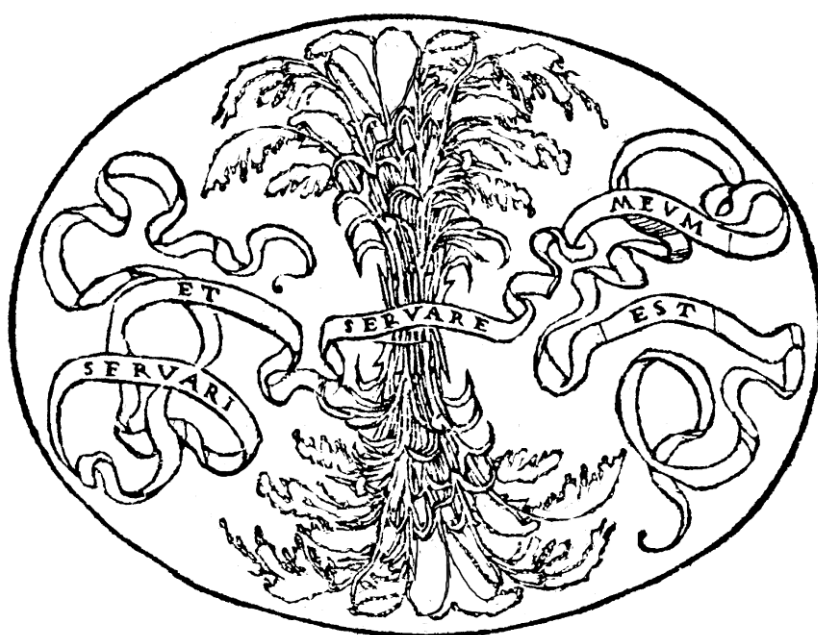


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

MANIERISTI, MANIERATI, MANIEROSI
NELLA SCRITTURA DI PADRE RESTA E DEI SUOI CONTEMPORANEI

Il vocabolo *manierista* entrava nell'uso comune degli scrittori d'arte soltanto nel secondo Settecento e anzitutto in Francia, negli scritti di Pierre-Jean Mariette (che si servì largamente di *maniériste* per riferirsi a pittori diversi, in qualche caso anche a scultori, perlopiù vissuti nel Cinquecento¹); poi in Italia, negli scritti di Francesco Algarotti², di Anton Maria Zanetti³ e di Luigi Lanzi⁴. Ma solo nel XIX secolo il vocabolo veniva accolto nei nostri dizionari, per esempio nel Tommaseo-Bellini (1861), dove se ne segnalava un'accezione fortemente svalutativa⁵; quindi nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, in uno degli ultimi volumi della «quinta impressione» (1905), dove il valore negativo di *manierista* sembrava cominciare ad attenuarsi⁶ (di lì a poco, infatti, nel pieno clima delle avanguardie storiche prendeva l'avvio, a opera di numerosi studiosi non italiani, il moderno rilancio storiografico del cosiddetto manierismo).

¹ Per esempio, «grand maniériste» era Cherubino Alberti (MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860, I, p. 13, citazione e discussione in OCCHIPINTI 2013, p. 103); «maniériste» era Hans von Aachen (MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860, I, p. 6, citazione e discussione in OCCHIPINTI 2013, p. 103); «peintre maniériste» era Marco Vicentino, in quanto imitatore della maniera di suo padre Andrea (OCCHIPINTI 2013, p. 104); «sculpteur maniériste» era Adriano Fiammingo (MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860, VI, pp. 97-98, citazione e discussione in OCCHIPINTI 2013, p. 104). Per avere troppo imitato i modi deprecabili di Bernini, Honoré Pellé fu tacciato di «maniérisme romaine» (MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860, V, p. 188, citazione e discussione in OCCHIPINTI 2013, p. 104). Equivalenza a *maniériste*, ma con una più accentuata connotazione negativa, *manierée*, adoperato per esempio per lo stile «tourmenté et manierée» della Scuola di Fontainebleau (MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860, V, p. 22; OCCHIPINTI 2013, pp. 105-106, e relativa *Appendice*, XX.2, *Sui 'manieristi'*). Sulla più antica attestazione di «maniériste» nella storiografia artistica francese, dovuta a Roland Fréart de Chambray (1662), cfr. *infra*.

² Nel suo *Saggio sopra la pittura* (1762) Francesco Algarotti era arrivato a dire «manieristi» i tanto deprecati imitatori di Caravaggio. Cfr. OCCHIPINTI 2013, pp. 107-108 e *passim*, e relativa *Appendice*, XI.2, pp. 373-375.

³ Nei libri *Della pittura veneziana* Zanetti diceva della «biasimevole setta dei manieristi» (ZANETTI 1771, p. 301), della loro «viziosa libertà» (ivi, p. 273), delle loro «condannate pratiche» (ivi, p. 344), delle loro «servili idee» «troppo libere ineleganti» (ivi, p. 373), sempre riferendosi a pittori riconducibili alla tradizione tosco-romana.

⁴ Come del resto indicato nel *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1863-1923, IX, *ad vocem*, la parola *manierismo* ricorreva più volte già nella *Storia pittorica* dell'abate Lanzi: «Invece il metodo moderno basato sul "meccanismo", sul "tirar via di pratica", "quanto è vantaggioso all'artista, che così moltiplica i suoi guadagni, altrettanto è nocivo all'arte, che per tal via urta necessariamente nel manierismo, o sia alterazione del vero» (LANZI 1795-1796, I, p. 1; se ne veda il bel commento in CASTELNUOVO–GINZBURG 2019, p. 33); «Pochi [pittori] han merito nel colore, molti nel disegno: pochi vanno immuni del tutto dal manierismo già descritto» (LANZI 1795-1796, I, pp. 169, 172). Ma si deve a Mariette di aver per la prima volta utilizzato il sostantivo *maniérisme*. Cfr. nota precedente.

⁵ TB, alla voce *Manierista*. «Artista, segnatamente nelle arti del bello visibile, che pecca nel manierato per troppo manifesto affettare una maniera di lavorare, anche laddove la natura vorrebbe varietà. Anco dell'artista sarebbe assai *Manierato*; ma *Manierista* è sempre la persona, *Manierato* può essere il modo, l'esecuzione di tale o tale opera, o parte di quella. E la voce ha anche senso letterale e fuori di cose dell'arte, avendo l'arte dello stile, anch'essa, i suoi *manieristi* pur troppo. Salvin. *Id. perf. pitt.* Rol. Freart. p. 86. (Gh.): «I Giuseppini, i Lanfranchi, ed altri somiglievoli manieristi». Taluni ne fanno anco l'astratto *Manierismo*; inutile: e già troppo basta *Maniera*» (sulla attestazione, qui segnalata, di Roland Fréart de Chambray, cfr. *infra*, nota 17). Si vedano le stesse attestazioni segnalate nel *GDLI*, IX, *ad vocem*.

⁶ «Termine delle Arti del disegno. Artista che opera di maniera, cioè per pratica ed artificio, senza studiarsi d'imitare la natura» (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1863-1923, IX, alla voce *Manierista*), dove, tra le altre attestazioni, si segnala quella di Luigi Lanzi: «Succedette a lui [a Raffaello] Giulio Romano e i suoi; e seguirono gli Zuccari e i manieristi di quel tempo; finché la pittura dal Barocco, e dal Baglioni e da altri fu rimessa in miglior sentiero» (LANZI 1795-1796, I, p. 246).

Ma tra gli utilizzi più antichi che di *manierista* siamo adesso in grado di documentare sui manoscritti del padre oratoriano Sebastiano Resta – sulle sue note di lavoro, sulle straripanti postille con cui maniacalmente egli usava riempire le pagine dei libri di storia dell'arte che entravano e uscivano dalla sua biblioteca –, non si rilevano affatto quelle intenzioni svalutative che il vocabolo avrebbe finito per indicare tra Sette e Ottocento.

Chi tra gli odierni specialisti abbia acquisito un po' di familiarità con la scrittura di padre Resta sa bene quanti neologismi in *-ista* egli fosse solito approntare, sul modello per esempio di *naturalista* (parola che da qualche tempo, almeno dal *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli, edito nel 1657, correva in riferimento ai seguaci di Caravaggio, ritenuti imitatori della «natura», ergo «naturalisti»⁷): come nel caso di *paesaggista* (o *paesista*⁸), di *ritrattista* e *colorista*, termini difficilmente attestabili prima di padre Resta e destinati tutti a grandissima diffusione moderna (pensiamo solo all'importanza che avrebbe assunto, più tardi, la categoria dei «coloristi» nella scrittura di Mariette e poi, ancora di più, nella critica diderotiana, per non parlare dei «coloristes» di Baudelaire!).

Ebbene, secondo padre Resta i «manieristi» erano quei maestri che, operosi nel corso del secondo Cinquecento, seppero esprimere una propria personalità stilistica per essersi formati, piuttosto che sull'imitazione della «natura», sulla «maniera» di altri maestri senza che per tale ragione meritassero di essere pregiudizialmente svalutati. In effetti, come chiaramente ricaviamo dalla nota introduttiva a uno dei suoi libri di disegni, intitolato *Senatori in Senato*, il valore di *manierista* si definiva proprio in opposizione a *naturalista*, atteso che i «naturalisti», Caravaggio e i suoi seguaci, si proponevano, a differenza dei manieristi, la esattissima restituzione del vero: «Il Caravaggio come capo de' naturalisti fu l'antagonista del cavalier Giuseppe capo de' manieristi, quale però l'ebbe ancora con Annibale Carracci»⁹ (parole che, per di più, rivelano la lucida visione storica di padre Resta, in audace contrasto con la storiografia belloriana¹⁰).

Ora, considerato come già il Vasari avesse ampiamente trattato di buona parte dei pittori «manieristi», padre Resta ebbe la sensibilità di riabilitare in senso storico le loro opere, con particolare riguardo alla produzione grafica, proprio sulla base di quei valori sui quali la percezione vasariana della «terza età» aveva trovato fondamento: i valori, cioè, della «grazia», della «velocità», della «sprezzatura», della «buona pratica»¹¹.

Così, a introduzione di un altro dei suoi libri di disegni, intitolato *Parnaso de' Pittori*, padre Resta ebbe l'idea di ricondurre sotto gli auspici della musa della danza, Tersicore, le «maniere saltanti de' Neoterici e puramente pratici»: in questo modo, credo che egli non facesse che sviluppare uno spunto suggeritogli dalla *Carta del navigar pitoresco* di Marco Boschini il quale, in alcuni tra i suoi versi più memorabili, aveva altamente apprezzato le eleganti ancorché innaturalissime posture «danzanti» delle figure di Parmigianino, «leggiadro più d'un ballerino»¹²!

⁷ Per l'esame della parola *naturalista* negli scritti di padre Resta, rinvio al mio articolo pubblicato su questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

⁸ Sulla storia del termine *paesaggio*, di cui sono riuscito a rintracciare, in una lettera del carteggio diplomatico degli ambasciatori estensi alla corte di Fontainebleau datata 1546, un'attestazione più antica di quella già indicata da Gianfranco Folena in una famosa epistola di Tiziano Vecellio indirizzata a Filippo II d'Asburgo nel 1552, rinvio a OCCHIPINTI 2019b. Cfr. FOLENA 1991, pp. 255-279, in particolare p. 275.

⁹ La citazione è presa dal manoscritto, conservato a Londra, British Library, Lansdowne 802, libro d (*Senatori in Senato. Arena dell'Anfiteatro Pittorico di questi due Secoli. Da Pellegrino Tibaldi in qua. Gladiatori moderni all'Arena dell'Anfiteatro Pittorico*), n. 39. Ringrazio Francesco Grisolia per avermi messo a disposizione la sua trascrizione, che sarà prossimamente pubblicata.

¹⁰ Per il commento delle parole qui adoperate da padre Resta, rinvio all'articolo che, all'interno di questo stesso numero di «Studi di Memofonte», ho dedicato all'esame di *naturalista*.

¹¹ Si veda il *Proemio della terza parte delle Vite* (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 3 e sgg., nel testo della edizione Torrentiniana e della Giuntina).

¹² I versi riferiti a Parmigianino nella *Carta del navigar pitoresco* (BOSCHINI 1660, vento V, p. 324: «svelto e leggiadro più d'un ballerino / agile, se pol dir, del vento al par») sono citati da AFFÒ/MAGOSTINI-OCCHIPINTI 2016, p. 66,

Fatto è che l'idea di un disegno 'danzante' presupponeva un'attenzione tutta rivolta su valori espressivi del procedimento, del movimento della mano, del tocco e del fare, insomma della «prattica»; perciò i «manieristi», non a caso disegnatori molto prolifici, erano detti «puramente pratici» perché la loro pregevolezza risiedeva tutta nella «prattica», ovvero nell'espressività del procedimento formale, piuttosto che nella correttezza disegnativa delle figure e, dunque, nell'aderenza alla «natura»: invero, all'opposto dei «naturalisti», i «manieristi» richiedevano che l'attenzione dei loro estimatori si concentrasse sullo stile, con particolare riguardo anche all'attività grafica che, indubbiamente, tra i maestri caravaggeschi aveva destato minore considerazione.

Tant'è che agli occhi di padre Resta il modo di disegnare dei «migliori manieristi di quell'epoca» evocava la sofisticata preziosità formale di epilli e *carmina docta* di epoca augustea: riesumando addirittura il coltissimo grecismo ciceroniano, egli credette di nobilitare quei disegnatori definendoli come «neoterici»!¹³ Tra di loro erano Lorenzo Sabatini, Raffaellino da Reggio, Vincenzo Campi, Taddeo Zuccari ma anche «il perfettissimo e dolcissimo Barocci, non per aggregarlo a' Neoterici, ma perché fu di quel tempo e salvò in sé la purità de' stili più venerabili, massime del Correggio»¹⁴.

Nozione del tutto nuova, ignota alla scrittura vasariana era quella della «purità de' stili», da Resta adoperata in relazione alla maniera dei grandi maestri la quale, nell'opera dei loro imitatori, pareva in certo qual modo come 'contaminarsi' e, direi pure, imbastardirsi. Ora, tale nozione di «purità» stilistica aveva iniziato a circolare a Roma probabilmente già verso la metà del Seicento in relazione agli interessi antiquari che Nicolas Poussin aveva coltivato condividendoli con Alessandro Algardi e François Duquesnoy: costoro, infatti, avevano immaginato di poter risalire a una idea di grecità che non fosse contaminata, appunto, dalla romanità¹⁵; così, proprio in ragione della comune amicizia di Poussin, non sorprende che a parlare per la prima volta di «purità» di stile (e di «pureté») anche in riferimento alla pittura di Raffaello fossero, pressoché contemporaneamente, a Parigi Roland Fréart de Chambray e a Roma Giovan Pietro Bellori (solo un secolo più tardi sulla nozione di «purezza» dell'arte greca Winckelmann avrebbe fatto ruotare la propria ricerca storiografica¹⁶).

Ma già nei suoi testi padre Resta aveva inteso parlare di «purità» in senso stilistico. Ora, è del tutto possibile che il nostro oratoriano si richiamasse, sviluppandoli ampiamente, ad alcuni di quei dibattiti che già si erano fatti a Roma, verso la metà del secolo, appunto nella cerchia di Poussin dalla quale mi pare che provenga l'idea, già esposta da Fréart de Chambray (1662), di contrapporre i pittori da lui definiti come «manieristes» – cioè il Cavalier d'Arpino e Lanfranco – a pittori che evidentemente secondo lui, in ragione di una loro incontaminata «purezza», manieristi non potevano essere: cioè il classicissimo Domenichino, il divino Guido Reni e,

che vi rintracciava la stessa nozione di *sveltezza* già adoperata nel *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli (1657), in riferimento alle inimitabili movenze delle figure del pittore. Rinvio sulla questione a OCCHIPINTI 2016, p. 22, nota 50.

¹³ Sull'idea dei «manieristi» «neoterici» padre Resta sarebbe tornato più volte, negli appunti trascritti sullo stesso codice Lansdowne 802 (libro 7) e nel libretto da lui pubblicato nel 1707, *l'Indice del Parmaso de' Pittori*, di cui è utile riportare il seguente passo: «Dal diletto, che dà col destare gli spiriti al salto, Tersicore vien detta Citaristria, così alla stagione delle maniere saltanti de' neoterici, e declinanti dal sommamente scientifico al principalmente pratico, con licenza d'Apelle ella si applichi pure. Noi per non indebolire questa nostra serie di disegni eroici, daremo qui saggio d'alcuni pochi, ma migliori manieristi, nell'epoca de' quali metteremo il perfetto e dolcissimo Barocci che in quei tempi salvò in se stesso la purità degli stili venerandi, specialmente del Correggio» (RESTA 1707, p. 74).

¹⁴ Cfr. *supra*.

¹⁵ Le testimonianze di Giovan Battista Passeri ci hanno permesso di mettere a fuoco l'intera questione. Cfr. OCCHIPINTI 2019a, pp. 36 e sgg., nel paragrafo *La 'purità' tra storiografia e critica d'arte*. Cfr. poi PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 86; OCCHIPINTI 2018, pp. 81-84, secondo la paginazione dell'edizione originale di riferimento.

¹⁶ OCCHIPINTI 2018, p. 41 e *passim*.

naturalmente, Poussin, nuovo Raffaello francese. Sta di fatto che nell'*Idée* di Fréart de Chambray rintracciamo la più antica attestazione – invero del tutto isolata, ricorrendovi una volta soltanto – di «manieriste»¹⁷.

1. *Sull'uso di manierato e di maniera: tra padre Resta, Scannelli, Passeri e Bellori*

Anche l'attributo *manierato* finiva per assumere una valenza positiva se adoperato in alternativa a *manierista* a proposito dei disegni di Taddeo Zuccari. Il quale, infatti, agli occhi di padre Resta appariva essere, tra tutti i «manieristi», il più «degnò della prefettura di Tersicore», in quanto «maggioro e più famoso de' pittori manierati, ma ben manierati»¹⁸: dove si noti la puntualizzazione – «manierati, ma ben manierati!» – che serviva a distinguere l'accezione positiva da quella negativa ormai invalsa pressoché fra tutti gli scrittori contemporanei (come le citazioni seicentesche qui di seguito raccolte mostreranno).

Dobbiamo però osservare che pure nella scrittura di padre Resta l'aggettivo *ammanierato* – a differenza di *manierato* – tendeva a rivestirsi di connotazioni negative¹⁹ (non diversamente, per esempio, che nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, stampato nel 1681 da Filippo Baldinucci, dove leggiamo che quelle «ammanierate» non erano affatto da considerarsi delle «buone pitture»²⁰).

¹⁷ «[...] que pourra-t-on dire de l'aveuglement des peintres de notre temps qui lui préfèrent des Josephin, des Lanfranc, et d'autres semblables manieristes, dont les ouvrages n'ayant que le faux éclat d'une je ne sais quelle nouveauté que ceux d'aujourd'hui appellent une furie de dessin, et un franchise de pinceau, que l'ignorance des véritables beautés et des principes de l'art leur fait admirer, n'ont eu aussi de réputation qu'autant qu'a duré cette faveur de la fortune, si bien qu'ils ne trouvent plus maintenant de place dans les cabinets des curieux, qui s'en sont lassés tout aussi tôt et détrompés» (FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS-STANIĆ 2005, pp. 251-252).

¹⁸ Le citazioni sono prese dal manoscritto di Londra, British Library, Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, n. 159, in GRISOLIA 2017, p. 212 e *Appendice A*.

¹⁹ «Poi questo Marco da Siena circa al 1570 quale molto ivi lavorò, haveva però hautò i principii suoi nella scola del Becafumi et altri senesi, poi a Roma sotto Perino aiutandolo e Michel Angelo mostrava di stimarlo, stimando tutti quelli che non erano stati dipendenti da Raffaele, con cui haveva ruggina e di fatto ne parlano bene li scrittori, e tolto che era alquanto più ammanierato che non è questo disegno e molte volte era ineguale, ha fatto de' buoni quadri» (ms. Lansdowne 802, libro *g*); «Del Passarotto bravo ma ammanierato è gran penna, ma alquanto affettata più del dovere e più che da intagliatore che da pittore. Bartolomeo Passarotto fu scolaro del Pelegrino come furono Ercole Procaccino e Prospero Fontana e fu padre e maestro di tre altri Passarotti quali aprirono una scola in Italia allora famosa. Molti suoi disegni viddi nei libri della Regina di Svezia sotto nome di Michel Angelo Buonarota. Sed distant aera lupinis» (ms. Lansdowne 802, libro *l*).

²⁰ «Da questa radical parola, maniera, ne viene ammanierato, che dicesi di quell'opere nelle quali l'artefice, discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane quanto negli animali, nelle piante, ne' paesi ed altre cose, le quali in tal caso potranno bene apparire facilmente e francamente fatte, ma non saranno mai buone pitture, sculture e architetture, né avranno fra di loro intera varietà» (BALDINUCCI 1681, p. 88, alla voce *Maniera*); «E certo che, se egli si fosse eletto un modo di disegnare alquanto meno ammanierato ed avendo fatte tante fatiche sopra le belle pitture italiane si fosse alquanto più conformato a quella maniera, dovrebbsi al Goltzio nell'una e nell'altra facoltà insieme il suo luogo fra i primi e migliori artefici del suo secolo» (BALDINUCCI/BOREA 2013, p. 106); «E soleva egli medesimo [Iacopo Callot] a me raccontare che il Parigi osservando la gran facilità ch'egli aveva in disegnare piccole figurine, con un modo però ammanierato e aggrotescato molto, come quegli che nulla mai aveva fatto dal naturale, non cessava di persuaderlo a disegnare molto e molto da esso naturale» (ivi, p. 126). Il valore negativo di «ammanierato» si sarebbe accentuato, più tardi, negli scritti di Francesco Milizia: «[Michelangelo] riuscì (chiedgo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello che è più osservabile, ammanierato, in quanto che le sue figure hanno costantemente una stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte» (F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, 1826, cit. in BAROCCHI 1998, p. 18); «il suo stile [di Giambologna] è svelto, ma un po' ammanierato, e affetta scienza anatomica ad imitazione di Michelangelo» (MILIZIA 1797, II, p. 234); «Francesco Villamena d'Assisi n. 1585 m. 1626 allievo del predetto Agostino Carracci, è meschinello e ammanierato: ha però qualche venustà» (ivi, p. 18).

Ebbene padre Resta usava *manierato* per riferirsi alla mano di Giovanni de' Vecchi, pur sempre ammirata nonostante che le sue figure si allontanassero dal «vero» per via di certe vistose sproporzioni; con tutto ciò, la pregevolezza delle opere del pittore biturgense risiedeva tutta nella sua «prattica», ovvero nella «pastosità» dei suoi tratti: «a mio parere [Giovanni de' Vecchi] hebbe un buon colore pastoso, ma fu di molto inferiore a Taddeo nel dar le proportioni alli membri delle figure, hora facendo gambe corte, hora lunghe, hora dando larghezza sproportionata di coscie, anche fu più manierato, più lontano dal vero [...]»²¹. Si consideri però, per fare un esempio diverso, questo richiamo a Hendrick Goltzius: che «quando venne d'Olanda era molto manierato», ma «qui si coresse alquanto, et ho visto disegni suoi che parevano di Perino e di Parmigianino»²².

Ora, l'accezione negativa di *manierato* era venuta prepotentemente chiarendosi sulle pagine delle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori, in particolare nella biografia di Annibale Carracci (1672). Dove, infatti, troviamo condannati tutti quei pittori venuti dopo la morte di Raffaello e dopo il Sacco di Roma, nei confronti dei quali, invece, padre Resta stava rivolgendo i propri interessi di studio e di collezionismo: tali pittori – per citare le parole stesse di Bellori che erano destinate a influire enormemente sugli sviluppi della successiva storiografia artistica tra Sette e Ottocento – «abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione. Questo vizio distruttore della pittura cominciò da prima a germogliare in maestri di onorato grido, e si radicò nelle scuole che seguirono poi: onde non è credibile a raccontare quanto degenerassero non solo da Rafaele, ma dagli altri che alla maniera diedero cominciamento»²³.

Attenzione, però: riguardo a una simile 'degenerazione', ovvero al presunto deterioramento qualitativo prodottosi nella pittura di secondo Cinquecento, mi sembra che anche il testo di Bellori presupponga l'idea stessa di una sorta di 'contaminazione' di una anteriore «purezza», quella stessa idea, cioè, che, come sopra ho suggerito, dovette diventare centralissima, tra Roma e Parigi, in ambito poussiniano²⁴.

Invero già prima di Bellori – e persino ben più impietosamente di lui – era stato Francesco Scannelli a condannare il «gusto viziato ed imperfetto» di tanti imitatori di Michelangelo come Orazio Samacchini, Prospero Fontana e Lorenzo Sabatini, ritenuti immeritevoli di essere ricondotti a una vera e propria «scuola»²⁵: questi pittori, secondo il *Microcosmo della pittura*, si erano rivelati «poco uniformi alla vera naturalezza», in quanto «dotati di una tal risoluta pratica ed iperbolica maniera del tutto uniforme al gusto d'esso Vasari»²⁶; lo stesso Michelangelo aveva operato, secondo Scannelli, contro i valori della «moderanza, facilità, e grazia», nonché contro il valore della «sprezzatura [...] la quale con tuttoché in se contenga eminentemente il tutto dell'arte, asconde però l'attuale artificio in modo, che mostra esser il tutto con innata facilità, quasi senza pensarvi»²⁷.

²¹ LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 101.

²² Ivi, p. 122. Da confrontare con Baldinucci che, a proposito di Goltzius, aveva pure detto «ammanierato» (cfr. *supra*, nota 20).

²³ BELLORI 1672, pp. 19-20.

²⁴ Cfr. *supra*. Sta di fatto che lo storiografo romano si era dichiaratamente richiamato agli scritti di Giovan Battista Agucchi il quale, infatti, si era potuto a suo tempo familiarmente confrontare con Annibale e con Domenichino, ricavando dalla loro stessa viva voce molte delle proprie convinzioni storiche, fino al punto da rilevare certi effetti 'artificiosi', cioè di scarsa naturalezza, che secondo lui appartenevano alla scuola pittorica toscana: «i Toscani sono stati autori di una maniera diversa dalle già dette, perché dà del minuto alquanto, e del diligente, e discuoopre assai l'artificio» (il *Trattato della pittura* di monsignor Agucchi, redatto nel 1610 circa ma stampato frammentariamente solo nel 1646, riprodotto da MAHON 1947, pp. 111-154, 231-275, è citato qui da GINZBURG 2000, p. 15).

²⁵ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 39 (secondo la paginazione della *princeps*).

²⁶ Ivi, p. 334.

²⁷ Ivi, p. 17.

Certo, tra i seguaci della grande scuola carraccesca tutte queste opinioni, così volutamente antivasariane, erano abbastanza diffuse: Scannelli dovette invero ricavarle, come è possibile credere, direttamente dagli insegnamenti del suo maestro Guido Reni, la cui viva voce troviamo d'altronde più di una volta registrata sulle pagine del *Microcosmo della pittura*. Da parte sua, Guido Reni si era necessariamente ispirato alle idee agguerritamente antivasariane che Annibale Carracci in persona aveva espresso, chissà quante volte, alla presenza dei propri allievi²⁸.

Infatti anche Giovan Battista Passeri, che prima di dedicarsi alla composizione delle sue biografie artistiche era stato allievo diretto di Domenichino, ebbe chiara la nozione di una 'decadenza' della pittura e della scultura di secondo Cinquecento che il termine *manierista* – invero da lui mai utilizzato – avrebbe finito generalmente per indicare. Nella sua proemiale *Notizia*, rimasta esclusa dall'edizione delle sue *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* – stampate su iniziativa di Giovanni Ludovico Bianconi solo nel 1772 –, egli parlava dell'«abuso perniciosissimo d'una stomachevole maniera», provocato dalla «negligenza de' tempi [che aveva] così trascurate le buone discipline che già si vedevano precipitate tutte le sublimità, et illanguidite le più spiritose vivezze di sé nell'arte»²⁹. Secondo Passeri, gli artisti di secondo Cinquecento si erano tanto allontanati dalla natura, per farsi imitatori della «maniera» dei maestri, al punto che i loro modi potevano esser detti «manierosi», in senso fortemente dispregiativo: «seguitò questo sconcio e manieroso modo d'operare fino al tempo di Clemente Ottavo», fino a che Dio non volle – le parole sono sempre di Passeri – che le arti rinascessero per merito del glorioso «Triumvirato dei Carracci»³⁰ i quali «fecero a poco a poco risorgere la pittura alla cognizione delle sue smarrite sembianze»³¹. Rispetto ai «Triumviri», in definitiva, padre Resta restituì un ruolo anche al «Senato», cioè ai manieristi, nel gran teatro della storia, nell'«arena dell'anfiteatro pittorico».

Dopo Scannelli e dopo Passeri, sarebbe toccato a Carlo Cesare Malvasia di schierarsi in difesa dei «lombardi» contro i michelangioli e contro gli imitatori di Raffaello. Ponendosi, così, sulla medesima linea di tradizione del carraccismo bolognese da cui era dipeso Scannelli, nella sua *Felsina Pittrice* (1678) Malvasia prese a deprecare – pur senza mai servirsi del vocabolo *manierista*, né di *manierato*, ma soltanto di *manieroso*³² – la pittura che si era prodotta a Roma dopo «la mancanza di Michelangelo e di Raffaele», lamentando in particolare quel «notabil tracollo nella Scuola di Roma, lasciandosi in quella gli artefici del seguente secolo, che cominciò sotto Gregorio XV, portare da un genio poco amico dello studio, e della fatica, ad una certa maniera chimerica non solo, ma debole anche di colorito, e dilavata, come nelle opre di Sala Regia e simili»³³.

²⁸ GLI SCRITTI DEI CARRACCI 1990.

²⁹ PASSERI/HESS 1934, p. 12.

³⁰ *Ibidem*. Passeri tornerà a usare l'espressione «nobile Triumvirato» nella biografia di Albani (PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 277, secondo la paginazione dell'edizione originale di riferimento).

³¹ Per avere un'idea di cosa Passeri intendesse dire usando termini così taglienti a proposito del papato di Clemente VIII, basta sfogliare le *Vite* di Baglione – di cui egli si propose di farsi continuatore –, dove sotto a quel papato erano inclusi artisti molto diversi, da Pellegrino da Bologna a Santi di Tito, da Iacopino del Conte a Giovanni Battista e Giacomo della Porta, appartenenti tutti a un'età che era prossima, inesorabilmente, a chiudersi proprio sulle soglie del nuovo secolo. A una simile periodizzazione si atteneva padre Resta: «La maniera introdotta nel tratto di questi pontificati durò anche doppo d'essi, perciò in questo tomo si mettono anche disegni del Cavalier Giuseppe, che visse sino a quasi tutto il pontificato d'Urbano VIII, e della sua scola arrivata insino ai nostri giorni, ma poichè ciò che di languido s'andò vedendo sia ristorato per li Caracci e sua scola, che morirono poco doppo Clemente VIII, perciò di questi pontificati se ne denominò un secolo, e de' seguenti un altro» (ms. Lansdowne 802, libro J).

³² Sull'uso di *manieroso* negli scrittori d'arte seicenteschi, cfr. *infra*.

³³ MALVASIA 1678, II, p. 9.

2. Riabilitazione dei «manieristi»: tra padre Resta, l'abate Titi e Giovan Battista Passeri

Insomma risalta ancor di più, di fronte al panorama di storiografia dell'arte che ho appena provato a tratteggiare, il ruolo che fu giocato allora da padre Resta. Il quale infatti, mentre da Roma era impegnato a tenere le fila di un fiorentissimo mercato di disegni, seppe aprire nei confronti dei «manieristi» una precisa prospettiva di indagine storica, per di più rispettosa del dettato vasariano. Ora, a condividere col nostro oratoriano una tale prospettiva, così audacemente contraria alle tendenze dominanti della storiografia contemporanea, furono – probabilmente per via di una loro comune frequentazione romana – Filippo Titi e Luigi Scaramuccia, ma anche, per certi versi, Giovan Battista Passeri (il cui figlio Giuseppe aveva stretto con Resta una forte amicizia).

Lo *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma* del Titi era stato per la prima volta stampato entro il 1674, in tempo per potersi offrire ai pellegrini dell'Anno Santo come guida storico-artistica della Città moderna. In effetti, non vi si incontrava la minima affermazione svalutativa delle opere che apparissero «manierate»: anzi, quegli artisti cinquecenteschi che a giudizio di Bellori erano caduti nel difetto della «maniera» per essersi appoggiati «alla pratica e non all'imitazione» vi venivano altamente apprezzati, in ragione dei rispettivi esiti di magnificenza ornamentale, di decorosa facilità e «franchezza», nonché proprio in ragione della «riconoscibilità» della loro maniera. Così, infatti, l'abate Titi osservava a proposito di Raffaellino da Reggio, i cui interventi in Santa Caterina dei Funari, a confronto con la «maniera gagliarda» di Federico Zuccari dentro la cappella Ruiz, «si riconoscono alla maniera»³⁴: importante notazione, quest'ultima, perché riferita alla qualità profondamente soggettiva di uno stile che, in sostanza, era esito della profonda interiorizzazione, per così dire, di Michelangelo e insieme di Raffaello.

Messosi in definitiva sulle orme di Vasari – non diversamente da come avevano fatto padre Resta e, prima di lui, Baglione –, l'abate Titi si curò di segnalare ai lettori della propria guida alcuni dei testi capitali della «maniera». Dentro l'Oratorio di San Giovanni Decollato, gli affreschi di Iacopino del Conte si apprezzavano nientemeno che per il loro «buon disegno e vago colorito», a confronto con quanto nello stesso luogo avevano realizzato Francesco Salviati, Battista Franco e Pirro Ligorio³⁵. Dentro l'Oratorio del Gonfalone l'opera di Raffaellino da Reggio, «quando Gesù fu condotto a Caifas, con diverse figure», meritava di essere lodata – sempre in linea con padre Resta – come «pittura di gran maniera e veramente la più bell'opera che mai abbia fatto», a confronto con la «Resurrezione del Salvatore, istoria grande, copiosa e assai bizzarra, [...] a fresco condotta e francamente terminata da Marco da Siena»³⁶. Dentro la chiesa di San Silvestro al Quirinale si segnalavano Maturino, Polidoro da Caravaggio e Venusti³⁷. Dentro San Marcello al Corso, Francesco Salviati, Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Taddeo e Federico Zuccari (in particolare «due puttini che abbracciano un candeliere» di mano di Perino, che «veramente sono di carne vivissimi e quest'opera fu da Perino affatto terminata per molti impedimenti di malattie e altri infortunii, essendo in quel tempo successo il sacco di Roma»; per non parlare dei pregiatissimi Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi che avevano lavorato sui «cartoni di Perino del Vaga sudetto»³⁸).

Ebbene, mentre Bellori aveva deplorato il lavoro di «pratica» di quegli stessi maestri di cui, invece, padre Resta cominciava a raccogliere interi volumi di disegni (tanto da intitolarne uno al cosiddetto «Secolo pratico»³⁹), l'abate Titi, da parte sua, espresse le più alte lodi nei

³⁴ TITI 1674, p. 100.

³⁵ Ivi, pp. 90-91.

³⁶ Ivi, p. 45.

³⁷ Ivi, p. 319.

³⁸ Ivi, pp. 353-354.

³⁹ GRISOLIA 2017, pp. 199 e sgg.

riguardi del fare di «buona pratica» che aveva contraddistinto le decorazioni di secondo Cinquecento. L'espressione «buona pratica», perciò, ricorre innumerevoli volte nel suo *Studio di pittura*: per esempio a proposito di Muziano⁴⁰, di Niccolò Circignani⁴¹, del cavalier Roncalli⁴², di Cesare Nebbia e Baldassarre Croce⁴³. In molti casi, è vero, l'abate Titi desumeva intere locuzioni direttamente dalle *Vite* di Baglione – pur sempre facendone una lettura orientata secondo gli interessi filovasariani di padre Resta –: per esempio quando diceva della «grande e buona pratica» (usando parole che ricorrono variamente, a proposito per esempio di Giovanni de' Vecchi)⁴⁴; oppure quando diceva della «gran maniera» (espressione attestata in Baglione fino a tredici volte, nell'abate Titi fino a sei)⁴⁵.

A ulteriore dimostrazione di una stretta vicinanza, probabilmente anche di una reciproca influenza, tra l'abate Titi e padre Resta – il quale per di più, lo sappiamo bene, fece larghissimo uso della guida romana del 1674 e delle successive edizioni – osserviamo come entrambi gli autori si servissero nei loro scritti della nozione di *franchezza*: vocabolo non vasariano⁴⁶, piuttosto ricorrente già in Baglione⁴⁷, reso poi da Roland Fréart de Chambray, nella sua già

⁴⁰ Ricordato nella cappella Mattei in Aracoeli (cfr. TITI 1674, p. 212).

⁴¹ Ricordato per gli affreschi di Santo Stefano Rotondo dove si inserivano i paesi di Matteo da Siena (cfr. *ivi*, p. 229, che dipende da BAGLIONE 1642, p. 41), oltre che per le decorazioni di Santa Maria sopra Minerva (cfr. TITI 1674, p. 195, che dipende sempre da BAGLIONE 1642, p. 41).

⁴² Ricordato per le opere in Sant'Andrea della Valle (cfr. TITI 1674, p. 152).

⁴³ Dei quali si apprezzava il rispettivo «prattico pennello» (*ivi*, p. 336).

⁴⁴ «con grande e buona pratica conclusa» (*ivi*, p. 126, e BAGLIONE 1642, p. 128). Solo che, all'insegna di una forte continuità tra Cinquecento e Seicento, la «buona pratica» serviva anche a connotare certi maestri della successiva generazione: come nel caso dello stesso Cavalier d'Arpino in considerazione dei suoi affreschi in Laterano (cfr. TITI 1674, p. 237); oppure dello zuccaresco fiorentino Giovanni Balducci detto il Cosci (1560-1631), operoso nella chiesa di San Giovanni Decollato (Baglione ne aveva già apprezzato la «diligenza e buona pratica», per cui si vedano *ivi*, p. 90 e BAGLIONE 1642, p. 78), fino ad arrivare a Giovanni Battista Speranza di cui si apprezzava, in Santa Caterina a Magnanopoli, il «buon gusto e pratica» (TITI 1674, p. 315). Talvolta Titi apprezzava la «buona pratica» di artefici di altra cultura: come nel caso di un artista di inclinazione naturalistica, seppur proveniente da una formazione tutta cinquecentesca, quale era Bartolomeo Cavarozzi, di cui lo *Studio di pittura* segnalava la perduta pala di Sant'Andrea della Valle, dal «colorito assai vago e con buona pratica» (*ivi*, p. 148, che dipende da BAGLIONE 1642, p. 286: «Assai vago e fatto con buona pratica»); oppure come nel caso di Domenico Cresti detto il Passignano, di cui Titi osservava, ancora una volta sulla scorta di Baglione, la «gran diligenza e buona pratica» sempre in Sant'Andrea della Valle (TITI 1674, p. 151, che dipende da BAGLIONE 1642, p. 333).

⁴⁵ La si incontra nello *Studio di pittura* a proposito di Durante Alberti nella Chiesa Nuova (TITI 1674, p. 135, che dipende da BAGLIONE 1642, p. 118), di Raffaellino da Reggio nell'Oratorio del Gonfalone (TITI 1674, p. 460, che dipende da BAGLIONE 1642, p. 26), di Federico Zuccari in San Lorenzo in Damaso (TITI 1674, p. 126, da BAGLIONE 1642, p. 122) e in Sant'Eustachio (TITI 1674, p. 163, da BAGLIONE 1642, p. 199: «con disegno, gran maniera e colorito assai bello»). Ma dobbiamo osservare come l'espressione «gran maniera» fosse adoperata pure di fronte alla pala perduta di Annibale Carracci in San Gregorio al Celio (TITI 1674, p. 83): evidentemente, a differenza di Bellori, l'abate Titi vedeva una forte continuità – anziché una rottura storica – tra la riforma dei Carracci e la grande decorazione cinquecentesca, all'insegna dei valori tradizionali della magnificenza ornamentale; infatti, persino di Guido Reni era apprezzabile la «gran maniera» nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore il cui fasto era, naturalmente, in linea con la tradizione cinquecentesca (*ivi*, p. 299). Insomma, secondo l'abate Titi «gran maniera», a differenza che in Vasari, si riferiva alla sontuosa, magnifica produzione decorativa di secondo Cinquecento (alla quale, forse, il solo Caravaggio aveva voluto porsi in polemica); infatti lo stesso Baglione sembrava prediligere l'utilizzo di «gran maniera» per riferirsi ai pittori sistini (benché poi, del tutto comprensibilmente, reputasse come artisti di «gran maniera» Matteo da Lecce, Giovanni de' Vecchi nonché, in certe loro cose, Orazio Borgianni e Pier Francesco Morazzone, per cui si veda BAGLIONE 1642, rispettivamente pp. 31, 129, 143, 286).

⁴⁶ Nelle *Vite* del Vasari non ricorre neppure l'aggettivo *franco*.

⁴⁷ Baglione usava la nozione di *franchezza* per riferirsi ad artisti molto diversi tra di loro, per esempio riguardo alla «franchezza e agilità» di Marco da Faenza (BAGLIONE 1642, p. 22), oppure a proposito di Raffaellino da Reggio (*ivi*, p. 25), di Giovanni Battista della Marca (*ivi*, p. 47: «gran franchezza di dipingere con facilità»), di Vespasiano Strada (*ivi*, p. 165: «con franchezza e buona pratica»), ma pure di Palma il Giovane (*ivi*, p. 183: «buona maniera e franchezza»), di Antiveduto Gramatica (*ivi*, p. 293: «con gran franchezza e di buona maniera») e di Pietro Bernini (*ivi*, p. 305: «con ogni franchezza maneggiava il marmo»).

citata *Idée* (1662), come «franchise de pinceau»⁴⁸, quindi adoperato largamente da padre Resta per riferirsi alla velocità esecutiva di pittori di diversa cultura, ma non necessariamente cinquecenteschi⁴⁹.

Fatto è che per Titi la «franchezza» di esecuzione appariva essere una delle qualità del fare di «prattica» dei manieristi. In tal senso egli lodava, ancora una volta, Muziano, per la «gran franchezza» della sua pittura a fresco in Santa Caterina della Rota⁵⁰, in modo particolare per quel paesaggio dove si vedeva finto «il tempo di notte»⁵¹: vorrei osservare come l'impiego del vocabolo *franchezza* sia qui del tutto analogo a quello che ne era stato fatto dal marchese Vincenzo Giustiniani nella sua famosa lettera sui generi pittorici, là dove la pittura di paese si trovava particolarmente apprezzata proprio in considerazione dei gradevoli effetti di resa, consistenti appunto nella franchezza dei modi veloci, nella esecuzione «macchiata», insomma nella pittura di «tocco»⁵².

Ora, esprimendo una medesima valutazione circa la qualità «macchiata» di una veduta di paese, eseguita nella velocità tipica dell'affresco, Titi si soffermava in San Silvestro al Quirinale davanti alle strepitose «due storie di Santa Maria Maddalena, nelle quali sono li macchiati dei paesi fatti con somma grazia, [...] colorite da Polidoro e Maturino da Caravaggio, che veramente lavorò li paesi con macchie d'albori e fassi meglio d'ogni pittore»⁵³: la nozione specificamente tecnica di «macchiare» – «li macchiati dei paesi»⁵⁴ – riferita a un procedimento formale di cui non compare ancora menzione neppure in Baglione⁵⁵ derivava dal modo di parlare dei pittori (questa specifica accezione di «macchia» diventava consueta, di lì a poco, per esempio nei testi di un grande conoscitore di disegni come Filippo Baldinucci, nei quali infatti la «franchezza» appariva significativamente collegata, proprio sulla stessa linea di tradizione del marchese Giustiniani, alla nozione di *macchia*⁵⁶).

In senso diverso risalta nello *Studio di pittura* del Titi la «bella maniera e franchezza grande» del Cavalier d'Arpino in San Lorenzo in Damaso, in ragione della straordinaria abilità

⁴⁸ Cfr. *supra*, nota 17.

⁴⁹ Per padre Resta la nozione di *franchezza* valeva in senso «esecutivo» a proposito dello stile grafico di Agostino Carracci («Agostino [Carracci] pigliò la franchezza del tratto da Passerotti, la disinvolture focosa da Fontana, sotto al quale fu instradato da Lodovico all'orefice, quale vedendo la di lui profondità lo tirò a sé per la via del pittore, sta sepolto alla particella del Duomo di Parma») (questo passo della *Felsina vindicata contra Vasarium*, databile al 1698-1700 circa, si trova in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, p. 184).

⁵⁰ TITI 1674, p. 119.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² «Vincenzo Giustiniani al signor Teodoro Amideni» (1620-1630 circa): «[...] Settimo, saper ritrovare una cosa grande, come una facciata, un'anticaglia, o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte, o in confuso, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con franchezza esprimendo ogni cosa; nel qual modo si vedono paesi di *Tiziano*, di *Raffaele*, dei *Caracci*, di *Guido*, ed altri simili» (in BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, VI, p. 123). Sul vocabolo *macchia* rinvio all'articolo di Damiano Delle Fave su questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

⁵³ TITI 1674, p. 319.

⁵⁴ Si tratta invero di una ripresa vasariana. Cfr. VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 462.

⁵⁵ In Baglione si attesta invece la ben diversa espressione di «ritratti fatti alla macchia»: «Sotto il pontificato di Paolo V visse anche Lodovico Lione Padovano, il quale nel suo tempo fu uomo insigne, e nel fare i ritratti di cera, massimamente alla macchia, così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire, alla sfuggita, egli in ciò era famosissimo» (BAGLIONE 1642, p. 144).

⁵⁶ Nei testi di Baldinucci la nozione di *franchezza* si legava alla pittura di «macchia»: «Questa universal regola della maggiore, o minor franchezza nell'operare, ha luogo ancora nelle cose colorite; ma con questa differenza, che laddove ne' disegni conosciuta essa, ed il modo di macchiare, e portar la penna, o lo stile del supposto maestro, e la correzione del disegno, par che sia terminata ogni difficoltà. Nelle Pitture non è così, perché l'osservazione di quel maestrevole ardire si ricerca non solo nella franchezza, e sicurezza del dintorno, ma nell'impastar de' colori, nel posar le tinte, ne' tocchi, ne' ritocchi, nel colorito, e molto più in certi colpi, che noi diremmo disprezzati, e quasi gettati a caso, particolarmente nel panneggiare, i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del Pittore, ed una maravigliosa imitazione del vero; cosa che nelle copie rare volte si vede, se non vi è qualche tocco del maestro» (BALDINUCCI 1765, pp. 11-12).

disegnativa e compositiva di uno dei più autorevoli eredi della tradizione cinquecentesca, come appunto era reputato Giuseppe Cesari, da tutti ormai considerato l'ultimo dei «manieristi»⁵⁷.

3. *Sull'uso di manieroso nella letteratura artistica seicentesca: tra Passeri, Bellori e Scannelli*

Tra gli scrittori d'arte di secondo Seicento cominciava intanto a circolare l'aggettivo *manieroso*, derivato pur esso da «maniera» ma destinato, quasi subito, a cadere in disuso (quanto, almeno, alla sua accezione specificamente storico-figurativa).

Mai adoperato da padre Resta, lo si incontra nella scrittura di Scannelli, di Scaramuccia, di Passeri, di Malvasia, dove esso assunse accezioni piuttosto diverse.

Con intenzioni non necessariamente svalutative, Scannelli utilizzava infatti *manieroso* a proposito di Lorenzo Lotto («assai manieroso e sufficiente [...], mai sempre laudabile»⁵⁸), oppure di Andrea Schiavone («soggetto manieroso e raro»⁵⁹), per estenderne l'uso fino addirittura allo Spagnoletto (tuttavia «debole nella pratica ed invenzione»⁶⁰).

D'altronde il perugino Luigi Scaramuccia elogiava, in quanto «manieroso», Lattanzio Gambara (per i suoi «strani capricci e fantasie espresse con un modo disinvolto [...] e tutti per la diversità e stravaganza molto dilettevoli e manierosamente ridotti a perfezione»⁶¹), come pure il Morazzone (per lo «stile manieroso e prontezza di pennello» delle sue pitture che si vedevano nel castello di Rivoli⁶²). Evidentemente l'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* seppe discostarsi da quella linea di tradizione carraccesca da cui discendeva il diffuso moderno discredito dei «manieristi», per condividere invece la prospettiva storica filovasariana di padre Resta col quale, d'altronde, intrattenne una duratura amicizia⁶³.

Richiamandosi, però, a certe usanze lessicali seicentesche che nella stessa Roma erano destinate a perdersi del tutto, lo stesso Scaramuccia scelse di adoperare il curioso aggettivo *antico moderno* per riferirsi, appunto, al «tempo antico moderno», cioè all'epoca in cui operarono quegli stessi artisti che erano venuti dopo la morte di Raffaello (Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Francesco Salviati, fino al Cavalier d'Arpino)⁶⁴. Il fatto è che questo doppio aggettivo, ignoto al Vasari ma usato già da Pirro Ligorio nella sua enciclopedia manoscritta⁶⁵,

⁵⁷ TITI 1674, p. 126. Ma così come nella scrittura di padre Resta, Titi adoperava la nozione di *franchezza* non soltanto per riferirsi ai valori, propriamente manieristici, della «buona pratica»: tant'è che di «franchezza e buona maniera» l'abate Titi parlava anche di fronte a pittori più recenti, come nel caso di Pier Francesco Mola (morto nel 1666), a proposito dei suoi dipinti che si vedevano nella chiesa del Gesù, compositivamente molto complessi, ma non certo pittoricamente avvincenti (ivi, p. 196).

⁵⁸ «Lorenzo Lotti, pittore assai manieroso e sufficiente di quei tempi e mai sempre laudabile» (SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 239, secondo la paginazione della *princeps*).

⁵⁹ «Riuscì Andrea Schiavone [...] seguace particolare del maestro Tiziano soggetto manieroso e raro» (ivi, p. 260).

⁶⁰ «In Roma dipinse anco a quei tempi soggetto assai manieroso, detto lo Spagnoletto, il quale nell'imitazione del vero riuscì qualificato, ancorché debole nella pratica ed invenzione» (ivi, p. 202).

⁶¹ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 127, secondo la paginazione della *princeps*.

⁶² Ivi, p. 160.

⁶³ Sui rapporti di Scaramuccia con padre Resta, si veda OCCHIPINTI 2019c, pp. 7-8, 11 e *passim*.

⁶⁴ «Si racconta de' soggetti principali che hanno dipinto in Roma nel tempo antico moderno Capitolo V» (SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, pp. 11-12, secondo la paginazione della *princeps*); si trattava, in particolare, di Daniele da Volterra (apprezzato per i suoi lavori che si vedevano a Trinità dei Monti), degli Zuccari, di Perino del Vaga, di Cecchino Salviati, di Ludovico Cigoli (ricordato per la sua perduta pala vaticana) e poi dei vari Salimbeni, Vanni e Muziano fino ad arrivare al Cavalier d'Arpino le cui grandi storie affrescate in Campidoglio dovevano ritenersi, stando alle *Finezze de' pennelli*, esito ultimo del «tempo antico moderno», in considerazione del modo in cui esse apparivano «unite col disegno, colorite con tanto di spirito che nulla pare si possi pretendere di vantaggio» (ivi, p. 11). Su «antico moderno» rinvio all'articolo di Maria Giulia Cervelli su questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

⁶⁵ Già Pirro Ligorio alla metà del Cinquecento aveva definito come «anticomoderne» le porte tardoantiche della cinta muraria dell'Urbe, da lui ricondotte al tempo di Belisario e di Onorio, in quanto stilisticamente appartenenti

circolava tra i moderni scrittori seicenteschi di antiquaria – da Flaminio Vacca, a Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, fino a Baglione e Bellori – con significato ben diverso da quello inteso da Scaramuccia, perlopiù in riferimento, cioè, alle cose ‘tardoantiche’, oppure genericamente ‘medievali’, in quanto non più antiche né ancora moderne, seppur cronologicamente situate, appunto, tra l’età «antica» e la «moderna»⁶⁶.

Ma nella *Memoria delli nomi dell’Artefici delle Pitture* di Gaspare Celio, edita a Roma nel 1638, riscontriamo già un importante slittamento di significato di tale vocabolo, poiché «antichi moderni» vi sono definiti i pittori quattrocenteschi operosi prima di Raffaello, in particolare quelli che avevano lavorato dentro la cappella Sistina, forse perché secondo Celio essi, similmente, non potevano ancora dirsi «moderni», ma non erano neppure «antichi»⁶⁷.

Insomma, agli occhi di Scaramuccia anche i manieristi potevano storicamente essere collocati, diciamo così, a metà strada tra l’«antico» e il «moderno», ovvero tra Raffaello e la rinascita dei Carracci: ragione per cui Scaramuccia pensò di chiamarli «antichi moderni», in quanto appartenenti anch’essi a una fase di elaborazione della modernità che non era ancora giunta al suo compimento. Si distaccava dal novero degli «antichi moderni», perché «più moderno» di loro, anzitutto Caravaggio, «fiero nel colorito, e dato all’imitazione del naturale a tutta briglia»⁶⁸; ma se ne distaccavano anche quei maestri che si erano «accostati con molta maggior grazia alla verità», i cosiddetti «novelli moderni che vivono alla giornata»: Poussin, Guercino, Sacchi, Camassei, Romanelli⁶⁹. Costoro appartenevano, infatti, a una fase di ancor più avanzata elaborazione della «modernità», essendosi del tutto liberati da pastoie e retaggi cinquecenteschi.

Ma torniamo sull’aggettivo *manieroso* che, come abbiamo già visto, ricorre con valore negativo nelle *Vite* di Giovan Battista Passeri il quale, da buon seguace di Domenichino, aveva dichiarato la propria avversione contro i manieristi. Ciò non impedì al biografo, però, talune notevoli aperture: come, per esempio, nei riguardi di uno scultore del livello di Francesco

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. Cfr. FEDERICI 2012.

⁶⁶ Tra la fine del Cinquecento e il Seicento diversi scrittori di antiquaria si servirono della medesima nozione di *anticomoderno* per attagliarla ad 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): «[...] E cominciando dalla *Tavola Itineraria*, dico che non è molto antica, e 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» (lettera di Pasqualini a Peiresc del 1602, in *LES LETTRES ITALIENNES DE PEIRESC* 2012, p. 65); fino ad arrivare a Bellori: «[...] Gli abiti si conformano alli 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 dallo stesso Bellori, cit. in FEDERICI 2012, p. 292.

⁶⁷ Per l’uso di *anticomoderno* nel testo di CELIO 1638, si veda OCCHIPINTI 2017, pp. 29-30. Come Roberto Longhi osservò, «l’attributivo di antico-moderno è usato di solito nel Seicento per i quadri di transizione tra il Quattro e il Cinquecento [...]» (LONGHI 1928, p. 27). «Sulla scorta di quanto affermato da Luigi Grassi [cfr. GRASSI 1963, p. 439] 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”» (FEDERICI 2012, p. 291).

⁶⁸ SCARAMUCCIA 1974, p. 11, secondo la paginazione della *princeps*.

⁶⁹ Ivi, p. 12.

Mochi. La cui opera riusciva a imporsi per via di un certo «spirito nel moto» che egli aveva saputo imprimere alle sue figure, nonostante quel «poco di spirito chiamato manieroso, il quale era suo proprio» (ricordiamo come anche padre Resta avesse indicato in quel «puoco di spirito» la prerogativa dei manieristi Federico Zuccari e il Cavalier d'Arpino⁷⁰); del resto, Passeri non dimenticava di avvertire come Mochi fosse stato allievo di Santi di Tito, avendone ereditato, appunto, una tale attitudine «manierosa» che rendeva così personale, così riconoscibile il suo stile. E in effetti la valutazione complessiva delle opere di Mochi rimaneva pienamente positiva, potendo esse «stare a fronte di qualunque si sia delle moderne» (si pensi, per esempio, a quella cosa davvero «mirabile» che era il ritratto equestre in bronzo dorato di Ranuccio I Farnese, a Parma)⁷¹.

Manieroso, nelle *Vite* di Passeri, si incontra tuttavia anche nella sua accezione più tradizionale, giusta il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dove l'uso dell'aggettivo era indicato solo in riferimento a chi avesse «maniera, cioè bel modo di procedere» (nel senso latino di «comis, facilis», sull'esempio della citazione dall'*Urbano* boccaccesco: «Veggendola devota, avvenente, e manierosa, quanto più poteva l'onorava»). Perciò Passeri, usando la lingua stessa di Boccaccio, definiva come «manierosa», nei modi e nell'aspetto, Artemisia Gentileschi (che infatti era «assai bella nelle sembianze e molto manierosa, tanto che Agostino [Tassi] nel praticarla se n'invaghì»⁷²); allo stesso modo il biografo romano diceva «manieroso» il pittore Jan Miel perché, una volta trasferitosi in Italia, si era per così dire 'civilizzato', lui che era uno di quegli zoticoni venuti dalle Fiandre («fu Giovanni [Miele] uomo assai manieroso e galante, di tratto civile, disinvolto, facile» perché «aveva acquistato le nostre maniere nella lunga pratica dell'Italia»⁷³).

Intanto, come Passeri, anche Bellori aveva cominciato a servirsi dell'aggettivo *manieroso* nella nuova accezione storico-figurativa (piuttosto che in quella boccaccesca), associandolo cioè – in senso del tutto negativo – alla nozione di «affettato» a proposito nientemeno che di uno scultore del livello di Alessandro Algardi (il quale «alle volte riuscì alquanto manieroso, ed affettato nelle piegature de' panni, ed alle volte ancora li fece con purità, e lodevolmente»⁷⁴: dove osserviamo come all'opposto della «manierosità» fosse la «purità», cioè l'assenza di «ammanieramento»). Non diversamente, quindi, da come abbiamo visto nel testo di Passeri, «manierose» potevano dirsi anche le opere degli scultori contemporanei, senza che però questi rientrassero nel novero dei manieristi: chissà, allora, che detestatissimi effetti «manierosi» Bellori avrebbe potuto cogliere nell'opera del cavalier Bernini, se solo ce ne avesse lasciato la biografia, di fronte a tutte quelle «piegature», ovvero agli abbondanti panneggiamenti che avvolgono alcune delle sue figure, nonostante vi riuscissero lodevolissimi, agli occhi dello stesso Bellori, certi effetti di «purità» che lo scultore aveva saputo conseguire, specialmente in età giovanile, negli incarnati. Sta di fatto che nel secolo XVIII non mancò chi definì Bernini

⁷⁰ Si veda la postilla dell'oratoriano a BAGLIONE 1642, p. 137, rigo 1 della *Vita di Michelangelo da Caravaggio, Pittore*: «Ne tempi nostri doppo il buon gusto e sapere dei Caracci vediamo che le cose del Caravaggio stanno a botta con qualsivoglia, e le opere dei Zuccari e del Cav(alier) Giuseppe tanto lodati, levato quel puoco di spirito restano molto dietro, e non sono più in preggio [...]» (*LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 50). Ho citato e discusso questa postilla nell'articolo che in questo stesso numero di «Studi di Memofonte» ho dedicato all'esame della parola *naturalista*.

⁷¹ «[Francesco Mochi] si portò a gran segno bene in quelle due figure [di Orvieto] assai spiritose nel moto, ben lavorate ne l'artificio dello scalpello e molto intese nella parte del disegno. Finiti i lavori d'Orvieto, andò a Parma [...]. La figura egualmente che il cavallo gli riuscirono opera mirabile e di molto valore. Toltone un poco di spirito chiamato manieroso, il quale era suo proprio, quest'opera può stare a fronte con qualunque si sia delle moderne» (PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 115).

⁷² Ivi, p. 105. Anche la moglie del viceré di Napoli era «dama spagnuola assai galante e manierosa» (ivi, p. 152).

⁷³ Ivi, p. 228.

⁷⁴ «Ma se vogliamo alquanto sospendere le lodi di Alessandro [Algardi], egli alle volte riuscì alquanto manieroso, ed affettato nelle piegature de' panni, e alle volte ancora li fece con purità, e lodevolmente» (BELLORI 1672, p. 402).

un «manierista fastoso», come risulta in una nota dell'*Abecedario* di Mariette il quale, d'altra parte, tacciava di «manierismo» gli scultori francesi colpevoli di aver ceduto alla seduzione del grande maestro italiano⁷⁵.

A Bologna, intanto, anche Malvasia si serviva di *manieroso* con intenzione svalutativa, ma quasi sempre per riferirsi ai manieristi. Per esempio, a proposito dei vari «Salviati, i Zuccheri, il Vasari, Andrea Vicentino, Tomaso Laureti, e dei nostri il Samacchino, il Sabbatino, il Calvarte, i Procaccini e simili, che lasciando l'imitazione delle antiche statue, non che d'un buon naturale, totalmente nella loro immaginativa si fondarono e ad un certo fare sbrigativo e manieroso s'applicarono»⁷⁶.

Ma alla fine *manieroso* sarebbe stato soppiantato da *manierato* e *manierista*.

⁷⁵ Come nel caso di Honoré Pellé. Cfr. *supra*, nota 1. I testi di Mariette, già segnalati *supra*, si trovano antologizzati in traduzione italiana in OCCHIPINTI 2013, paragrafo 13 (*Mariette e la nozione di 'manierista'*) e la relativa *Appendice*, paragrafo XXIII.

⁷⁶ MALVASIA 1678, I, p. 358. Così Malvasia disse di «quel fare troppo leccato e manieroso» di Denis Calvaert (ivi, p. 253), oppure di «Camillo [Procaccini], che scostandosi affatto dalla maniera un po' minuta e fiacca del padre, mostrossi più animoso, più grande, più capriccioso e più inventatore ancorché manieroso troppo alle volte, e non troppo corretto» (ivi, p. 277). Ma nella *Felsina Pittrice* «manieroso» compare anche secondo l'accezione tradizionale di «affabile», «cortese» (ivi, pp. 64, 68, 174; in un caso – si veda l'*Indice delle pitture e delle cose notabili*, p. 579 – anche a proposito delle pitture di piccola dimensione eseguite da Francesco Albani, che riuscivano «gradite [...] e manierose»).

BIBLIOGRAFIA

AFFÒ/MAGOSTINI–OCCHIPINTI 2016

I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino* (Parma 1784), a cura di A. MAGOSTINI, con una nota prefatoria di C. OCCHIPINTI, Roma 2016.

AGUCCHI 1646

G.B. AGUCCHI, *Trattato della pittura* (1610), in G.A. Mosini, *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino Parigino, dedicate a tutti i virtuosi, et intendenti della professione della pittura, e del disegno*, Roma 1646.

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.

BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze 1681.

BALDINUCCI 1765

F. BALDINUCCI, *Raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie di pittura scultura e architettura scritti in diverse occasioni da Filippo Baldinucci accademico della Crusca con un ragionamento di Francesco Bocchi sull'eccellenza della statua di S. Giorgio fatta da Donatello e posta nella facciata della chiesa di Orsanmichele di Firenze*, Firenze 1765.

BALDINUCCI/BOREA 2013

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino 2013.

BAROCCHI 1998

P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti, I. Dai neoclassici ai puristi 1780-1861*, Torino 1998.

BELLORI 1672

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

BOTTARI–TICOZZI 1822-1825

G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII* [...], I-VIII, Milano 1822-1825.

BOSCHINI 1660

M. BOSCHINI, *La Carta del navigar pitoresco* [...], Venezia 1660.

CASTELNUOVO–GINZBURG 2019

E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana* (1979), Milano 2019.

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.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991.

FRÉART DE CHAMBRAY/LEMERLE-PAUWELS-STANIĆ 2005

R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Suivi de Idée de la perfection de la peinture* (Parigi 1662), a cura di F. LEMERLE-PAUWELS, M. STANIĆ, Parigi 2005.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002 (consultabile on-line: www.gdli.it).

GINZBURG 2000

S. GINZBURG, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000.

GLI SCRITTI DEI CARRACCI 1990

Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio, a cura di G. Perini, introduzione di Ch. Dempsey, Bologna 1990.

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.

GRISOLIA 2017

F. GRISOLIA, «*Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo*». Su padre Resta e Taddeo Zuccaro, 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. 199-240.

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 RESTA 2016

Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prospero Valenti Rodinò, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016.

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 1928

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

MAHON 1947

D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra 1947.

MALVASIA 1678

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

MARIETTE/DE CHENNEVIÈRES–DE MONTAIGLON 1851-1860

P.-J. MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes; ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale*, con note di PH. DE CHENNEVIÈRES, A. DE MONTAIGLON, I-VI, Parigi 1851-1860.

MILIZIA 1797

F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, I-II, Bassano 1797.

OCCHIPINTI 2007

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

OCCHIPINTI 2013

C. OCCHIPINTI, *Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea, II. Piranesi, Mariette, Algarotti*, Roma 2013.

OCCHIPINTI 2016

C. OCCHIPINTI, *Nota prefatoria* a AFFÒ/MAGOSTINI–OCCHIPINTI 2016, pp. 7-32.

OCCHIPINTI 2017

C. OCCHIPINTI, *Introduzione allo Studio di pittura dell'abate Titi*, in F. Titi, *Studio di pittura scultura architettura nelle chiese di Roma (1674)*, a cura di D. Delle Fave, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma 2017, pp. 5-62.

OCCHIPINTI 2018

C. OCCHIPINTI, *Introduzione alle Vite di Passeri*, in PASSERI/CARNEVALI–PICA–OCCHIPINTI 2018, pp. 5-108.

OCCHIPINTI 2019a

C. OCCHIPINTI, *Leonardo nel Seicento*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 7-45.

OCCHIPINTI 2019b

C. OCCHIPINTI, *Sul termine “paesaggio” e sulla sua prima attestazione italiana (Fontainebleau, 1546): note sugli inventari patrimoniali del cardinale Ippolito II d’Este*, in *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, atti del convegno (Padova 26-27 ottobre 2017), a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano 2019, pp. 85-98.

OCCHIPINTI 2019c

C. OCCHIPINTI, *Introduzione alle Finezze de’ pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, in SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019, pp. 5-42.

PASSERI/CARNEVALI–PICA–OCCHIPINTI 2018

G.B. PASSERI, *Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti che hanno lavorato in Roma (Roma 1772)*, a cura di M. CARNEVALI, E. PICA, con un saggio storico di C. OCCHIPINTI, Roma 2018.

PASSERI/HESS 1934

G.B. PASSERI, *Il libro delle vite de’ pittori, scultori et architetti*, a cura di J. HESS, Lipsia-Vienna 1934.

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.

SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura (Cesena 1657)*, a cura di E. MONACA, con un’introduzione di C. OCCHIPINTI, Roma 2015.

SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019

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

TB

N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, I-IV, tt. 8, Torino 1861-1879 (consultabile on-line: <http://www.tommaseobellini.it>).

TITI 1674

F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle Chiese di Roma [...]*, Roma 1674.

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.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1863-1923

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione, I-XII, Firenze 1863-1923.

ZANETTI 1771

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri*, Venezia 1771.

ABSTRACT

L'articolo ripercorre la storia del termine *manierista* a partire dagli scritti di Sebastiano Resta, per confrontare questi ultimi con i testi storiografici di Francesco Scannelli, Giovan Pietro Bellori, Filippo Titi, Luigi Scaramuccia, Carlo Cesare Malvasia e Giovan Battista Passeri. Con grande decisione, padre Resta seppe contrapporsi alla contemporanea chiusura storiografica – di tradizione carraccesca – nei confronti dei pittori manieristi, aprendo su di loro, in particolare rivalutandone la produzione grafica, ampie prospettive d'indagine, rispettose del dettato vasariano.

The article traces the history of the term *manierista* starting from the writings of Sebastiano Resta, to compare them with the historiographical texts of Francesco Scannelli, Giovan Pietro Bellori, Filippo Titi, Luigi Scaramuccia, Carlo Cesare Malvasia and Giovan Battista Passeri. With a great decision, Father Resta was able to oppose the contemporary historiographical closure – which derives from the Carracci's tradition – towards the Mannerist painters, opening up on them, in particular by re-evaluating their graphic production, broad prospects of investigation, respectful of Vasari's dictates.