Doni: *Disegno*, Venedig 1549 [zit. nach dem Reprint hg. v. Mario Pepe, Mailand 1970], fol. 14v (I/2).