

Roger de Piles

Dialogo sul colorito

A cura di **Giovanna Perini Folesani e Sandra Costa**

Traduzione italiana di **Monique Gabellini**

Firenze, Leo S. Olschki, 2016 (ma 2017)

Recensione di Giovanni Mazzaferro
pubblicata sul blog [Letteratura artistica](#)

Da quando uscì in forma anonima, nel 1673, il *Dialogue sur le coloris* (in realtà scritto da Roger de Piles) non era mai stato tradotto in italiano. Succede ora, in una bella edizione curata da Giovanna Perini Folesani e Sandra Costa, e si tratta di una piacevole sorpresa. La sorpresa più grande è che il trattatello in forma dialogica di de Piles (grazie anche alla pregevole traduzione di Monique Gabellini) conserva appieno tutta la sua freschezza e leggibilità, che spiegano di per loro il grande successo che riscosse prima in Francia, poi all'estero (se mi è permesso un consiglio, per non perdere tale freschezza, leggete prima l'originale dei commenti). A dispetto della 'gradevolezza' con cui è possibile sfogliarne le pagine (o forse proprio per questo), il *Dialogo sul colorito* è testo di grande importanza, che consente alle curatrici di affrontare almeno tre aspetti di estremo interesse: la figura di Roger de Piles quale trattatista e divulgatore di idee artistiche (di origine italiana) in Francia e in Europa; il dibattito sulla supremazia fra colore (o, per meglio colorito) e disegno che si svolge in Francia negli ultimi trent'anni del 1600 e l'emergere di un mondo di amatori e/o collezionisti che si affianca e spesso sostituisce l'artista nel giudizio critico. Come facile immaginare – e come vedremo – nessuno di questi tre aspetti è totalmente francese e autoctono, ma deve essere ricondotto a precedenti esperienze italiane (scrive Giovanna Perini Folesani: "il mio primo oggetto è individuare gli snodi del rapporto di de Piles coi testi italiani, controbilanciando così i pregiudizi (e le lacune obiettive) francesi coi nostri" (p. 45 n. 122).

Prima di procedere, però, vorrei fare una netta dichiarazione di campo: a me Giovanna Perini Folesani (che non conosco personalmente) è simpatica, e non so perché. In realtà avrebbe tutte le caratteristiche giuste per essere odiata (e sicuramente lei non fa nulla per farsi amare), a partire dalla stesura di un commento di 135 pagine tutte di fila, senza una suddivisione in paragrafi, con l'esclusivo utilizzo in sole tre occasioni di asterischi per far prendere fiato al lettore, senza un indice bibliografico. Intendiamoci, non è certo la prima volta. Lei scrive così, e magari si concede alcuni vezzi lessicali (come quando sostiene che Roger de Piles non può essere certo considerato l'abavo degli impressionisti [1]). La cosa bella, poi, è che, in molte occasioni, non sono d'accordo con quello che scrive (ne parlerò dopo). Ma di due cose bisogna darle atto: innanzi tutto di un'erudizione sterminata (nel senso più nobile del termine, che – chissà perché – oggi è connotato negativamente), e poi della capacità di stimolare il ragionamento e di creare interesse su quello che dice, tanto che non si può non leggerla sino alla fine. Nonostante le difficoltà (e qualche accidente mormorato a voce bassa), se Perini Folesani ha un lettore affezionato, quello sono io.

Gli scritti di de Piles

La produzione letteraria di Roger de Piles (1635-1709) copre l'arco di trent'anni. Si comincia innanzi tutto nel 1668 con la traduzione francese dal latino del *De arte graphica* dell'amico Charles Alphonse du Fresnoy (1611-1668), pubblicata col titolo *L'Art de Peinture*. Si trattava di un poema di natura didascalica a cui – stando a quanto de Piles asserisce – du Fresnoy aveva lavorato per una trentina d'anni e che era stato scritto in latino

(549 esametri) per raggiungere un pubblico il più internazionale possibile. De Piles ne esegue la traduzione in francese e vi aggiunge una serie di annotazioni che l'arricchiscono considerevolmente. Siamo negli anni in cui in Francia (o, meglio, nell'*entourage* del Re Sole) si va affermando l'aspirazione a sostituirsi all'Italia come centro pulsante della cultura europea: nel 1648 è stata fondata l'Accademia Reale di Pittura e Scultura, nel 1651 è stata pubblicata la prima edizione (sia in italiano sia in francese) del *Trattato della Pittura* di Leonardo, divenuto artista simbolo del trasferimento della grande arte dall'Italia alla Francia. La politica dell'Accademia, guidata dal 1648 al 1680 da Charles Le Brun, è improntata a un rigoroso classicismo che fa di Poussin il nuovo Raffaello d'Europa.

De Piles, in realtà, non fa parte dell'Accademia (ne diventerà Consigliere Onorario solo nel 1699, dopo la morte di Le Brun) e non si allinea agli insegnamenti della medesima. La circostanza appare evidente in un secondo lavoro, apparso anch'esso nel 1668 e scritto assieme all'amico Torteat. Si tratta dell'*Abregé d'Anatomie accomodé aux arts de Peinture et de Sculpture*, in cui si propugnava la necessità che l'insegnamento del disegno del corpo umano non fosse condotto solo dallo studio del modello (la classica scuola del nudo) e delle statue, ma tramite l'istituzione di una cattedra di anatomia, che permettesse agli allievi di confrontarsi direttamente con lo studio del corpo umano. Si trattò di una battaglia vinta, posto che nel 1672 l'Accademia inserì fra i suoi corsi anche quello di anatomia.

Quando nel 1673 de Piles pubblica il *Dialogue sur le coloris*, la polemica sulla supremazia fra disegno e colore è scoppiata all'interno dell'Accademia da quasi due anni. Ne parlerò più diffusamente oltre. De Piles è un convinto sostenitore del colorito, paladino dei pittori veneti e di quelli neerlandesi, primo fra tutti Rubens. Le sue posizioni vengono riprese con ancor maggior vigore nelle due *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, che pubblica nel 1677. In realtà le posizioni di de Piles all'interno dell'Accademia (di cui – torno a ribadire – non fa parte) sono largamente minoritarie. In Accademia comanda Le Brun e ci si richiama al classicismo più ortodosso, che vede il predominio del disegno sul colore.

A parte scritti di minore successo, bisogna spostarsi al 1699 per arrivare a due titoli fondamentali. Il 1699 è l'anno in cui de Piles viene anche nominato Consigliere Onorario nell'Accademia, dove il blocco di potere costituito da Le Brun (morto nel 1690) è stato scalzato ed ora le idee dell'amatore francese hanno finalmente acquisito nuovo diritto di cittadinanza. I due scritti sono rispettivamente l'*Abregé de la vie des Peintres, avec des Reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du Peintre Parfait, de la Connoissance des Desseins et de l'Utilité des Estampes* nonché *L'idée du peintre parfait*. Quest'ultimo titolo non è altro che la seconda parte dell'*Abregé* che acquista vita propria e avrà ampio successo da solo.

Infine, nel 1708, esce, a testamento ideale di de Piles, il *Cours de peinture par principes*. Il *Cours* è famosissimo per contenere la cosiddetta *Balance des peintres*, una tabella in cui i meriti degli artisti sono suddivisi per composizione, disegno, colore ed espressione e che avrà grande ricaduta anche sulle quotazioni delle opere degli antichi maestri a livello commerciale.

Se si dà un'occhiata all'utilissima appendice che presenta un riepilogo delle edizioni e traduzioni successive delle opere di de Piles (pp. 211-217) si capirà in fretta il ruolo che l'erudito francese gioca nella letteratura artistica fra la fine del Seicento e almeno la prima metà del Settecento. Ristampe e riedizioni sono frequentissime; quasi tutti i titoli sono tradotti in inglese (ed è indubbio, ad esempio, che le opere di Richardson padre e figlio gli siano profondamente debitorici); molti anche in olandese e tedesco. Minore è invece il riscontro italiano, con una traduzione del 1713 dell'*Arte della Pittura* del du Fresnoy e una nel 1771 dell'*Idea del pittore perfetto*. Non va comunque dimenticato che Malvasia – che conobbe de Piles personalmente - cita nella *Felsina Pittrice* il libro di du Fresnoy, chiamandolo l' "Orazio parigino" e gli dedica una piccola xilografia.

Disegno vs. colore dentro l'Accademia

Si diceva che, convenzionalmente, si fa risalire l'inizio della *querelle* fra sostenitori del disegno e quelli del colore (o, come spesso si dice, fra Poussinisti e Rubenisti) a un discorso pronunciato in Accademia nel 1671 da Philippe de Champaigne e occasionato dalla descrizione di una *Vergine col bambino e San Giovanni* di Tiziano, appartenente alle collezioni reali. Di per sé, il dibattito all'interno dell'Accademia ha vita assai breve, si nutre di un paio di altri discorsi tenuti nella medesima sede dal 'colorista' Louis-Gabriel Blanchard (1672) e si chiude con i *Sentiments sur le discours de Blanchard* (sempre del 1672) di Charles Le Brun, in cui il Presidente dell'Accademia decide di mettere la parola fine alla *querelle*, esprimendo (e schierando quindi l'Accademia tutta) a favore della supremazia del disegno. D'altra parte è evidente che la posizione dell'Accademia non può essere che a favore del disegno; lo è, in particolare, quando de Piles scrive nel *Dialogue* che il colorito ha regole ancora non conosciute e quindi non precise. Accettare un simile punto di vista vuol dire minare alla base l'insegnamento accademico, basato sulla trasmissibilità dell'arte tramite una serie di passaggi ben precisi che partono dall'insegnamento del disegno elementare.

Disegno vs. colore fuori dall'Accademia

Il grande merito di de Piles è proprio quello di fare uscire il dibattito dalle stanze dell'Accademia e di condurlo all'interno dei salotti parigini, fra amatori e di collezionisti che sono ormai abituati a parlare di arte (è ovvio che per un regime assolutista il fatto che i propri sudditi si dedichino a dibattiti sull'arte è assai poco pericoloso e li distoglie da argomenti assai più ingombranti). Per farlo, l'autore ricorre a un espediente semplicissimo: propone in forma dialogica al pubblico una di queste conversazioni salottiere, fra Panfilo e Damone (due nomi di fantasia di chiara ispirazione greca) che, uscendo dall'Accademia di Pittura, dopo aver assistito alla terza conferenza sul colorito, si recano a casa dell'io narrante ufficialmente per andare a vedere alcuni nuovi quadri appena ricevuti da Roma e, davanti a una copia di uno dei Bacchanali di Tiziano (probabilmente quello oggi alla National Gallery), ricominciano a discutere per l'appunto del colorito. Il dialogo di de Piles è, dunque, da un lato di stretta attualità (perché esce nel 1673, a pochi mesi dagli accadimenti reali), ma contemporaneamente del tutto inutile al fine di indirizzare l'esito della *querelle* in sede accademica, posto che Le Brun l'ha già schierata ufficialmente a favore del disegno. Sia Perini Folesani sia Sandra Costa notano che la scelta della forma dialogica è un chiaro recupero della tradizione della letteratura artistica italiana del Cinquecento (e il riferimento principale è il *Dialogo della pittura detto l'Aretino* del Dolce); Perini Folesani cita una serie di esempi (comprendendovi anche – come esempio di koiné culturale europea – anche i *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda – p. 34 n. 91) a cui io mi permetto solo di aggiungere, in ambito spagnolo – ma con altrettanto evidente ispirazione italiana – i *Diálogos de la Pintura* di Vicente Carducho (1633).

Chi sono Panfilo e Damone? Nella finzione letteraria Panfilo (che si attesta su posizioni care a de Piles) è un uomo anziano e saggio, un 'conoscitore', mentre Damone, sostenitore del fronte del disegno, appare essere un giovane e inesperto sostenitore del disegno, appena rientrato dal viaggio a Roma. Non si tratta di due artisti, quindi, o di un artista e un suo discepolo; come è ovvio che succeda in questi casi il loro non è un pensiero sistematico, ma semmai l'interloquire di due persone che cercano di avere dialetticamente la meglio l'uno sull'altro. A condurre il filo del discorso è comunque sempre Damone-de Piles.

Il lessico della pittura

Tutto il dialogo è percorso da un intento classificatorio (di natura aristotelica) che mira a fare ordine anche fra il lessico utilizzato dagli addetti ai lavori. A questa esigenza corrisponde innanzi tutto la differenziazione fra *colorito* (o colorire) e *colore*. Una distinzione – si badi bene – di origini prettamente italiane (Perini Folesani

cita in merito Lomazzo a p. 51; io non posso non ricordare che di 'colorire' parla anche Cennino Cennini), dove il colore "è ciò che rende gli oggetti sensibili alla vista" e il colorito "una delle parti della pittura, attraverso la quale il pittore sa imitare il colore di tutti gli oggetti naturali e distribuire agli artificiali quel colore che meglio si confà per ingannare la vista" (p. 190). Credo che le osservazioni di Perini Folesani in merito siano particolarmente acute: "Benché di norma sia invalso oggi l'uso, in italiano, di contrapporre semplicemente disegno e colore, nel lessico critico cinquecentesco e segnatamente nell'ambito del dibattito veneziano, antiflorentino è posta invece la questione del colorito distinto dal colore, il che ha determinato nelle principali lingue europee un allineamento che rispetta la distinzione semantica testé enunciata: ciò avviene non solo in francese, ma anche in tedesco (dove Sandrart distingue ad esempio tra Farbe e Colorit), e in inglese (dove la contrapposizione è tra colour e colouring ed è settecentesca, posteriore alle traduzioni di de Piles – e quindi presumibilmente ispirata da esse)" (pp. 52-53). L'intenzione di de Piles è comunque quella di creare un contraltare alla distinzione fra *dessein* (inteso in senso progettuale) e *dessin* (inteso in senso materiale). Il disegno di cui de Piles parla nel suo dialogo è – ovviamente – il *dessein*, ma anche qui (cfr. p. 193) l'autore avverte l'esigenza di operare ulteriori specificazioni.

Fine Parte Prima

NOTE

[1] 'Abavo' vuol dire 'antenato'. Vorrei citare esattamente la pagina, ma non ho messo un segno con la matita al momento di leggere e quindi ora non lo trovo più. Faccio solo presente a Perini Folesani (in via del tutto amichevole) che se il cartone animato degli 'Antenati' di Hanna e Barbera si fosse intitolato 'Gli abavi', avrebbe avuto storicamente meno successo.

Inizio Seconda Parte

Il classicismo del colorito

Una delle prime affermazioni di Damone rischia di lasciare spiazzato il lettore, abituato al concetto di bello ideale che deriva non solo dall'imitazione della natura, ma anche dal miglioramento della medesima, tipico del classicismo italiano e poi francese. Bene, de Piles sostituisce al classicismo del disegno il classicismo del colore. Anche per de Piles la natura è imperfetta, anche per lui deve essere migliorata e deve esserlo tramite lo studio dei colori che non sono fra loro in 'antipatia': "Così come colui che disegna non imita tutto ciò che vede in un modello difettoso, ma al contrario modifica, in proporzioni e contorni opportuni, i difetti che vi trova, così il pittore non deve imitare indifferentemente tutti i colori che si presentano, ma deve scegliere soltanto quelli che gli sono convenienti, ai quali (qualora lo ritenga opportuno) ne aggiunge altri che possano dare quell'effetto che egli immagina per la bellezza della sua opera" (pp. 190-191). La definizione del classicismo seguendo la strada del colorito, tuttavia, è ardua, perché al contrario del disegno, che ha "delle regole che si fondano sulle proporzioni, sull'anatomia e sull'esperienza continua della stessa cosa, il colorito [...] non ha ancora regole ben conosciute e l'esperienza che se ne fa, essendo quasi sempre diversa secondo i soggetti, non ha potuto ancora stabilire regole precise" (p. 202). È vero dunque che in Francia, con la creazione dell'Accademia, si sono create le condizioni ideali per formare ottimi pittori (dovuto omaggio alla politica di Luigi XIV e di Colbert), ma le cattive abitudini praticate dai maestri possono precludere agli allievi la capacità di saper leggere il colore. Naturalmente ci sono esempi da seguire, e tali esempi sono costituiti dai veneti (Tiziano in primis) e da Rubens: "il miglior consiglio che mi sentirei di dare ai pittori [...] sarebbe

quello di andare a vedere per un anno, una volta ogni otto giorni, la galleria di Lussemburgo, di tralasciare tutto e di non risparmiare nulla a questo scopo. Quel giorno sarebbe sicuramente il più proficuo della settimana. Rubens è quello che, fra tutti i pittori, ha reso più facile e sgombro il cammino verso il colorito” (p. 206).

Rapporto fra disegno e colorito

Naturalmente oltre ai consigli su cosa fare per imparare ad apprezzare e a praticare l'arte del colorito, il dialogo si sostanzia di una serie di riflessioni sull'essenza stessa di disegno e colorito, e sul rapporto reciproco fra loro. Ha ragione Perini Folesani quando dice (p. 78) che l'argomentare fra Panfilo e Damone sembra in molte occasioni più una contesa tra avvocati che una vera disputa filosofica. Del resto de Piles non è un filosofo, anche se la sua formazione aristotelica si traduce ancora una volta nell'esigenza di operare delle classificazioni scientifiche, quando sostiene che il disegno è il genere della pittura e il colore è ciò che ne determina differenza e riconoscibilità. È evidente che l'idea è mutuata dalle scienze naturali; non siamo ancora alla classificazione sistematica introdotta da Linneo nel '700, ma la suggestione che de Piles stia raccogliendo la tradizione tassonomica rinascimentale (propria ad esempio di un Ulisse Aldrovandi) per spiegare il rapporto fra disegno e colorito è grande. Pur avendo chiarito sin da principio che disegno e colorito sono entrambe parti indispensabili della pittura, l'autore precisa: “...come sapete, il genere si comunica a più specie ed è per questo che è meno nobile della differenza, che è un bene proprio alla sua sola specie. Ed è così che il grado di animale che è il genere dell'uomo si comunica indifferentemente all'uomo e alla bestia; e che il grado della ragione, che è la differenza dell'uomo, si comunica solamente all'uomo” (p. 196). Il disegno è il genere, che la pittura condivide con l'incisione, l'architettura e le “altre arti che danno misure e proporzioni” (va peraltro detto che in precedenza, in qualche modo contraddicendosi, de Piles aveva inserito il disegno – inteso in senso progettuale - nella sfera di influenza della scultura), mentre il colorito è la specie che è propria unicamente della pittura stessa.

Dilettanti e collezionisti

Sullo sfondo del dialogo e della *querelle* si viene a delineare in maniera sempre più nitida il ruolo di 'amatori', conoscitori e collezionisti nel giudizio sull'arte. In realtà, come ben sappiamo, non si tratta di una novità. Già nelle sue *Considerazioni sulla pittura* scritte attorno al 1620 Giulio Mancini rivendica il diritto del dilettante a esprimere giudizi sulle opere, ed anzi nega l'opportunità di quelli espressi dagli artisti. Il caso di Mancini è però quello di un'opera che non viene pubblicata e che, pur avendo una sua circolazione manoscritta, non può certo vantare l'influenza che il *Dialogo sul colorito* di de Piles ha indiscutibilmente esercitato. Sul tema si sofferma Sandra Costa con un bel saggio intitolato *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo Roger de Piles* (pp. 137-183). La prima cosa da dire è che la *querelle* non avrebbe avuto il risalto che ebbe se non fossero intervenute alcune situazioni: appassionante per un pubblico ancora ristretto, ma consolidato, era – come ricorda Perini Folesani a p. 134 - “un'innocua e gentile occupazione” che distraeva dalla politica. Contemporaneamente il fatto che de Piles riesca a portarla fuori dall'Accademia significa anche che esistono le condizioni sociali perché faccia presa sul pubblico. In fondo, a ben guardare – e questa volta ne fa cenno Sandra Costa - le polemiche sviluppatasi all'interno dell'Accademia nel corso del Seicento sono due: da un lato quella sul colore e sul disegno e dall'altro quella su prospettiva e geometria che vede protagonista Abraham Bosse. Il fatto che oggi se ne ricordi solo una (la seconda rimanendo confinata fra gli specialisti) è segno che la scelta fra 'disegno' e 'colore' interessa il pubblico, sia quello di chi va a vedere i quadri, sia di chi li compra. Uno dei pochi interventi dell'io narrante nel *Dialogo* è, sotto questo punto di vista, particolarmente indicativo. A un certo punto Panfilo e Damone si vedono rivolgere questa domanda: “Se doveste scegliere dei quadri - interrompi - quali prendereste, quelli meglio disegnati che colorati, oppure quelli meglio colorati che disegnati?” (p. 198).

Quello di de Piles – sia ben chiaro – è “*un pubblico scelto e ristretto che, anche se non ha precise competenze nell’ambito della pittura, è fornito di quella educazione e di quella istruzione più generalmente considerate indispensabile bagaglio culturale del gentiluomo*” (p. 149). De Piles gli si rivolge con chiari intenti didattici (sin dalla traduzione del *De arte graphica* di du Fresnoy, in cui inserisce un glossario finale dei termini tecnici). Ha una natura ambivalente, perché può essere committente da un lato e fruitore dell’opera dall’altro. Nell’ambito di questo insieme di figure colte, de Piles mira a distinguere fra semplici amatori e conoscitori. Gli amatori sono coloro che si pongono di fronte all’opera e giudicano sulla base della pura sensazione; i conoscitori, invece, si elevano su un livello più alto ed esprimono i loro giudizi (a volte rivalutando opere del tutto ignorate) sulla base dei loro studi, che comprendono da un lato la fruizione del maggior numero possibile di opere (sia diretta, in Francia o grazie all’auspicabile viaggio in Italia, sia indiretta, tramite le stampe e le incisioni), dall’altro la lettura di testi fondamentali. I destinatari del *Dialogo sul colorito*, in ultima analisi, sono appunto i conoscitori e i collezionisti (e spesso i due gruppi si saldano). Interessante notare che il conoscitore dello scrittore francese non è (e non potrebbe essere altrimenti) il *connoisseur* che trionferà nel mondo dell’arte nel corso dell’Ottocento. L’attribuzionismo, per de Piles, “*non costituisce [...] un vero aspetto della conoscenza della pittura. Più collegata alla memoria che al giudizio, la pratica dell’attribuzione viene quindi ricondotta, e per così dire abbassata, a una procedura tecnica più che conoscitiva*” (p. 174).

Riflessi sul versante italiano

Ho detto all’inizio di questa recensione che, nello specifico, mi è capitato di non essere d’accordo in alcuni punti con quanto sostenuto da Perini Folesani. Ciò che mi lascia perplesso è la sua lettura e relativa interpretazione della critica d’arte in Italia nel corso del 1600. Perini Folesani paragona l’attuale sfortuna critica del francese con la lunga sfortuna critica di Malvasia, di cui lei è forse (e da decenni) la più strenua sostenitrice. In particolare Perini Folesani ridimensiona fortemente il ruolo di Bellori (considerato generalmente il teorico italiano più importante del Seicento) e lo riduce a un livello di sostanziale mediocrità di cui la stesura delle *Vite*, chiaramente ispirate da Charles Errard, all’epoca direttore dell’Accademia di Francia a Roma, non sarebbe che il frutto più evidente: “*non voglio tornare su quanto ho già scritto in merito a Bellori in generale, alla natura essenzialmente occasionale e politica delle sue Vite o alla qualità e scopo dei suoi legami con la Francia in particolare [...]. Certo l’operazione belloriana a Roma era non solo intenzionalmente funzionale al prestigio artistico e accademico francese (riuscisse gradita o meno), ma anche, non intenzionalmente e però più specificamente, al dibattito interno incipiente a Parigi, dove era destinata a rafforzare le posizioni teoriche classiciste francesi, benché di Errard (il vero ispiratore dell’operazione, non un semplice amico dello scrittore romano) più che di Le Brun. [...] Insomma, l’insorgere e lo svilupparsi della querelle disegno vs colore a Parigi fornisce il vero contesto storico – e una diversa chiave ermeneutica – per valutare complessivamente l’operazione delle Vite belloriane*” (pp. 46-48). Perini Folesani aggiunge che, alla luce di questi fatti, i risultati pratici conseguiti dalle *Vite* in termini di influenza sul dibattito furono modesti. Mi pare – e non solo a me, credo – che la tesi sia un po’ forzata. È evidente che le *Vite* di Bellori hanno limiti che si conoscono benissimo (e chi pensasse che il fare artistico del Seicento fosse tutto contenuto nella sua opera si perderebbe, ad esempio, un Bernini). Ciò detto, se vogliamo svuotare Bellori di ogni capacità critica e fargli carico dell’aver cercato una sponda nel mondo francese, dimentichiamo quello che era diventato l’Italia a metà del Seicento rispetto alla Francia: una periferia. La Francia era non solo la sede della nuova e grandiosa Accademia con cui bisognava bene o male fare i conti, ma anche fonte di importanti committenze. A volerla dire tutta, la dedica della *Felsina Pittrice* di Malvasia a Luigi XIV (con relative vicende legate al gioiello inviato in ringraziamento dal re e andato perduto) e l’inserimento nella stessa *Felsina* del “finalino xilografico” in cui si vedono le immagini della traduzione francese del libro di du Fresnoy tradotto da de Piles e della *princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo, pubblicata a Parigi nel 1651, non fanno altro che raccontare la stessa storia (una storia fatta di ricerca di favori e di desiderio di legittimazione) anche da parte dello storico bolognese. L’esito finale del tentativo malvasiano non fu, a dire il vero, esaltante. Se, ad esempio, come

criterio del successo di un libro assumiamo la sua traduzione in lingua (mi pare un buon criterio, tant'è che lo adotta la stessa Perini Folesani per il *Discours*), allora va pur detto che, al di là di discussioni all'interno dell'Accademia, Malvasia non fu mai tradotto. A me pare, insomma, che un giudizio meditato su Bellori (sicuramente storicamente sopravvalutato) e su Malvasia (altrettanto sicuramente sottovalutato) debba prescindere, se possibile, da vicende che testimoniano soltanto la marginalizzazione della cultura italiana rispetto alla forza (prima di tutto politica ed economica) della Francia del Re Sole.