

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 25/2020



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

A cura di

Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

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

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI	p. 1
Editoriale	
PIETRO TRIFONE	p. 4
Nota prefatoria. Parole a regola d'arte	
FRANCESCO GRISOLIA	p. 5
Un avvio su padre Resta: strumenti di lavoro, scritti, lessico	
SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ	p. 23
Gli <i>arabeschi</i> di padre Resta	
MARIA BELTRAMINI	p. 35
<i>Arabesco</i> prima e dopo padre Resta	
CARLOTTA BROVADAN	p. 41
Prima di Cimabue: <i>greco</i> e <i>grecanico</i> in padre Resta	
MARIA GIULIA CERVELLI	p. 55
Appunto sull'uso di <i>anticomoderno</i> negli scritti di padre Resta e nella letteratura artistica seicentesca	
CARMELO OCCHIPINTI	p. 64
<i>Manieristi, manierati, manierosi</i> nella scrittura di padre Resta e dei suoi contemporanei	
ELIANA MONACA	p. 82
La «serpeggiatura» negli scritti di padre Resta	

CAMILLA COLZANI	p. 92
Padre Resta e la «maniera eroica» di Pellegrino Tibaldi	
BARBARA AGOSTI	p. 104
Padre Resta e il «sapore» della pittura e dei disegni	
CRISTINA CONTI	p. 119
Padre Resta e gli «embrioni» del processo creativo: Raffaello e Correggio	
CARMELO OCCHIPINTI	p. 133
I maestri della pittura «pastosa» nella storiografia seicentesca e negli scritti di padre Resta	
MARIA ROSA PIZZONI	p. 153
La «morbidezza» della maniera moderna nei libri di disegni di padre Resta	
VITTORIA ROMANI	p. 172
«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio». <i>Pieghe e panni</i> nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta	
DAMIANO DELLE FAVE	p. 189
Appunti sulla nozione di <i>macchia</i> negli scritti di padre Resta	
DARIO BECCARINI	p. 195
«Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele». Sebastiano Resta e il paesaggio	
EMANUELA MARINO	p. 207
Padre Resta e il <i>pittoresco</i> . Appunti sull'utilizzo del termine nella letteratura artistica tra XVI e XVIII secolo	
VALENTINA BALZAROTTI	p. 215
Padre Resta e il primato padano dello scorcio	

- CLAUDIO CASTELLETTI p. 227
Quadratura: note di storiografia e lessicografia artistica dal Rinascimento a padre Sebastiano Resta
- SERENA QUAGLIAROLI p. 248
Plastico, plastificatore. Note sull'arte del modellare secondo padre Resta
- GIULIA SPOLTORE p. 265
La «sodezza» secondo padre Sebastiano Resta tra la maniera moderna e l'antico
- LUCA PEZZUTO p. 275
Replica e copia in padre Sebastiano Resta. Un disegno dall'*Annunciazione* di Guido Reni ad Ascoli Piceno
- CARMELO OCCHIPINTI p. 288
Pittori «naturalisti» nella storiografia artistica tra Sei e Settecento, prima e dopo padre Resta

**APPUNTO SULL'USO DI *ANTICOMODERNO* NEGLI SCRITTI DI PADRE RESTA E
NELLA LETTERATURA ARTISTICA SEICENTESCA**

Giotto fiorentino, prima luce della pittura rinascenza, nacque del 1276, morì del 1336. La sua vita vedila a carta n. 3. Fu discepolo di Cimabue, primo crepuscolo della pittura, che terminò la notte delle goffaggini del greco antico moderno, di cui sin hora non habbiamo, ma basta arguirlo dal discepolo Giotto¹.

Questa annotazione, che apre la raccolta di disegni antichi, prevalentemente tre e quattrocenteschi, da padre Resta intitolata *Pittura nascente, crescente e adulta*, si legge, in trascrizione, nel ms. Lansdowne 802 della British Library². Vi troviamo utilizzato il doppio aggettivo *antico moderno* che, a quanto ci risulta al momento, non ricorre altre volte nel *corpus* degli scritti dell'oratoriano. Esso è qui associato, per di più, all'aggettivo *greco*³ per indicare, secondo la metafora suggerita dallo stesso Resta, la lunga notte medievale, per secoli dominata dai maestri bizantini – ovvero i mosaicisti greci cui già Vasari aveva fatto ampio riferimento – prima che sorgesse la nuova luce di Cimabue e Giotto⁴.

Del resto, nei suoi scritti padre Resta si serviva dell'aggettivo *greco*, per riferirsi sia all'antica arte ellenica⁵, sia all'arte medievale⁶: in questo ultimo caso egli usava, in alternativa,

Desidero ringraziare il professor Carmelo Occhipinti, per avermi permesso di collaborare a questo progetto, per i suggerimenti e le preziose indicazioni; la professoressa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e il professor Francesco Grisolia per i loro consigli, e i colleghi Federica Bertini, Giulia Brandinelli, Damiano Delle Fave, Caterina Lubrano, Alessandra Magostini, Emanuela Marino ed Eliana Monaca per il loro supporto.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente e adulta*.

² Il disegno è stato identificato da Popham: Londra, British Museum, inv. P, p 1.1. Attribuito a Giotto da padre Resta, la critica recente ne rettifica l'attribuzione: Waagen ne riconosce i caratteri senesi; Peter lo riferisce alla scuola di Lorenzetti, definizione sostenuta anche da Grassi (GRASSI 1993, pp. 65-66). Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, p. 554.

³ Era stato già Cennino Cennini nel suo *Libro dell'Arte* a creare una contrapposizione tra maniera greca e maniera latina, ma è ancora più interessante notare come Cennini non arrivi mai a fornire una definizione di 'maniera greca', sottolineando così la possibilità da parte dei suoi contemporanei di una immediata comprensione dell'aggettivo greco con significato di bizantino («Giotto rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino e ridusse al moderno, e ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno»; «opera musaicha, o vuoi grecha», Cennino, cit. in MOTOLESE 2012, pp. 31-32).

⁴ BONARDI 2017, p. 137.

⁵ «Raffaele (dice bene il Bellori nell'Introduzione al Sepolcro de' Nasonij) da alcune reliquie d'antiche pitture ne trasse d'illustrare l'arte all'eleganza e stile greco; perciò prezioso ci deve sembrare questo foglio volante di sua mano. (Bellori nell'istesso luogo) È fama che mandasse disegnatori sino in Grecia a copiare pitture antiche, non che in queste nostre ville d'Adriano a Tivoli, terme di Tito e di Traiano, et alle Grotte di Napoli e Pozzolo. Io n'ebbi diversi fogli di mano di Perino et alcuni ne donai al signor canonico Raffaele Fabbrotti per il suo Museo d'Urbino» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro a). «Per l'antico creduto greco si dà la stampa della nuova nupta in geniali thalamo, che io credo d'Apelle greco dipinta in Roma (Roma dico nel Libro intitolato Parnasso) [...]. Per l'antica Latina si danno le due Flore Farnesiane, statue una di Prasitele, l'altra d'un allievo suo, in disegno cavato da esso da Andrea Boscoli spiritoso fiorentino. Per il Preludio al nostro secolo d'oro moderno si mette un disegno greco a quale infelice stato fu ridotta l'arte in quelli otto secoli ferrei della sua miserabile decadenza, finché venne da quel buio alli primi crepuscoli di Giotto, in una miniatura di un suo discepolo [...]» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro f).

⁶ «Trapassò [Giotto] il maestro, fu di lui più vago, uscì dalla goffaggine greca de' suoi infelici tempi. Introdusse il far di ritratti, che da secoli erano in disuso»; «[Pietro Cavallini] mescolò, dice il Vasario, la maniera greca con quella di Giotto»; «Qui però io trovo, molto staccamento dalla goffaggine greca tanto nel dritto quanto nel rovescio della carta. Ma ivi riconosco il Cavallini e qui no» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g). «Delle pitture greche non ve n'è rimasta reliquia a nostro credere. Perciò qui si esporrà la stampa che di questa ne fece Pier Santi Bartoli, tanto che si dia un semplice saggio degli ultimi secoli buoni, ne' quali pur anco si andava sostenendo in vigore l'arte sui vestigii gloriosi dell'antecedenti scuole romana e greca, sotto la presidenza di

*grecanico*⁷. Pur essendo un fiero sostenitore delle polemiche antivasariane e un tenace fautore della riscoperta delle scuole emiliana e lombarda⁸, con queste parole padre Resta, in linea con Vasari, riconosceva in Cimabue e Giotto i soli responsabili della rinascita dell'arte⁹. Come è già stato ampiamente sottolineato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, la presenza di disegni di artisti del XIV e XV secolo (o ritenuti tali) nella collezione di padre Resta segnava la riscoperta, attraverso la grafica, di una fase della storia dell'arte italiana, che era stata dimenticata dagli scrittori d'arte, per lo più di orientamento classicista, che operarono nel corso del Seicento¹⁰.

Ebbene, il curioso doppio aggettivo *antico moderno* (o *anticomoderno* o *antico-moderno*) oggi non è più in uso. Ignoto al Vasari, aveva cominciato a circolare alla fine del Cinquecento tra gli scrittori di antiquaria – una prima occorrenza veniva segnalata da Carmelo Occhipinti già nell'enciclopedia manoscritta di Pirro Ligorio¹¹ – quando esso era adoperato per contraddistinguere ciò che oggi definiamo come tardoantico, o più genericamente medievale, in quanto non più antico né ancora moderno, una fase circoscrivibile sul piano della valutazione stilistica dalla estesissima età medievale fino al tardo Quattrocento, intesa appunto

Calliope, che libris heroica mandat» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*). «[...] discepolo di certi Pittori greci» (*LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 131, postille a Vasari).

⁷ «4 Fine della carrucola grecanica doppo 7 secoli barbari. [...] Giunta Pisano fu degli ultimi grecanici, da Giunta o da suoi contemporanei venne Cimabue, da cui venne Giotto»; «Allora il magistrato fiorentino per magistero dei suoi chiamò pittori Greci, ma ancor essi goffi, che si sparsero per tutta l'Italia. Noi dalla scuola di quella grecanica maniera habbiamo per sorte di qui haverne memoria in uno disegno di Giunta Pisano pittore di S. Francesco e frate Elia» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*). «Presidenza insolita toccò alla mesta Melpomene, se non in quanto la speranza la conforta di vedere a rinascere e dare i primi vagiti di vita l'arte del disegno e della pittura da tanti secoli ferrei atterrata, e stinta dall'ignoranza e sotterrata tra le rovine d'un mondo nonché di Roma e dell'Italia sola. Siano dunque questi gli oggetti della sua mestitia e del suo conforto: quattro disegni grecanici di Giunta Pisano prima di Cimabue»; «5. 6. Furono trovati questi disegni di maniera grecanica de' tempi bassi del principio del secolo duodecimo in un repostiglio d'una casa che fu di Pietro Perugino, pervenuta circa l'anno 1683 nelli padri dell'Oratorio di San Filippo di Perugia assieme d'altri disegni tra quali uno di Pietro della Francesca qui posto a pagina 6 donatomi dal padre Giovanni Francesco Morelli perugino. Il pittore nel San Francesco esprese quando l'anno 1208 meditò le regole per fondare un istituto apostolico sentito l'evangelio della messa di San Luca che gli apostoli portassero una sola tonica senza calcei etc. Nato Santo Francesco nel 1182 morì nel 1226» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*). «Ho stimato di donar l'originale disegno [ritratto di San Francesco attribuito a Giunta Pisano] ad un Signore di quella Congregazione, e per memoria del Santo, e del Nome del pittore, ho messo in fronte al libro una copia esattissimamente, e con quelli stile greganico fatta. Gli altri saranno tutti originali. Ma questo mi son preso licenza di metterlo in copia» (*RESTA* 1707, pp. 8-9). Per un approfondimento sulle parole «greco» e «grecanico», si rimanda al contributo di Carlotta Brovadan in questa sede.

⁸ *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, p. 13.

⁹ «Questo Cennino, nel primo capitolo di detto suo libro, parlando di se stesso dice queste proprie parole: “Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa: fui informato innella detta arte dodici anni da Agnolo di Taddeo da Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre, el quale fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro, el quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno, e l'ebbe certo più compiuta che avesse mai nessuno”. Queste sono le proprie parole di Cennino, al quale parve, sì come fanno grandissimo beneficio quelli che di greco traducono in latino alcuna cosa a coloro che il greco non intendono, che così facesse Giotto, in riducendo l'arte della pittura d'una maniera non intesa né conosciuta da nessuno (se non se forse per goffissima) a bella, facile e piacevolissima maniera intesa e conosciuta per buona da chi ha giudizio e punto del ragionevole» (*VASARI/BETTARINI-BAROCCHI* 1966-1987, II, p. 249, edizione Giuntina). Cfr. *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 553-554.

¹⁰ Ivi, p. 556.

¹¹ Già Pirro Ligorio, alla metà del Cinquecento, aveva utilizzato la categoria di «anticomoderno» per descrivere le porte tardoantiche della cinta muraria dell'Urbe, databili secondo lui al tempo di Belisario e di Onorio e stilisticamente appartenenti a una fase storica 'altra' rispetto a quella gloriosa di Roma imperiale (i testi ligoriani sono citati e discussi in *OCCHIPINTI* 2007, pp. 170-171, a proposito delle porte «antiche moderne», e del tempo di Bellisario e di Tacito in giù), e di altre costruzioni «antiche moderne» risalenti al tempo di Onorio). Cfr. *FEDERICI* 2012.

come età di mezzo, tale da non potersi più dire *antica* ma neanche *moderna*, seppure cronologicamente situata, appunto, tra l'età *antica* e la *moderna*¹².

Ampio uso di *anticomoderno*, nella medesima accezione ligoriana, era stato fatto da Giovanni Baglione ne *Le nove chiese di Roma*, a proposito di opere in prevalenza architettoniche e sculture genericamente riconducibili all'età medievale: per esempio, Baglione riteneva *antichimoderni* i pavimenti cosmateschi di Santa Croce in Gerusalemme¹³, non diversamente dalle anticaglie e dalle sculture funerarie accumulate nei pressi di San Lorenzo Fuori le Mura¹⁴, come pure i mosaici di Jacopo Torriti nella Basilica Liberiana¹⁵ e le decorazioni della navata lateranense sulla quale si riconoscevano gli affreschi di Pisanello e di Gentile da Fabriano, prima che andassero distrutti sotto i rifacimenti borrominiani¹⁶. Baglione però si era intelligentemente spinto fino a distinguere tra un *anticomoderno greco* (da lui ravvisato sui mosaici 'bizantineggianti' di Santa Maria Maggiore¹⁷) e un *anticomoderno gotico*, a proposito di cose invero assai diverse tra loro, comunque niente affatto avvicinati alla moderna nozione di *gotico* (in San Paolo fuori le Mura «a man manca vicino ad una porta santa èvvi una statua di rilievo di San Paolo con una ferrata intorno all'anticomoderna Gotica assai devoto»¹⁸; «ad un lato del portico [di Santa Maria Maggiore] vi è un pilo antico moderno Gothico sacro»¹⁹).

Ne *Le Vite*, invece, Baglione usava una volta sola *antico moderno*, di fronte agli affreschi medievali, risalenti all'XI secolo, da lui ricordati nella chiesa di Sant'Urbano alla Caffarella²⁰.

Ad attribuire ad *antico moderno* un significato diverso rispetto a quello invalso tra scrittori di antiquaria, non più a proposito di opere di architettura, bensì di pittura, era stato Gaspare

¹² Sull'esempio di Ligorio, tra la fine del Cinque e il Seicento diversi studiosi di antiquaria si sarebbero serviti della medesima nozione di *anticomoderno* per attagliarla a opere provenienti dalla tarda antichità. Pensiamo a Flaminio Vacca («Cavandosi innanzi ai SS. Quattro Coronati in certi canneti [...] il padrone, vi scoperse molte calcare fatte da antichi moderni, e credo che detti frammenti fossero ivi per farne calce, e fu forse al tempo di quelli Papi per estinguere l'Idolatria. [...] Innanzi a S. Lorenzo fuori delle mura, nella via Prenestina vi era una Fabbrica antica moderna, fu disfatta per far piazza alla Chiesa; nelle mura e fondamenti, vi furono trovate dicidotto, o venti Teste, e tutti ritratti d'Imperatori [...] Non molto lontano dal detto luogo, nella vigna di Francesco da Fabriano, vi furono trovate sette statue nude di buona mano; ma gli antichi moderni, per levare le immagini dell'antichità, le avevano in molti luoghi scarpellate, e con la loro ignoranza avevano levato la bella, e graziosa maniera antica», VACCA/NARDINI 1820, pp. 10, 15); oppure a Nicolas Claude Fabri de Peiresc nei suoi scambi epistolari con Lelio Pasqualini (sui primi anni del secolo): «[...] Et cominciando dalla *Tavola Itineraria*, dico che non è molto antica, et ciò si comprende da alcune voci antiche moderne che ci sono [...]. Quanto alle figure, sono fatte a capriccio et nel modo che si usava ne' tempi antichi moderni» (la lettera di Pasqualini a Peiresc, del 1602, si trova in *LES LETTRES ITALIENNES DE PEIRESC* 2012, p. 65); fino ad arrivare a Bellori: «[...] Gli abiti si conformano alle tempi antichi moderni, servando in parte l'uso romano e'l barbaro [nell'affresco di Domenichino a Grottaferrata, con la scena dell'incontro tra San Nilo e l'imperatore Ottone III]» (BELLORI 1672, p. 297); «una Madonna antica moderna scolpita di osso con lettere» e «un candeliero arabo antico moderno» si trovano descritti nell'inventario degli oggetti di antichità posseduti da Bellori (cit. in FEDERICI 2012, p. 292).

¹³ «Del pavimento intersiato di marmi all'anticomoderna si sagliono tre scalini, per andar al piano del coro [in Santa Croce in Gerusalemme]» (BAGLIONE 1639, p. 137).

¹⁴ «Uscendo per la porta [di San Lorenzo fuori le Mura], fatta di marmi intagliati con commessi anticomoderna, sotto una volta retta da cinque archi, in un pilastro v'è un Christo in croce confitto di marmo» (ivi, p. 155).

¹⁵ «Opera di musaico assai diligente, anticomoderna, di Giacomo Torrita. La tribuna è anticomoderna e fu fatta fare da papa Nicola IV che fu dell'ordine di San Francesco l'anno 1286» (ivi, p. 198).

¹⁶ «La parete in alto a man manca fu cominciata a dipingersi in fresco con la vita di San Giovanni Battista e con alcuni profeti di chiaro e scuro da Gentile da Fabriano e da Vittore Pisanello a tempo del pontefice Martino V, et è maniera anticomoderna assai buona, e diligentemente condotta» (ivi, p. 125).

¹⁷ «Si come anche sono le 40 storiette pur del Testamento Vecchio e della vita della Madonna composta di musaico, che girano intorno alla nave di mezzo sopra le 40 colonne di granito d'ordine ionico [in Santa Maria Maggiore], che sostengono i fianchi della chiesa, già di maniera anticomoderna alla Greca» (ivi, p. 199).

¹⁸ Ivi, p. 53.

¹⁹ Ivi, p. 163.

²⁰ «Et alla Caffarella e l'altra di Santo Urbano Papa, ove su la volta sono i vecchi stucchi, con imprese militari, e mostra d'essere stato Tempio di Marte; e v'ha rinnovato l'antiche moderne pitture della Passione di Cristo, e l'istorie del Santo, e d'altri, con l'indirizzo di Domenico Castelli raccomandate» (BAGLIONE 1642, p. 180).

Celio. Questi, nella *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzj di Roma*, definiva infatti come «antichi moderni» gli affreschi cavalliniani di San Francesco a Ripa²¹, come pure le decorazioni pisanelliane che ancora si vedevano sulla navata di San Giovanni in Laterano²², nonché – spingendosi più avanti – le opere di Botticelli e dell'Indaco senior²³, gli affreschi di Pinturicchio a Santa Maria del Popolo e in Aracoeli²⁴, il sepolcro pollaiolesco di Sisto IV²⁵, persino gli affreschi mantegneschi del Belvedere²⁶ e le storie della Cappella Sistina. Evidentemente, secondo Celio, tutti quegli artisti che Vasari aveva annoverato, all'interno delle *Vite*, tra la «prima» e la «seconda età», non potevano ancora dirsi *moderni*, ma neppure *antichi*, giacché la nozione di *antichità* valeva in riferimento a opere d'arte provenienti dal mondo ellenistico e, dunque, anche dalla Roma dei Cesari come chiaramente asseriva Celio: «Le pitture intorno sotto la cornice [nella Cappella Sistina in Vaticano] erano di mano delli primi artefici che fossero al tempo di Sisto Quarto, detti antichi moderni, perché non sono li antichi Greci, né li moderni, che sono dopo Pietro Perugino»²⁷. Evidentemente, *anticomoderno* prendeva a circolare anche tra i pittori che, a differenza degli studiosi di antiquaria, se ne servirono, in quanto categoria storico-critica capace di mettere in risalto la cesura segnata negli sviluppi della pittura dallo scorcio del XV secolo (per Celio il crinale era evidentemente fissato nel maestro di Raffaello).

Ad attingere ampiamente alla guida di Roma di Celio, derivandone alcuni usi lessicali, sarebbe stato l'abate Filippo Titi nella seconda redazione dello *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle Chiese di Roma* (1686), la cui prima edizione era stata realizzata in occasione del Giubileo del 1675.

Il termine *antico moderno* ricorre infatti ben due volte all'interno della guida di Titi, in altrettanti passi che dipendono direttamente dalla guida di Celio: rispettivamente a proposito degli artisti che lavorarono nella Cappella Sistina ai tempi di Sisto IV²⁸ e a proposito di Mantegna, nella descrizione di una Cappelletta dentro gli Appartamenti di Innocenzo VIII, andati distrutti a seguito dei lavori del Cortile Belvedere²⁹.

Nel corso del Seicento e del Settecento però l'uso della categoria di «anticomoderno» doveva estendersi, arrivando a comprendere non più solo il Quattrocento, inteso come momento di preparazione della vera e propria rinascita 'moderna', avvenuta con Leonardo

²¹ «La pittura a fresco a torno la chiesa [di San Francesco a Ripa, a Roma] del Cavallino Romano antica moderna di 300 anni, il resto di diversi» (CELIO 1638, p. 28).

²² «La pittura nel muro sotto la soffitta a torno la chiesa [di San Giovanni in Laterano], del Pisanello et altri Fiorentini antichi moderni» (ivi, p. 31).

²³ «[...] Indaco Fiorentino, antico moderno. [...] Botticello Fiorentino, antico moderno. [...]» (ivi, pp. 16-17, 22).

²⁴ «Le pitture del Choro [di Santa Maria del Popolo a Roma], quelle della cupola, le tre cappelle, tutte antiche moderne del Pinturechio Fiorentino» (CELIO 1638, p. 47); «Le pitture nella cappella di San Belardino [di Santa Maria in Aracoeli] a fresco, sono del Pinturechino antico moderno» (ivi, p. 55).

²⁵ «La sepoltura di metallo di Sisto IV [in San Pietro in Vaticano] delli Pollaioli, antichi moderni, Fiorentini» (ivi, p. 75).

²⁶ «La pittura della Cappelletta con alcune altre in detto appartamento [in Belvedere, in Vaticano] sono antiche moderne, di mano di Andrea Mantegna Mantuano» (ivi, p. 122).

²⁷ Ivi, p. 102.

²⁸ «Le due istorie dai lati a fresco per di dentro della porta dell'istessa cappella sono di Matteo da Leccio e le altre intorno sotto la cornice sono lavori de' primi valent'uomini che fossero avanti di Pietro Perugino in tempo di Sisto IV chiamati volgarmente antichi moderni. Le volsero però certi belli ingegni rinfrescare, che li pregiudicarono assai, e secondo l'opinione de' scrittori di quel tempo, hanno perduto quanto vi era di buono» (TITI 1686, p. 409).

²⁹ «La pittura della cappelletta che è in detto appartamento, è opera antica moderna di mano d'Andrea Mantegna mantovano con molti altri lavori che sono nelle sue stanze, e li due putti sopra d'un camino sono memorie di Giulio Romano» (ivi, p. 417).

(come aveva indicato Vasari nel Proemio alla «terza età» delle *Vite*³⁰), o con il maestro di Raffaello (come, invece, aveva inteso Gaspare Celio), ma anche la produzione figurativa di secondo Cinquecento, quasi a volere stabilire un parallelo tra la decadenza medievale e la corruzione della pittura verificatasi nel corso degli ultimi decenni del XVI secolo, prima cioè che avesse luogo l'altra rinascita, quella carraccesca (d'altronde, non troppo diversamente, Bellori paragonava l'imbarbarimento delle architetture ogivali agli eccessi altrettanto imbarbariti, secondo lui, delle architetture borrominiane³¹).

Se nella definizione restiana Giotto era stato la «prima luce della pittura rinascente», preceduto dal maestro Cimabue «che terminò la notte delle goffaggini del greco antico moderno», ne *Le finezze de' pennelli italiani* del 1674, il trattato storiografico composto dal Luigi Scaramuccia, pittore perugino e amico del padre oratoriano, i medesimi ruoli venivano interpretati rispettivamente da Raffaello «prim'uomo del mondo nel trattar il pennello»³² e dal suo maestro Perugino che sebbene dipinse con «la solita sua maniera alquanto seccetta» ebbe anche «buona simmetria nel disegno»³³, che era tale da anticipare la modernità di Raffaello³⁴.

Nel trattato di Scaramuccia, infatti, non si trovano riferimenti alla pittura tre-quattrocentesca, o a opere appartenenti a questo periodo che invece, come ho ricordato, stava destando le nuove forti curiosità di Sebastiano Resta. Un solo accenno alla pittura del XIV secolo veniva fatto ne *Le finezze de' pennelli italiani*, nel XXVIII capitolo, dove si legge il resoconto del viaggio che l'autore fece ad Assisi, per vedervi le «molte pitture a fresco della mano di Cimabue fiorentino e di Giotto suo discepolo»³⁵: di fronte a quegli affreschi i due protagonisti del viaggio pittorresco descritto da Scaramuccia, Girupeno e il Genio di Raffaello iniziarono a «discorrere di quei tempi andati ne' quali ancora bambina avvolta in fasce stava la pittura, per dover poscia dopo il corso di 400 anni in circa divenir gigantessa ne' nostri giorni»³⁶.

In realtà la nozione di *antico moderno* si trova adoperata sì ne *Le finezze de' pennelli italiani*, ma Scaramuccia ne cambiò accortamente il significato, scalandolo su una diversa prospettiva generazionale e storica. Secondo lui, infatti, erano «antichi moderni» i pittori manieristi venuti dopo la morte di Raffaello, come Daniele da Volterra, Perino del Vaga, Francesco Salviati e il Cavalier d'Arpino, i quali avevano «dipinto in Roma nel tempo antico moderno»³⁷. Le grandi storie affrescate in Campidoglio dal Cavalier d'Arpino, a cui spettava fra questi pittori «il primiero luogo»³⁸, rappresentavano, secondo «il parere di Girupeno»³⁹ con la loro magnificenza ed eroicità, l'esito ultimo del «tempo antico moderno»⁴⁰, nel loro cammino in direzione della «modernità», il cui avvento era inevitabilmente via via percepito sempre più avanti nel tempo.

³⁰ «Ma lo errore di costoro dimostrarono chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 8, edizione Giuntina).

³¹ BELLORI 1672, p. 12.

³² SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 169.

³³ Ivi, p. 157.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Ivi, p. 155.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Daniele da Volterra (apprezzato per i suoi lavori che si vedevano a Trinità dei Monti), gli Zuccari (operosi in moltissimi luoghi, a Roma e fuori), Perino del Vaga, Cecchino Salviati, Ludovico Cigoli (ricordato per la sua perduta pala vaticana) e poi i vari Salimbeni, Vanni e Muziano fino ad arrivare al Cavalier d'Arpino. Cfr. SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 74.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, pp. 74-75.

Solo i Carracci potevano dirsi, ormai, pienamente «moderni» – non più «antichi moderni» – essendo «riusciti al mondo di straordinaria ammirazione»⁴¹, mentre invece i vari Nicolò Pusino, Guercino da Cento, Sacchi, Camassei e Romanelli, i quali «pareansi essersi accostati con molta maggior grazia alla verità»⁴², erano visti, piuttosto che come «moderni», come «novelli moderni».

Si tratta di etichette elastiche e decisamente trasversali, approntate da Scaramuccia per liberarsi delle più astratte e rigide classificazioni per «scuole», come quelle che aveva teorizzato il suo amico Francesco Scannelli, nel *Microcosmo della pittura*⁴³. Per lui l'Italia pittorica era un «gran giardino dell'ammirabili pitture [...]; ma non perciò resta, che il medesimo giardino non sia l'istesso per la sua immensità, onde non se ne possa agevolmente da mano industrie far di nuovo altre scelte, ricolme medesimamente di gratissimo odore a godimento del buono e moderno odorato!»⁴⁴.

Nella medesima accezione accolta già da Scaramuccia, *antico moderno* fu poi utilizzato ancora nella *Storia pittorica* di Luigi Lanzi⁴⁵, prima di cadere definitivamente in disuso nel XIX secolo, in forza di altre più specifiche categorie storico-critiche di cui ancora oggi ci serviamo (*tardoantico, alto e basso medioevo, romanico, gotico, proto e tardo rinascimento, manierismo, barocco, eccetera*)⁴⁶.

⁴¹ Ivi, p. 72.

⁴² Ivi, pp. 74-75: «Si sentiva però maggiormente risvegliare i spiriti lo studioso Girupeno [p. 12] quando si ritrovava davanti l'opere d'alcun più novello moderno, cioè a dire quelle di Nicolò Pusino francese, del Guercino da Cento, del Sacchi, del Camassei, del Romanelli e di molti altri, che vivevano tuttavia alla giornata, perché pareansi essersi accostati con molta maggior grazia alla verità».

⁴³ Nel *Microcosmo della pittura* la storia della pittura dalla fine del Quattrocento all'età contemporanea è ripercorsa scientificamente dall'autore attraverso una nuova impostazione metodologica, che tiene conto delle 'scuole' italiane. Egli infatti individua tre principali scuole: la tosco-romana, capeggiata da Raffaello; la veneta da Tiziano; la lombarda, da Correggio, a cui riconosce il primato. Cfr. MONACA 2019, pp. 197-198.

⁴⁴ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 239.

⁴⁵ «Ercole vi fece un lavoro per cui l'Albano lo uguagliava al Mantegna, a Pier Perugino e a chiunque altro professasse stile antico moderno [...]» (LANZI 1795-1796, II, t. 2, p. 224).

⁴⁶ Come Roberto Longhi la spiegava, commentando le fonti storiografiche settecentesche, la nozione di *anticomoderno* era servita per indicare quei pittori storicamente percepiti come appartenenti a epoche «di transizione» tra Quattro e Cinquecento. «L'attributivo di antico-moderno è usato di solito nel Seicento per i quadri di transizione tra il Quattro e il Cinquecento [...]» (LONGHI 1967, p. 271). «Sulla scorta di quanto affermato da Luigi Grassi nell'unico contributo specifico finora dedicato a questo curioso termine, si è ritenuto che con esso si volesse indicare “una situazione di transizione stilistica tra il Quattro e il Cinquecento – o più raramente: tra il Cinque e il Seicento – in cui vengono a trovarsi alcuni pittori; o in genere si riferisce alle opere appartenenti a quel momento di passaggio dalla maniera antica alla maniera moderna?”» (GRASSI 1963, p. 439, cit. in FEDERICI 2012, p. 291).

BIBLIOGRAFIA

BAGLIONE 1639

G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma, nelle quali si contengono le Historie, Pitture, Scolture e Architetture*, Roma 1639.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo*, Roma 1642.

BELLORI 1672

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

BONARDI 2017

G. BONARDI, *Per una storia della fortuna dei primitivi in Italia: pensieri intorno a Sebastiano Resta*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma 11 dicembre 2015), a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 133-142.

CELIO 1638

G. CELIO, *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzj di Roma*, Napoli 1638.

DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2013.

FEDERICI 2012

F. FEDERICI, «Anticomoderno»: *significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 291-296.

GRASSI 1963

L. GRASSI, *Nota intorno ai concetti di "antico" e "anticomoderno" nella letteratura artistica*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli, F.M. Aliberti Gaudioso, I-III, 1961-1963, III, Roma 1963, pp. 435-440.

GRASSI 1993

L. GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento. Nuova edizione accresciuta e aggiornata*, Roma 1993 (edizione originale Roma 1956).

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, I-II, tt. 3, Bassano 1795-1796.

LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015

Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di B. Agosti, S. Prospero Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LES LETTRES ITALIENNES DE PEIRESC 2012

Les lettres italiennes de Peiresc, I. La correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avec Lelio Pasqualini (1601-1611) et son neveu Pompeo (1613-1622), a cura di V. Carpita, E. Vaiani, prefazione di F. Solinas, Parigi 2012.

LONGHI 1967

R. LONGHI, *Precisioni nella Galleria Borghese*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, II. Saggi e ricerche 1925-1928*, Firenze 1967, t. 1, pp. 265-366 (edizione originale Roma 1928).

MONACA 2019

E. MONACA, *Leonardo da Vinci nel 'Microcosmo della Pittura' di Francesco Scannelli (1657)*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 197-236.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

OCCHIPINTI 2007

C. OCCHIPINTI, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 553-562.

RESTA 1707

S. RESTA, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori. In cui si contengono varj Disegni originali raccolti in Roma da S.R.*, Perugia 1707.

SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019

L. SCARAMUCCIA, *Le finzze de' pennelli italiani* (Pavia 1674), a cura di M.G. CERVELLI, con saggio introduttivo di C. OCCHIPINTI, Roma 2019.

TITI 1686

F. TITI, *Ammaestramento utile, e curioso di Pittura, Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma [...]*, Roma 1686.

VACCA/NARDINI 1820

F. VACCA, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* (1594), in F. NARDINI, *Roma antica. Edizione quarta*, con note e osservazioni critico-antiquarie di A. Nibby, I-IV, Roma 1818-1820, IV, 1820, pp. 1-52.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 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.

ABSTRACT

Il contributo intende analizzare l'utilizzo di *antico moderno* nei principali testi della storiografia artistica del XVII secolo, a partire dagli scritti di padre Sebastiano Resta. Il presente lavoro si propone pertanto di ripercorrere la storia di questo particolare doppio aggettivo a cominciare dall'uso che ne facevano gli antiquari alla fine del Cinquecento, in riferimento alle opere tardoantiche, fino all'uso che Baglione ne fa agli inizi del Seicento, in relazione a opere architettoniche riconducibili all'età medievale. Nel corso del XVII secolo il termine veniva invece utilizzato, dai maggiori storiografi, per riferirsi a opere pittoriche quattrocentesche, mentre Scaramuccia ne cambiava sapientemente il significato per riferirsi a tutti quei pittori manieristi venuti dopo la morte di Raffaello. Nella medesima accezione scaramucciana, *antico moderno* veniva utilizzato ancora da Lanzi, prima di cadere definitivamente in disuso nell'Ottocento.

The article analyzes the use of *antico moderno* in the main texts of 17th century artistic historiography, beginning with Father Sebastiano Resta's writings. The present work retraces the history of this particular double adjective starting with its usage by antique dealers at the end of the 16th century, with reference to late-antique works, concluding with Baglione's use of the term at the beginning of the 17th century to refer to architectural works likely dating to the Middle Ages. During the 17th century, the term was instead used by major historians to refer to fifteenth-century pictorial works, while Scaramuccia wisely changed its meaning to refer to all the mannerist painters who came after Raphael's death. Scaramuccia's definition of *antico moderno* was used by Lanzi, before definitively falling into disuse in the 19th century.