

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

EDITORIALE

«La buona critica si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli che in altro»

(R. Longhi, «Paragone», 1, 1950, p. 6)

Da oltre un decennio, a Tor Vergata, i più giovani tra i nostri studenti di Storia dell'Arte vengono coinvolti in intense, talvolta parecchio affollate, attività laboratoriali che prevedono la trascrizione e la digitalizzazione di interi testi della storiografia artistica italiana, cinque, sei e settecentesca.

È nostra intenzione abituare così i ragazzi alla lettura, facendoli esercitare direttamente sulle fonti testuali per ricavarne punti di vista sugli artisti di ogni epoca e sulle loro opere. Attraverso questo tipo di esercizio vogliamo, altresì, che tutti loro si rendano conto come i modi di vedere cambino continuamente nel corso del tempo, insieme ai modi di comunicare, di parlare e di scrivere. E come la capacità di usare i nostri stessi occhi sia ancor oggi strettamente condizionata dalle parole di cui siamo in grado di servirci: talché, in definitiva, noi non 'vediamo' niente di più di ciò che ci permettono di esprimere le parole che fanno parte del nostro personale vocabolario. Motivo per cui una storia delle parole intesa come storia delle idee che vi sono sottese, delle nozioni e dei concetti fondamentali della storia dell'arte non potrà che coincidere con la storia dell'arte stessa.

Purtroppo, però, anche dentro le aule universitarie ci tocca fare i conti con l'attuale e sempre più drammatico impoverimento della padronanza linguistica di noi tutti, non soltanto dei più giovani: ne vengono inevitabilmente compromesse le nostre attitudini storico-critiche, rispetto addirittura alla capacità di guardare, di usare i nostri stessi occhi per apprezzare i fenomeni figurativi del passato e del presente. Ancora di più, perciò, crediamo nella utilità di tutte le esercitazioni sulle fonti testuali che abbiamo così assiduamente svolto in questi anni.

Ebbene proprio mentre, nel 2014, eravamo alle prese con l'esame della prosa micidiale del *Microcosmo della pittura* (1657) di Francesco Scannelli – primo responsabile seicentesco, nella Modena estense, del rilancio storiografico di Correggio – a Tor Vergata accoglievamo con immensa felicità la notizia del finanziamento che, nell'ambito del programma SIR 2014, il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca concedeva in favore del progetto *Collecting, trade and language of drawings in early modern era: from Italy to Europe through the collector, connoisseur and merchant in Rome Sebastiano Resta*. A coordinarlo era Francesco Grisolia, nostro ricercatore formatosi sotto la guida di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, alla quale tutti noi dobbiamo il merito di avere recuperato, nel corso degli ultimi decenni, la figura pressoché dimenticata o fraintesa del padre oratoriano e di avergli riconosciuto il ruolo di protagonista assoluto nel panorama del mercato e del collezionismo dei disegni, a Roma e in Italia, tra la seconda metà del Sei e l'inizio del Settecento.

Allora, tra il 2015 e il 2018, a Tor Vergata un operosissimo gruppo di giovani studiosi guidati dalla stessa Simonetta Prosperi, Barbara Agosti e da Francesco Grisolia, sostenuti da uno stuolo di altrettanto valorosi dottorandi e studenti, non ha fatto altro che censire e trascrivere centinaia di pagine manoscritte fino a ricostituire interi libri di disegni, identificando un numero elevatissimo di fogli, precisandone le attribuzioni e riordinando gli appunti che li corredevano: appunti che, insieme ai disegni passati per le mani di padre Resta e immessi nel fiorentissimo mercato di cui lui stesso da Roma teneva le fila, avevano iniziato molto presto a viaggiare per l'Italia e per l'Europa, prima di sparpagliarsi per mezzo mondo. Ma è stato anche possibile rintracciare e trascrivere una grandissima quantità di lettere che l'oratoriano

continuamente inviava e riceveva da ogni parte d'Italia, da Milano fino a Napoli e Palermo, per non parlare delle postille con cui egli era solito riempire le pagine dei libri di storia dell'arte che entravano e uscivano dalla sua biblioteca e che presero, anch'esse, a 'viaggiare' (ricordiamo, per esempio, le postille all'*Abeceario* di Orlandi, che furono recepite nelle successive riedizioni di questo fortunatissimo e consultatissimo libro).

Al termine del triennio di lavoro, la figura di Sebastiano Resta poteva dirsi quasi interamente resuscitata.

Non rimaneva, dunque, che iniziare a far 'dialogare', diciamo così, l'enorme quantità di testi da lui prodotti e finalmente digitalizzati – i cui interessi spaziavano lungo l'intera storia pittorica, dall'antichità al medioevo fino all'età contemporanea – con tutte quelle fonti della storiografia artistica, precedenti e successive, che nel frattempo avevamo finito di inserire nella nostra biblioteca elettronica: in questo modo la figura di padre Resta non tardava a rivelarsi nella importanza della sua reale statura storica, non solo in considerazione dell'enorme contributo da lui dato alla moderna connoisseurship, ma anche per aver egli elaborato un proprio linguaggio storico-critico che seppe rendersi straordinariamente duttile in quanto strettamente funzionale al suo infaticabile lavoro di indagine condotto sui disegni. Pure ricollegandosi a diversi filoni di tradizione – vasariana, lomazziana, carraccesca... – il conoscitore e collezionista aveva potuto affinare una terminologia specifica, in certi casi inventando neologismi destinati a ininterrotta fortuna fino ai giorni nostri – come nel caso, per esempio, di diversi sostantivi in *-ista*, quali «colorista», «naturalista», «manierista», «paesaggista» – o approntando svariate categorie di valutazione storico-critica in riferimento alla periodizzazione della storia dell'arte, alle specificità espressive delle maniere, dei generi, dei materiali, dei procedimenti tecnici. Ne risultò un linguaggio sorprendentemente moderno e vivo, molto diverso da quello di storiografi con ben altre ambizioni 'teoriche' (come Bellori), proprio per il fatto che padre Resta seppe avvicinarsi e confrontarsi col mondo della pratica artistica, in particolare col mondo delle botteghe, bolognesi e romane, dei seguaci dei Carracci.

Quando finalmente, un paio di anni fa, proposi alla redazione di «Studi di Memofonte» di dedicare un numero monografico della rivista all'esame delle 'parole' di padre Resta – i tempi mi parevano, infatti, sufficientemente maturi – l'idea non poté che suscitare molta curiosità, specialmente da parte di Nicoletta Maraschio, alla quale sono adesso molto riconoscente per tutte le preziose indicazioni che ha rivolto agli autori degli articoli qui pubblicati.

L'idea consisteva nel sottoporre ad attenta disamina il lessico storico-critico di padre Resta. Dopo aver stilato un elenco di parole che ci parevano particolarmente significative, lo abbiamo sottoposto a diversi studiosi, tutti storici dell'arte, giovani e meno giovani tra quanti negli ultimi anni avessero potuto frequentare l'opera restiana. Abbiamo quindi invitato ciascuno di loro a scegliere una parola su cui scrivere un breve saggio che ne illustrasse le occorrenze negli scritti dell'oratoriano e in quelli degli scrittori suoi contemporanei, in rapporto ai rispettivi contesti. A ogni autore è stata data piena libertà di strutturare le proprie pagine secondo i personali interessi di studio, ma a condizione di focalizzare la propria attenzione sulla scrittura del Nostro, ovvero partendo da una sua citazione o da una sola parola per concentrarsi sul relativo significato in riferimento alle cose, all'approccio usato su di esse, così da risalire, attraverso le parole, alla cultura visiva del conoscitore.

L'impostazione metodologica che ha improntato l'intero numero è tutta dipesa, naturalmente, dalla mia personale esperienza di formazione, quando fin dal primo anno di università – ci tengo a ricordarlo – ebbi la fortuna di ascoltare le lezioni che un ormai ottantenne Giovanni Nencioni veniva a fare a Pisa, a casa Leopardi in via della Faggiola, dietro invito di Paola Barocchi. In quegli anni si stampavano ancora quei poderosi e sontuosi volumi, oggi del tutto dimenticati, di concordanze e indici di frequenza – penso per esempio a quelli delle *Vite* vasariane – che molta impressione facevano a noi studenti di non ancora vent'anni

mentre intraprendevamo gli studi storico-artistici: quale utilità potessero mai avere quegli elenchi di parole e di numeri, che nessuno più si sognerebbe oggi di stampare né di consultare, ce lo facevano intuire le lezioni indimenticabili e di fascino travolgente che Nencioni ci faceva sulle parole della trattatistica d'arte di età rinascimentale.

Certe esperienze lasciano il segno. Infatti, senza il ricordo di quegli indici non credo che mai avremmo pensato, a Tor Vergata, di fare esercitare i nostri studenti nella costruzione dei ricchissimi lemmari che abbiamo ricavato da ciascuno dei testi storiografici che venivano digitalizzando (si è trattato in buona parte di testi seicenteschi di ambito post-carraccesco che, per il momento, non figurano all'interno di nessuno dei progetti di archiviazione elettronica realizzati dalla Fondazione Memofonte in collaborazione con l'Accademia della Crusca).

Non ci è stato difficile, poi, incrociare i diversi lemmari da noi in questo modo costruiti – e che prevediamo, prima o poi, di rendere accessibili on-line – per sovrapporli al lemmario che più di recente abbiamo potuto approntare sopra gli scritti di padre Resta. Questo numero di «Studi di Memofonte» accoglie i primi risultati di tali 'sovrapposizioni' e di verifiche intertestuali, in particolare nelle pagine che ho dedicato all'esame dei vocaboli *manierista*, *naturalista* e *pastoso*, sulle quali ho provato a tratteggiare un panorama molto ampio, italiano ed europeo, di storia della storiografia artistica italiana.

Ringrazio infinitamente Barbara Agosti per l'attentissima revisione di tutti gli articoli; Nicoletta Maraschio e Marco Biffi per le indicazioni puntuali che hanno fornito a tutti gli autori dopo aver passato al vaglio l'intero fascicolo; Pietro Trifone per i consigli, le idee e tutto l'affettuoso incoraggiamento che ci ha dato; Claudio Castelletti, Maria Giulia Cervelli, Emanuela Marino ed Eliana Monaca per non avermi mai fatto mancare il loro sostegno; Maria Rosa Pizzoni, espertissima studiosa di padre Resta che con le sue indicazioni ci ha messo al riparo da certe cantonate. Infine Francesco Grisolia, che con grandissima generosità ha messo a disposizione mia e di tutti gli autori le trascrizioni ancora in buona parte inedite degli scritti dell'oratoriano, suggerendo a tutti noi preziosi spunti critici, bibliografici e attributivi.

NOTA PREFATORIA. PAROLE A REGOLA D'ARTE

In questa sede, dove continua ad agire vivo e potente il magistero di Paola Barocchi, è superfluo sottolineare lo straordinario apporto della lingua italiana alla formazione del lessico internazionale delle arti. Per quanto riguarda in particolare le età d'oro dell'Umanesimo e del Rinascimento, il primato europeo del nostro paese nel settore del vocabolario artistico è indiscutibile, come si desume dalla stessa diffusione di numerosi termini nati in Italia: solo per il Cinquecento, il *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco* diretto da Harro Stammerjohann (Firenze, Accademia della Crusca, 2008) ne conta un centinaio. Il prestigio dell'architettura e della pittura italiane fa circolare in varie lingue parole come *a fresco*, *architetto*, *architrave*, *balcone*, *bassorilievo*, *chiaroscuro*, *facciata*, *pedistallo*, *schizzo*. Le traduzioni delle opere di Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari, Andrea Palladio, Giovanni Paolo Lomazzo contribuiscono, in paesi e in tempi diversi, alla fortuna europea di molti tecnicismi utilizzati dagli autorevoli trattatisti italiani. Senza sottovalutare l'importanza di pregevoli manufatti, come il *cammeo* o la *maiolica*, che devono gran parte della loro fama alla professionalità di rinomate botteghe artigiane.

È innegabile che verso la seconda metà del Seicento lo slancio espansivo del lessico intellettuale italiano, incluso quello artistico, tende a diminuire, e nel secolo dei Lumi si registra un mutamento di scala e di centro del pensiero europeo, nel senso che il raggio dei processi culturali si amplia e il loro asse principale si sposta verso la Francia. In un mondo che sta cambiando, il ruolo dell'Italia viene ridimensionato, ma dagli indicatori disponibili non risulta né la perdita delle conquiste precedenti né un regresso generalizzato delle risorse, delle iniziative e degli scambi. Riprendendo una fruttuosa impostazione di Gianfranco Folena, parlerei piuttosto di una 'crisi di crescita' che modifica la fisionomia tradizionale della lingua italiana per promuovere il suo ingresso nel dinamico quadro dell'Europa moderna.

Non bisogna dimenticare che l'italiano è da secoli una delle grandi lingue europee, e come tale va studiata in tutte le manifestazioni della sua multiforme cultura, anche quelle che apparentemente comportano un abbassamento o una restrizione dell'ottica: infatti le scritture più umili o quelle esposte all'influenza dei dialetti, per esempio, partecipano comunque alla definizione dell'articolata identità linguistica italiana, nel più ampio consesso europeo. Inevitabilmente, alcune fonti documentarie si rivelano più utili di altre alla ricostruzione sociale, culturale e linguistica di un ambiente. Il felice progetto di recupero e di valorizzazione dell'imponente insieme di testi prodotti da padre Sebastiano Resta (Milano, 1635 - Roma, 1714) e dai suoi corrispondenti si rivela prezioso non solo perché permette di conoscere meglio un'importante figura di intenditore e collezionista di disegni, ma anche perché restituisce una ricca serie di testimonianze dirette sugli usi linguistici di quanti praticavano il mondo dell'arte nelle più varie vesti, dal critico al pittore, dall'amatore all'artigiano o al mercante.

Tra le parole dell'arte selezionate ed esaminate nelle pagine che seguono troviamo un importante neologismo come *manierista*, che dà modo a Carmelo Occhipinti di delineare un'ampia rete di relazioni lessicali: *maniera*, *gran maniera*, *maniera antica e moderna*, *manierato*, *manieroso*, *manierosamente*, *ammanierato*, *ammanieramento*. Altri prestiti recenti dal francese – formati anche questi con il suffisso *-ista* – sono *colorista* e *paesaggista*, oltre al più datato *naturalista*. Non mancano termini relativi ai materiali impiegati (*biacca*), ai procedimenti tecnici (*cartone*) e alle fasi elaborative (*sboszzo*). Merita di essere evidenziata, soprattutto, la notevole frequenza delle metafore: *crudo*, *gustoso*, *morbidezza*, *pastoso*, *sapore*, *sodezza*, *tagliente* e così via. La sezione della lingua più soggetta al capriccio del singolo parlante diviene nel linguaggio della critica d'arte – ancora più che in quello della critica letteraria – la riserva da cui attingere una particolare specie di tecnicismi dal forte valore connotativo.

UN AVVIO SU PADRE RESTA: STRUMENTI DI LAVORO, SCRITTI, LESSICO

Il progetto stesso di questo numero della rivista, dedicato, su proposta di Carmelo Occhipinti, al lessico artistico del padre oratoriano Sebastiano Resta (Milano, 1635 - Roma, 1714) (Figg. 1-2), segna un importante traguardo nell'impervia vicenda della fortuna critica della di lui opera non solo come collezionista, ma anche come scrittore d'arte. La riscoperta della sua personalità e la messa a fuoco della sua rilevanza europea nel tessuto del mercato e del collezionismo dei disegni nei secoli XVII-XVIII sono avvenute gradualmente nel corso del Novecento, a partire dal pionieristico saggio di Arthur Ewart Popham (1937), e hanno preceduto nel tempo la rivalutazione del suo contributo di storiografo d'arte¹.

La comprensione di questo aspetto di padre Resta, inscindibile da quello dell'esperto conoscitore, è stata resa senz'altro più difficile dalla estrema disorganicità dei suoi scritti, che non giunsero mai a una forma di compiuta sistematizzazione, e che consistono in commenti, talvolta molto estesi, ai disegni della sua raccolta o passati transitoriamente per le sue mani e in gran parte inseriti in album (Figg. 2, 6, 7)²; in un copioso carteggio (Figg. 3a-3b)³; e in un

¹ La bibliografia su Sebastiano Resta, diretta e indiretta, è ormai vasta. Oltre ai testi menzionati più avanti, relativi ad album di disegni, artisti, carteggi e postille, sulla sua figura si vedano: il fondamentale studio di Arthur Ewart Popham (POPHAM 1936-1937(1937)), dedicato alla collezione Resta giunta nel Regno Unito, e quello di Luigi Grassi (GRASSI 1941), primo ad addentrarsi nel recupero di Resta critico e storiografo; le ricerche di Genevieve Warwick (WARWICK 1996; 1997; 1999), coronate dalla monografia su Resta collezionista (WARWICK 2000), quest'ultima seguita dall'ampia recensione di Simonetta Proserpi Valenti Rodinò (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002)) e da altre incursioni di entrambe le autrici su più aspetti dell'oratoriano (tra cui WARWICK 2003 e 2007 (2008); PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010, 2011, 2013a, 2014); fino a più recenti articoli e volumi, di cui si ricordano *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013; *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017; PEZZUTO 2019; *ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN* 2020, con più contributi su Resta; PIZZONI 2021. Per un compendio storico-critico e bibliografico si veda PIZZONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016.

² Degli oltre trenta libri di disegni restiani, per un totale di non meno di cinquemila disegni, solo una parte è giunta a noi integra. Di questa, il libro più noto e studiato, oltre che il più ricco dal punto di vista testuale, è la *Galleria Portatile* (Fig. 7), conservata a Milano, Biblioteca Ambrosiana (GRASSI 1941; RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976, con trascrizione completa dei commenti restiani; INCISA DELLA ROCCHETTA 1977; ELEN 1995, pp. 232-233, n. 26; BORA 2008; COCCOLINI 2008; *LEONARDO E LA SUA CERCHIA* 2013, schede nn. 4-18; KAUL 2020; è da tempo in programma una nuova pubblicazione critica dei disegni del codice), dove giunse anche il piccolo album con copie di Rubens da sculture antiche, donato dall'oratoriano alla locale Accademia del Disegno (FUBINI-HELD 1964; WOOD 1990; BORA 2010). Vi sono poi il verboso *Correggio in Roma* (Londra, British Museum) pubblicato da Popham (RESTA/POPHAM 1958) e, con testi più succinti se non molto scarni: l'album con studi di scuola di Pietro da Cortona (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II), intitolato *Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico* (FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984); il *Libro d'Arabeschi*, inviato a Palermo e lì ritrovato nella Biblioteca Comunale in Casa Professa (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007); il libretto con disegni di Ambrogio Figino oggi a New York, The Pierpont Morgan Library & Museum (POPHAM 1958); quello noto come album di Aniello Falcone, conservato a Madrid, Biblioteca Nacional de España, proveniente dalla collezione del VII marchese del Carpio, ambasciatore spagnolo a Roma e viceré di Napoli, per il quale Resta allestì la raccolta di disegni (MENA MARQUÉS 1988, pp. 121-181; FARINA 2009, pp. 339-340, 345, 349-354; FARINA 2010, pp. 188-190; EPIFANI 2017, pp. 307-308; GRISOLIA 2020b); un altro album a Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con iscrizioni di Resta (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008a). Numerosi sono gli album andati smembrati e i disegni dispersi, confluiti in più tempi nelle collezioni pubbliche e private di tutto il mondo. Il nucleo più ampio è costituito dai quattordici album Resta-Marchetti-Somers, ricostruibili grazie al manoscritto Lansdowne 802 (Londra, British Library; documento in corso di pubblicazione a cura di chi scrive, intitolato *Father Resta's Remarks on the Drawings* e nel quale, prima della vendita a Londra della collezione di Lord John Somers nel 1717 (POPHAM 1936-1937(1937); GIBSON-WOOD 1989), furono trascritti i commenti apposti da Resta sulle pagine degli album e sui disegni (Fig. 6), vergando anche questi ultimi con una lettera e un numero, la prima corrispondente al volume di appartenenza e il secondo alla posizione del foglio al suo interno). Tra gli altri album formati e annotati dall'oratoriano, oggi smantellati, si ricordano l'*Anfiteatro Pittorico* venduto a don Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI, i cui disegni sono ora al Teylers

consistente nucleo di postille, tanto scritte quanto ‘figurate’, che egli vergò sugli esemplari delle fonti al centro della sua attenzione (Figg. 4a-4b)⁴. Inoltre, con l’eccezione di due indici di album di disegni (Figg. 5a-5b)⁵, Resta non pubblicò o non fece in tempo a dare alle stampe i suoi scritti. Non condivise quindi con un pubblico ampio i risultati del proprio lavoro, diversamente, ad esempio, da quanto fecero un altro collezionista-storiografo quale il fiorentino Filippo Baldinucci o ancora un teorico, anch’egli collezionista e conoscitore di grafica invischiato nel mercato, come il romano Giovan Pietro Bellori, entrambi in contatto con il padre filippino.

Fatto salvo il precoce e isolato articolo di Luigi Grassi del 1941 e alcune riflessioni di Genevieve Warwick (2000), il ruolo di padre Resta nella letteratura artistica italiana del Seicento è rimasto lungamente pressoché inesplorato.

Va qui evidenziato che la sua atipicità come storiografo e scrittore d’arte corrisponde alla sua atipicità come collezionista. A differenza di altri, tra cui i destinatari dei libri di disegni da lui concepiti, egli non possedeva una vera e propria raccolta personale. I fogli riuniti, infatti, solo di passaggio nelle stanze dell’Oratorio alla Chiesa Nuova dove risiedeva, erano destinati a finanziare le opere pie della congregazione romana. Precocemente in contatto con l’ambiente artistico milanese grazie all’esperienza di suo padre Filippo, l’oratoriano appare privo di quell’impulso al possesso che caratterizzò molti collezionisti del tempo e ciò che più spicca è la sua volontà di comprendere e di ricostruire, attraverso le opere, tutte le vicende storico-artistiche che esse avevano da raccontare. I tanti album di disegni assemblati e fittamente annotati da Resta rispondevano ciascuno, come noto, a determinate esigenze critiche e storiografiche e costituivano il punto di arrivo di numerose letture, di lunghe riflessioni e di

Museum di Haarlem (*DISEGNI ITALIANI* 1983, pp. 11-13; WARWICK 1996, pp. 259-260; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 27-28); quello noto col titolo *Trattenimenti pittorici*, inviato a Filippo V di Spagna, poi giunto a Firenze e acquisito dagli Uffizi, dove andò precocemente smembrato (GRISOLIA 2018, 2020a, 2021); i vari album per il marchese del Carpio (cfr. *supra*); il piccolo volume (o cartella) confluito nelle Gallerie dell’Accademia di Venezia, di provenienza De Pagave-Bossi-Celotti e che fu in parte copiato da Giorgio Bonola (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, *Introduzione*, pp. 11-19; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008b, pp. 40-47); alcuni apparsi sul mercato nel corso del Novecento, tutti smontati e dispersi (si veda l’album segnalato in IVANOFF 1963; e i due alle vendite Christie’s London, *Drawings by Old Masters*, 22 novembre 1966, pp. 16-27, nn. 69-131, e Christie’s London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, pp. 5-21, nn. 1-39, sui quali GRISOLIA 2020b, pp. 35, 38, 44, note 49, 69, con bibliografia).

³ Si tratta delle missive indirizzate dall’oratoriano: al pistoiese Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, suo principale acquirente e noto per i molti album di disegni poi giunti in Inghilterra (SACCHETTI LELLI 2005); all’amico pittore e collezionista Giuseppe Ghezzi, attivo anch’egli a Roma, lettere, queste, fra cui sono presenti comunicazioni a terzi, incluso Bellori, del quale Resta acquisì parte della collezione di disegni (*NOTIZIE DI PITTURA* 2018); al marchese Orazio Spada (PAMPALONE 1993; NAPOLEONI 2017); al patrizio fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, II, pp. 97-117); al padre Giovanni Francesco Morelli a Perugia (BORA 1976, p. 286) e a vari altri confratelli delle congregazioni oratoriane diffuse nella penisola; a bolognesi quali l’erudito antiquario e conoscitore Giuseppe Magnavacca (PIZZONI 2017; PIZZONI 2021, con bibliografia), il sopra citato padre Orlandi (Bologna, Biblioteca Universitaria, Corrispondenza Resta-Orlandi), Carlo Cesare Malvasia (BORA 1976, p. 285), Valerio Polazzi e Paris Maria Boschi (PIZZONI 2013a, pp. 102-107; PIZZONI 2013b); a contatti milanesi come Paolo Moretti, l’aristocratico Niccolò Maria Visconti (*BRAMANTINO A MILANO* 2012, *ad indicem*; le ricerche in corso di Edoardo Rossetti) e il pittore Andrea Lanzani (BORA 2007, pp. 248-250).

⁴ Si ricordano, tra quelle pervenute, le postille a due copie delle *Vite* di Giorgio Vasari nell’edizione del Torrentino (*LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015) e a tre delle *Vite* di Giovanni Baglione (*LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016; Figg. 4a-4b); alla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b); alla *Accademia Nobilissima Artis Pictoria* di Joachim von Sandrart (VANNUGLI 1991, p. 150; SIMONATO 2004, pp. 167-172; cfr. Fig. 3b); al *Gagino redivivo* del palermitano Vincenzo Auria (AURIA 1698; esemplare a Roma, Biblioteca dell’Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana); all’*Abcedario* di padre Pellegrino Antonio Orlandi nella prima edizione del 1704 (NICODEMI 1956).

⁵ RESTA 1707a e 1707b, unici esiti, senza riproduzioni di opere, di un progetto di diffusione a stampa dei suoi album che vide coinvolti artisti in qualità di copisti, tra cui Giuseppe Passeri, e su cui si sta facendo luce (cfr. GRISOLIA 2019, pp. 311-312, nota 144).

scambi di idee e informazioni con moltissimi personaggi del tempo: un'autentica e precocissima storia dell'arte illustrata e per di più attraverso il disegno.

Il progetto di ricerca *Collecting, trade and language of drawings in early modern era: from Italy to Europe through the collector, connoisseur and merchant in Rome Sebastiano Resta*, supportato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nell'ambito del programma SIR (Scientific Independence of young Researchers) 2014 e che ho condotto dal 2015, si prefiggeva appunto di censire, raccogliere, trascrivere, studiare e rendere disponibili i *disiecta membra* degli scritti di Resta, intrecciando questi materiali con la ricostruzione della sua collezione di disegni e contestualizzando la sua attività tra le principali fonti della storiografia seicentesca⁶. Dai citati Bellori e Baldinucci fino al bolognese Carlo Cesare Malvasia, dal perugino Luigi Pellegrino Scaramuccia al fiorentino Gabburri, il padre oratoriano fu in contatto pressoché con tutti i protagonisti e i più fini critici della letteratura artistica dei suoi giorni.

Tra i tratti caratterizzanti il profilo critico di Resta, ribaditi dalle ricerche effettuate e in itinere, si ricordano il suo marcato orientamento filolombardo e antivasariano, la predilezione costante per determinati artisti, su tutti il Correggio⁷ e i Carracci⁸, e lo scavo tentato su molti altri, fra cui Leonardo⁹ e Raffaello¹⁰; le sue intelligenti aperture nei confronti sia di culture artistiche quali quella medievale, l'intero Quattrocento e i cosiddetti primitivi (Fig. 7)¹¹, sia di intere scuole, come quelle napoletana¹², veneziana (Fig. 3a)¹³ e le oltremontane (Fig. 3b)¹⁴, oltre che verso alcuni stili e generi, come il Manierismo (Figg. 4a-4b)¹⁵ e il disegno decorativo¹⁶. Sono temi e spesso nodi storiografici fino ad allora trascurati, travisati o del tutto negletti da collezionismo di grafica e critica.

Il progetto è tuttora in corso d'opera, espletandosi su versanti diversi della ricerca, dall'individuazione dei singoli disegni, *in primis* quelli appartenuti agli album Resta-Marchetti-Somers e rintracciabili per mezzo del preziosissimo manoscritto Lansdowne 802, dove pure si manifesta la pulsante officina lessicale del padre oratoriano (Fig. 6), fino al lavoro di analisi ed

⁶ Cod. RBSI14Y3OM, CUP E82I15001230001. Host Institution: Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte; Principal Investigator: Francesco Grisolia; Gruppo di ricerca: Barbara Agosti, Michela Corso, Chiara Laquintana, Carmelo Occhipinti, Luca Pezzuto, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prospero Valenti Rodinò. Come enunciato nel titolo, il piano di lavoro contemplava l'apporto di altre discipline, la storia economica e la storia della lingua, quest'ultima con particolare riferimento al lessico artistico adottato dal milanese. Il progetto prevede una serie di pubblicazioni, sia a stampa sia open access, in parte già edite, e un sito internet con sezioni e database relativi agli interconnessi aspetti e materiali dell'attività di Sebastiano Resta, cui si rinvia per ogni informazione relativa al progetto stesso, alla bibliografia sul personaggio, alle relative pubblicazioni e ai materiali di lavoro, che saranno gradualmente implementati e condivisi con la comunità scientifica: www.padrerestaproject.eu. Un altro progetto incentrato su padre Resta, dal titolo *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* e coordinato da Elisabeth Oy-Marra, è in corso in Germania presso l'Università Johannes Gutenberg di Magonza; tra i primi risultati si segnalano KAUL 2020, OY-MARRA 2020, SCHMIEDEL 2020.

⁷ Si veda RESTA/POPHAM 1958 e gli studi di Maria Rosa Pizzoni (PIZZONI 2010-2011(2015), 2012a, 2012b, 2017, 2021), SCHMIEDEL 2020.

⁸ WOOD 1996; *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013.

⁹ GRISOLIA 2018 e 2019, con bibliografia.

¹⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *a*, *Progressi di Raffaele*; WARWICK 2000, *ad indicem*; il contributo di chi scrive su padre Resta e Raffaello, in preparazione.

¹¹ Si vedano EPIFANI 2010, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010 e 2011 e i contributi di Giulia Bonardi (BONARDI 2013a, 2013b, 2015 e 2017).

¹² FARINA 2009 e 2010; EPIFANI 2017; PEZZUTO 2019.

¹³ WARWICK 2000, *ad indicem*; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, pp. 13-14; WHISTLER 2016, *ad indicem*; i due contributi in preparazione, di Prospero Valenti Rodinò e di chi scrive, rispettivamente sui disegni di scuola veneta del Quattrocento e su quelli del Cinquecento nelle raccolte di padre Resta.

¹⁴ WOOD 1990; WARWICK 2000, *passim*.

¹⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007; GRISOLIA 2017.

¹⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.

elaborazione dei materiali testuali, miniera di informazioni e spunti di ogni sorta, resi tutti disponibili e setacciati per la presente occasione. Primi concreti esiti dell'iniziativa sono stati il volume dedicato da chi scrive alla ricomposizione e allo studio dell'album intitolato *Trattenimenti pittorici* (2018), la pubblicazione della notevole corrispondenza tra Resta e Giuseppe Ghezzi curata da Maria Rosa Pizzoni e da lei trascritta insieme a Michela Corso (2018), e il volume di Luca Pezzuto (2019) sui molti apporti storico-critici dell'oratorio relativi alla tradizione figurativa in area meridionale e sulle sue intense relazioni con l'ambiente napoletano. Altri interventi hanno riguardato il filone delle postille, con la pubblicazione delle fitte note apposte da Resta su due differenti copie della edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane (2015) e di quelle presenti in ben tre esemplari delle *Vite* di Giovanni Baglione (2016)¹⁷.

Grazie a questa campagna di ricerca ad ampio spettro, la mole di testi di padre Resta sta emergendo come un nuovo continente, destinato a terremotare il quadro della storiografia artistica italiana del Seicento cui siamo abituati.

Come i contributi raccolti in questo fascicolo dimostrano, inizia a venire in luce uno scrittore d'arte che, per quanto penalizzato dal carattere frammentario dei suoi testi e dalla farraginosità che talvolta inficia i suoi ragionamenti, è di assoluto spicco per la portata sovraregionale dei suoi interessi¹⁸ e per la capacità di coniugare alla consumata esperienza di conoscitore, acquisita sul vivo di fogli e dipinti, quella di formidabile, fine, puntiglioso e temperamentoso lettore di fonti, da Vasari a Giovanni Paolo Lomazzo, a Baglione, da Isidoro Ugurgieri Azzolini a Bellori e Malvasia, da Vincenzo Borghini a Giovan Battista Armenini, a Baldinucci, da Francesco Scannelli a Lodovico Vedriani e Girolamo Baruffaldi, da Raphaël Trichet du Fresne e Joachim von Sandrart a Raffaello Soprani e padre Orlandi, da Carlo Ridolfi e Marco Boschini ad Agostino Santagostino, a Filippo Titi, a Vincenzo Auria e a tanti altri compulsati febbrilmente, assorbendo anche per questa via respiro critico e consapevolezza della gravidanza del lessico storico-artistico.

La campionatura di termini selezionata per questo primo sondaggio ne è eloquente testimonianza: se letti appropriatamente, nel corretto riferimento ai disegni e ai dipinti pertinenti, e nel circostanziato contesto della loro occorrenza, bene risalta come in questi stessi vocaboli ed espressioni si addensino gli orientamenti storico-critici dell'autore. Ma dando voce a padre Resta «Hor veniamo alle prove, e l'apologia sia fatta da gl'occhi vostri non dalla mia lingua»¹⁹.

¹⁷ Si vedano rispettivamente: GRISOLIA 2018 e 2021; NOTIZIE DI PITTURA 2018; PEZZUTO 2019; LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015; LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016.

¹⁸ Si veda in proposito GINZBURG 2017.

¹⁹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro e, *Felsina vindicata contra Vasarium*, n. 1.



Fig. 1: Arthur Pond da Pier Leone Ghezzi, *Ritratto di padre Sebastiano Resta*, 1738, incisione all'acquaforte. Chicago, Art Institute, inv. 1989.637.23



Fig. 2: Carlo Maratti, *Padre Sebastiano Resta consulta un suo album di disegni*, 1689, disegno. Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, inv. 584

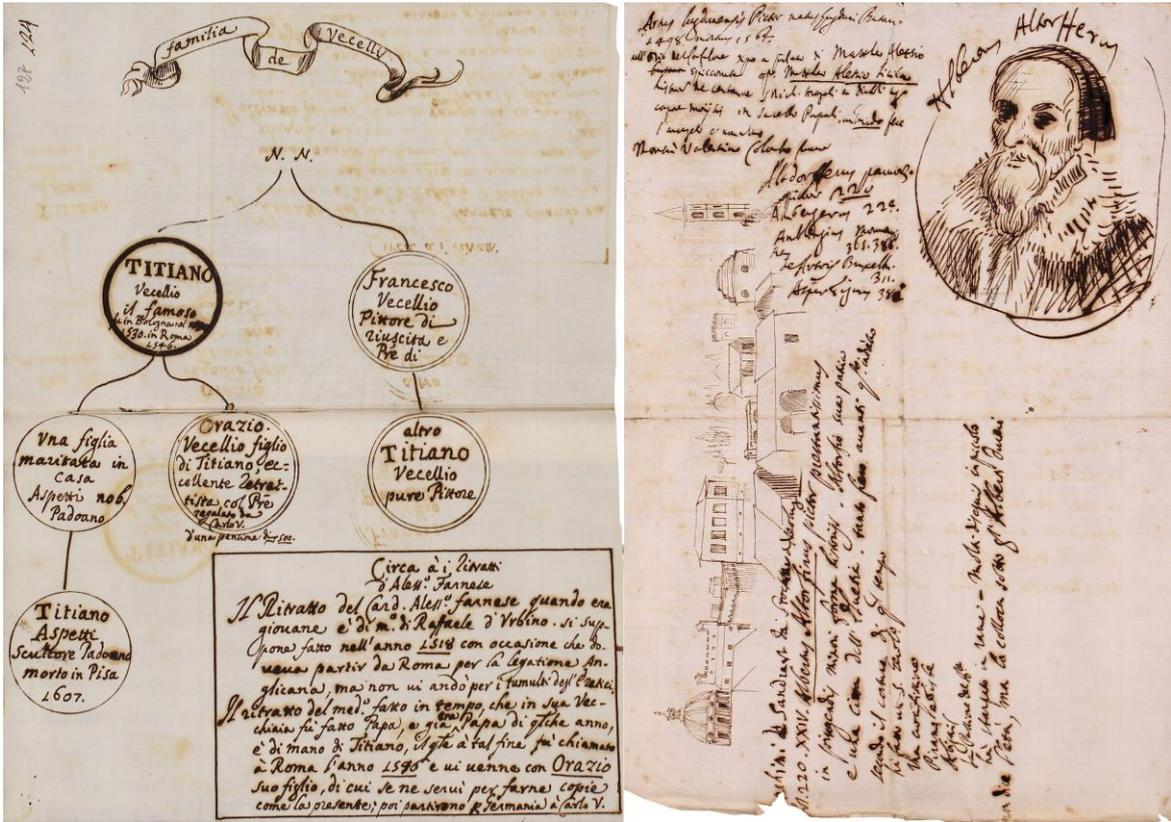


Fig. 3a-3b: Sebastiano Resta, *Albero genealogico della famiglia dei Vecelli e Appunti su artisti, Ritratto di Albrecht Altdorfer* (da SANDRART 1683) e *Veduta di Roma*, da due lettere a Giuseppe Ghezzi. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Codice 1403, cc. 127, 44v

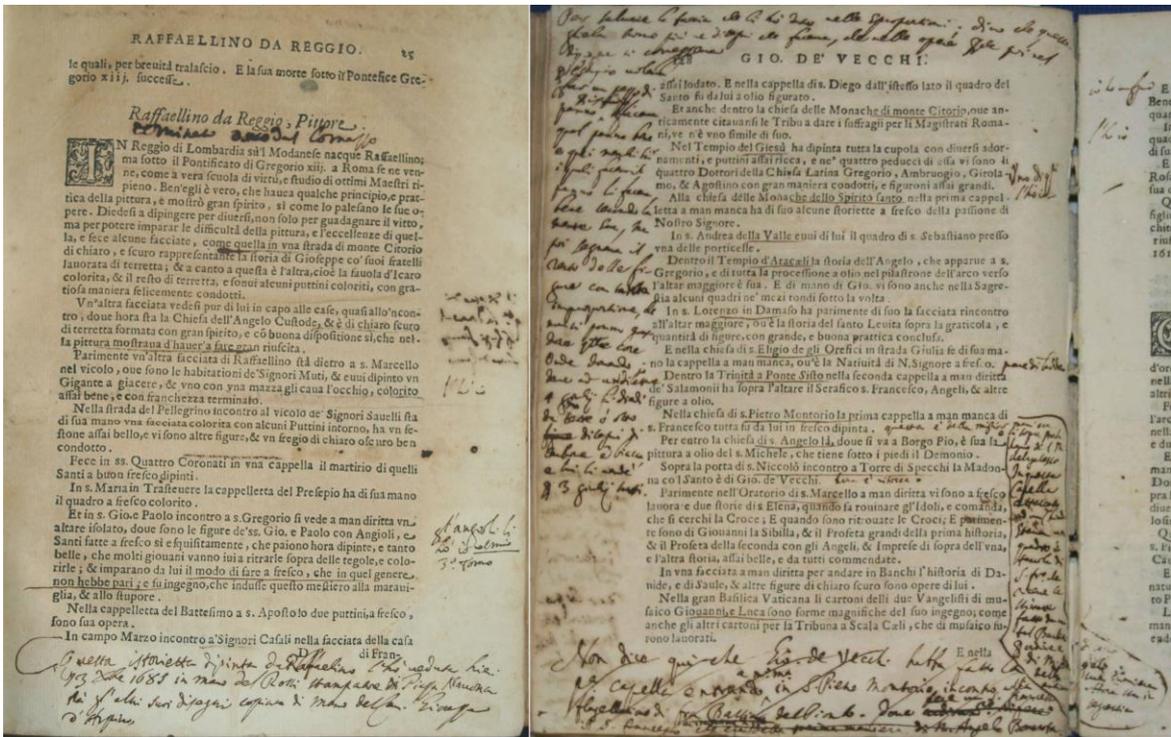
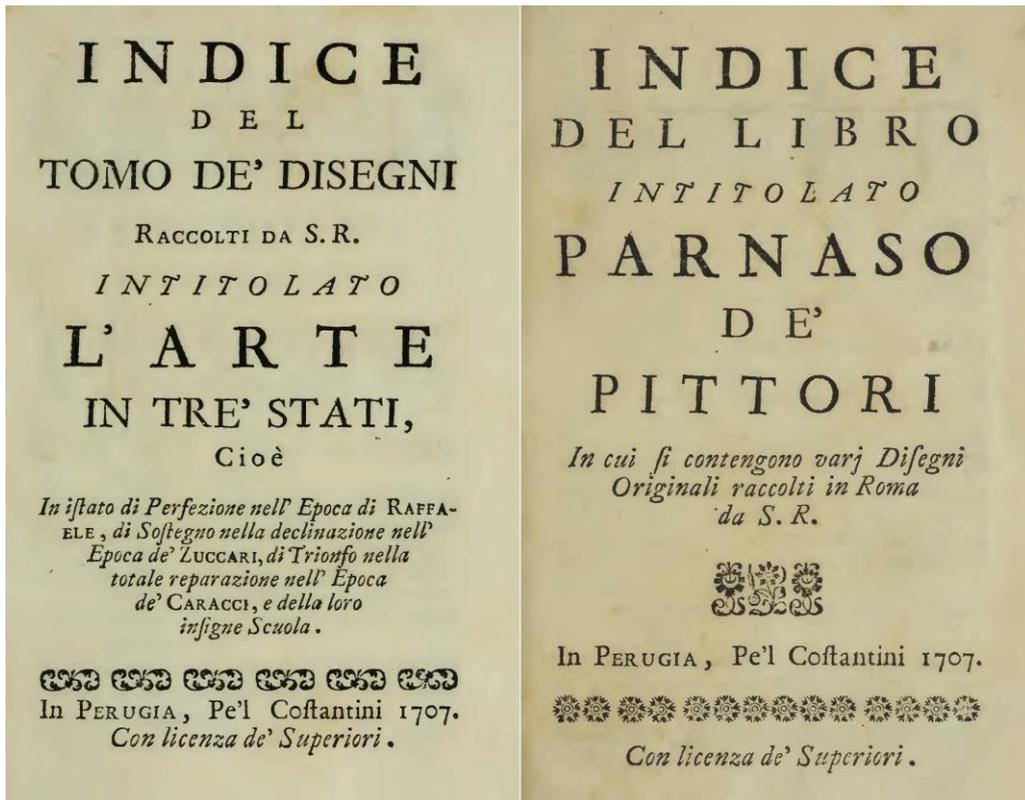


Fig. 4a-4b: Sebastiano Resta, postille alle *Vite* di Raffaellino da Reggio e Giovanni de' Vecchi, in BAGLIONE 1642, pp. 25, 128. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marcianus It. IV, 125



Figg. 5a-5b: Frontespizi in RESTA 1707a; RESTA 1707b

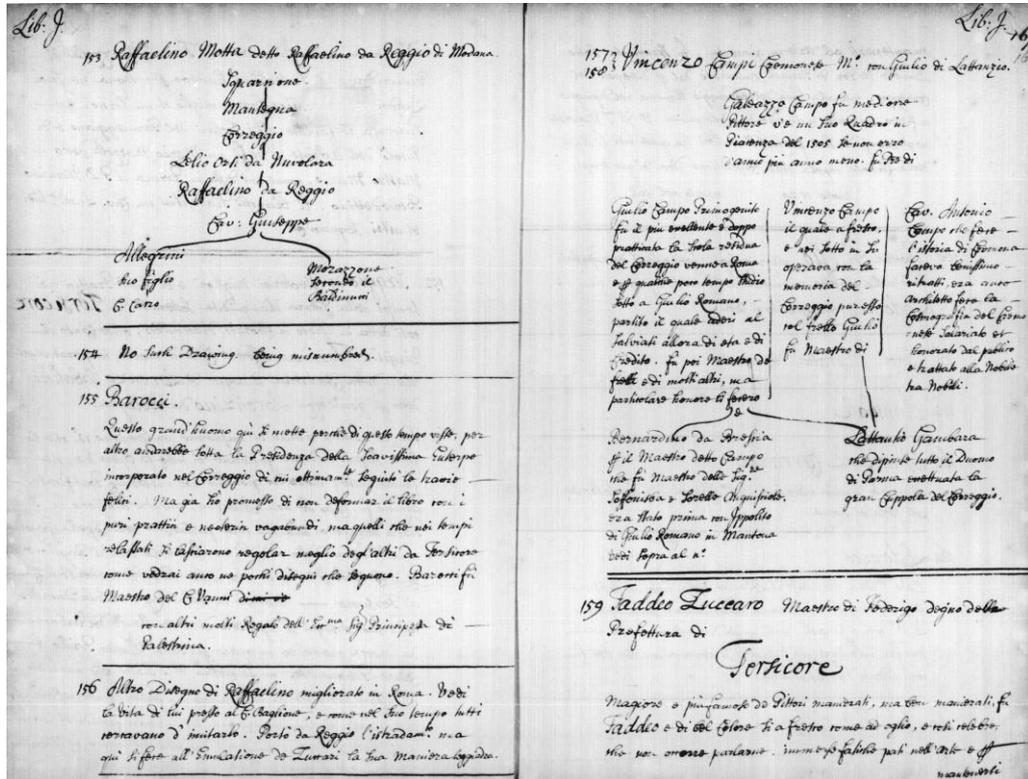


Fig. 6: Manoscritto Lansdowne 802 (Father Resta's Remarks on the Drawings), libro i, Parnaso de' Pittori, nn. 153-159 (disegni di Raffaellino da Reggio, Federico Barocci, Vincenzo Campi, Taddeo Zuccari), cc. 163v-164r. Londra, British Library



Fig. 7: Scuola del Perugino (per Resta: Piero della Francesca), *Il Redentore* (?), con biografia di Piero della Francesca e albero della sua scuola, pagina dell'album *Galleria Portatile*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 261 inf. n. 10, p. 5

BIBLIOGRAFIA

AURIA 1698

V. AURIA, *Il Gagino redivivo o' vero Notitia della Vita, ed Opere d'Antonio Gagino nativo della città di Palermo, scultore famosissimo* [...], Palermo 1698.

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 nel 1642*, Roma 1642.

BONARDI 2013a

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 133-156.

BONARDI 2013b

G. BONARDI, *Una perizia dimenticata di Sebastiano Resta sulla tavola della Madonna della Clemenza*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna II*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2013, pp. 63-68.

BONARDI 2015

G. BONARDI, *Nuovi materiali per la fortuna critica del Medioevo lombardo, intorno a Sebastiano Resta*, «Arte Lombarda», 3, 2014, pp. 54-62.

BONARDI 2017

G. BONARDI, *Per una storia della fortuna dei primitivi in Italia: pensieri intorno a Sebastiano Resta*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 133-142.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2008

G. BORA, *I. Galleria Portatile (Codice Resta)*, in *Leonardo e Raffaello, per esempio...: disegni e studi d'artista*, catalogo della mostra, a cura di C. Frosinini, con la collaborazione di L. Montalbano e M. Piccolo, Firenze 2008, pp. 53-55.

BORA 2010

G. BORA, *Peter Paul Rubens: Disegni della scultura*, in *La Biblioteca delle Meraviglie. 400 anni di Ambrosiana*, catalogo della mostra, a cura di C. Continisio, M.L. Frosio, E. Riva, Novara 2010, pp. 168-175.

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 241-302.

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.

BRAMANTINO A MILANO 2012

Bramantino a Milano, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012.

COCCOLINI 2008

G. COCCOLINI, *I. Galleria Portatile (Codice Resta)*, in *Leonardo e Raffaello, per esempio...: disegni e studi d'artista*, catalogo della mostra, a cura di C. Frosinini, con la collaborazione di L. Montalbano e M. Piccolo, Firenze 2008, pp. 55-57.

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.

DISEGNI ITALIANI 1983

Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, catalogo della mostra, a cura di B.W. Meijer, C. van Tuyl, Firenze 1983.

ELEN 1995

A.J. ELEN, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books: from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach*, Utrecht 1995.

EPIFANI 2010

M. EPIFANI, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza*, «Bollettino d'Arte», s. 7, 8, 2010, pp. 21-34.

EPIFANI 2017

M. EPIFANI, *Resta e il disegno napoletano*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 303-328.

FARINA 2009

V. FARINA, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento. Le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 339-362.

FARINA 2010

V. FARINA, *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in *Le Dessin Napolitain*, atti del convegno internazionale (Parigi 6-8 marzo 2008), a cura di F. Solinas, S. Schütze, Roma 2010, pp. 183-198.

FUBINI–HELD 1964

G. FUBINI, J.S. HELD, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, «Master Drawings», 2, 1964, pp. 123-141, 185-193.

FUSCONI–PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

GIBSON-WOOD 1989

C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 167-187.

GINZBURG 2017

S. GINZBURG, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 381-391.

GRASSI 1941

L. GRASSI, *Ricerche intorno a padre Resta e al suo Codice di disegni all'Ambrosiana*, «Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», VIII, 1941, pp. 151-188.

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 2017*, pp. 199-240.

GRISOLIA 2018

F. GRISOLIA, *Trattenimenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e i Leonardo di padre Resta*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 271-368.

GRISOLIA 2020a

F. GRISOLIA, *Sebastiano Resta e la regia del Disegno. Il caso dei Trattenimenti pittorici agli Uffizi*, in *ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN 2020*, pp. 331-360.

GRISOLIA 2020b

F. GRISOLIA, *Sentieri del collezionismo: da padre Resta alla Biblioteca Nacional de España*, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Roma 2020, pp. 35-46.

GRISOLIA 2021

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta, Roma 2021 (in corso di stampa).

INCISA DELLA ROCCHETTA 1977

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La «Galleria Portatile» del p. Sebastiano Resta d. O.*, «Oratorium», VIII, 1977, pp. 85-96.

IVANOFF 1963

N. IVANOFF, *Un ignoto Codice Resta*, «Emporium», 137, 1963, pp. 168-170.

KAUL 2020

A. KAUL, *Vom Deuten zur Deutung. Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des Codice Resta*, in *ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN 2020*, pp. 361-390.

LEONARDO E LA SUA CERCHIA 2013

Leonardo e la sua cerchia. Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana, catalogo della mostra, a cura di S. Osano, Tokyo 2013.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

MENA MARQUÉS 1988

M.B. MENA MARQUÉS, *Disegni italiani dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid*, catalogo della mostra, Milano 1988.

NAPOLEONI 2017

I. NAPOLEONI, *Resta consulente d'arte: la collezione di dipinti del perugino Cesare Meniconi*, in PADRE SEBASTIANO RESTA 2017, pp. 357-364.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OY-MARRA 2020

E. OY-MARRA, *Autopsie, Aufzeichnung und Bildkritik. Das Paradigma der Augenzeugenschaft und der Diskurs über den Aussagewert der Kopie bei Pietro Sante Bartoli, Giovan Pietro Bellori und Sebastiano Resta*, in ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN 2020, pp. 215-255.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.

PAMPALONE 1993

A. PAMPALONE, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma 1993.

PEZZUTO 2019

L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Viceregno. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, prefazione di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2019.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, *“Il cuore va al gusto del Correggio”*: episodi della fortuna dell’Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91, tavv. 68-88.

PIZZONI 2012a

M.R. PIZZONI, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in *La ricerca storica locale a Correggio*, atti dell’ottava giornata di studi storici (Correggio 27 ottobre 2012), Correggio 2012, pp. 57-72.

PIZZONI 2012b

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PIZZONI 2013a

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2013b

M.R. PIZZONI, *Appendice III. Trascrizione delle lettere di Sebastiano Resta a Valerio Polazzi e Paris Maria Boschi*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 191-195.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, 2021 (in corso di stampa).

PIZZONI–PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016

M.R. PIZZONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta Sebastiano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 30-33.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

POPHAM 1958

A.E. POPHAM, *On a Book of Drawings by Ambrogio Figino*, «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», 2, 1958, pp. 266-276.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni romani, toscani e napoletani*, Milano 1989.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a padre Sebastiano Resta*, «Paragone», s. 3, 40, 2001(2002), pp. 60-86.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, «Master Drawings», 1, 2008, pp. 3-35.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta: un modello da imitare*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2008, pp. 29-47.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Disegni di Botticelli nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2010, pp. 20-25.

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.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, “*Bagatelle*” sparse d’Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta, «Paragone», s. 3, 109-110, 2013, pp. 64-89.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Appendice I. Trascrizione delle postille di Sebastiano Resta a C. Cesare Malvasia, La Felsina pittrice, Bologna 1678*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 159-174.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Giulio Romano nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Giulio Romano e l’arte del Cinquecento*, atti del convegno (Mantova maggio 2009), a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 117-135.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite del Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 3-33.

RESTA 1707a

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

RESTA 1707b

S. RESTA, *Indice del tomo de’ Disegni raccolti da S.R. intitolato L’arte in tre’ stati [...]*, Perugia 1707.

RESTA/FUBINI 1955

S. RESTA, *Cento tavole del Codice Resta*, edizione in facsimile, presentazione di G. FUBINI, Milano 1955.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SANDRART 1683

J. VON SANDRART, *Academia Nobilissima Artis Pictoriae* [...], Norimberga 1683.

SCHMIEDEL 2020

I. SCHMIEDEL, *Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios*, in *ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN* 2020, pp. 257-287.

SIMONATO 2004

L. SIMONATO, *L'Academia Nobilissimæ Artis Pictoriæ (1683) di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia*, «Studi Secenteschi», XLV, 2004, pp. 139-173.

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem-Gand-Doornspijk 2000.

WARWICK 1996

G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, «Master Drawings», 3, 1996, pp. 239-278.

WARWICK 1997

G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», 4, 1997, pp. 630-646.

WARWICK 1999

G. WARWICK, *Collecting as Canon Formation: Art History and the Collection of Drawings in Early Modern Italy*, in *Memory & Oblivion*, atti del XXIX congresso internazionale di Storia dell'Arte (Amsterdam 1-7 settembre 1996), a cura di A.W. Reinink, J. Stumpel, Boston 1999, pp. 191-204.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

WARWICK 2003

G. WARWICK, *Connoisseurship and The Collection of Drawings in Italy c. 1700: The Case of Padre Sebastiano Resta*, in *Collecting Prints & Drawings in Europe c. 1500-1750*, atti della conferenza (Londra 1997), a cura di Ch. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot 2003, pp. 141-153.

WARWICK 2007 (2008)

G. WARWICK, *Framing the drawing: the drawing album in the seventeenth-century Italy*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13, 2007 (2008), pp. 71-78.

WHISTLER 2016

C. WHISTLER, *Venice & Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven-Londra 2016.

WOOD 1990

J. WOOD, *Padre Resta's Flemish Drawings. Van Diepenbeeck, Van Thulden, Rubens, and the School of Fontainebleau*, «Master Drawings», 1, 1990, pp. 3-53.

WOOD 1996

J. WOOD, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 1, 1996, pp. 3-71.

ZEIGEN - ÜBERZEUGEN - BEWEISEN 2020

Zeigen - Überzeugen - Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit, atti del workshop (Magonza 5-7 ottobre 2017), a cura di E. Oy-Marra, I. Schmiedel, Merzhausen 2020.

ABSTRACT

Il testo introduce alla figura di padre Sebastiano Resta, mirando a dotare il lettore del presente fascicolo di una bussola per orientarsi sul piano storico-critico e su quello bibliografico. L'originalità di Resta collezionista e conoscitore trova infatti pieno riscontro nella sua attività di critico e scrittore d'arte, per la quale fu costante il dialogo tra opere e testo, tra le numerose immagini dell'arte e le molte parole a essa congiunte. La selezione qui vagliata di tali termini, desunti dalle postille dell'oratoriano alle fonti della storia dell'arte, dal suo epistolario e dai suoi commenti ai disegni raccolti, costituisce un primo, specifico affondo sulla prosa del collezionista, mettendone in luce il ruolo nella storiografia artistica dell'epoca.

The figure of Father Sebastiano Resta is introduced here, aiming to provide the reader of the present issue with a compass to orient himself on both the historical-critical and bibliographic levels. Resta's originality as a collector and a connoisseur is fully reflected in his activity as an art critic and writer, for which the dialogue between the numerous images of art and the many words associated with it was constant. The selection of these terms, examined here by several scholars, drawn from the oratorian's marginal notes to the sources of art history, from his correspondence and from his comments over the collected drawings, constitutes a first, specific insight into the collector's prose, highlighting his role in the art historiography of his time.

GLI ARABESCHI DI PADRE RESTA

Nel 1689 padre Resta si servì del vocabolo *arabeschi* per intitolare uno dei suoi più singolari libri di disegni, il *Libro d'Arabeschi* appunto, che egli inviò da Roma a Palermo al suo corrispondente oratoriano padre Giuseppe del Voglia, «antiquario e dilettante di pitture»¹, col quale aveva stretto contatti almeno dalla fine del 1685. Accomunati da interessi, oltre che spirituali, specificamente artistici, i due cominciarono a scambiarsi disegni e informazioni, riguardanti tanto il contesto romano quanto quello siciliano². Del Voglia, d'altra parte, stava allora coordinando l'impresa palermitana della fastosa decorazione a intarsi marmorei delle cappelle e degli altari della chiesa dell'Olivella, che costituì uno dei capisaldi – e, forse, il primo in ordine cronologico – di questa particolare tipologia decorativa destinata a durevole fortuna in Sicilia.

Considerato tale condivisione di interessi, non sorprende che del Voglia abbia richiesto a Resta un intero volume tutto di disegni decorativi, gli *arabeschi*, che potessero contribuire a un aggiornamento dei repertori ornamentali a disposizione degli artefici isolani.

Occorre domandarsi da dove padre Resta trasse tale termine, così raro nella letteratura artistica del suo tempo³.

Esso compariva, nell'accezione in cui lo adopera Resta, nelle *Vite* del Vasari, di cui egli fu un attentissimo lettore⁴. Nella *Introduzione alle tre arti del disegno*, Vasari parlava più volte di «commessi di argento et oro con arabeschi, venuti di tali paesi», riferendosi a lavori di intarsio realizzati per ornare armature, staffe e oggetti preziosi, ma anche tessuti, con motivi presi a prestito dal repertorio ornamentale d'Oriente, o come lui stesso scriveva, utilizzati «in Damasco e per tutto il Levante»⁵.

Altra importantissima fonte consultata da Resta, anche per ricavarne informazioni sull'ornato e sulle grottesche, erano i testi di Giovanni Paolo Lomazzo, da cui egli trasse pure la distinzione tra *grottesche*⁶ e *trofei*, alla quale lo storiografo lombardo aveva dedicato alcuni capitoli del suo *Trattato dell'arte della pittura* del 1584.

Proprio a tali capitoli fanno riferimento le note di commento alla serie di fogli rappresentanti *trofei*, inclusi verso la fine del *Libro d'Arabeschi*, dove pure si trova letteralmente trascritto un intero passaggio di Lomazzo, nel quale erano segnalati i nomi dei principali artisti specializzati in quel genere⁷.

¹ Per una ricostruzione della personalità di padre Giuseppe del Voglia, personaggio di spicco nella Congregazione dei Filippini di Palermo, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 17-18 e a ABBATE 2007, dove la sua figura viene contestualizzata nel contesto Oratoriano di Palermo nel corso del XVII secolo.

² del Voglia inviò a Roma a Resta più di un disegno di pittori siciliani del Cinquecento, assai rari: una *Dormitio Virginis* di Antonio Gagini, oggi a Chatsworth; cinque fogli di Vincenzo da Pavia, non individuati salvo l'ultimo nel Codice Resta di Palermo (PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p.70, n. 17 b). Per il disegno perduto di Giovanni da Udine e per quello di Marco Marchetti da Faenza, inviato da Resta a del Voglia, vedi più avanti.

³ Come noto, Agucchi, Bellori e Baldinucci ignorano addirittura la problematica dell'arte decorativa e della grottesca in particolare, e persino Cortona ed Ottonelli esprimono un giudizio negativo a proposito.

⁴ *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015.

⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, capp. XXIV, XXVIII, XXXIV.

⁶ Sulla grottesca si vedano ACIDINI LUCHINAT 1982 e MOREL 1997.

⁷ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 343-348: cap. XLIX (Grottesca); pp. 367-370, capp. XLIII, XLIV (Trionfi e Trofei), aveva dedicato addirittura tre capitoli del suo libro a questi argomenti. Per gli artisti specializzati in trofei, da lui nominati (ivi, p. 347) e copiati da Resta a cc. 177-178 del volume, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*.

Anche le menzioni di Serapione, mitico pittore a cui Plinio il Vecchio attribuiva una ammiratissima produzione di fregi e arabeschi, erano da Resta puntualmente ricavate da Lomazzo⁸.

Un primo cenno a questa figura si legge nella nota che accompagna un bel foglio cinquecentesco, un raro disegno dall'antico eseguito da Luzio Luzi, con studi dagli stucchi del Colosseo (Fig. 1), inserito all'inizio del volume palermitano: «L'originali erano per quanto arguisco da Lomazzo, di SERAPIONE»⁹. La seconda si trova sotto a un disegno riferito da Resta a Giovan Battista Montano, inserito all'interno della *Galleria Portatile* conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano: «Serapione antico fu unico in far grottesche, arabeschi, e simili bizzarrie. Il Lomazzo a fol. 421 e seg. Porta imitatori diversi Romani e lombardi»¹⁰.

Muovendo dai testi di Lomazzo, Resta elaborò anche spunti e criteri che gli servirono per organizzare il *Libro d'Arabeschi*, uno dei pochi tra i suoi codici di disegni giunto sino a noi integro così come lui l'aveva concepito, e che è stato ritrovato vent'anni fa nella Biblioteca Comunale di Palermo¹¹, mentre la maggior parte dei suoi libri emigrati in Inghilterra nel XVIII secolo ha subito smembramenti da parte di collezionisti e mercanti¹².

La critica ha ormai messo in luce la notevolissima autonomia di Resta rispetto agli orientamenti della storiografia dei suoi giorni, che bene risalta dall'impostazione tematica dei suoi libri di disegni, finalizzati a valorizzare periodi, scuole, tendenze e personalità del tutto dimenticate – o addirittura condannate – all'epoca in cui visse.

È il caso appunto del *Libro d'Arabeschi*, attraverso il quale egli intese ricostruire l'evoluzione dei modelli decorativi nell'arte italiana dalla fine del Quattrocento sino all'età contemporanea, con particolare riguardo al tema della *grottesca*, spesso sovrapposto alla nozione di *arabesco*: si trattava di disegni di ornato architettonico ispirati all'antico, di studi di oreficerie e di *trofei*, ma anche di vedute e paesaggi, con un'attenzione particolare allo sviluppo e alla fortuna della grottesca a Roma dalla prima metà alla fine del Cinquecento. Si trattava di un genere del tutto estraneo all'aulica prospettiva storico-critica di Giovan Pietro Bellori, programmaticamente disinteressato al coinvolgimento dei maestri da lui celebrati nell'esecuzione di opere di carattere sontuario. Basti pensare che nella *Vita* di Annibale Carracci egli passò sotto silenzio i disegni elaborati per il *Piatto Farnese*, e che in quella di Maratti omise di ricordare le sue meravigliose creazioni di modelli per i piatti donati per legato dal cardinale Lazzaro Pallavicini al granduca di Firenze in occasione della festa di San Giovanni¹³.

Nel volume palermitano, nonostante varie incongruenze nella sequenza dei fogli, padre Resta riuscì a tratteggiare il ruolo svolto dai modelli antichi nell'evoluzione dell'ornato, a cominciare dalla scultura e dalla pittura del Quattrocento in area centro-settentrionale, assegnando a Mantegna, sulla base però di riscontri non sempre fondati, un ruolo di spicco nel ricorso a fregi e decori ispirati al repertorio classico¹⁴. Tra i materiali grafici di ambito veneto in suo possesso c'erano poi due «Arabeschi di Vincenzo Rondinelli da Ravenna» (Figg. 2-3), riferiti cioè a Nicolò (e non Vincenzo!) Rondinelli, che era stato ricordato da Vasari come discepolo di Giovanni Bellini molto operoso in Romagna¹⁵.

⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 367-368: «tra gli antichi, fu unico Serapione, il quale per altro non sapeva dipingere un uomo e sopra questi dipingeva con estrema bizzarria».

⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 58-59 n. 6.

¹⁰ BORA 1976, scheda n. 166, pp. 224-225, nota trascritta a p. 279.

¹¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007.

¹² POPHAM 1936-1937(1937); WARWICK 2000.

¹³ Su questo splendido episodio del gusto dell'ornato del barocco romano e dell'oreficeria del Seicento si rinvia al catalogo della mostra *OMAGGIO AL GRANDUCA* 2017.

¹⁴ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*.

¹⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, nn. 38 («Arabeschi di Vincenzo Rondinelli da Ravenna») e 46 («Vinc[enz]o Rondinelli di cui molto si serviva nelle opere Gio. Bellini»), che nella

Di nuovo seguendo la scia delle indicazioni vasariane, Resta riconosceva una posizione di particolare importanza a Filippino Lippi come autore di grottesche, produzione che egli riteneva di potere documentare attraverso un disegno (Fig. 4) oggi conservato al British Museum (da attribuire più correttamente allo Spagna), e che così commentava:

Filippino di F(ra) Filippo. Oltre al buon colorito et aggiustato disegno, introdusse novità di bizarrî habiti, ornamenti vasi, trofei, arabeschi, grottesche, onde è stato facile dalle sue invenzioni passare a modi passare alla somma perfezione dell'arte¹⁶.

Il racconto visivo del *Libro d'Arabeschi* procede seguendo la stagione di massima fortuna della grottesca di cui erano stati protagonisti, sulla base di una straordinaria campagna di studi sull'antico, Raffaello e Giovanni da Udine, il cui ruolo di innovatore in questo ambito fu celebrato da Resta in riferimento a diversi fogli inseriti non solo nel codice palermitano ma anche in altri suoi libri di disegni¹⁷. Ma Resta non dimenticava l'interpretazione più elegante che della grottesca aveva dato Perino del Vaga, e mostrava di aver ben compreso il diverso approccio dei due allievi di Raffaello di fronte alla decorazione all'antica. La precocità e la finezza delle sue osservazioni in proposito sono sorprendenti:

Grottesche di mano di Perino del Vaga prese dalle grotte antiche d'Ordine di Raffaele. Vetruvio chiama simili pitture mostra dimidiata sigilla. Nelle grotte si trovavano anche istorie di figure intiere, oltre le bizzarrie ideali di simili ornamenti; e di quelli esempj s'approffittarono Giulio Romano Polidoro e Gio. da Udine dice Bellori dove sopra, che gl'ornati di Tivoli portò alle Loggie. Simile a questo disegnare e il disegnar grottesche di Gio. da Udine come si arguisce dalle Loggie; che principalmente sotto la soprintendenza di esso caminavano negl'ornamenti, siamo sotto l'occhio di Raffaele. Ma la differenza del disegnare tra Perino e Giovanni era, che la penna di Perino era più leggiadra questa di Gio(vanni) più ferma¹⁸.

Poco importa che il disegno da lui creduto di Perino, oggi al British Museum, sia stato restituito a Luzio (Fig. 5). Ciò che, comunque, emerge da queste sue parole è la piena comprensione delle differenti personalità artistiche uscite dal magistero raffaellesco, evidenziandone le specificità stilistiche anche nei disegni di carattere decorativo: al pari che negli studi di figura, anche in questo tipo di fogli risaltava la differenza di condotta grafica tra la mano elegante e nervosa di Perino e quella 'più ferma' di Giovanni da Udine.

Proprio perché il suo principale punto di osservazione sugli sviluppi della storia dell'arte moderna era il disegno, strumento attraverso il quale gli era possibile capire e seguire il processo creativo e la cultura tecnica degli artisti, padre Resta riuscì a rimanere libero dalle preclusioni nei riguardi del linguaggio manierista tanto radicate nella storiografia e nel gusto

versione a stampa del *Parnaso de' Pittori* sono così descritti: «Di sotto al sudetto foglio volante, v'è un altro arabesco del sudetto Vincenzo Rondinelli Scolaro di Gio: Bellini» (RESTA 1707, p. 31, f. 40) e «Un Arabesco di VINCENZO RONDINELLI da Ravenna Scolaro di Gio: Bellini, di cui in alcune opere si servì per aiuto» (RESTA 1707, p. 23, f. 25). I due studi di grottesche, tuttora attribuiti a Vincenzo Rondinelli, sono conservati a Oxford, Christ Church, inv. 0946-0947: BYAM SHAW 1976, I, cat. 706-707, pp. 190-191, e II, tavv. 401-402.

¹⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 12; Londra, British Museum, inv. Pp,1.25, in POPHAM-POUNCEY 1950, I, pp. 149-150, n. 251, II, tav. CCXII. In ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 65, Resta commenta ampiamente un altro disegno di Filippino, che mette in rapporto con gli affreschi della Minerva, purtroppo non identificato, che recava nel verso «grottesche o sia arabeschi di belle invenzioni, e buone riquadrature d'architettura».

¹⁷ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem* per gli artisti citati. Un altro disegno di grottesche di Giovanni da Udine, non identificato, con commento è in ms. Lansdowne 802, libro *k*, n. 160.

¹⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 57 (Londra, British Museum, inv. 1874,0808.91; POUNCEY-GERE 1962, I, cat. 182, p. 108, e II, tav. 152).

del suo tempo, e ad apprezzare l'universo formale di quello che Bellori aveva stigmatizzato come il vizio della «fantastica idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione»¹⁹.

La decorazione di secondo Cinquecento, con i suoi protagonisti, è ampiamente testimoniata e valorizzata nel libro palermitano, nel quale Resta rendeva omaggio al travolgente talento disegnativo di Taddeo Zuccaro, al suo linguaggio grafico elegante e originale, e a quello più facile e divulgativo del fratello Federico, aprendo con lungimiranza la riflessione sull'apporto dei loro collaboratori. Per esempio, in relazione ad alcuni fogli egli evocava il nome Francesco Nardini, cugino dei due fratelli, ricordato da Vasari, mentre per altri menzionava «Antinori»²⁰, ovvero Antenore Ridolfi, altro componente della bottega di famiglia, la cui esistenza gli risultava invece dalla firma apposta su alcuni progetti decorativi collegati al cantiere di palazzo Farnese a Caprarola²¹.

In molti casi, le attribuzioni avanzate da Resta ai vari specialisti delle grottesche, ai suoi giorni totalmente ignorati dai collezionisti di grafica, dipendevano in modo precipuo dalle indicazioni ricavate dalle fonti (soprattutto Vasari e le *Vite* di Giovanni Baglione) e utilizzate più o meno a proposito²².

Scorrono così nel codice di Palermo i nomi di Morto da Feltre, considerato sulla scia di Vasari il primo a sperimentare la grottesca; di Cristoforo Gherardi, al quale Resta riferisce studi non autografi eppure suggestivamente connessi, sulle orme di Vasari²³, con gli affreschi in palazzo Bufalini a Città di Castello; di Raffaellino da Reggio, Marco Marchetti da Faenza, Cherubino Alberti, «Lorenzino da Bologna» ovvero Lorenzo Sabatini, «Prosperino delle grottesche» cioè quel Prospero Orsi amico di Caravaggio, e tanti altri.

Infine, a dimostrazione del vivo interesse di Resta per il filone degli *arabeschi*, si può riconsiderare un curioso episodio, da lui stesso narrato. Dopo aver inviato a Palermo il libro finito e rilegato nel 1689, durante il viaggio a Milano nel 1690 padre Resta si imbatté in un bel foglio di Giovanni da Udine, che acquisì e che spedì subito a del Voglia perché lo inserisse in apertura al codice, ormai nelle sue mani. Ignoriamo se il suo desiderio sia stato esaudito, perché le prime pagine del volume, e con esse il frontespizio, sono andate perdute, ma il disegno in questione è ulteriormente documentato da una preziosa nota scritta da Resta in margine a un altro studio di grottesche, che egli riferiva a Perino del Vaga, identificabile nel foglio di Luzio oggi al British Museum²⁴, inserito nel volume *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*:

Non mi pare di dover defraudare il buon dilettante che legge d'una rara notizia che hebbi in Faenza in casa de Sig. Laderchi l'anno 1690, e fu che il Pittor Villani mi propose di comprar certi disegni, tra quali era un foglio trascurato d'Arabeschi e Grottesche di Gio. da Udine; nel Rovescio del quale si leggevano simili Parole, delle quali io non mi ricordo precisamente, perché d'alegrezza le mandai allora per la posta al P. Giuseppe del Voglia dell'Oratorio di S. Filippo di Palermo Nobile dilettante perche lo prefigevi per Frontespizio ad un libro d'Arabeschi ed altri ornati che li haveva donato poco prima. -- dicevano, ma difusamente le parole Jo. Gio: di Martino Vanni da Udine venni a Roma adi ...l'anno 1518, introdotto a Raffaele che mi mando à

¹⁹ BELLORI/BOREA 2009, pp. 21-22.

²⁰ Per non ripetersi, si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*.

²¹ Ivi, pp. 86-89, nn. 29-30, con bibliografia precedente. Il nome dell'artista è stato scoperto grazie allo studio formato, da lui inviato a Federico Zuccari per gli stucchi della cupoletta della chiesa a Caprarola, glossato da padre Resta, apparso in asta a Londra, Sotheby's, 1990, lot 23 (commentato da John Gere).

²² È noto che egli possedeva, e glossò, tre edizioni delle *Vite* di Baglione: *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016.

²³ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, nn. 8 a p. 61, 10 a p. 62, 36 a p. 94.95; *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 214 e nota 70.

²⁴ Londra, British Museum, inv. 1874-8-8-91: POUNCEY-GERE 1962, cat. 182, p. 108; fig. 152; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 18, fig. 3. La scritta, già apposta sotto il disegno, si trova in ms. Lansdowne 802, libro f, n. 57.

copiar ad una cava nell'Esquilino. Le chiamano grottesche, e fanno bene in ogni sorte d'edificij²⁵.

Resta continuò a pensare all'amico del Voglia e al *Libro d'Arabeschi* anche dopo avergli inviato il volume. È infatti emersa un'altra testimonianza sul rapporto tra i due filippini, un messaggio a del Voglia che padre Resta il 27 settembre del 1690 vergò su un foglio con due fregi a grottesche di Marco Marchetti, utilizzato come carta da lettera, oggi a Princeton dove è stato identificato da Alessandro Nova,²⁶:

P(adre) Giuseppe del Voglia Mio Signore» – scriveva sul margine destro del primo foglio (Fig. 6) – Nel mio viaggio di Milano passo di Faenza e trovo questo disegno di Marco Marchetti da Faenza di cui scrive la vita il Baglione, e come nel libro degl'arabeschi che tributai al merito di V. R. ve ne sono altri di questo tale, le invio anche il presente, acciò se ne trovasse de simili notati ad altro Autore le corregga il nome e li ascriva a questo Marco faentino.

Ma qualcosa accadde che pose fine all'amicizia fra i due. L'oratoriano di Palermo non solo non inserì nel volume il disegno di Marchetti, che infatti, immesso sul mercato, è poi finito a Princeton, ma aggiunse anche un proprio commento acido sull'abitudine di Resta di lasciare traccia sui fogli che gli passavano per le mani: «Non potea fare ammanco di scrivere queste ciacolature sopra il disegno, ed imbrattarlo»²⁷.

Dobbiamo però convenire che grazie a tali annotazioni siamo oggi in grado di risalire a molte delle provenienze e alle antiche attribuzioni di quei disegni, e che esse aiutano a ricostruire un intero spaccato straordinariamente vivido della cultura del tempo, con particolare riferimento alle abitudini collezionistiche, alla circolazione e al mercato del disegno in Italia, e non solo, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo²⁸.

²⁵ Resta riporta lo stesso episodio anche nelle note a Sandrart (cfr. VANUGLI 1991, p. 154, nota 55) e all'Orlandi (cfr. NICODEMI 1956, p. 293): «L'anno 1690 in Faenza mi fu dato un disegno dal Pittor Villani di belli Arabeschi che io subito conobbi che erano di Gio: da Udine. Voltai il foglio e vi trovai molte righe che cominciavano in queste parole: Io Gio: Martini da Udine venni a Roma adì tanti del tal mese e tal anno, e fui fatto conoscere (credo dicesse da Giulio Romano) a Raffaele che mi mandò al Monte (credo dicesse Esquilino), dove s'era aperta una grottesca a copiare quelli ornamenti e pitture che per ciò si dimandavano grottesche e le quali si sono messe in opera in chiese in portici et in ogni sorta di fabbriche e sono a quest'hora in uso a piacciono molto. Non mi ricordo le particolarità, ma quanto in sostanza diceva quel foglio. Da Faenza lo mandai a P. del Voglia della Congregazione di Palermo perché lo ponesse per frontespizio ad un libro d'Arabeschi che io medesimo poco dianzi li avevo donato. Dico che diceva Io. Gio: martini da Udine, ma diceva Gio: Manni; forse poteva intendersi per Gio: Martino di casa Nanni da Udine per esser figlio di Martino». Nelle note riportate da NICODEMI 1956, p. 302, è ripetuto lo stesso episodio, con l'aggiunta che sul disegno vi era apposta la data 1518. In merito a queste informazioni di Resta si veda il commento in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 102, 114, 121.

²⁶ Princeton, University Art Museum, Princeton, University Art Museum, inv. x1948-755. I disegni, rintracciati da Nova, sono ampiamente commentati da A. Bigi Iotti e G. Zavatta in *ITALIAN MASTER DRAWINGS* 2014, cat. 35-36, pp. 86-89, con bibliografia precedente.

²⁷ Ivi, p. 86, dove la scritta non è riconosciuta a del Voglia.

²⁸ WARWICK 2000.



Fig. 1: Luzzo Luzi, *Studi dagli stucchi del Colosseo*. Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, c. 6



Fig. 2: Vincenzo Rondinelli (attribuito). Oxford, Christ Church, inv. 0947



Fig. 3: Vincenzo Rondinelli (attribuito).
Oxford, Christ Church, inv. 0946



Fig. 4: Giovanni di Pietro detto lo Spagna, *Giovane donna con corona di fiori*. Londra, British Museum, inv. Pp,1.25. © The Trustees of the British Museum

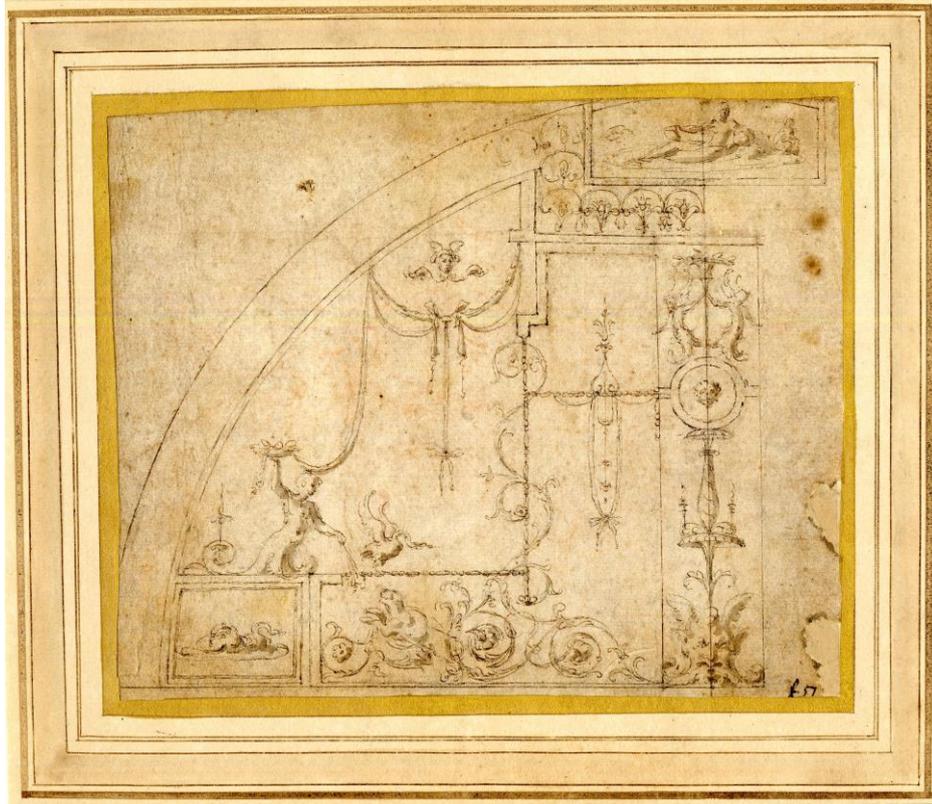


Fig. 5: Luzzo Luzi, *Grottesche*. Londra, British Museum, inv. 1874,0808.91. © The Trustees of the British Museum



Fig. 6: Marco Marchetti, *Studio di fregio decorativo con ignudi, un putto, un'erma e grottesche*. Princeton, University Art Museum, inv. x1948-755

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 2007

V. ABBATE, *Resta, Del Voglia e l'Oratorio palermitano*, in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 38-45.

ACIDINI LUCHINAT 1982

C. ACIDINI LUCHINAT, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, *Parte terza: Situazioni momenti indagini*, t. 4. *Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 161-200.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BYAM SHAW 1976

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I-II, Oxford 1976.

ITALIAN MASTER DRAWINGS 2014

Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum, a cura di L.M. Giles, L. Markey, C. Van Cleave, Princeton 2014.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

MOREL 1997

P. MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi 1997.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

OMAGGIO AL GRANDUCA 2017

Omaggio al Granduca. Memorie dei piatti d'argento per la festa di san Giovanni, catalogo della mostra, a cura di R. Balleri, M. Sframeli, Livorno 2017.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

POUNCEY–GERE 1962

P. POUNCEY, J.A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, III. *Raphael and his Circle: Giulio Romano, G.F. Penni, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Tommaso Vincidor, Polidoro da Caravaggio, Baldassare Peruzzi, Timoteo Viti and Girolamo Genga, also Sebastiano del Piombo*, tt. 2, Londra 1962.

POPHAM–POUNCEY 1950

A.E. POPHAM–P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, I. *The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, tt. 2, Londra 1950.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

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.

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Art of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

Il termine «arabesco», già presente nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* del 1612, non troppo tempo dopo, nel 1689, era stato usato da padre Resta per intitolare uno dei suoi libri più rari, il *Libro d'Arabeschi* appunto, richiestogli da Palermo da padre Giuseppe del Voglia, suo corrispondente anch'egli oratoriano. Il termine, così raro nella letteratura artistica dell'epoca, dato che non lo citano né Baglione né Scannelli né Scaramuccia, e tantomeno Bellori, padre Resta lo trae da Vasari e soprattutto da Lomazzo, nel riferimento a disegni d'ornato e a grottesche. Infatti, da Lomazzo, egli non solo riprende la distinzione fra grottesche e trofei, ma recupera anche il mitico pittore antico Serapione, già nominato da Plinio quale autore di pitture di grottesche.

The term «arabesco» (arabesque), already present in the first edition of the *Vocabolario della Crusca* in 1612, had yet been used by Father Resta in 1689 to name one of his rarest books of drawings, the *Libro d'Arabeschi* (*Arabesques Book*), requested from Palermo by Father Giuseppe del Voglia, a correspondent of him and also an Oratorian. Since neither Baglione, nor Scannelli, nor Scaramuccia, much less Bellori, cite the term «arabesco», so rare in the artistic literature at the time, Father Resta draws it from Vasari and above all from Lomazzo, in reference to ornate drawings and grotesques. In fact, from Lomazzo, he takes up not only the distinction between grotesques and trophies, but also the mythical ancient painter Serapione, mentioned by Plinio as the author of grotesques paintings.

ARABESCO PRIMA E DOPO PADRE RESTA

Arabesco, come sostantivo impiegato, perlopiù al plurale, per denotare viluppi stilizzati di forme e linee «alla foggia degli Arabi»¹, è documentato nella letteratura artistica del Cinquecento: se ne trovano tra l'altro occorrenze in Giorgio Vasari, che dal 1550 lo impiega per definire una tipica manifattura orientale di decorazione delle superfici in metallo, poi transitata con successo in Occidente sulle «armature da combattere [...] e similmente [su] staffe, arcioni e mazze ferrate, e ora molto si costumano [su]i fornimenti delle spade, de' pugnali e de' coltelli e d'ogni ferro che si voglia riccamente ornare e guernire»². Nel Tommaseo-Bellini, trecento anni dopo, si rimarca con acume come il vocabolo denoti sì

certi ornamenti, la cui invenzione si suole attribuire agli Arabi, ma che furono usati eziandio dagli antichi: bizzarre intrecciature di foglie, fiori, frutti, animali. Dal non permettere la religione degli Arabi umane figure. L'Arabesco ha sempre del fantastico, più da eccitare la curiosità del senso e dell'immaginazione, che da soddisfare all'intelletto o all'affetto³.

Nell'intervallo si è quindi compiuto un ampliamento di fatto della sfera semantica del termine, che dal suo significato tecnico legato alla sfera di una sofisticata, e settoriale, produzione puramente decorativa di alto artigianato, costeggia ora assai da vicino il genere artistico ed espressivo – di assodata discendenza antiquaria – delle *grotesche*, senza tuttavia sovrapporvisi completamente.

L'incubatrice di questa trasformazione va individuata nella produzione teorica del pittore lombardo Giovanni Paolo Lomazzo: nella forma aferetica *rabesco/rabeschi* (spesso anche *rebesco/rebeschi*), il vocabolo è infatti ampiamente attestato nei suoi scritti, e in particolare nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* pubblicato a Milano nel 1584, per assurgere poi, ancorché nella forma dialettale di *Rabisch* (o *Rabisc*), addirittura a titolo di una sua nota raccolta di componimenti poetici in lingua lombarda, edita nel 1589, che diede voce all'eccentrica Accademia della Val di Blenio, «movimento culturale di fronda nato e cresciuto nel clima post-tridentino del primo Borromeo»⁴, di cui Lomazzo fu appunto il *Nabad* (cioè il presidente a vita).

Nel *Trattato*, e in particolare nelle parti del *Sesto Libro* riservate alla composizione pittorica degli edifici e del loro ornamento, il vocabolo, col significato neutro di decoro di pura fantasia – presumibilmente per distinguerlo dagli altri, naturalistici, elencati subito dopo – apre la descrizione del capitello dell'ordine composito, là dove si dà licenza d'introdurvi «rebeschi, giri di fogliami, fregetti, festoni, fiori, frutti, cannelle, rose, animali e maschare»⁵. Nelle pagine seguenti, specie nel capitolo dedicato alla *Composizione de i fregi*, cioè delle fasce, strette tra architrave e cornice nelle trabeazioni, che appunto rappresentano, coi capitelli, l'elemento figurativo del linguaggio architettonico classico di un edificio (risultando perciò assai attrattive per un pittore), l'occorrenza è ambientata in un passo che ha già richiamato l'attenzione degli studi⁶. Anche se, ancora una volta, le caratteristiche formali dei *rebeschi* non vi vengono

¹ Si veda inoltre alle voci *Arabesco*, *Rabesco* del *GDLI*.

² VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 169. Nel *Dialogo di pittura* (1548) Paolo Pino con «dipignere arabesco», appunto «Usato dai Mori», definisce con l'aggettivo una tecnica di decorazione a secco «da non conumerar nella pittura» e contrapposta al buon fresco (PINO 1548, p. 121).

³ TB, *ad vocem*.

⁴ LOMAZZO/ISELLA 1993, p. VIII.

⁵ LOMAZZO 1584, pp. 406-412 (la citazione è a p. 411).

⁶ «Ne i rebeschi ci sarebbe molto che dire, benché Stefano Scotto senza dubbio sia stato il principale, però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu suo primo discepolo, & insieme del Lovino» (LOMAZZO 1584, p. 421). Si veda il commento in VILLATA 2004, in particolare pp. 15-18, con bibliografia.

esplicitamente descritte, Lomazzo riconosce tre campioni del genere alla svolta tra Quattro e Cinquecento – Stefano Scotto, Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini – poco prima che la trattazione si rivolga specificatamente e in gran dettaglio al tema, assai caldo nella Milano controriformata, delle *grottesche*⁷. Poiché, venendo a queste ultime nel capitolo successivo, Lomazzo ne ribadisce la genealogia antica e la filiazione moderna, anch'essa romana, nella bottega di Raffaello, l'impressione è che con il termine *rebeschi* egli intenda, prima di altre considerazioni, individuarne il corrispettivo settentrionale e fieramente autoctono, non diversamente – se vedo bene – dalla logica in base alla quale di lì a poco distinguerà, sul piano della scelta linguistica, le sue rime tra *Grotteschi* (editi in volgare italiano nel 1587) e, appunto, i facchineschi *Rabischi*⁸.

Ma proprio il contesto in cui il discorso lomazziano si articola nel *Trattato* suggerisce, mi pare, che sia infruttuoso tentare d'inchioidare i *rebeschi* a un preciso *pattern* formale, e più naturale e produttivo intenderli come categoria di decorazioni di superficie che abitano l'architettura e che da quella traggono la propria ragion d'essere. D'altro canto la caratteristica precipua del linguaggio 'all'antica' in Lombardia, costruito prima che rappresentato, è proprio, sin dalle sue manifestazioni quattrocentesche, l'espressività libera e 'autoreferenziata'⁹, addirittura istituzionalizzata da Cesare Cesariano con l'inedita inserzione, nella sequenza dei diversi *genera* di colonne presentata nel suo *Vitruvio*, della *columna atticurga sive attica*, sul cui fusto «aut se insculpe aut si orna di opera de stuchi aut se intropinge di qualche placide cose vel de vasamenti et altri ornati»¹⁰.

Non c'è dubbio che l'adozione, un secolo più tardi, di *arabesco/arabeschi* nel lessico di Sebastiano Resta discenda, com'è già stato notato, appunto dal conterraneo Lomazzo, del cui *Trattato* il padre oratoriano possedeva una copia ancora conservata nella biblioteca Vallicelliana a fine Settecento (e purtroppo irreperibile)¹¹: la connotazione identitaria del termine è surrettiziamente tanto più evidente considerando che, perduta l'inflessione dialettale, esso funziona negli scritti del padre oratoriano ormai trapiantato a Roma come sinonimo di *grottesca*¹². Impiegandolo nel titolo del volume oggi a Palermo – il *Libro d'Arabeschi* – cioè intestandolo a una raccolta grafica, assemblata con un impegno critico di assoluta avanguardia,

⁷ LOMAZZO 1584, pp. 422-425. Si veda, per un confronto tra fonti cinquecentesche sul tema, la raccolta di testi in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, III, pp. 2617-2701. Per un esempio di *rebeschi* gaudenziani si veda la decorazione della volta della cappella già Scarognino, oggi di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo (per la cui storia si veda P. Angeleri, scheda n. 7, in *IL RINASCIMENTO DI GAUDENZIO FERRARI* 2018, pp. 109-120).

⁸ Secondo Edoardo Villata, anziché soprattutto con la geografia, la distinzione operata da Lomazzo tra *rebeschi* e *grottesche* avrebbe piuttosto a che fare con la cronologia, definendo a suo giudizio il primo vocabolo tutti gli ornati 'fantasiosi' realizzati prima del rilancio del genere su solide basi archeologiche da parte di Raffaello e bottega. Lo studioso propone d'intendere con *rebeschi* «l'etichetta sotto cui catalogare, all'interno dei fregi, le grottesche colorate di primo Cinquecento» (si veda VILLATA 2004, p. 17); al contempo non si riconosce nel tentativo d'identificazione dei *rebeschi* esclusivamente come «decorazioni di intrecci vegetali» avanzata da altri (*ibidem*, nota 48, pp. 81-82), e che sembrerebbe in effetti favorita da almeno un'altra occorrenza (LOMAZZO 1584, p. 430: «Et questa è la vera, & antica forma del far le grottesche, ma poco intesa da molti che invece di quelle dovrebbero far delle *rebesche* ancora, che senza profondità o eminenza rappresentandosi d'un solo colore, si formano in giro con forcole, germogli & fogliami fiorati, come vediamo usarsi ne i lavori di ricamo, & della gemina sopra l'arme [...]»), dove si nota come il termine, virato al femminile però, si riallinei al più corrente significato 'artigianale' richiamato in apertura.

⁹ Si veda in proposito SCHOFIELD 1992.

¹⁰ CESARIANO/ROVETTA 2002, p. 244. Sull'ordine *atticurgo* di Cesariano (e le sue origini in Plinio il Vecchio), si veda THOENES 1980.

¹¹ Sul debito di padre Resta nei confronti del trattatista lombardo si vedano PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, soprattutto p. 20; AGOSTI 2015, p. 37; AGOSTI 2008.

¹² Si vedano le occorrenze del termine nelle postille di Resta alle *Vite* di Vasari nella trascrizione di M.R. Pizzoni, in PIZZONI 2015, ad esempio a p. 102; oppure Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, n. 65: «ci sono grottesche o sia arabeschi di belle invenzioni...».

dedicata al tema dell'ornato nella sua dimensione spaziale, e dunque architettonica, Resta dimostrava con quanta profonda intelligenza avesse interiorizzato, con la parola, la sensibilità e la visione d'insieme cui essa aveva dato voce nella Milano della sua formazione.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2008

B. AGOSTI, *Officina del disegno alla Chiesa Nuova. Recensione alla mostra Libro d'arabeschi. Disegni ritrovati di un collezionista del Seicento*, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1 aprile-15 giugno 2008), «Alias», 15, 12 aprile 2008, pp. 20-22.

AGOSTI 2015

B. AGOSTI, *I Vasari di padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 35-51.

CESARIANO/ROVETTA 2002

C. CESARIANO, *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini* (Como 1521), a cura di A. ROVETTA, Milano 2002.

GDLI

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

IL RINASCIMENTO DI GAUDENZIO FERRARI 2018

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2018, pp. 109-120.

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* [...], Milano 1585.

LOMAZZO/ISELLA 1993

G.P. LOMAZZO, *Rabisch. Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio*, testo critico e commento di D. ISELLA, Torino 1993.

PINO 1548

P. PINO, *Dialogo di pittura* [...], Venezia 1548.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 53-221.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

SCHOFIELD 1992

R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, «Arte Lombarda», n.s., 1, 1992, pp. 29-44.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

TB

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

THOENES 1980

C. THOENES, "Spezie" e "ordine" di colonne nell'architettura del Brunelleschi, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani (Firenze 16-22 ottobre 1977), I-II, Firenze 1980, II, pp. 459-469.

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.

VILLATA 2004

E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino-Londra-Venezia-New York 2004, pp. 13-143.

ABSTRACT

L'articolo ripercorre le più significative occorrenze, e i diversi significati, del vocabolo *arabesco* nella letteratura artistica italiana dal Cinquecento al Settecento.

The article retraces the most conspicuous occurrences, and the different meanings, of the word *arabesco* in the Italian artistic literature from the 16th to the 18th centuries.

PRIMA DI CIMABUE: GRECO E GRECANICO IN PADRE RESTA

Per il preludio al nostro secolo d'oro moderno si mette un disegno grecanico per indicare a quale infelice stato fu ridotta l'arte in quelli otto secoli ferrei della sua miserabile decadenza, finché venne da quel buio agli primi crepuscoli di Giotto [...]¹.

Questo intervento intende concentrarsi sulle parole impiegate da Sebastiano Resta in riferimento agli artefici dei secoli che precedettero la «pittura rinascente»² di Cimabue e Giotto, per i quali introdusse, accanto all'uso ormai consolidato di *greco*, la variante di *grecanico*.

Nella ricca e variegata congerie di glosse e annotazioni che l'oratoriano disseminò sui fogli che raccoglieva e nei volumi di disegni che assemblava, l'aggettivo *greco* è utilizzato, con notevole frequenza, a proposito della statuaria ellenica e nel caso delle *Nozze Aldobrandini*, ogni qualvolta egli si trovò a lodare la «perfezione dell'Antico»³ osservando le copie grafiche o incisive tratte in epoca moderna da celebri pezzi antichi⁴.

Quale accanito lettore e postillatore di Vasari, egli si servì dell'aggettivo *greco* anche assumendone la valenza tradizionalmente negativa, a proposito della maniera «goffa» e «tanto ro[z]za»⁵ che aveva imperversato fino al Duecento inoltrato e che l'aretino icasticamente aveva descritto nei suoi principali tratti di stile, così diversi ancora dalla pittura romanza di Cimabue e quindi di Giotto⁶. Attingendo appunto a Vasari, così Resta scrisse di Giotto: «prima luce della pittura rinascita [...] fu discepolo di Cimabue primo crepuscolo della pittura, che terminò la notte delle goffaggini del greco antico moderno»⁷; «trapassò il maestro, fu di lui più vago, uscì dalla goffaggine greca de suoi infelici tempi»⁸. Non sorprende che, per quanto il padre filippino abbia messo a fuoco una propria visione della storia artistica discostandosi e, spesso, polemizzando con quell'idea del primato fiorentino che pervadeva l'opera vasariana – e impegnandosi a darne una concreta dimostrazione nei suoi codici di disegni –, egli abbia recepito il ruolo 'salvifico' e di nuovo *incipit* attribuito nelle *Vite*, sulla scorta di Dante, a Cimabue e Giotto⁹.

È noto il precoce interesse che l'oratoriano coltivò ad ampio raggio nei confronti degli artisti – non solo toscani – attivi nel Tre e Quattrocento¹⁰, un'attenzione forse alimentata anche dal dibattito sorto intorno alla tenzone tra Carlo Cesare Malvasia e Filippo Baldinucci

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Tema del Libro / Delli due secoli d'oro / Antico e Moderno*.

² Ivi, libro *g*, n. 1.

³ L'espressione è utilizzata da Resta nel volume intitolato *Galleria Portatile*, inviato nel 1706 a Gilberto IV Borromeo e ora all'Ambrosiana di Milano: si veda BORA 1976, schede nn. 1bis-3 e p. 265 (per la trascrizione). In questa accezione il termine si incontra, ad esempio, in ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 1; libro *f*, introduzione; libro *i*, indice, *Discorso della Nova Nupta Aldobrandina se sia pittura latina o greca*, e n. 2.

⁴ Basti qui menzionare, appunto, la famosa traduzione a stampa delle *Nozze Aldobrandini* di Pietro Santi Bartoli con cui Resta inaugurò il volume intitolato *Parnaso de' Pittori*, inserendosi – da 'conoscitore' – nel dibattito sul possibile autore del dipinto (sull'argomento si veda il punto in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a, pp. 24-25, con bibliografia).

⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 10.

⁶ Ivi, III, pp. 11-12. Sul ricorso a categorie quali *rozzo*, *goffo*, *basso*, *greco*, *tedesco* per connotare la decadenza delle arti dopo la caduta di Roma si veda OCCHIPINTI 2007, in particolare pp. 147-184.

⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 1. Il disegno corrispondente è stato identificato nelle raccolte del British Museum (inv. Pp,1.1) da POPHAM 1936-1937(1937), p. 17, n. VIII, che non ne ha confermato l'attribuzione restiana a Giotto.

⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 1. Con la medesima accezione il termine ricorre, per esempio, anche in Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*; ivi, libro *g*, n. 6; ivi, libro *i*, n. 8.

⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, pp. 553-554. Su Resta lettore di Vasari si rimanda a LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015 e GINZBURG 2017.

¹⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011; BONARDI 2013a, 2014; PEZZUTO 2019, pp. 17-50.

(entrambi conosciuti – e letti – da Resta) per stabilire se a Bologna o a Firenze andasse rivendicata una precedenza nella *renovatio* della pittura in età medievale¹¹. Baldinucci prospettava in ogni caso un panorama storico non dissimile da quello vasariano, a partire «da Cimabue in qua», da quando cioè le arti si erano lasciate alle spalle «da rozzezza delle maniere greca e gottica» (con l'unica eccezione di Margaritone d'Arezzo¹², cui già Vasari aveva dedicato un medaglione considerandolo contemporaneo del maestro di Giotto e riferendo di lui che «fra gli uomini che alla greca lavoravano era tenuto eccellente»¹³).

Resta incluse invece nel proprio orizzonte anche Giunta Pisano, pittore ancora legato alla tradizione bizantina e sostanzialmente riemerso come personalità autonoma nel primo lustro degli anni Venti del Seicento, allorché il *Crocifisso* issato sull'iconostasi della basilica superiore di Assisi fu calato, permettendo la lettura dell'iscrizione che riportava la data di esecuzione (1236) e i nomi dell'artista e del committente, frate Elia¹⁴. Negli scritti del collezionista milanese si assiste al tentativo di inquadrare l'artefice all'interno dei riferimenti sulla pittura duecentesca di cui egli disponeva grazie a Vasari e a Lomazzo: «Il primo, che raporti il Vasario per restauratore della pittura è Cimabue; Milano nomina Andrino da Edesia Pavese, Bologna ne apporta diversi, io trovo un Giunta Pisano 40 anni prima di Cimabue [...]»¹⁵. A Resta faceva piacere l'occasione di «dar in luce un nome nuovo di pittore incognito al Vasari, ed anteriore a i suoi»¹⁶, e cercò di raccogliere intorno alla sua personalità, per quanto gli fu possibile, una discreta serie di notizie¹⁷. È interessante notare che, mentre egli mantenne l'aggettivo *greco* nei passi più direttamente esemplati sulle *Vite*, nelle occorrenze in cui trattò del pittore pisano, di cui si fregiava di possedere anche un certo numero di fogli, egli scelse di introdurre il latinismo *grecanico*¹⁸ per indicare con maggiore immediatezza lo stile deteriore

¹¹ MALVASIA 1678, I, pp. 7-23. Sulla questione si vedano almeno PREVITALI 1964, pp. 53-64; PERINI 1988, pp. 282-283; CROPPER 2012, pp. 7-13; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, pp. 52-53, con bibliografia. Sui «primitivi» in Baldinucci si veda da ultimo DI MEO 2020.

¹² BALDINUCCI 1681-1728, I, p. 5.

¹³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 89.

¹⁴ Sulla riscoperta di Giunta Pisano a partire dall'episodio seicentesco che coinvolge il *Crocifisso*, assegnato da Vasari a Margaritone (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 92) e oggi perduto, si veda MILONE 2012, in cui si esamina anche la fortuna del pittore in padre Resta (pp. 333-335). Sull'artista duecentesco nella produzione manoscritta dell'oratorio milanese, che potrebbe aver visto la croce assiate nel 1690 quando si fermò nella città umbra durante il «viaggio di Lombardia» compiuto insieme a Giuseppe Passeri (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, n. 1, su cui si rimanda a BONARDI 2013a, p. 142), si vedano anche FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 240; BONARDI 2013a, pp. 144-145; BONARDI 2013b, p. 68, nota 16; BONARDI 2014, pp. 60-62.

¹⁵ Il passo è inserito nella *Galleria Portatile*. BORA 1976, schede nn. 1bis-3 e p. 265 (per la trascrizione). Il filippino trasse il nome di Andrino da Edesia Pavese da LOMAZZO 1584, p. 405; PREVITALI 1964, p. 44, nota 2; BONARDI 2013a, p. 140.

¹⁶ RESTA 1707, p. 8; così anche in ms. Lansdowne 802, libro i, n. 4 (se ne veda la trascrizione nella nota 29). La glossa «Giunta Pisano, nome incognito al Vasario. Pittore antecessore a Cimabù» è presente nel verso di un foglio (figg. 1-2) conservato nelle raccolte del Getty Museum di Los Angeles (inv. 94.GA.42) e corrispondente a ms. Lansdowne 802, libro i, n. 6 (per la provenienza di questo disegno, da datarsi almeno alla seconda metà del Trecento, e per la relativa bibliografia si veda la nota 29). Resta provvide anche ad aggiornare, con una postilla dedicata all'artista duecentesco, la *Tavola de' Cognomi de' Pittori* dell'*Abcedario pittorico* (1704) di Pellegrino Antonio Orlandi (NICODEMI 1956, p. 311).

¹⁷ Le si veda in ms. Lansdowne 802, libro i, nn. 4, 8; RESTA 1707, pp. 7-9; BORA 1976, schede nn. 1bis-3 e p. 265 (per la trascrizione). Ulteriori citazioni di Giunta nel ms. Lansdowne 802 sono censite alla nota 18. Per la discussione dei passi e delle attribuzioni restiane si rimanda a MILONE 2012, pp. 333-335.

¹⁸ Se ne indicano di seguito, oltre a quella inserita in apertura del presente contributo e a quelle citate nella nota 29, le altre occorrenze nel ms. Lansdowne 802: «Fine della corrutela grecanica doppo 7 secoli barbari» (libro f, n. 4); «Giunta Pisano fu degli ultimi grecanici, da Giunta o da suoi contemporanei venne Cimabù, da cui venne Giotto di cui fu detto: per quem pictura extincta revixit» (libro f, n. 5); «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 di frate Elia, acciò volendo noi far spiccare il secolo nostro d'oro, apposita juxta se posita magis elucescunt» (libro f, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*); «quattro disegni grecanici di Giunta Pisano prima di Cimabù» (libro i, indice).

diffuso nella penisola da quei «pittori greci, ma ancor essi goffi, che si sparsero per tutta l'Italia»¹⁹ o, per dirla con Vasari, che «avevano fatte quelle opre [...] non nella buona maniera greca antica, ma in quella goffa moderna di que' tempi»²⁰.

Il lemma latino *graecanicus*, che ricorre anche in Plinio il Vecchio²¹, è presente nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* sin dalla prima edizione (1612) sotto la voce «Grechesco. Alla greca o di Grecia», mentre la versione italiana è rintracciabile, utilizzata sempre in riferimento al mondo bizantino, entro una lettera inviata nel 1551 a Cosimo I de' Medici da Paolo Giovio, che ricordava di possedere una «bellissima medaglia» di Pisanello raffigurante «Giovanni Paleologo imperatore di Costantinopoli, con quel bizzarro cappello alla grecanica che solevano portare gl'imperatori», e peraltro riportata per esteso da Vasari nelle *Vite giuntine*²².

Resta fece ricorso al termine, nelle sue diverse declinazioni, per descrivere la maniera di Giunta, ai suoi occhi epigono di un linguaggio artistico ormai destinato alla decadenza²³; si tratta di un'intuizione personale del filippino, poiché *grecanico* non risulta attestato, ad esempio, nelle fonti seicentesche che presero in considerazione la croce assiate²⁴.

Benché convinto che il pittore duecentesco appartenesse a «tempi infausti»²⁵, il conoscitore lombardo riteneva importante poterne documentare il *modus pingendi* non solo per dare comparativamente maggior lustro al «secolo nostro d'oro»²⁶, ma anche perché, in linea più generale, egli credeva che «l'eruditione non puol essere intiera, se non comprende tutto l'ordine degl'alti e bassi d'una serie di tant'anni e di tutte le scuole principali»²⁷. In tal senso, Giunta compare anche in apertura di uno dei cosiddetti 'alberelli' restiani (Fig. 4) – pur senza figurare in rapporto diretto con la genealogia che prende avvio da Cimabue e Giotto – quasi a sottolineare come egli fosse il più antico pittore italiano di cui si conoscesse il nome e si potesse circoscrivere un *corpus* di opere²⁸. Del pisano egli credette di possedere almeno cinque fogli (Figg. 1-3) inseriti nei volumi inizialmente progettati per il vescovo Giovanni Matteo

¹⁹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*.

²⁰ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 36.

²¹ PLIN., Nat., XXXIV, 20, 98 e XXXVI, 63, 188.

²² Data alle stampe, postuma, in GIOVIO 1560, pp. 59-60, e inserita per esteso da Vasari nella *Giuntina* (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 368). Sulla lettera, nell'economia delle due edizioni dell'opera vasariana, si veda AGOSTI 2008, pp. 153-155. Per ulteriori occorrenze del termine (a esclusione di Vasari, tutte successive alle annotazioni di Resta) si veda GRANDE DIZIONARIO 1995, p. 25.

²³ Resta riferiva esplicitamente di aver collocato nel libro *f* un disegno dai lui ricondotto a Giunta «per monumento negl'ultimi anni della moribonda barbarie» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*).

²⁴ WADDING 1625-1654, I, pp. 536-537; BOVERIO 1640, pp. 57-58; ANGELI DA RIVOTORTO 1704, pp. 20, 32 (secondo cui «Juncta Pisanus, ruditer à graecis instructus, primus ex Italis artem appraehendit rusticumque pingendi modum est imitatus»). Su tali testi si vedano le considerazioni in MILONE 2012, pp. 331-333.

²⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*.

²⁶ *Ibidem*, cfr. nota 18.

²⁷ Il passo è tratto dalla *Galleria Portatile*: BORA 1976, schede nn. 1bis-3 e p. 265 (per la trascrizione). Il medesimo intento didattico, forse debitore anche del lascito intellettuale di Cesare Baronio, informò altresì il tomo di disegni tratti dai più famosi mosaici medievali di Roma che Resta offrì in dono a Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, nel 1700: i fogli, eseguiti per volontà dell'antiquario romano Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698) e oggi in parte conservati presso la National Gallery of Scotland di Edimburgo, sono espressione della pratica del disegno-documento che tanta fortuna ebbe nella Roma del Seicento (basti menzionare il *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo) e, nelle intenzioni del padre filippino, dovevano testimoniare lo stile dei tempi «gottici, barbari, e divoti de cristiani» (BONARDI 2017, p. 136). Su questo nucleo grafico si vedano GARDNER 1973; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, pp. 555-556; BONARDI 2017, pp. 133-136; BONARDI 2019.

²⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 51. Sulle genealogie degli artisti vergate da Resta si veda GRISOLIA 2016, pp. 14-15, con bibliografia.

Marchetti e in seguito acquisiti da lord Somers: uno posto all'inizio del libro *f* (*Ingresso al secolo d'oro del buon disegno*) e ben quattro nel libro *i* (*Parnaso de' pittori*)²⁹:

Noi di questi di tempi infausti ne siamo obbligati alla diligenza di Pietro Perugino, che al tempo suo ne raccolse alcuni in una sua cartella che si trovò nella sua casa pervenuta nel 1683 in potere de' padri dell'Oratorio di Perugia: onde dal padre Giovanni Francesco Morelli ne fui favorito d'alcuni, e quattro ponendone nel libro intitolato Parnasso qui si è collocato quest'uno per monumento negl'ultimi anni della moribonda barbarie, circa 40 anni prima di Cimabù primo nominato dal Vasario³⁰.

Tali memorie della «grecanica maniera» erano dunque pervenute a padre Resta per il tramite di uno dei numerosi contatti che, da tutta Italia, gli procacciavano notizie e disegni: il perugino Giovanni Francesco Morelli, che era giunto in possesso di alcuni fogli fortunosamente riscoperti nel 1683 in un edificio appartenuto a Pietro Vannucci e che nel 1685 era entrato a far parte della Congregazione dell'Oratorio, divenendo assiduo corrispondente del confratello lombardo³¹.

Lo stesso Sebastiano informava inoltre il lettore che il primo dei quattro esemplari allestiti nel *Parnaso de' pittori* era in realtà una copia moderna, benché «esattissimamente e con quello stile grecanico fatta», perché egli aveva donato l'originale al cardinale Leandro Colloredo affinché il porporato potesse eventualmente servirsene nelle discussioni «sopra l'abito primo di S. Francesco», e ciò in quanto il filippino riteneva che nel foglio raffigurante «San Francesco in età d'anni 26 in 27 sedente sopra un sasso» il pittore avesse ritratto il santo «al vivo» nel 1208³².

²⁹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 4 (fig. 3; Haarlem, Teylers Museum, inv. A.I.: pubblicato in VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 52-53, n. 1, come scuola dell'Italia centrale, 1400 circa); ivi, libro *i*, nn. 3 («Gionta Pisano. [This relates to this and the 3 following drawings]»), 4 («S. Francesco, copiato da Giunta Pisano nome incognito al Vasario, pittore antecessore à Cimabù. L'originale lo donai al signor cardinale Colloredo. Si è scoperto il nome del pittore di S. Francesco perché lo servi in far la tribuna di Santa Maria Maggiore e nel Crocifisso della chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi al ritratto di f. Elia»), 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 S. 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 S. Francesco esprese quando l'anno 1208 meditò le regole per fondare un istituto apostolico. Sentito l'Evangelio della messa di San Luca che gl'apostoli portassero una sola tonica senza calcei etc. Nato S. Francesco nel 1182 morì nel 1226»). Per approfondimenti sulla glossa restiana relativa a queste ultime due carte, una delle quali riconosciuta (figg. 1-2; Los Angeles, Getty Museum, inv. 94.GA.42: pubblicata in ACQUISITIONS 1995, p. 69, n. 12, come anonimo di scuola umbra, 1380 circa, e in N. Turner, C. Plazzotta, in EUROPEAN DRAWINGS 1997, pp. 144-146, n. 58, come scuola dell'Italia settentrionale o centrale, XIV secolo), si veda più avanti nel testo. Sui disegni di Los Angeles e Harleem si considerino anche MILONE 2012, p. 334, e BONARDI 2013a, pp. 144-145.

³⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Prefazione all'ingresso del Secolo d'oro*, ma ricordato anche ivi, libro *i*, nn. 5-6 e in RESTA 1707, p. 8.

³¹ Sul ritrovamento, sulle carte inviate a Resta e sul rapporto di questi con Morelli, che nel 1683 aveva firmato la prima guida a stampa della città natale, intitolata *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia*: FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 240; WARWICK 2000, *ad indicem*; SAPORI 2002, pp. 46, 50-51; SACCHETTI LELLI 2005, *ad indicem*; TEZA 2006, pp. 112-135, in particolare pp. 113-122.

³² Si veda la lunga descrizione del disegno data alle stampe in RESTA 1707, pp. 7-9, da cui sono tratte le citazioni. Essa tace tuttavia sul conto del destinatario del dono, la cui identità si ricava invece dalla più sintetica versione dell'annotazione presente in ms. Lansdowne 802, libro *i*, n. 4 (trascritta nella nota 29). Sul ruolo di Giunta e del *Crocifisso* di Assisi nel dibattito sull'abito originario dell'ordine francescano, di cui Resta sembrerebbe essere a conoscenza, cfr. MILONE 2012, p. 332. Sulle copie moderne di prototipi medievali e sul peso che la mano del copista poteva avere in tali operazioni si segnala anche l'intervento di Luca Pezzuto in questa stessa sede. L'oratoriano ricordò l'artista pisano e il foglio con *San Francesco* anche nelle postille a un esemplare della Torrentiniana, tratteggiandone uno schizzo in margine al profilo biografico di Cimabue (PIZZONI 2015, p. 59; lo si veda riprodotto in BONARDI 2014, p. 61, fig. 3).

Nel 1709 proprio il cardinale friulano, legato a Resta da un'amicizia che rimontava agli anni spesi insieme alla Vallicella, gli offrì la possibilità di misurarsi su un'altra testimonianza «greca», affidandogli la perizia sullo stato di conservazione della *Madonna della Clemenza*, celebre icona eseguita entro l'VIII secolo e conservata in Santa Maria in Trastevere, che Colloredo, titolare della chiesa, intendeva proteggere con l'applicazione di una lastra d'argento³³. L'opinione restiana interessa in questa sede per la valutazione che egli seppe dare dei caratteri stilistici e della qualità pittorica del pezzo: in accordo con la datazione diffusa all'epoca, egli ascrisse l'opera all'XI secolo, ossia a un'epoca in cui i «pittori italiani disponevano le figure e mandavano in Grecia le misure, a far le teste o anco a Fiorenza dove lavoravano Greci»³⁴. Ma in confronto agli esempi che di quei secoli gli erano noti, la tavola trasteverina gli appariva nell'insieme «meglio disegnata, e più accurata e uniforme di tinta più grata»³⁵, in particolare nei volti degli angeli, e anzi egli si spingeva ad affermare che «quel pittore Greco o Greicano (che facilmente sarà stato o in Fiorenza o in Roma) fusse il primo de' primi di quel secolo, ma sempre di quel secolo differente dal seguente, in cui nacque Cimabù e dopo lui Giotto discepolo di Cimabù»³⁶. Giudizio in cui si incontrano, insieme, i due termini impiegati dall'oratoriano per individuare il comune linguaggio dei maestri chiamati dalla Grecia in Italia «per introdurvi l'arte della pittura, la quale in Toscana era stata smarrita molto tempo»³⁷ e degli artefici della penisola che ne avevano seguito gli esempi.

³³ Sulla vicenda si vedano BONARDI 2013b, con trascrizione della perizia che si conserva a Roma, Archivio Storico del Vicariato, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, Cappelle e Giuspatronati, Armadio II, busta 8 (Cappella Altemps), n. 8; BONARDI 2017, pp. 137-140. Si veda invece SACCHETTI LELLI 2005, *ad indicem*, e BONARDI 2013b, in particolare pp. 66-70, per i rapporti tra Sebastiano Resta e Leandro Colloredo.

³⁴ BONARDI 2013b, pp. 77-78.

³⁵ Ivi, p. 78.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, p. 37.



Fig. 1: Scuola dell'Italia centrale o settentrionale, *Figura maschile panneggiata con un libro in mano*, 1380 ca, 194x113 mm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.GA.42 (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

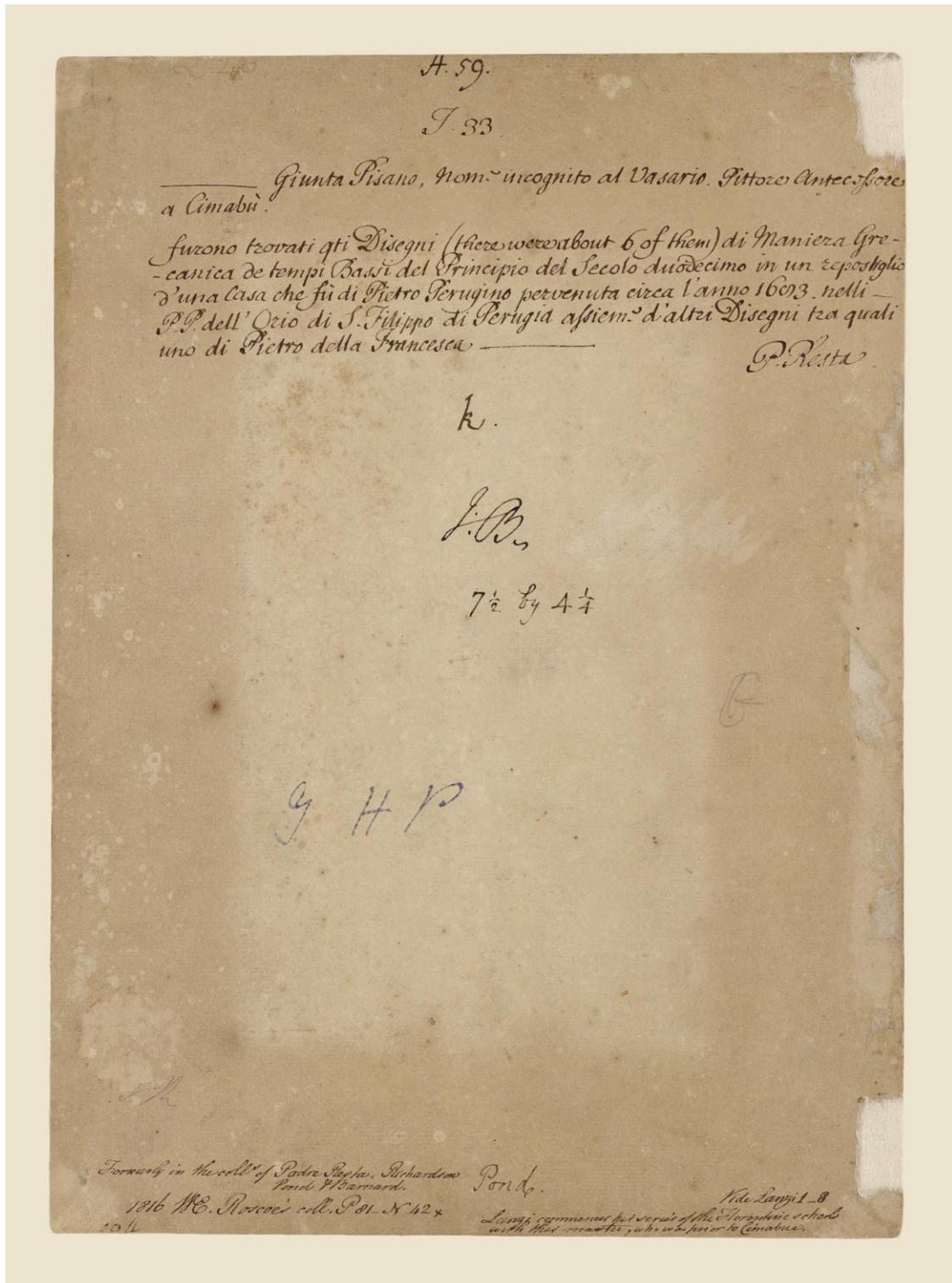


Fig. 2: Scuola dell'Italia centrale o settentrionale, *Figura maschile panneggiata con un libro in mano* (v), 1380 ca, 194x113 mm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.GA.42 (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)



Fig. 3: Scuola dell'Italia centrale, *Figura maschile panneggiata con arco e freccia*, 1400 ca, 183x105 mm. Haarlem, Teylers Museum, inv. A.I. (Teylers Museum, Haarlem)

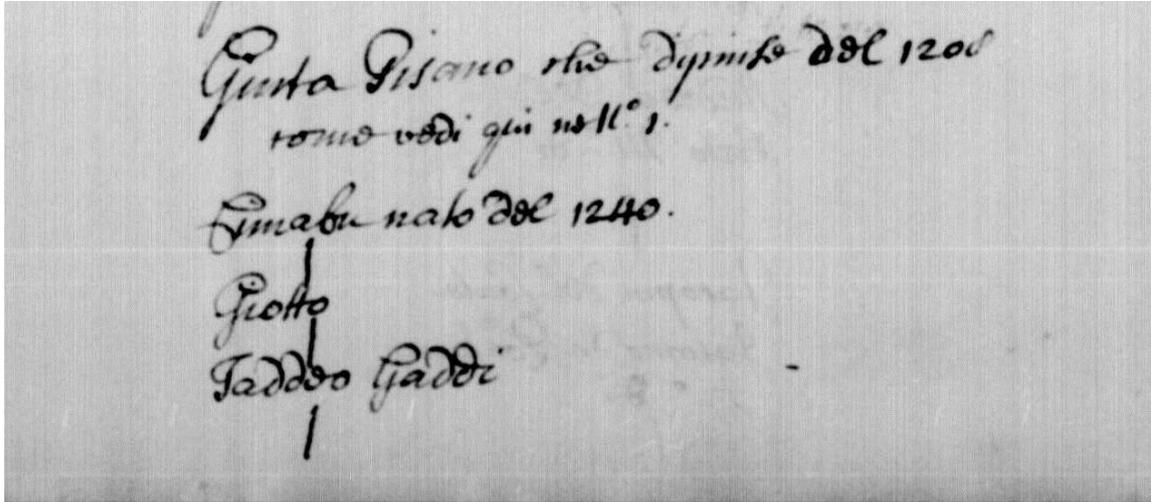


Fig. 4: Manoscritto Lansdowne 802, libro *b*, n. 51 (particolare con genealogia artistica). Londra, British Library

BIBLIOGRAFIA

ACQUISITIONS 1995

Acquisitions/1994, «The J. Paul Getty Museum Journal», 23, 1995, pp. 59-122.

AGOSTI 2008

B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

ANGELI DA RIVOTORTO 1704

F.M. ANGELI DA RIVOTORTO, *Collis Paradisi amœnitas, seu Sacri conventus Assisiensis historiae libri II* [...], Montefalisco 1704.

BALDINUCCI 1681-1728

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

BONARDI 2013a

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 133-156.

BONARDI 2013b

G. BONARDI, *Una perizia dimenticata di Sebastiano Resta sulla tavola della Madonna della Clemenza*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna II*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2013, pp. 63-68.

BONARDI 2014

G. BONARDI, *Nuovi materiali per la fortuna critica del Medioevo lombardo, intorno a Sebastiano Resta*, «Arte Lombarda», 3, 2014, pp. 54-62.

BONARDI 2017

G. BONARDI, *Per una storia della fortuna dei primitivi in Italia: pensieri intorno a Sebastiano Resta*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 133-142.

BONARDI 2019

G. BONARDI, *La fortuna del Medioevo artistico a Roma alla fine del Seicento: Giovanni Giustino Ciampini e i disegni di Edimburgo*, in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, atti del convegno internazionale (Roma 23-24 settembre 2014), a cura di D. Mondini, Roma 2019, pp. 57-78.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BOVERIO 1640

Z. BOVERIO, *De vera habitus forma a Seraphico B.P. Francisco instituta demonstrationes XI figuris æneis expressæ* [...], Colonia 1640.

CROPPER 2012

E. CROPPER, *A Plea for Malvasia's Felsina pittrice*, in *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice Lives of the Bolognese Painters, I. Early Bolognese painting*, a cura di E. Cropper, L. Pericolo, Londra 2012, pp. 1-47.

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.

DI MEO 2020

M. DI MEO, *I primitivi nelle Notizie di Filippo Baldinucci: debiti e intrecci con la letteratura artistica francese*, in *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, atti della giornata di studi (Firenze 16 gennaio 2020), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal, Firenze 2020, pp. 35-46.

EUROPEAN DRAWINGS 1997

European Drawings. Catalogue of the Collections, a cura di N. Turner, L. Hendrix, C. Plazzotta, III, Los Angeles 1997.

FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

GARDNER 1973

J. GARDNER, *Copies of Roman Mosaics in Edinburgh*, «The Burlington Magazine», 846, 1973, pp. 583-591.

GINZBURG 2017

S. GINZBURG, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 381-391.

GIOVIO 1560

P. GIOVIO, *Lettere volgari* [...], Venezia 1560.

GRANDE DIZIONARIO 1995

Grande dizionario della lingua italiana, VII, Torino 1995.

GRISOLIA 2016

F. GRISOLIA, *Date e maniere, genealogie e disegni. Scampoli di critica restiana dalle postille a (S)Baglione*, in *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, pp. 9-25.

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.

LOMAZZO 1584

G. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura, et architettura* [...], Milano 1584

MALVASIA 1678

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

MILONE 2012

A. MILONE, *La scoperta di Giunta Pisano*, 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. 331-336.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

OCCHIPINTI 2007

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

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.

PERINI 1988

G. PERINI, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, «*The Art Bulletin*», 2, 1988, pp. 273-299.

PEZZUTO 2019

L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, prefazione di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2019.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 53-221.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «*Old Master Drawings*», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

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.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la Felsina vindicata contra Vasarium*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 45-89.

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.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SAPORI 2002

G. SAPORI, *Collezionismo e mercato dei disegni a Perugia nel Seicento*, in *Il segno che dipinge*, atti del convegno (Perugia 3 aprile 1998), a cura di C. Bon Valsassina, Bologna 2002, pp. 41-51.

TEZA 2006

L. TEZA, *Guide a Perugia tra Cinque e Seicento: Cesare Crispolti e Giovan Francesco Morelli*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino 2006, pp. 93-147.

VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem-Gand-Doornspijk 2000.

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.

WADDING 1625-1654

L. WADDING, *Annales Minorum* [...], I-VIII, Leida 1625-1654.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Art of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

Attraverso l'illustrazione di alcune tra le più significative annotazioni manoscritte disseminate da Sebastiano Resta nei suoi libri di disegni, questo contributo si concentra sulle parole che egli impiegò per riferirsi agli artefici dei secoli che precedettero l'avvento di Cimabue e Giotto e al loro stile. Accanto all'ormai consueto utilizzo di *greco* con valenza negativa, il collezionista milanese introdusse anche il latinismo *grecanico*, servendosene in particolare in relazione a Giunta Pisano, artista duecentesco riemerso come personalità autonoma negli anni Venti del Seicento.

This article analyzes several significant passages selected among the numerous handwritten comments added by Sebastiano Resta in his books of drawings, in order to discuss the terms he chose to describe the pictorial production of the generations before Cimabue and Giotto. In addition to the word *greco* used in the negative sense, which was common at the time, the Milanese collector introduced the Latinism *grecanico*, chiefly when referring to Giunta Pisano, whose artistic personality had been rediscovered in the 1620s.

**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 storielle 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 toscano-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.

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 Barocci, 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 I).

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 malatie 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 Magnanoli, 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.

LA «SERPEGGIATURA» NEGLI SCRITTI DI PADRE RESTA

Dall'esame dei testi sin qui noti di padre Sebastiano Resta risultano due attestazioni del vocabolo *serpeggiatura*, che in precedenza non sembra sia mai stato adoperato da alcuno scrittore d'arte¹. La prima si trova in una lettera inviata al vescovo Giovanni Matteo Marchetti il 29 gennaio 1701; la seconda è nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma*, codice composto da Resta dopo l'agosto del 1709, e dal 1938 conservato al British Museum².

Nella citata lettera a Marchetti, Resta raccontava di avere ricevuto da parte del pittore Giuseppe Pinacci «una Madonnina (è sua o d'un suo amico) di mano vera di Raffaele», e da «un Conte Arconati una miniatura di due palmi incirca d'una Madonna, Bambino, San Giovanni e Santa Caterina»³.

Se per la *Madonnina* di Pinacci l'oratoriano era pronto a mettere «le mani nel fuoco che era originale» di Raffaello, non era invece altrettanto sicuro in merito alla paternità della miniatura appartenuta al conte Arconati di Milano (cioè Giuseppe Maria, divenuto terzo conte di Lomazzo alla morte del padre Luigi Maria, nel 1671), che si sapeva essere stata «copiata da un quadro grande più che d'imperatore» creduto di Leonardo⁴.

Pur senza conoscere il modello da cui era stata derivata la «miniatura», sulla base dei caratteri di quest'ultima, ovvero il «colorito vago e gentile» e l'«impasto più sostanziale e greve (parlo di colore sodo non di leggiadria di contorno)»⁵, Resta si convinse che essa potesse essere una copia di Parmigianino da Raffaello, nella quale appariva, a suo giudizio, la miscela tra «lo stile più candido con impasto più stagnante e sodo e vivo»⁶, maturato a Parma sullo studio di Correggio, e la maniera assimilata a Roma⁷. Padre Resta per convincere allora

Il presente contributo intende porsi in continuazione con lo studio intrapreso negli anni di dottorato e parzialmente pubblicato in MONACA 2020. Colgo l'occasione per ringraziare Carmelo Occhipinti per avermi coinvolta in questo progetto; Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per i loro preziosi consigli. I colleghi Federica Bertini, Claudio Castelletti, Maria Giulia Cervelli, Damiano Delle Fave, Alessandra Magostini ed Emanuela Marino sempre pronti a fornire supporto, confronto e aiuto. Un ringraziamento va inoltre a Davide Simonetti e a Flaminia Ragni per il loro sostegno.

¹ A monte delle occorrenze rilevate nel presente contributo, il caso di maggiore interesse è il ricorso all'aggettivo *serpentaria* da parte di Filarete, nel *Trattato di architettura* (scritto agli inizi degli anni Sessanta del Quattrocento), per descrivere la forma della liburna, così definita «perché a vederla aveva quasi la forma d'uno serpente» (FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, p. 588). Meno saliente l'uso dell'aggettivo *serpentino* nelle *Vite* di Giorgio Vasari del 1550 e del 1568 (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, pp. 318, 355) e in quelle di Giovan Pietro Bellori (BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 54, 261; II, p. 464).

² RESTA/POPHAM 1958, p. 9, e FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 243, 255, nota 52.

³ SACCHETTI LELLI 2005, p. 174.

⁴ *Ibidem*. Giuseppe Maria Arconati è una figura di collezionista e mecenate non ancora adeguatamente esplorata, bisnipote del Galeazzo Arconati. Per l'interesse del famoso bisnonno Galeazzo Arconati verso Leonardo e per la vendita del famoso *Codice Atlantico* di Leonardo, si rimanda a BORA 1991; MORANDOTTI 1991; *L'AMBROSIANA E LEONARDO* 1998; CADARIO 2007; sulla Villa Arconati a Castellazzo di Bollate, dove era custodita la raccolta Arconati, si vedano FERRARIO 2000, CONTI-FERRARIO 2001 e FERRARIO 2004(2005), pp. 65-66. La lettera è stata recentemente oggetto di studio in GRISOLIA 2019, pp. 299-300 e 344-345.

⁵ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175. Per la famiglia di termini «impasto», «pastoso» negli scritti di Resta, si veda qui il contributo di Carmelo Occhipinti.

⁶ SACCHETTI LELLI 2005, p. 77. E si veda il contributo di Giulia Spoltore in questa sede sull'uso del termine «sodezza» e derivati negli scritti di padre Resta.

⁷ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175. Resta ebbe un ruolo fondamentale nella discussione riguardante il problema del viaggio romano di Correggio, tema su cui si rimanda a RESTA/POPHAM 1958; FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 243; PIZZONI 2010-2011(2015), p. 77; PIZZONI 2012, pp. 58-59; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a, pp. 13, 27; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, pp. 168-169, nota 34; PIZZONI 2013, p. 110; PIZZONI 2015, pp. 88-91, 171-175; MAGOSTINI 2017-2018, p. 57.

L'Arconati che la sua «miniatura» non potesse in alcun modo ricondursi alla mano di Leonardo, scrisse queste righe:

Vostra Signoria Illustrissima veda: la testa della Santa Caterina nel quadro di Milano è fatta di mano del Parmeggianino e vi sono due pieghe del velo della Madonna fatte alla raffaellesca antica secca et una ripiega del medesimo, che ritorcie al seno di maniera pastosa gagliarda e leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca, onde bisogna dire che ovvero il Parmeggiano fece la copia tutta, et in quella testa e velo si disapplicò dall'imitare, e la fece inavvedutamente di maniera propria sua, ovvero che è originale di Raffaele, et havendo forse sia al tempo del Parmeggianino patito nella testa e nel velo, lo dessero da ritoccare al Parmeggianino come valente et imitatore di certe gratie di contorni di Raffaele⁸.

L'oratoriano prospettava dunque due possibilità: o Parmigianino aveva copiato un dipinto giovanile di Raffaello, traducendone la residua secchezza quattrocentesca nella propria «maniera pastosa gagliarda» e con una «leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca», oppure al Mazzola era stato chiesto di intervenire con ritocchi su un originale ormai deteriorato del maestro urbinato, «come valente et imitatore di certe gratie di contorni di Raffaele»⁹.

Nell'orizzonte mentale di padre Resta la «serpeggiatura» di Parmigianino, ovvero le forme meravigliosamente sinuose della sua pittura, si collega coerentemente con l'uso della definizione *serpeggiante* per un'invenzione decorativa di Correggio. In particolare, nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma*, a proposito dell'affresco dell'*Assunzione della Vergine* di Correggio nella cupola del Duomo di Parma, padre Resta ricordava:

Tra i miei disegni hò hauto una sfinge in ischurcio serpeggiante attorno ad una delle quattro Mesole [mensole] che fingono nascere dal sepolcro à sostenere la cornice divisoria del Tamburro, e mi contentai di tenermene una sola portione, per memoria ne libri per essere il resto in veduta innocentemente immodesta¹⁰.

La sfinge in questione si trova nel fregio che ricorda i quattro pennacchi. Essa è rappresentata con un ripidissimo scorcio di sotto in su¹¹, mentre abbraccia con le zampe leonine la finta cornice in marmo decorata da cascate di motivi vegetali. In questo caso, la definizione *serpeggiante* allude all'andamento sinuoso e lieve dei contorni che definiscono l'elegante ed esile testina della sfinge, dipinta in finto stucco. Purtroppo oggi questa fantastica figura è ancora più nascosta all'occhio del visitatore, perché nella finta cornice al di sotto di essa si trova installato l'impianto di illuminazione della cupola.

In un certo senso, queste considerazioni anticipano quanto molto più tardi Anton Raphael Mengs avrebbe detto di Correggio, nelle *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, pubblicate dal cavalier de Azara e corrette e aumentate da Carlo Fea nel 1787. L'artista boemo lodava infatti i

⁸ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175.

⁹ Il riconoscimento dell'opera è risultato allo stato attuale particolarmente difficile. Nell'inventario del 1671 redatto dopo la morte di Luigi Maria, pubblicato in FERRARIO 2000, p. 151, era presente un quadro «in bislongo con cornice di pecchia», rappresentante «N.S., la B.V. è S.ta Catherina», ma risulta quanto meno molto fantasioso riuscire a riconoscerlo in quello menzionato dal filippino. Purtroppo l'unica informazione riguardante la collezione di dipinti degli Arconati, la dobbiamo a una lettera scritta da Thomas Howard, conte di Arundel, nel 1646 all'amico e scrittore inglese John Evelyn, dove Lord Arundel ricordava la presenza di «good paintings of Parmensis (Parmigianino) and Titian in some other rooms» (PECK 2005, p. 140).

¹⁰ RESTA/POPHAM 1958, p. 47. Per il dettaglio della sfinge si veda l'immagine in ADANI 2007, p. 146.

¹¹ Per il ricorso di Resta all'espressione «sotto in su», si rimanda al contributo di Valentina Balzarotti in questa sede.

contorni leggerissimi e morbidi di Correggio, poiché egli «scalsò tutti gli angoli e fece serpeggianti tutti i suoi contorni e ciò proveniva dalla di lui sensibilità per l'armonia»¹².

1. *Alcuni precedenti*

Benché il vocabolo *serpeggiatura* non conoscesse attestazioni precedenti, Resta lo derivò verosimilmente da un passaggio del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo (1584), dove per la prima volta il termine compariva in riferimento alla figura «serpentinata», una formula tipica della cultura manierista di cui il trattatista lombardo faceva risalire l'origine a Michelangelo. Dobbiamo ricordare che, secondo la testimonianza di Angelo Comolli, un esemplare del *Trattato lomazziano*, «bello e marginoso, e tutto postillato a mano del celebre P. Sebastiano Resta»¹³, oggi disperso, si trovava nella Biblioteca Vallicelliana.

Lomazzo dichiarava di avere appreso da Marco Pino il celebre precetto di Michelangelo, che consigliava di fare sempre «la figura piramidale, serpentinata, et moltiplicata per uno doi e tre»¹⁴, affinché questa potesse restituire, pur stante, il senso del movimento. Secondo Lomazzo questo precetto, che racchiudeva tutto «il secreto de la pittura»¹⁵, consisteva dunque nel conferire alle figure «la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S»¹⁶.

In un'altra fonte ben nota a padre Resta, il *Microcosmo della pittura*, pubblicato dal forlivese Francesco Scannelli nel 1657¹⁷, il curioso participio *serpillante* era utilizzato per descrivere l'attitudine di Maria Maddalena nell'*Estasi di S. Cecilia* di Raffaello¹⁸, nonché le figure dei santi Giovanni Battista e Giorgio nella *Madonna di S. Giorgio* di Correggio, che all'epoca si trovava presso la collezione del duca di Modena Francesco I d'Este, cui il *Microcosmo* era dedicato.

Per Scannelli la *serpillazione* delle figure è un requisito che contraddistingue la buona pittura moderna, e che si contrappone alle forme ipertrofiche e massicce dei peggiori seguaci del michelangiologismo deplorati dallo scrittore forlivese:

¹² MENGES 1787, pp. 43-44. Per un approfondimento su Menges e il suo ruolo di più «grande (e forse il maggiore) critico e conoscitore del Correggio» (LONGHI 1976, p. 33), si rimanda allo studio presentato in MAGOSTINI 2017-2018, pp. 53-58 e 93-98, e alla bibliografia precedente menzionata. Il «molle serpeggiar de' contorni» e l'andamento del disegno di «gran gusto senz'angoli, e serpeggiando» di Correggio erano oggetto di gran lode anche da parte del cavaliere comasco Carlo Castone conte Della Torre di Rezzonico (CASTONE/MOCCHETTI 1815-1830, I, pp. 216, 218).

¹³ COMOLLI 1788-1792, I, p. 21.

¹⁴ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ VANNUGLI 1991, p. 151; BONARDI 2013, p. 150, nota 10. Per un approfondimento sui 'rapporti' tra Francesco Scannelli e padre Resta, si rinvia a OCCHIPINTI 2015, 2016, 2017; MONACA 2018-2019 e a OCCHIPINTI 2019. Per un approfondimento sulla figura di Francesco Scannelli e il suo *Microcosmo* si vedano anche BERTINI-MONACA 2019, MONACA 2019a e 2019b. Una prima analisi del «serpillante» scannelliano si trova invece in MONACA 2020, pp. 98-102. Nella lettera che padre Resta invia al vescovo Marchetti nel dicembre 1699 riguardo alla narrazione su Correggio e al di lui *Cristo nell'orto* (la cui vendita era stata curata da suo padre, Filippo Resta), sembra che il filippino citi velatamente il *Microcosmo* (lettera pubblicata in SACCHETTI LELLI 2005, p. 74). Sebastiano Resta scriveva infatti al Marchetti: «Gl'occhi godono del fresco e natural colore di Tiziano, l'intelletto gode dell'eroico di Raf(f)aele, ma il cuore va al gusto del Correggio» (*ibidem*). L'oratoriano non intendeva paragonare gli organi del corpo umano agli artisti – come fatto invece da Scannelli nel suo *Microcosmo*, dove Raffaello era stato assimilato al fegato, Tiziano al cuore e Correggio al cervello –; intendeva invece sottolineare come il colore di Tiziano attirasse la vista dell'osservatore, le storie di Raffaello colpissero l'intelletto per la precisa composizione, ma Correggio rapiva il cuore per il gusto, per l'eleganza, per la grazia e per l'armonia.

¹⁸ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 227.

nel considerare le più degne operazioni de' maggiori maestri, hanno presa occasione d'iscoprire i facili e graziosi giramenti, e della contrapposizione de' membri, che ordinariamente concorrono intorno la parte immobile, il bello del sfiancheggiare, come dal tutto della figura posta in azione con debita simetria, spirito e buona naturalezza hanno riconosciuto la spiritosa serpillazione; le quali azioni espresse al proposito secondo il convenevole di corpi ben simetriati e debitamente dipinti fanno comparire nelle opere le figure di quella maggiore e più degna sufficienza che possa incontrare nella pittura il gustoso della medesima virtù¹⁹.

Nella *Madonna di S. Giorgio*, Scannelli rimaneva affascinato dal S. Giovanni Battista, ritratto dall'artista parmense «con leggiadrissima posatura in atto serpillante, con primo moto tutto spirito, ridente e grazioso, rivolto al Salvatore Bambino»²⁰. Sulla destra, il S. Giorgio, sebbene fosse stato dipinto «con atto sodamente fermo», si mostrava nella sua postura disinvolta e naturale, «sfiancheggiante»²¹, dando così l'impressione all'osservatore di accennare un movimento dei fianchi e delle gambe. Nella pala modenese, dove anche il putto in primo piano con in mano lo stocco del santo soldato risultava «grazioso e sfiancheggiante»²², l'osservatore aveva l'impressione che la carne palpitasse veramente, «come animata da più veri spiriti», portandolo così «al desiderio del tatto», perché «verisimilmente creduta per lo real senso del tangibile»²³.

Anche nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678) si incontrava la definizione di figura *serpentinata*, *serpenteggiata* e *sfiancheggiante*²⁴. Così, per esempio, lo storiografo bolognese descriveva un disegno di Nicolò dell'Abate rappresentante una donna con la chiave, conservato nella sua collezione personale, e da lui collegato a un affresco nel palazzo dei marchesi Legnani a Bologna²⁵, e identificabile con uno dei due fogli con questo soggetto, di mano del pittore modenese, oggi nel Département des Arts Graphiques del Louvre a Parigi²⁶:

veramente è cosa di stupore il vedere, quanto bene mai stringendosi sotto ne' piedi insieme uniti, et allargandosi sopra nelle spalle, venga a formare la piramide rovescia, cioè colla punta in terra, e il piano in alto: quanto graziosamente poi volgendo la testa in profilo da una parte, e dall'altra all'opposito attraversandosi, ed unendosi le braccia, e le mani a sostener la chiave, al contrario di

¹⁹ Ivi, p. 147. A sua volta, Scannelli dimostrava di aver letto le pagine delle *Dicerie sacre* del cavalier Marino del 1614, dove tra i precetti indicati ai pittori spiccavano quelli relativi a «la sveltezza del serpeggiare, le pieghe delle vestimenta, i volazzi de' veli» (MARINO/ARDISSINO 2014, p. 78).

²⁰ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 354.

²¹ *Ibidem*. Il verbo *sfiancheggiare* compare anche nel manoscritto *Correggio in Roma* di padre Sebastiano Resta (composto attorno all'anno 1700), in particolare nella descrizione della copia di Pier Leone Ghezzi dal quadro raffigurante *S. Giovanni* di proprietà dell'amico antiquario Giuseppe Magnavacca e attribuito appunto a Correggio e che secondo Resta lo «prese da Raffaele» (RESTA/POPHAM 1958, pp. 10, 21). Così scriveva Resta: «chi fece il Quadro v'introdusse di suo il panno» per coprire la schiena del santo: ebbene «da verità delle pieghe del panno [...] propriamente correggesca» non faceva che rendere «più dolce lo sfiancheggiare del torso nudo e più moderato il giro della faccia verso le spalle» (ivi, p. 27). Dunque, secondo il filippino, questo panneggio aggiunto da Correggio conferiva un senso di maggiore dolcezza e morbidezza alla torsione del busto del santo (ivi, pp. 21-30). Per un approfondimento sul volume *Correggio in Roma*, si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a.

²² SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 356.

²³ Ivi, p. 106.

²⁴ Altre attestazioni dei verbi *serpeggiare* e *sfiancheggiare* sono in MALVASIA 1678, I, pp. 69-70, 388, 435.

²⁵ Per l'eventualità che Malvasia errasse nel collocare l'affresco in Palazzo Legnani invece che nell'antistante Palazzo Carbonesi, si veda BÉGUIN 1955, p. 116 e nota 3.

²⁶ Il primo (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5844 recto), raffigurante in dettaglio la *Donna con la chiave*, era giunto nella collezione di disegni di Pierre-Jean Mariette per un passaggio di proprietà da quella di Malvasia, prima, a quella di Pierre Crozat poi (BÉGUIN 1955, b). Il secondo (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5845 recto), più vicino alla descrizione dell'affresco lasciataci da Malvasia, è uno studio finito e più dettagliato. La figura della donna con la chiave compariva nell'affresco realizzato da Nicolò nel 1550 (perduto) per celebrare l'elezione al soglio pontificio di papa Giulio III Del Monte (BÉGUIN 1955, a). Approfondimenti sui due disegni si trovano in BÉGUIN 1955, pp. 115, 121.

esse risaltando il fianco, e tornando di rincontro a scherzar le gambe, graziosamente in tal guisa divincolandosi, ondeggi; quanto finalmente due volte più grossa la gamba dello stinco, e di questo tre volte più la coscia, venga con fina intelligenza a sì ben praticare, ed eseguire il gran precetto di Michelangelo al suo diletto discepolo Marco da Siena, che la figura sia sempre piramidale, serpenteggiata, e moltiplicata per uno, duoi, e tre²⁷.

In conclusione i passi sin qui considerati evidenziano come questa famiglia di definizioni derivata dalla formula della figura «serpentinata» di cui scriveva Lomazzo fosse ben diffusa nella tradizione della letteratura artistica seicentesca frequentata da padre Resta, e come fosse utilizzata principalmente per illustrare caratteristiche di stile tipiche della pittura emiliana del Cinquecento, tra Correggio, Parmigianino e Nicolò dell'Abate²⁸.

²⁷ MALVASIA 1678, I, pp. 159-160.

²⁸ Sull'esempio degli autori qui analizzati, l'apprezzamento delle «linee serpeggianti» di Correggio continuò poi anche nel Settecento inoltrato con William Hogarth, che nel suo trattato *The Analysis of Beauty* (1753) riconosceva al maestro parmense il merito di aver «meglio inteso» nelle sue composizioni il precetto michelangiolesco (HOGARTH 1753, p. 12). Per un approfondimento sul *serpentinato* in Hogarth, si rimanda a MONACA 2020 e alla bibliografia precedente segnalata.

BIBLIOGRAFIA

ADANI 2007

G. ADANI, *Correggio: pittore universale (1489-1535); monografia esplicativa e didattica*, con la collaborazione di R. Bolognesi, Cinisello Balsamo 2007.

ARTE E TECNOLOGIA 2019

Arte e Tecnologia. Tradurre la pittura: incisioni e quadri tattili, atti della giornata di studi (Roma 3 dicembre 2019), a cura di S. Baroni, F. Bertini, prefazione di C. Occhipinti, Roma 2019.

BÉGUIN 1955

S. BÉGUIN, *A Lost Fresco of Niccolo dell'Abbate at Bologna in Honour of Julius III*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1-2, 1955, pp. 114-122.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BERTINI–MONACA 2019

F. BERTINI, E. MONACA, *Per un percorso sensoriale. Il Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli: la scelta critica delle opere e l'impianto narrativo*, in ARTE E TECNOLOGIA 2019, pp. LIX-LXXXVII.

BONARDI 2013

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in DILETTANTI DEL DISEGNO 2013, pp. 133-156.

BORA 1991

G. BORA, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in I LEONARDESCHI A MILANO 1991, pp. 206-217.

CADARIO 2007

M. CADARIO, *Il Laocoonte della Villa Arconati*, in *Laocoonte in Lombardia. 500 anni dopo la sua scoperta*, a cura di G. Sena Chiesa, E. Galletti, Milano 2007, pp. 147-151.

CASTONE/MOCCHETTI 1815-1830

C. CASTONE, *Opere del cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico*, raccolte e pubblicate da F. MOCCHETTI, I-X, Como 1815-1830.

COMOLLI 1788-1792

A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, I-IV, Roma 1788-1792.

CONTI–FERRARIO 2001

P.B. CONTI, P. FERRARIO, *Un giorno al Castellazzo degli Arconati. Guida storico-artistica alla Villa e ai suoi giardini*, Bollate 2001.

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.

FERRARIO 2000

P. FERRARIO, *La "regia villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Dairago 2000.

FERRARIO 2004(2005)

P. FERRARIO, *Fonti documentarie per lo studio delle ville lombarde tra Sei e Settecento*, «Arte Lombarda», n.s., 3, 2004(2005), pp. 58-69.

FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972

FILARETE (A. Averlino detto il), *Trattato di architettura*, testo a cura di A.M. FINOLI, L. GRASSI, introduzione e note di L. Grassi, I-II, Milano 1972.

FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e il Leonardo di padre Resta*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 271-368, tavv. 1-25.

HOGARTH 1753

W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londra 1753.

I LEONARDESCHI A MILANO 1991

I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo, atti del convegno internazionale (Milano 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio, Milano 1991.

L'AMBROSIANA E LEONARDO 1998

L'Ambrosiana e Leonardo, catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, Novara 1998.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

LONGHI 1976

R. LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VIII. *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, t. 2, Firenze 1976.

MAGOSTINI 2017-2018

A. MAGOSTINI, *Ireneo Affò scrittore e storico dell'arte*, tesi di Dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', A.A. 2017-2018.

MALVASIA 1678

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

MARINO/ARDISSINO 2014

G.B. MARINO, *Dicerie sacre* (Venezia 1614), introduzione, commento e testo critico a cura di E. ARDISSINO, Roma 2014.

MENGS/DE AZARA–FEA 1787

A.R. MENGS, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, pubblicate da J.N. DE AZARA, corrette e aumentate da C. FEA, Roma 1787.

MONACA 2018-2019

E. MONACA, *Ricognizioni romane nel Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657)*, tesi di Dottorato in Studi Comparati: Lingue, Letterature e Arti, Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', A.A. 2018-2019.

MONACA 2019a

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.

MONACA 2019b

E. MONACA, *Le stampe nel Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657)*, in *ARTE E TECNOLOGIA* 2019, pp. 57-91.

MONACA 2020

E. MONACA, *Il Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657) e la Forma Serpentinata*, in *L'italiano lungo le vie della scienza e dell'arte*, a cura di A. Giannotti, L. Ricci, D. Troncarelli, Firenze 2020, pp. 95-103.

MORANDOTTI 1991

A. MORANDOTTI, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I LEONARDESCHI A MILANO* 1991, pp. 166-182.

OCCHIPINTI 2015

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in *SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI* 2015, pp. 7-72.

OCCHIPINTI 2016

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in L. Vedriani, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri (Modena 1662)*, a cura di E. Monaca, con saggi introduttivi di E. Monaca, C. Occhipinti, Roma 2016, pp. 6-37.

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. 5-61.

OCCHIPINTI 2019

C. OCCHIPINTI, *Introduzione alle Finezze de' pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, in *Le finezze de' pennelli italiani (Pavia 1674)*, a cura di M.G. Cervelli, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma 2019, pp. 5-42.

PECK 2005

L.L. PECK, *Consuming Splendor. Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge 2005.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, *“Il cuore va al gusto del Correggio”*: episodi della fortuna dell’Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91, tavv. 68-88.

PIZZONI 2012

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PIZZONI 2013

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite del Vasari*, in *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, pp. 53-221.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Trascrizione delle postille di Sebastiano Resta a Carlo Cesare Malvasia, La Felsina pittrice, Bologna 1678. Firenze, Biblioteca degli Uffizi, Rari 40*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 159-174.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

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.

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all’Orlandi: un’introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d’Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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 da parte di padre Sebastiano Resta dell'aggettivo *serpentinato* presente nel *corpus* dei suoi scritti. Ricorrono infatti in una lettera inviata al vescovo Marchetti e nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma* due varianti dell'aggettivo: *serpeggiatura* e *serpeggiante*. Dalla lettura di queste brevi pagine si evince dunque il retaggio storico dell'aggettivo in esame, a partire dalla sua prima attestazione nel *Trattato* di Lomazzo (1584), passando poi per il *Microcosmo* di Scannelli (1657) e la *Felsina* di Malvasia (1678), testi ampiamente letti e studiati dal filippino. Emerge dunque un pensiero comune tra Scannelli, Malvasia e padre Resta nell'utilizzare l'aggettivo per descrivere elementi della pittura emiliana: i casi qui presentati coinvolgono infatti opere di Correggio, Parmigianino e Nicolò dell'Abate.

The essay intends to focus on the use of the adjective *serpentinato* in Father Sebastiano Resta's notes and letters. In a letter sent to Bishop Marchetti and in the manuscript *Aggiunta e Supplemento* to the first volume of *Correggio in Roma* there are indeed two variants of the adjective: *serpeggiatura* and *serpeggiante*. These few pages aim to analyse the historical legacy of the adjective in exam, starting from its first attestation in Lomazzo's *Trattato* (1584), then passing through Scannelli's *Microcosmo* (1657) and finally in Malvasia's *Felsina* (1678). The Oratorian read and studied extensively these books indeed. Therefore, a common thought emerges between Scannelli, Malvasia and Father Resta in using the adjective to describe elements of Emilian painting: indeed, the cases presented here involve masterpieces by Correggio, Parmigianino and Nicolò dell'Abate.

PADRE RESTA E LA «MANIERA EROICA» DI PELLEGRINO TIBALDI

Nelle consuetudini lessicali di Sebastiano Resta l'aggettivo *eroico*, rimandando a una dimensione lontana nel tempo, a metà tra il mondo umano e quello divino, è ripetutamente utilizzato per indicare alcune stagioni della pittura di Michelangelo, di Raffaello e di Pellegrino Tibaldi, e da alcune note che egli appose in margine o intorno a disegni passati per le sue mani risaltano l'acume critico e la pregnanza di tale definizione¹.

Nel caso di Michelangelo, Resta utilizza la qualifica di *eroico* per le prime prove pittoriche realizzate a Roma: il *S. Francesco che riceve le stimmate* un tempo in San Pietro in Montorio, della cui composizione il padre filippino è un importante testimone², e una «Madonna tonda a' Farnese» non identificata. Di queste opere Resta elogia «le forme grandi però e sciolte de membri humani», che «anche in quella età mostrano l'eroica terribilità del suo talento» e l'«infelicità dello stile nel far il paese»³, tutte caratteristiche che si ritrovano all'interno del *Seppellimento di Cristo* già in collezione Farnese e oggi alla National Gallery di Londra (Fig. 1): nella tavola, nonostante sia incompiuta, si riconoscono le linee sciolte e allungate delle corporature che, per Resta, costituivano i tratti salienti di questa fase precoce dello stile michelangiolesco dove la figura umana nella sua fisicità già prevaleva sul paesaggio, lasciando presagire gli esiti massimamente sintetici degli ultimi affreschi.

L'aggettivo *eroico* in riferimento allo stile ricorre anche in margine a un disegno di Raffaello che Resta inserì nella *Felsina vindicata contra Vasarium*, nuovamente associato alla rappresentazione della figura umana: «un nudo di Raffaele parimenti in stile eroico» purtroppo pressoché impossibile da identificare tra i molti fogli dell'artista con tale soggetto⁴. In mancanza di un chiaro riferimento visivo che aiuti a capire, in questo caso, il lato eroico del foglio dell'Urbinate, possiamo solo ipotizzare che esso si riferisse alla nudità del soggetto, unico elemento indicato da Resta.

Con un'analoga accezione, l'aggettivo *eroico* associato a Raffaello si trova spesso tra gli scritti di Giovan Pietro Bellori, con il quale Resta intrattenne un dialogo molto denso, fatto di scambi di e sui disegni e di posizioni critiche in parte condivise, innanzitutto riguardo all'urgenza

¹ L'aggettivo ritorna spesso nell'indice del manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra (il libro *i*, intitolato *Parnaso de' Pittori*) associato al mondo antico e, in particolare, alla musa Calliope che «delegata alla pittura presiede alla maniera del disegno e della compositione più eroica». Il termine accompagna anche un paesaggio attribuito da Resta ad Antonio Carracci: «Disegno, che occupa due facciate, con molto [sic] figure in un paese eroico, elaborato da Antonio Carracci a chiaroscuro rappresenta un Battesimo. Il quadro era del Principe Lodovico» (RESTA 1707, p. 20, n. 157). Su Resta e il termine «paese» si veda nel presente numero di «Studi di Memofonte» il contributo di Dario Beccarini.

² Una riproduzione dell'opera di mano di Resta si trova tra le postille all'esemplare Cicognara delle *Vite* di Vasari. Cfr. LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015, p. 215, n. 674. Una seconda traccia della composizione si trova in uno schizzo di Resta riportato nel ms. Lansdowne 802, libro *l*, f. 214. Cfr. AGOSTI-HIRST 1996.

³ «Raro disegno della prima maniera di Michel Angelo Bonarota della quale in Roma non si vede che una Madonna tonda a' Farnese et un S. Francesco che riceve le stimmate nella seconda sagrestia di S. Pietro in Montorio. Molti anni sospirai d'aver un disegno di Michel Angelo Buonarota in questo suo primo stile, dacché vidi il tondo a Farnese con quella curiosità con la quale si mira quell'alba che presagisca un bel giorno – fu dono tra i molti della Sig.ra principessa N.N. Dall'infelicità dello stile nel far il paese e dalla felicità del far la mesola [sic; i muscoli?], si arguisce in che prevaleva il genio di Michel Angelo nella sua pueritia. Le forme grandi però e sciolte de membri humani anche in quella età mostrano l'eroica terribilità del suo talento» (la citazione si trova nelle postille di Resta contenute nel ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 123). La principessa N.N. di cui parla Resta, citata altrove nei suoi scritti, è identificabile con Olimpia Giustiniani, principessa di Palestrina, moglie di Maffeo Barberini, secondo principe di Palestrina e pronipote di Urbano VIII. Cfr. LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015, p. 165, nota 411. Su Olimpia Giustiniani si veda AGO 2009, con bibliografia precedente.

⁴ S. Resta, Indice dell'album *Felsina vindicata contra Vasarium*, p. IX, in SACCHETTI LELLI 2005, p. 332; cfr. anche PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 60.

della rivalutazione della scuola emiliana e di quella lombarda, e di una più profonda comprensione della centralità di Correggio negli sviluppi della storia della pittura moderna⁵.

Definendo «eroico» lo stile di Raffaello, Bellori ne enfatizza la grandiosità e il rapporto con l'antico: «ancorché tanto operasse in sì gran numero d'invenzioni, sempre egli si avanzasse al più sublime, al più elegante, all'eroico, al meraviglioso»; e lo «stile eroico degli antichi» fu rinnovato da Giulio Romano «insieme con Rafaele suo maestro»⁶. E ancora nella descrizione della figura di Costantino vittorioso su Massenzio della *Sala di Costantino* in Vaticano che «Volge in profilo il volto di grazia divina scintillante, bionda è la barba, cinto il crine di corona di raggi, e tutto eroico è il moto, el portamento»⁷. Il denominatore comune delle occorrenze dell'aggettivo *eroico* negli scritti di Resta è comunque il riferimento alla rappresentazione della figura umana, al suo portamento fiero, talvolta legato a un soggetto antico ed è in linea con l'uso vasariano del termine⁸.

Sulla base di tali premesse, si può meglio valutare il ricorso a questa definizione per qualificare la maniera di Pellegrino Tibaldi, nella quale all'eredità raffaellesca assimilata a Roma attraverso la collaborazione con Perino del Vaga si era ben presto accompagnato un travolgente interesse per le forme maestosamente drammatiche del linguaggio di Michelangelo. Nella nota che segue sono messe a confronto due opere di Tibaldi, la pala con il *Battesimo di Cristo*, oggi nella chiesa di San Francesco alle scale ad Ancona⁹, e i perduti affreschi della casa di Francesco Formento in vicolo dei Savelli a Roma, di poco precedenti il trasferimento del pittore nelle Marche (1554):

Ma la più temperata maniera a mio esame parvemi quella dello suddetto Battesimo d'Ancona, e la più heroica quella che a chiaro oscuro praticò in Roma nel cortile della casa Framenta nel vicolo che da Sora va al Pelegrino, di cui altrove n'habbiamo una figura Tomo 4° in principio¹⁰.

Resta conosceva bene dal vivo questa decorazione romana, ancora esistente ai suoi giorni e, come spiega lui stesso, possedeva anche un disegno a essa collegato, un foglio raffigurante l'*Allegoria della Giustizia* nella parte destra dell'affresco, che apriva la serie dedicata a Tibaldi nel codice di disegni allestito dall'oratoriano sotto il significativo titolo di *Felsina vindicata contra Vasarium*, e che è forse identificabile con quello oggi al Louvre (Fig. 4)¹¹.

Anche nel commento a un disegno inserito nella *Galleria Portatile*, uno dei suoi codici più tardi, Resta insiste sulla rilevanza della decorazione di casa Formenti e, oltre a fornirne l'ubicazione esatta, ribadisce il paragone con il *Battesimo di Cristo* di Ancona e mette in evidenza il peso della formazione accanto a Perino, giungendo a definire Tibaldi «quasi copista» del suo maestro¹².

⁵ Sui rapporti Resta-Bellori si veda PIZZONI 2012.

⁶ BELLORI/BOREA 1976, p. 536. E ancora Bellori: «Et è cosa magnifica il considerare come l'Urbinate, ancorche tanto operasse in sì gran numero d'invenzioni, sempre egli si avanzasse al più sublime, al più elegante, all'eroico, al meraviglioso. E qual oggetto più degno l'arte della Pittura mai propose alla vista, che possa pareggiare il giudizio di Paride, il Nettuno, la Galatèa, il Ratto di Elena, il Monte Parnaso, e tanti altri?» (BELLORI 1695a, p. 96).

⁷ BELLORI 1695b, p. 56.

⁸ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 302.

⁹ Su Tibaldi e le Marche si vedano le recenti ricerche raccolte in AMBROSINI MASSARI-BALZAROTTI-ROMANI 2021, di prossima pubblicazione. Nuove riflessioni sul *Battesimo di Cristo* si potranno trovare nel medesimo volume, nel contributo di Vittoria Romani.

¹⁰ La citazione si trova nei commenti di Resta trascritti nel ms. Lansdowne 802, libro I, n. 47.

¹¹ Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 10352. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 168, nota 26. «La Pittura di questa figura sta dipinta in Roma nel Cortile d'una Casa nel Vicolo di Sora à mano manca andando dal Palazzo del Duca di Sora al Pelegrino, la Casa hà un Arme di Marmo della famiglia frumenta. In Roma fece sotto Perino et alla vista di M. Angelo si gran Maniera che non giova agl'imitatori» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 17).

¹² BORA 1976, scheda n. 168, p. 279.

La composizione dell'opera, registrata da Giorgio Vasari e da Gaspare Celio¹³, è nota grazie a un'incisione di Enrico Maccari che riproduce una visuale d'insieme (Fig. 3). A essa si può affiancare una fotografia dell'affresco scattata negli anni Ottanta dell'Ottocento, prima della sua distruzione (Fig. 2)¹⁴; nonostante la prospettiva lontana e lo stato di conservazione degli affreschi molto precario, la fotografia, rispetto all'incisione, dà un'idea molto vivace della disposizione serrata delle figure e del loro volume, in particolare se si osserva l'*Allegoria della Giustizia*, la figura più leggibile alla destra dello stemma.

I disegni preparatori per le due figure principali, quello che raffigura la *Prudenza* (Fig. 5) oggi a Berlino¹⁵ e quello per la *Giustizia* del Louvre (Fig. 4), molto probabilmente una copia, restituiscono a pieno la tensione davvero eroica che percorre le figure e che Resta rileva con convinzione, in considerazione delle forme grandi, della postura ardita della *Prudenza*, della nudità di alcune parti del corpo, della resa grandiosa dei corpi compatti.

Secondo quanto si può dedurre dal resoconto vasariano, gli affreschi del cortile della casa di Francesco Formento, oltre alla facciata, comprendevano anche altre due figure (la cui collocazione non è nota), e furono realizzati prima che il pittore si trasferisse a lavorare a Bologna, nel 1550. Come ha indicato Vittoria Romani, si trattava dunque di un'opera radicata nelle esperienze compiute da Tibaldi «d'intorno» a Perino, quando il pittore lombardo, sulle tracce di Daniele da Volterra, esperiva nella resa delle figure il volume delle forme cubiche di Michelangelo¹⁶.

Se si confrontano il foglio di Berlino per la *Prudenza* e quello di Londra che ritrae la *Sibilla*¹⁷ dell'*Adorazione dei pastori* della Galleria Borghese, datata 1549, (Fig. 6) l'affresco dei Savelli sembra potersi collocare proprio a ridosso di quest'ultima opera. A sua volta, la *Prudenza* di Berlino, rispetto al foglio di Londra, mostra la medesima sicurezza nel tratteggiare il chiaroscuro a matita, ma appare più flessuosa e ardita e, per dirlo con le parole di Resta, «heroica».

¹³ «In casa di Francesco Formento, fra la strada del Pellegrino e Parione, fece in un cortile una facciata e due altre figure [...]» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 148); «Le pitture di un cortiletto nel vicolo de Savelli & un arme con molti putti in una loggia nella vigna del Gran Duca di Toscana fuori della Porta Flaminia, che guarda verso il Tevere, sopra la chiesola di S. Andrea, che sta nella detta via fuori di Roma, dove sono due Santi collaterali all'altare, sono tutte di Pellegrino detto da Bologna» (CELIO 1638, pp. 146-147).

¹⁴ Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. AF-3025. La fotografia è pubblicata, senza indicare la paternità dell'affresco, in DEL PRETE 2002, p. 103, n. 53.

¹⁵ Berlino, Staatliche Museen, inv. KdZ 15456. VOSS 1913, p. 299, figg. 1-2; ROMANI 1990, p. 55.

¹⁶ ROMANI 1990, pp. 40-55; sull'assimilazione di Michelangelo da parte di Pellegrino Tibaldi e Daniele da Volterra si veda AGOSTI 2018.

¹⁷ Londra, British Museum, inv. Pp,2.187; cfr. GERE-POUNCEY 1983, t. 1, pp. 166-167, n. 268; ROMANI 1990, p. 54.



Fig. 1: Michelangelo Buonarroti, *Seppellimento di Cristo*, 1500-1501 ca. Londra, National Gallery, inv. NG790 (AGOSTI 2016)



Fig. 2: Cortile della casa Leonini-Scaglioli in vicolo dei Savelli prima della demolizione con affresco cinquecentesco di Pellegrino Tibaldi (1888-1900), albumina. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, inv. AF - 3025



Fig. 3: Enrico Maccari, *Affresco esistente in Roma in un cortile al vicolo dei Savelli n. 24*, acquaforte, 1885



Fig. 4: Pellegrino Tibaldi (copia da), *Allegoria della Giustizia*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10352



Fig. 5: Pellegrino Tibaldi, *Allegoria della Prudenza*. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ15456



Fig. 6: Pellegrino Tibaldi, *Sibilla*. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Pp,2.187

BIBLIOGRAFIA

AGO 2009

R. AGO, *Le stanze di Olimpia. La principessa Giustiniani Barberini e il linguaggio delle cose*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca*, II. *Donne e sfera pubblica*, atti del convegno (Roma 15-17 settembre 2005), a cura di F. Cantù, Roma 2009, pp. 171-195.

AGOSTI 2016

B. AGOSTI, *Michelangelo e la pittura un itinerario biografico*, in *I classici della pittura*, Roma 2016 (consultabile on-line: https://www.treccani.it/enciclopedia/michelangelo-e-la-pittura-un-itinerario-biografico_%28I-classici-della-pittura%29/).

AGOSTI 2018

B. AGOSTI, *Assimilazioni di Michelangelo nella pittura romana del tardo Cinquecento*, in *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di A. Paolucci, A. Bacchi et alii, Cinisello Balsamo 2018, pp. 65-73.

AGOSTI–HIRST 1996

G. AGOSTI, M. HIRST, *Michelangelo, Piero d'Argenta and the 'Stigmatisation of St Francis'*, «The Burlington Magazine», 1123, 1996, pp. 683-684.

AMBROSINI MASSARI–BALZAROTTI–ROMANI 2021

A.M. AMBROSINI MASSARI, V. BALZAROTTI, V. ROMANI, *Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno. Pellegrino Tibaldi e le Marche*, Ancona 2021 (in corso di stampa).

BELLORI 1695a

G.P. BELLORI, *Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle*, Roma 1695.

BELLORI 1695b

G.P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695.

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, Torino 1976.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

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.

DEL PRETE 2002

F. DEL PRETE, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*, Roma 2002.

GERE–POUNCEY 1983

J.A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V. Artists working in Rome: c. 1550 to c. 1640*, tt. 2, Londra 1983.

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

PIZZONI 2012

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la Felsina vindicata contra Vasarium*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, pp. 45-89.

RESTA 1707

S. RESTA, *Indice del tomo de' Disegni raccolti da S.R. intitolato L'arte in tre' stati [...]*, Perugia 1707.

ROMANI 1990

V. ROMANI, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova 1990.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

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.

VOSS 1913

H. VOSS, *Über einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 1, 1913, pp. 297-320.

ABSTRACT

Il contributo esamina il modo in cui l'aggettivo *eroico* viene utilizzato da padre Resta in diversi contesti e approfondisce le occasioni in cui il termine viene associato allo stile di alcuni artisti e, in particolare, a Pellegrino Tibaldi. Resta definisce infatti la maniera degli affreschi che Tibaldi realizzò a Roma in vicolo dei Savelli come «heroica», indicando con questo termine quel particolare momento dell'opera dell'artista in cui all'eredità raffaellesca assimilata a Roma attraverso la collaborazione con Perino del Vaga si era ben presto accompagnato un travolgente interesse per le forme maestosamente drammatiche del linguaggio di Michelangelo.

The article explores the meaning of the adjective *eroico* used by Father Resta in different contexts and in connection with the manner of various artists and, in particular, with Pellegrino Tibaldi. Resta defines the manner of the frescoes that Tibaldi painted in Rome in Vicolo dei Savelli as «heroica» (heroic), evoking a particular moment in the artist's work where the Raphaelesque heritage, assimilated in Rome through his collaboration with Perino del Vaga, was soon accompanied by an overwhelming interest in the majestically dramatic forms of Michelangelo's language.

PADRE RESTA E IL «SAPORE» DELLA PITTURA E DEI DISEGNI

Marcello Venusto Mantovano

Scolaro di Pierino del Vaga, fece questo disegno per la Cappella Mutini in S. Agostino. Dice il Baglione, che haveva disegno, maestà, gratia, diligenza, e divotione. Nei quadri di quest'huomo vedo una diversità principalmente di colorito, che non so conoscere negl'altri pittori. Il S. Giovanni Battista in Santa Caterina de Funari spira Leonardo da Vinci; l'Anunciata del duca d'Acquasparta, che stava nella Pace (sul disegno di Michel Angelo) fece equivocare il signor cavaliere Carlo Maratti con Daniele Volterrano in occasione d'una Nunciatina di Lelio da Novellara; il Noli me tangere della Minerva mette in apprensione di Salimbene, et in so qual sapore del Barocci; il S. Antonio de Portoghese, e quello in sagrestia di S. Pietro, mi fa ricordare del Sarmoneta, e di Marco da Siena suoi condiscepoli.

Questa annotazione compare nella *Galleria Portatile*, uno dei codici di disegni assemblati più tardivamente da padre Resta, che risulta averlo spedito nella primavera del 1706 alla Biblioteca Ambrosiana, dove ora si conserva¹.

L'analisi si applica qui a un foglio (Fig. 2) che Resta collegava correttamente alla pala con il *Martirio di S. Caterina* eseguita, su ardesia, da Marcello Venusti nei primi anni Cinquanta del XVI secolo per l'altare della cappella Mutini in Sant'Agostino a Roma (Fig. 1), e che tuttavia egli riteneva fosse uno studio preparatorio autografo per questo dipinto, mentre si tratta con ogni probabilità di una copia da esso, tra le molte che ne attestano la fortunata ricezione².

Il brano è esemplare della prosa di padre Resta per la molteplicità di sinestesie che vi sono contenute e che rimandano non solo alla visceralità del suo rapporto con le opere, ma anche al lavoro fisiologico del processo di attribuzione, nel quale la vista aziona una catena di meccanismi selettivi e associativi che a loro volta si agganciano (a ragione o a torto) ai convincimenti storico-critici dell'autore.

Conformemente al metodo di lavoro proprio di Resta, la disamina inizia con un richiamo ai caratteri stilistici riconosciuti a Venusti dalle fonti, qui innanzitutto la *Vita* dedicatagli da Giovanni Baglione, che ampliava con nuove informazioni i cenni sul pittore forniti da Vasari e pure ben noti all'oratoriano. Secondo Baglione infatti «La stima di tant'huomo, ne' cui lavori era disegno, maestà, e gratia con diligenza davagli ogni giorno campo a far nobili prove del suo ingegno», e il pittore «era assai divoto, diligente, e vago»³.

Segue nella nota di Resta un'osservazione personale sulle specificità del «colorito» che egli registrava nella pittura di Venusti; tale considerazione è da intendere riferita al peculiare tono caramellato tipico della sua stesura pittorica, dove la luminosità dei colori, come si vede nelle prove meglio conservate, appare abbassata da un effetto di lucida glassatura bruna.

Il commento si allarga poi a un nucleo di opere con l'obiettivo di definire le componenti del linguaggio del pittore, appoggiandosi alle cognizioni ricavate dalle fonti, da cui Resta traeva l'informazione della sua provenienza lombarda (benché sulla scia di Vasari lo ritenesse

Ringrazio per l'aiuto che mi hanno variamente fornito Valentina Balzarotti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni, Giulia Spoltore.

¹ BORA 1976, scheda n. 64, p. 270; PAREDI 1976, p. 11.

² Il disegno dell'Ambrosiana è stato avvicinato da Philip Pouncey ai modi del Trometta: BORA 1976, scheda n. 64. Il disegno autografo preparatorio per il *Martirio di S. Caterina* è stato individuato da Konrad Oberhuber alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (inv. LAV IX/82/2032). Cfr. SWOBODA 2010, p. 151. Sul dipinto si vedano KAMP 1993, pp. 114-115, nota 19; SPOLTRE 2016. Alle molte testimonianze della fama della composizione raccolte da CAPELLI 2001(2002), pp. 25-26, e CAPELLI 2015 si può aggiungere il rametto recentemente passato sul mercato francese con attribuzione a Francesco Cavazzoni.

³ BAGLIONE/HESS-RÖTTGEN 1995, I, p. 21.

erroneamente mantovano anziché valtellinese, quale fu) e quelle sulla sua formazione con Perino del Vaga e sulla collaborazione con il vecchio Michelangelo.

La disamina, priva di qualsiasi criterio cronologico, inizia con la menzione del *S. Giovanni Battista nel deserto* (Fig. 3) nella cappella Torres di Santa Caterina dei Funari, realizzato entro un'impresa decorativa condotta da Venusti nella seconda metà degli anni Sessanta⁴. In questo dipinto Resta sentiva 'spirare' un'aura di tradizione leonardesca, molto probabilmente perché nei suoi occhi la figura isolata del santo che con la destra addita il cielo, entro un'ambientazione di natura accesa dalla luce del crepuscolo, si associava al ricordo di celebri invenzioni vinciane quali il *S. Giovanni Battista* e il *S. Giovanni-Bacco* del Louvre, entrambe allora già nelle collezioni reali francesi ma verosimilmente note all'autore attraverso le molte copie in circolazione, dove egli poteva ravvisare un precedente, nell'uno, per il capo reclino e il gesto del braccio destro alzato con l'indice puntato, nell'altro per il formato verticale e la composizione.

L'impulso a volere individuare in Venusti, fondandosi sulle origini lombarde, tracce di un'eredità di cultura leonardesca spinge Resta su una falsa pista e gli impedisce di mettere a fuoco il pronunciato carattere manierista e 'romano' del dipinto: dove il santo è piuttosto un consumato e magniloquente esercizio sul tema della figura serpentinata, sviluppato a partire dal suo omologo nella *Visione di S. Girolamo* di Parmigianino (Londra, National Gallery), che, essendo rimasta almeno fino al 1549 nel refettorio del convento di Santa Maria della Pace, poté ben essere studiata dall'artista valtellinese giunto nell'Urbe al principio di quel decennio – una figura che, come è stato da tempo rilevato, era del resto a sua volta esito della sperimentazione avviata a Roma dal Mazzola sul linguaggio di Michelangelo e di Raffaello⁵. Il riferimento successivo si intreccia con un episodio autobiografico, a cui l'autore allude un po' ellitticamente. Il ricordo si impenna sull'*Annunciazione* dipinta da Venusti, sulla base di un cartone di Michelangelo, poco oltre la metà del quinto decennio per la cappella Cesi di Santa Maria della Pace, opera già consacrata da Vasari come caso esemplare della collaborazione tra il pittore e il Buonarroti, e sostituita al tempo di padre Resta da una *Sacra famiglia* di Carlo Cesi e quindi scomparsa⁶. Parecchio tempo prima rispetto alla stesura di questa nota, nel 1679, Carlo Maratti, muovendo dal confronto con questa tavola di Venusti, che egli evidentemente ancora conosceva *de visu*, aveva proposto di attribuire a Daniele da Volterra una piccola *Annunciazione* (oggi a Novellara, Museo Gonzaga) ritenuta fermamente di Correggio, invece, da padre Resta e che come tale questi stava allora cercando di smerciare sul mercato romano, facendo convergere sulla sua proposta un gruppo di autorevoli pareri; solo in seguito al suo passaggio per Parma e sulla scorta di un suggerimento di Malvasia, Resta avrebbe corretto il giudizio in favore del nome di Lelio Orsi⁷.

L'appetito di padre Resta si risveglia di fronte al *Noli me tangere* (Fig. 4) in origine destinato alla prima cappella sulla sinistra di Santa Maria sopra Minerva (intitolata alla Resurrezione e di patronato Maccarani) e oggi collocato nella cappella del Battesimo, al principio della navata destra. Opera estrema di Venusti, la tavola era registrata nell'inventario dei beni steso alla sua morte nell'ottobre 1579 come incompiuta, ed evidentemente era ancora da consegnare al committente Antonio Maccarani, il cui ritratto compare in basso a sinistra; a

⁴ RUSSO 1990, p. 13; KAMP 1993, p. 116, nota 22; CAPELLI 2001(2002), p. 27; MARONGIU 2020, p. 663.

⁵ Per l'arrivo a Roma di Venusti, anteriore all'inverno 1541, si veda ROMERI 2016, p. 15. La *Visione di S. Girolamo* fu registrata presso Santa Maria della Pace da Michelangelo Biondo (1549) e da Vasari, che lì la ricorda nella biografia giuntina di Parmigianino. Cfr. GOULD 1975, pp. 191-196 e nota 33 (p. 192).

⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 110; sulla genesi e la fortuna del dipinto si vedano KAPPLER 2014(2015); KAPPLER-ROMERI 2016(2017).

⁷ L'episodio è stato consacrato da Federico Zeri come cruciale nella storia della connoisseurship e dei rapporti tra quest'ultima e il mercato: ZERI 1952; ZERI 1976; MAZZA 2009. Il testo della 'perizia' è da ultimo riportato da M. Pirondini nella scheda n. 2, in *MICHELANGELO A COLORI* 2019, pp. 70-71. Si veda anche il contributo di Vittoria Romani all'interno di questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

portarla a termine fu quindi la bottega del pittore appena scomparso⁸. A padre Resta questa tavola faceva presentire i modi del senese Ventura Salimbeni e gli evocava il «sapore» di Federico Barocci – e come accade spesso nella sua scrittura più l'apprezzamento è forte, più incisiva è la sinestesia.

Chissà se nel percepire qui una dose di barocchismo egli visualizzava qualcosa di preciso, o se si trattava soltanto di generiche assonanze stimulate per esempio dalla veduta di paese sul fondo in un rosato lume serotino e dalla gamma cromatica luminosa della Maddalena con l'accostamento del rosa carico della veste dalle maniche iridescenti, dell'azzurro pallido e freddo del corpetto, del giallo oro del manto. Benché tanto più inerte, per la posizione in ginocchio, di scorcio, in basso a destra nella tavola, la Maddalena di Venusti poteva fare affiorare alla memoria la mirabile Maddalena avvolta in panni cangianti nella *Sepoltura di Cristo* di Barocci realizzata per la chiesa del Santissimo Sacramento e Croce di Senigallia e presto divulgata da numerose stampe (Fig. 6).

Nel sistema storiografico e mentale di padre Resta, Barocci rappresenta un esito della ramificata lezione di Correggio, artista che – come è noto – egli colloca alle origini e al cuore dell'intera pittura moderna, e al quale nei suoi scritti pertiene pressoché in esclusiva l'area semantica del gusto⁹.

L'inclusione di Barocci tra le filiazioni della cultura correghesca, che Resta avrebbe poi argomentato a più riprese, era stata incentivata dal passo della biografia di Baglione in cui questi dichiara che la «maniera vaga» del pittore marchigiano a suo parere voleva «particolarmente imitare quella di Antonio da Correggio, se bene un poco più tinta»¹⁰; un'osservazione che l'oratoriano, poco dopo il trasferimento a Roma, avvenuto nel 1661, glossava scrivendo: «non trovo maniera più somigliante dell'unione come nel modo di panneggiare, ma il Coreggio sarà sempre inimitabile nell'unione della dolcezza con la forza»¹¹. E ancora nella stessa *Galleria Portatile*, commentando il frammento di cartone che vi è compreso per l'angioletto in volo ai piedi della Vergine (Fig. 7) nella pala della *Madonna del Popolo* oggi agli Uffizi, rilevava che Barocci «viste alcune teste del Correggio di suo genio si diede felicemente all'imitatione d'esso Correggio»¹². Tuttavia, la determinazione a spiegare in chiave baroccesca la ricerca di eleganza del *Noli me tangere* fa sfuggire a Resta quella che mi pare sia la principale fonte utilizzata da Venusti, ovvero la stampa di Cornelis Cort da Girolamo Muziano (1567) sullo stesso tema¹³, da cui proviene la sinuosa figura del Cristo in veste di ortolano (Fig. 5).

La percezione del «sapore» è dirimente nella pratica di lavoro di padre Resta sui disegni per la sua funzionalità nella distinzione tra stili e cronologie. Lo testimoniano anche un paio di occorrenze del termine relative a disegni di differenti epoche posseduti dall'oratoriano, benché non rintracciati.

Così per esempio, rispetto a Giotto, «la maniera di Cimabue bisogna che fusse in simile stile ma di minor sapere e sapore»; o, ancora, l'attribuzione ad Annibale Carracci di un disegno raffigurante *Teti supplica Giove di dare ad Achille le armi per conquistare Troia* si fonda sul fatto che

⁸ RUSSO 1990, pp. 13, 15; KAMP 1993, pp. 120-121, nota 27; CAPELLI 2001(2002), p. 31.

⁹ RESTA/POPHAM 1958; PIZZONI 2010-2011(2015), pp. 75-76.

¹⁰ BAGLIONE/HESS-RÖTTGEN 1995, I, p. 133; e già Gaspare Celio nel suo *Compendio* affermava che Barocci «Andò a studiare a Parma dalle opere del Correggio» (GANDOLFI 2021, p. 295).

¹¹ LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 49. In una delle sue postille alla *Felsina pittrice* di Malvasia, Resta rimproverava alle stampe di Agostino Carracci dall'*Ecce homo* di Correggio (1587) e dall'*Incendio di Troia* di Barocci (1595) di non eguagliare «la soavità baroccesca, né correghesca» (S. Proserpi Valenti Rodinò, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, p. 163).

¹² BORA 1976, scheda n. 134/1, p. 278.

¹³ Sull'origine di questa stampa: TOSINI 2008, p. 192.

Resta vi sentiva lo «stile e sapore della Galeria Farnese quanto alle forme et idea»¹⁴. Diversamente dalla parabola della storia dell'arte moderna tracciata da Malvasia, per Resta proprio su Correggio si fondava il primato raggiunto dalla scuola bolognese nella pittura europea del Seicento: dopo che Bologna era stata «argentea nel secolo aureo» di Raffaello e Michelangelo, con la sua evoluzione moderna «fondata sul gusto del Correggio, giunse alla gloria d'essere aurea nel secolo argenteo, mercé il trionfo de Procaccini e più de Carracci sopra i loro contemporanei et in Italia e fuori d'Italia»¹⁵.

Con una particolare frequenza, l'espressione ricorre, insieme ai suoi derivati, nello scambio epistolare con l'amico bolognese Giuseppe Magnavacca, il cui «studio» di grafica era «saporito» proprio per la presenza di ghiotte «vivande» rappresentate da numerosi fogli ascritti a Correggio e alla scuola emiliana, e «saporito» era il poter riscontrare nei disegni «la condotta della penna carraccesca»¹⁶.

In due casi il termine sembra giocare insieme sui caratteri formali e sui soggetti dei disegni passati per le mani di padre Resta. Un foglio ricevuto da Magnavacca nel 1708, assegnato dall'oratoriano al «gran Raffaele» e giudicato «proprio una manna piovuta dal cielo, che ha il più sano sapore dell'antico e del moderno», potrebbe essere stato uno studio per una delle (o da una delle) diverse composizioni sul tema della Raccolta della manna ideate da Raffaello per uno dei perduti basamenti delle Logge leonine, nell'ottava campata, e per la stampa di Agostino Veneziano¹⁷. Analogamente, si riferisce forse a un disegno raffigurante l'Ultima cena il seguente brano della lettera del 7 marzo 1708: «Senza speculazione all'odore conosceremo il Garofalo, ed al sapore la cena di mastro Amico, del quale ho sempre tenuto memoria appetitiva di sì buoni bocconi dalla felice memoria del signor Polazzi in qua» – dove l'attribuzione ad Aspertini si basa sull'intuito sensoriale e sul confronto con altri disegni dell'artista allora conservati nella prestigiosa collezione bolognese di Valerio Polazzi e che tanto a Resta avevano fatto gola¹⁸.

Infine, la nota della *Galleria Portatile* qui in esame si conclude con la menzione di altre due opere di Venusti, l'*Apparizione del Bambino a S. Antonio da Padova* già sull'altare maggiore di Sant'Antonio dei Portoghesi e ora presso l'Istituto Portoghese di Sant'Antonio (Fig. 8), e il *S. Antonio* già nella sagrestia di San Pietro e apparentemente perduto¹⁹. La sintetica valutazione di questi dipinti poggia sulle notizie ricavate dalle fonti (Vasari, Baglione) riguardo al discepolato presso Perino, in parallelo a Venusti, di Girolamo Siciolante e di Marco Pino. Almeno per il quadro superstite, è ancora oggi persuasivo il confronto avanzato da padre Resta tra l'austera e didascalica *Apparizione del Bambino*, scalabile in prossimità del *S. Bernardo* della Pinacoteca Vaticana (documentato al 1563), e alcune delle prove tarde di Siciolante, come l'iconica *Crocifissione* già in San Giacomo degli Spagnoli e oggi in Santa Maria di Monserrato (1564-1565 circa) (Fig. 9), due opere, queste, accomunate appunto da un medesimo 'sapore' di Controriforma.

¹⁴ Queste note si leggono nel manoscritto Lansdowne 802 della British Library (*Father Resta's Remarks on the Drawings*), rispettivamente libro g, t. 1, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 1, e libro o, *Correggio e seguaci*, n. 13; questo e altri commenti di Resta al disegno attribuito ad Annibale sono analizzati da WOOD 1996, pp. 21, 62.

¹⁵ La citazione è da una delle annotazioni di Resta nel suo codice di disegni intitolato *Felsina vindicata contra Vasarium*. Cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, p. 188, n. 108.

¹⁶ Le citazioni sono dalla lettera di Resta a Magnavacca del 28 maggio 1706: Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. 1, lettera n. 30, 28 maggio 1695; t. 2, lettera n. 61, 6 aprile 1706. Cfr. PIZZONI 2021.

¹⁷ Ivi, t. 3, lettera n. 17, 3 ottobre 1708. Cfr. nota precedente.

¹⁸ Cfr. nota 13. Sui rapporti tra Resta e Polazzi si vedano GAUNA 2011, pp. 169-170; PIZZONI 2013.

¹⁹ Entrambe le opere erano segnalate da BAGLIONE/HESS-RÖTTGEN 1995, I, p. 21. Per il quadro oggi nell'Istituto Portoghese di Sant'Antonio a Roma si vedano KAMP 1993, pp. 115-116, nota 21; CAPELLI 2001(2002), p. 20 (con una non condivisibile datazione alla fine degli anni Quaranta); MARONGIU 2020, p. 663.



Fig. 1: Marcello Venusti, *Martirio di S. Caterina*, 1550-1555 ca, 164x82 cm, olio su ardesia. Roma, Sant'Agostino (Archivio dell'autrice)



Fig. 2: Anonimo della seconda metà del Cinquecento (Trometta?) da Marcello Venusti, *Martirio di S. Caterina*, 264x212 mm, penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, rialzi a biacca. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 261 inf. n. 64, f. 60 (BORA 1976, p. 64)



Fig. 3: Marcello Venusti, *S. Giovanni Battista nel deserto*, 1565-1570 ca., 260x165 cm, olio su tela. Roma, Santa Caterina dei Funari. Su gentile concessione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione



Fig. 4: Marcello Venusti, *Noli me tangere*, 1579 ca., 220x160 cm, olio su tela. Roma, Santa Maria sopra Minerva. Su gentile concessione dell'Archivio Fotografico Domenico Ventura



Fig. 5: Cornelis Cort da Girolamo Muziano, *Noli me tangere*, 1567, incisione. Londra, British Museum, inv. 1951, 0407.48. © The Trustees of the British Museum



Fig. 6: Aegidius Sadeler II da Federico Barocci, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ca 1595, incisione. Londra, British Museum, inv. V, 8.175. © The Trustees of the British Museum



Fig. 7: Federico Barocci, *Putto sulle nuvole*, c. 1579, 39 x 367 mm, matita nera, sfumino, gesso bianco, su carta avorio, tracce di quadrettatura, su quattro frammenti di carta incollati. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F 261 inf. n. 134/1, f. 130 (BORA 1976, p. 134/1)



Fig. 8: Marcello Venusti, *Apparizione del Bambino a S. Antonio da Padova*, 1565 ca, 187x129 cm, olio su tela. Roma, Istituto Portoghese di Sant'Antonio. Su gentile concessione dell'Istituto Portoghese

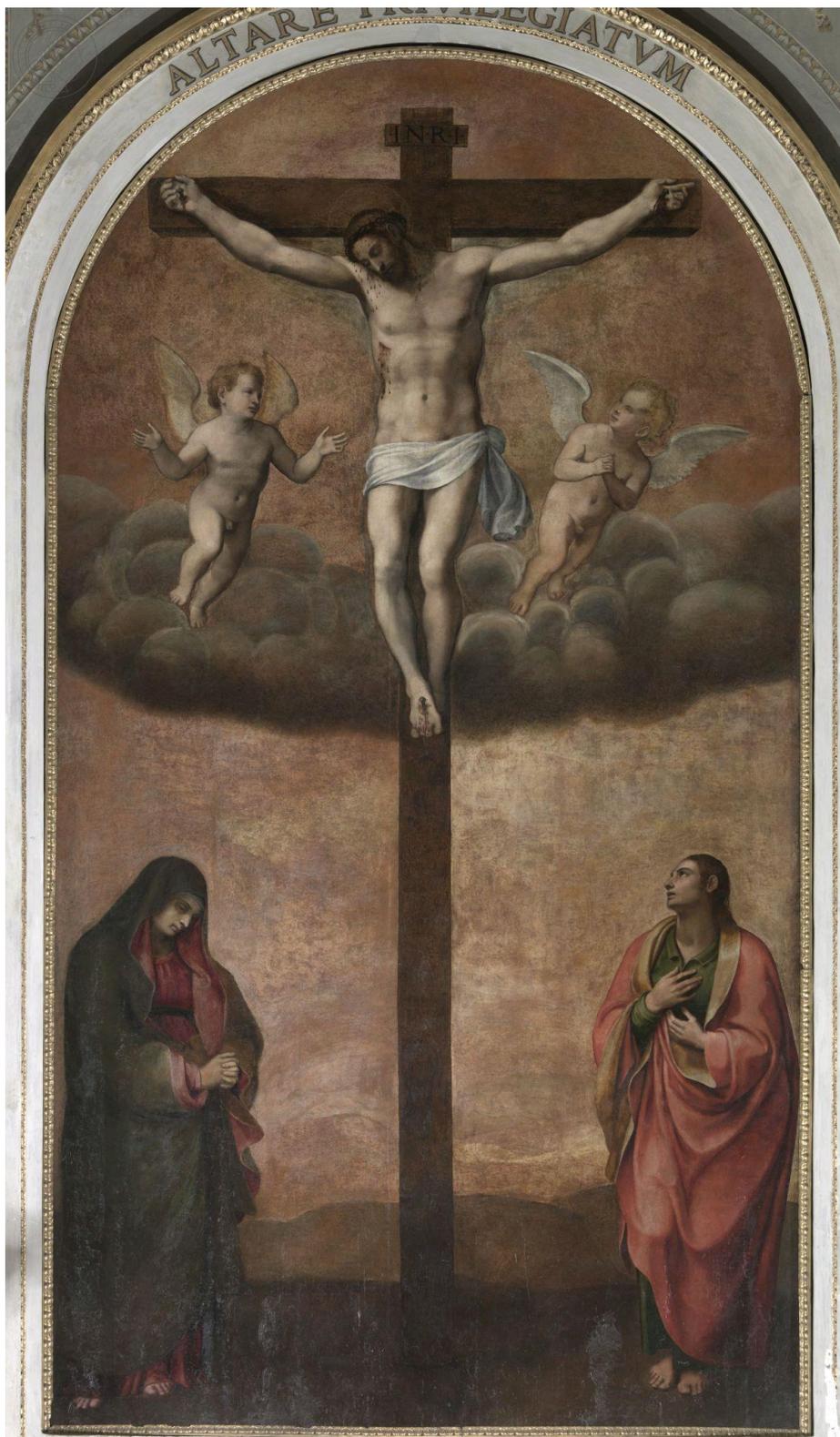


Fig. 9: Girolamo Siciolante, *Crocifissione tra la Madonna e S. Giovanni*, 1564-1565 ca, 458x214 cm, olio su tavola. Roma, Santa Maria di Monserrato. Su gentile concessione della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

BIBLIOGRAFIA

BAGLIONE/HESS-RÖTTGEN 1995

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, a cura di J. HESS, H. RÖTTGEN, I-III, Città del Vaticano 1995.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

CAPELLI 2001(2002)

S. CAPELLI, *Marcello Venusti. Un valtellinese pittore a Roma*, «Studi di Storia dell'Arte», 12, 2001(2002), pp. 17-48.

CAPELLI 2015

S. CAPELLI, *La Santa Caterina d'Alessandria di Marcello Venusti. Diffusione del modello iconografico tra repliche e copie. Considerazioni e nuove proposte*, «Studi di Storia dell'Arte», 26, 2015, pp. 137-146.

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.

GANDOLFI 2021

R. Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021.

GAUNA 2011

C. GAUNA, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, fasc. 1, III, 2011, pp. 159-203.

GOULD 1975

C. GOULD, *The Sixteenth Century Italian Schools*, Londra 1975.

INTORNO A MARCELLO VENUSTI 2016

Intorno a Marcello Venusti, atti della giornata di studi (Roma 12 maggio 2015), a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli 2016.

KAMP 1993

G.W. KAMP, *Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Colonia-New York 1993.

KAPPLER 2014(2015)

F. KAPPLER, *Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la cappella Cesi di Santa Maria della Pace*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 56, fasc. 3, 2014(2015), pp. 355-360.

KAPPLER–ROMERI 2016(2017)

F. KAPPLER, M. ROMERI, *Michelangelo e Venusti: dal prototipo alla replica. Il problema delle Annunciazioni*, «Nuovi Studi», 22, 2016(2017), pp. 37-42.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

MARONGIU 2020

M. MARONGIU, *Venusti Marcello*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, Roma 2020, pp. 660-665.

MAZZA 2009

A. MAZZA, *Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra, a cura di A. Ottani Cavina, Torino 2009, pp. 65-69.

MICHELANGELO A COLORI 2019

Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte, catalogo della mostra, a cura di F. Parrilla, con la collaborazione di M. Pirondini, Roma 2019.

PAREDI 1976

A. PAREDI, *Sebastiano Resta collezionista*, in *BORA* 1976, pp. 7-13.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, «*Il cuore va al gusto del Correggio*»: episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91.

PIZZONI 2013

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, Ancona 2021 (in corso di stampa).

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

ROMERI 2016

M. ROMERI, *Le origini lombarde di Marcello Venusti*, in *INTORNO A MARCELLO VENUSTI* 2016, pp. 9-24.

RUSSO 1990

L. RUSSO, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 64, 1990, pp. 1-26.

SPOLTORE 2016

G. SPOLTORE, *Un approfondimento sulla cappella Mutini nella chiesa di Sant'Agostino*, in *INTORNO A MARCELLO VENUSTI* 2016, pp. 65-68.

SWOBODA 2010

G. SWOBODA, *Ein Prüfstein des „durchdringenden Blicks“: Marcello Venustus Heilige Katharina im Physiognomischen Kabinett J. C. Lavaters*, «Artibus et Historiae», 62, 2010, pp. 149-153.

TOSINI 2008

P. TOSINI, *Girolamo Muziano 1532-1592, dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008.

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.

WOOD 1996

J. WOOD, *Padre Resta as Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 34, 1996, pp. 3-71.

ZERI 1952

F. ZERI, *Lelio Orsi: una «Annunciazione»*, «Paragone», 27, 1952, pp. 59-62.

ZERI 1976

F. ZERI, *Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale*, in Id., *Diari di lavoro*, I-II, Torino 1976, II, pp. 123-131.

ABSTRACT

L'articolo analizza il significato e lo spessore critico del termine *sapore* in alcuni scritti di padre Resta relativi a disegni e dipinti tra Cinque e Seicento.

The article discusses the meaning and the critical value of the word *sapore* (taste) in the Father Resta's remarks concerning some drawings and paintings by old masters.

PADRE RESTA E GLI «EMBRIONI» DEL PROCESSO CREATIVO: RAFFAELLO E CORREGGIO

Interrogato da che filosoficamente proceda che un pittore possessore di diverse maniere, alle volte in un abozzo si attiene ad una sola, alle volte in un abozzo ne indica diverse, sebene poi nel terminar l'opera le riduce ad una, rispondo che ciò avviene secondo che il pittore diversamente si applica all'abozzo con più o meno d'entusiasmo. Quando il concetto dell'opera è già deliberato nella mente che habbia da essere compito nella tal maniera, se allora il pittore si slancia impatiente all'abozzo per terminarlo col primo fervore riesce fatto più uniforme in quella sola maniera nella quale intende di voler dar fuori l'opera perfettamente accordata a quel genio, che da principio gliela fece concepire e deliberare. Per esempio: pensò il Correggio di fingere la Natività del Signore in quel sacro horrore notturno (pittura fatta per i signori Pratoneri, poi esposta in San Prospero, hoggi in Galeria di Modena) e ponendosi con quel spiritoso ed efficace vigore a partorirne l'embrione tutto assieme nel primo abozzo; tutto l'insieme lasciò terminato sotto la maniera d'una sola specie di colorito, che destinato haveva di far comparire l'opera grande.

Il testo è tratto da una lettera che padre Sebastiano Resta inviò a un destinatario anonimo¹. La carta manoscritta è conservata a Roma nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, raccolta, insieme alle lettere inviate dall'oratoriano all'amico pittore Giuseppe Ghezzi, nel Codice Corsiniano 1403 intitolato *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta* (31 B 9)².

Nella lettera Resta si interroga su due diverse strade che il pittore può percorrere nell'avviare il processo creativo di un'opera. Nell'elaborare i primissimi pensieri l'artista può indagare lentamente e deliberatamente diverse parti della composizione al fine di individuarne la giusta idea. Ma se l'idea è già definita mentalmente, il pittore, guidato da un vigoroso entusiasmo, può farla emergere nella sua forma embrionale al primo tentativo³. Gli «abbozzi» che ne derivano sono da Resta appellati con il termine *embrione*, perché in essi è già espresso con forza il germe ideativo dell'opera⁴.

Custodendo quello che rimane del fervore creativo al momento della nascita di una pittura, per Resta questa tipologia di studi permette, più di ogni altro disegno e persino più dell'elaborazione finale dell'opera stessa, di comprendere appieno la primordiale idea e l'effettivo intento del pittore. In una lettera inviata all'amico bolognese Giuseppe Magnavacca e datata 7 gennaio 1708, parlando della decorazione ad affresco della cupola del Duomo di Parma di Correggio, padre Resta scrive:

Desidero ringraziare, per i consigli e l'aiuto offertomi in vari modi, Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Carmelo Occhipinti e Maria Rosa Pizzoni.

¹ Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Codice Corsiniano 1403 (31 B 9), cc. 16r-17r; *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 152-155, n. 10, con bibliografia precedente.

² Le carte manoscritte che compongono il Codice Corsiniano 1403 sono state integralmente trascritte da Giulia Cerquozzi, Michela Corso e Maria Rosa Pizzoni in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 141-237.

³ WARWICK 2000, p. 175.

⁴ L'uso del termine *embrione* per indicare «il primo abbozzo d'un'opera d'ingegno» è riportato anche nel lemmario del Vocabolario degli Accademici della Crusca (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=5&pag=111&tipo=3>). Ringrazio Nicoletta Maraschio per la segnalazione.

Io solo l'ho vista quando era nella idea dell'artefice, perché ho havuto i disegni delli primi pensieri ex toto in toto variati, così i secondi, così i terzi. Io son entrato nella mente dell'artefice futuro, perché a me son toccati li embrioni suoi, e con li primi, i secondi e terzi concetti⁵.

Una testimonianza di alcuni disegni e di un quadro a olio posseduti dall'oratoriano e da lui ritenuti i primi progetti del Correggio per l'*Assunzione della Vergine*, affrescata dal pittore emiliano sulla cupola del Duomo di Parma, è fornita dalle incisioni realizzate da Francesco Faraone Aquila su richiesta di Resta stesso⁶.

Il passo della lettera del Codice Corsiniano, in cui Resta esalta la capacità dell'Allegri, nel primissimo stadio inventivo di un'opera, di «partorirne l'embrione tutto assieme nel primo abbozzo», permette di misurare il suo intimo e intenso rapporto con la grafica, dal quale deriva la singolare e affascinante visione biologica del processo creativo qui proposta. A monte di questo apprezzamento delle testimonianze grafiche che, proprio per il loro carattere esplorativo meglio restituiscono il nucleo generativo dei pensieri dei grandi maestri, c'è certamente in Resta il ricordo del passo di Plinio sulla speciale ammirazione suscitata dalle opere incompiute poiché in esse si possono osservare «liniamenta reliquia ipsaeque cogitationes artificum»⁷. Inoltre, un caso precedente dell'uso del termine *embrione* riferito a Correggio ma, con un'accezione diversa, si trova nella biografia del pittore modenese Bartolomeo Schedoni inserita nella *Raccolta* di Lodovico Vedriani del 1662:

Se vera fosse la pazza opinione, e quell'errore tanto palpabile di Pitagora, che teneva la trasmigrazione dell'anime in vari corpi, dir si potrebbe, che quella di Antonio da Correggio fosse passata nell'embrione ad informar il corpo di Bartolomeo Schidoni, e gli avesse comunicato i spiriti, le vivezze et i tratti del suo mirabile pennello, tanto a lui assomigliò ne' suoi dipinti, e tanto fu imitatore di quel sovrano maestro⁸.

Sebbene Resta sia stato un accanito lettore di fonti, la sua singolare visione evolutiva del processo creativo sembra nascere piuttosto dalla pratica diretta e continua dei disegni.

Il testo fornisce anche l'ennesima prova della predilezione di Resta per Correggio, «stella fissa intorno a cui l'oratoriano, nelle sue note e nel suo impegno di collezionista, spesso ritesse le vicende antiche e moderne della storia figurativa italiana»⁹. Nella lettera in esame Resta idealizza «quel spiritoso ed efficace vigore» di Correggio che, con impaziente slancio, innesta già nel primo abbozzo l'idea della celeberrima *Adorazione dei pastori*, universalmente nota come la *Notte* e conservata nella Gemäldegalerie di Dresda, dipinta da Allegri tra lo scadere del 1522 e il 1530 su commissione di Alberto Pratonieri per la cappella di famiglia nella chiesa di San Prospero di Reggio Emilia¹⁰.

L'«embrione» ritenuto preparatorio per la *Notte* di Correggio doveva esibire le stesse caratteristiche di un «abbozzo», anch'esso riferito ad Allegri, posseduto da Giuseppe Ghezzi,

⁵ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. III, lettera n. 1, 7 gennaio 1708; WARWICK 2000, pp. 173, 264, nota 6; PIZZONI 2021.

⁶ Londra, British Museum, invv. 1837,0408.525; 1837,0408.526; 1837,0408.527. POPHAM 1957, pp. 65-66, nota 2; RESTA/POPHAM 1958, pp. 47-49; pp. 71-72, note 66-67; figg. 11-12, 14; R. Marzolini, scheda di catalogo in MUSSINI 1995, pp. 180-181, nn. 316-320; WARWICK 2000, pp. 46-50; p. 214, nota 115; p. 264, nota 6; figg. 20-21, 23; BOREA 2009, I, p. 343; PIZZONI 2018, pp. 49-50, nota 43; pp. 52-55, tav. 26.

⁷ PLIN., *Nat.*, XXXV, 145.

⁸ VEDRIANI/MONACA 2016, p. 143.

⁹ PIZZONI 2012b, p. 58. Oltre al saggio citato si vedano anche PIZZONI 2010-2011(2015), 2012a, 2017.

¹⁰ Sul dipinto si vedano almeno EKSERDJIAN 1997, pp. 205-217; *CORREGGIO E PARMIGLIANO* 2016, cat. 30, pp. 198-199. Resta possedeva una trascrizione del contratto per la *Notte* redatto il 24 ottobre 1522 e inviatogli da Magnavacca. Cfr. PIZZONI 2018, p. 71, nota 121.

se nella lettera l'oratoriano ricorda: «Di questa specie è il vero incontrastabile abozzo che tiene il valentissimo pittore, e giudiciosissimo diletante, il signor Giuseppe Ghezzi»¹¹.

Tra i disegni connessi alla *Notte* posseduti da Resta si ricordano un foglio ricevuto da «padre Franchini dell'Oratorio» di Reggio Emilia, inserito nel volume *Ingresso al secolo d'oro del buon disegno*¹², e uno studio con gli angeli in scorcio nella parte superiore dell'*Adorazione* di Dresda, citato in una lettera inviata a Magnavacca il 10 settembre del 1700: «il mio disegno non ha intiero il gruppo, ma solo quei due angeli più difficili»¹³.

Tuttavia, non è chiaro se nella lettera del Codice Corsiniano Resta alluda a un disegno preparatorio¹⁴, oppure a uno studio pittorico. Si noti come, poche righe più avanti nel testo, l'oratoriano utilizzi il termine «abbozzo» per indicare una pittura: «All'istesso modo si deportò il Correggio nell'abbozzo primo in tela di 4 palmi dell'Assunta del duomo di Parma»¹⁵. Come notato da Arthur Ewart Popham, infatti, Resta era fermamente convinto che Correggio usasse fare modelletti a olio in preparazione dei suoi lavori¹⁶. Non è, dunque, da escludere la possibilità che l'«abbozzo» della *Notte* posseduto da Ghezzi fosse proprio un dipinto; del resto in una lettera Resta lo informa della volontà dell'architetto inglese William Kent di «copiare speditamente in carta la Notte di V.S.»¹⁷.

Possiamo farci un'idea dei caratteri che un disegno doveva esibire per essere definito da Resta «embrione» guardando un foglio con studi per un *Coro di angeli musici*, sul recto, e un'*Assunzione della Vergine*, sul verso, dall'oratoriano ritenuto autografo di Correggio (Figg. 1-2). Il disegno, contrassegnato dal codice alfanumerico Resta-Somers *i 141*, è stato individuato in una collezione privata, attribuito a Carlo Urbino e collegato alla decorazione del catino absidale della chiesa di Santa Maria di Campagna a Pallanza, realizzata tra il 1576 e il 1577 in collaborazione con Aurelio Luini¹⁸.

In una lettera inviata a Magnavacca il 4 febbraio del 1699, Resta, cercando le tracce di un supposto intervento architettonico di Correggio per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, descrive questo foglio come uno «schizzo embrione in piccolo» per le presunte pitture che il pittore emiliano avrebbe dovuto realizzare sull'altare maggiore della chiesa parmense¹⁹.

Il disegno riferito a Carlo Urbino è di estrema rilevanza perché fornisce una testimonianza visiva del significato che Resta attribuiva al termine *embrione*. Ignorando la corretta attribuzione e finalità del foglio, e ritenendolo infondatamente un primo schizzo compositivo di Correggio per l'*Assunzione e il coro di angeli musici*, Resta ne esaltava con cieco entusiasmo l'energia e l'eloquenza.

Oltre ai casi già citati, il termine *embrione*, in riferimento alla grafica correghesca, appare nel celebre volume *Correggio in Roma*, in cui Resta raccoglie le prove per sostenere l'ipotesi del viaggio romano di Allegri, al fine di screditare la versione di Vasari, secondo cui il genio del

¹¹ Cfr. nota 1.

¹² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 59; PIZZONI 2013, p. 127, nota 117.

¹³ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. I, lettera n. 12, 10 settembre 1700; PUNGILEONI 1817-1821, II, p. 261; PIZZONI 2021.

¹⁴ WARWICK 2000, pp. 111, 174-175.

¹⁵ Si rimanda alla nota 1.

¹⁶ RESTA/POPHAM 1958, p. 71, nota 66.

¹⁷ PIZZONI 2018, p. 72. Per la lettera si veda *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, p. 163, n. 19. Sull'intera questione si veda anche *ivi*, p. 162, n. 18.

¹⁸ «A. Angeli che incontrano la Beata Vergine Assunta per servirla di Correggio alla Coronazione. Quest'ordine di schizzi d'angeli maggiori qua già appartengono all'altare di sotto segnato D» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, n. 141). La trascrizione mi è stata fornita da Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni. Il foglio è stato rintracciato dalla stessa Maria Rosa Pizzoni e l'attribuzione a Carlo Urbino si deve a Vittoria Romani, sostenuta da Giulio Bora. Cfr. PIZZONI 2012b, pp. 64-65, nota 68, figg. 4-5. *OLD MASTER AND BRITISH WORKS* 2016, p. 25, cat. 15; BORA 2017, pp. 150-151, figg. 12a-12b.

¹⁹ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. I, lettera n. 58, 4 febbraio 1699; PIZZONI 2012b, pp. 66-69.

pittore emiliano era fiorito senza mai essere stato a Roma, e di riscattare la sua dimensione sovraregionale. Nel testo ricorda che Correggio lavorò alle decorazioni pittoriche del Duomo di Parma «dopo concepitone qualche embrione», studi preliminari realizzati all'indomani del suo presunto secondo soggiorno a Roma²⁰.

Il disegno che permette di comprendere meglio l'accezione del termine *embrione* negli scritti restiani è uno studio di Raffaello per la parte superiore della *Disputa del Sacramento*, affrescata nella Stanza della Segnatura del Palazzo Apostolico tra il 1509 e il 1510 circa (Fig. 3)²¹. Il foglio fa parte della *Galleria Portatile*, un volume di disegni raccolti da padre Resta e spedito nella primavera del 1706 alla Biblioteca Ambrosiana, dove è eccezionalmente conservato integro²². È un caso di particolare interesse trattandosi di un foglio autografo, ed è possibile capire lo stadio ideativo cui pertiene in quanto rimangono un numero sorprendente di studi preparatori che permettono di seguire gradualmente il processo creativo di Raffaello²³.

Il disegno della *Galleria Portatile* testimonia la primissima idea del secondo stadio progettuale per la composizione della parte superiore della *Disputa*²⁴. Nello schizzo preliminare è ormai chiarita la disposizione di Cristo tra la Vergine e S. Giovanni Battista, con il Dio Padre in alto, e il loro rapporto con gli apostoli in basso adagiati su un coro di nuvole, già in parte accennato nel disegno della Royal Library di Windsor Castle (inv. 12732), il più antico progetto noto dell'evoluzione compositiva dell'affresco, definito da John Shearman *Disputa* 1²⁵. Si deve a Resta il merito di aver correttamente attribuito il disegno dell'Ambrosiana a Raffaello e di avervi riconosciuto uno studio preparatorio per la *Disputa*. Nell'annotazione che accompagna il disegno, l'oratoriano, dopo la citazione del celebre epitaffio dedicato a Raffaello da Pietro Bembo e inciso sulla tomba del pittore, scrive: «embrione di Raffaele per disporre la situazione, et ordine delle figure nell'Istoria del Sacramento»²⁶.

Questo foglio mostra come per Resta l'«embrione» sia il risultato della prima scintilla della genesi di un'opera in cui l'artista è in grado di trasmettere con veloci ma eloquenti passaggi, in un colpo solo, l'intera composizione della storia già formulata nella mente. In una lettera inviata a Magnavacca il 16 novembre del 1689, Resta sottolinea questa attitudine di Raffaello:

Nella mia serie (voglio revelar a Vostra Signoria un inganno che non ho mai rivelato) v'è un scacchetto di carta con mezza l'istoria del Sacramento di Rafaele fatta in zifa come fusse un

²⁰ «Sicome dunque prima d'intraprendere l'Opera di S. Giovanni fu in Roma circa il 1520 così vi tornò prima applicarsi à quella del Duomo doppo concepitone qualche embrione, quasi presago da quando tentava collocare nel Cattino di S. Gio: alcuni pensieri da noi visti in disegni (e già accennati nella prima parte del Libro) che poi non li poterono riuscire se non nella più ardua Cuppola del Duomo» (RESTA/POPHAM 1958, p. 34).

²¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, inv. F 261, inf. n. 45/2v, p. 39. Sul recto del foglio si trova uno studio più avanzato per la figura della Vergine. Cfr. RAFFAELLO. *I DISEGNI* 1983, p. 609, n. 313; si veda da ultimo A. Gnann, scheda di catalogo, in RAFFAELLO 2020, cat. IX.5, p. 413.

²² BORA 1976, scheda n. 45/2, p. 269.

²³ I disegni che mostrano le idee preliminari di Raffaello per gli affreschi delle Stanze sono stati attentamente studiati da John Shearman. Cfr. SHEARMAN/AGOSTI-ROMANI 2007.

²⁴ Sul disegno si può ripartire da OBERHUBER 1982, p. 50; JOANNIDES 1983, pp. 20, 185, n. 211; RAFFAELLO. *I DISEGNI* 1983, p. 609, n. 315; AMES-LEWIS 1986, p. 85, fig. 97; L. Melli e L. Montalbano, scheda di catalogo, in LEONARDO E RAFFAELLO 2008, cat. 6, pp. 81-83. Un passaggio del primo stadio compositivo per la parte superiore della *Disputa* è invece nota grazie a un modello conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, inv. P II 542. Cfr. RAFFAELLO. *I DISEGNI* 1983, p. 607, n. 281.

²⁵ RAFFAELLO. *I DISEGNI* 1983, pp. 606-607, n. 278; SHEARMAN/AGOSTI-ROMANI 2007, pp. 29-40, 188, fig. 21.

²⁶ BORA 1976, scheda n. 45/2, p. 269. L'intelligenza del termine restiano *embrione* riferito alla grafica di Raffaello è stata già sottolineata da Sylvia Ferino-Pagden durante la prima di tre giornate di studi di cui non sono stati pubblicati gli atti: S. Ferino-Pagden, *Raffaels berühmter Embrione und andere Abbraviaturen*, in *Abbraviaturen, Formeln und Chiffren in der Zeichnung der Frühen Neuzeit / Abbreviazioni, formule e segni nella grafica della prima età moderna*, giornate di studio (Roma 16-18 novembre 2016), a cura di T. Bartsch, J. Röhl. Si veda anche FERINO-PAGDEN 2016, p. 215.

primo pensiero schizzato di penna. Tutti inarcano le ciglia quando [lacuna] e l'ammirano per un venerando documento del tempo di Rafaele a concepir in un colpo tutta un'istoria, benché non sempre di vena così ricca²⁷.

Non sappiamo con certezza quale sia il disegno citato nella lettera; della *Disputa del Sacramento* Resta possedeva anche una copia, oggi a Chatsworth, derivata dal foglio autografo di Raffaello che mostra uno studio compositivo per la parte inferiore dell'affresco e conservato al British Museum (inv. 1900,0824.108)²⁸.

Come già notato da Genevieve Warwick, nella sua visione biologica della nascita di un'opera, partorita dalla mente di un pittore attraverso il disegno, Resta utilizza anche il termine *part*²⁹. Nel volume *Parnaso de' Pittori*, in riferimento alla cosiddetta *Musa Urania*, dipinta da Raffaello sul soffitto della Stanza della Segnatura tra la *Scuola d'Atene* e il *Parnaso*, si trova ancora un cenno a un disegno del Sanzio con la «mezza istoria del Sacramento», da riconoscersi presumibilmente nella copia di Chatsworth: «Mira (dilettante mio) le istesse prime bozze di questo angelo dell'arte, ne' suoi disegni, e di suoi discepoli, e vedrai da qual mente uscirono parti così luminosi»³⁰.

Alla fine del XVII secolo anche Giovan Pietro Bellori, di cui sono noti i rapporti con padre Resta, nella sua *Descrizione delle immagini dipinte* del 1695, in difesa degli interventi di restauro degli affreschi della Loggia di Amore e Psiche di Raffaello, a opera di Maratti, scrisse:

i posterì non saranno del sentimento de' scrupolosi moderni; perché se giungeranno a' tempi loro appena gl'embrioni di quei parti, che sapranno esser stati ai nostri di, o poco avanti così perfetti, ci riprenderanno di poca carità, e forse d'ingiustizia, che si sia negato di fare alla Pittura quella cortesia, che s'usa verso la Scultura, la quale vede frequentemente ristorate le sue statue col rifacimento delle gambe, o delle braccia, e talvolta della testa per sostenere il massiccio, ed il resto della figura³¹.

Ma qui il senso del termine è rovesciato: gli «embrioni» per Bellori sono piuttosto le vestigia delle opere non debitamente conservate, e che rischiano di essere tutto ciò che giungerà ai posterì.

Poco dopo, tra il 1721 e il 1723, Francesco Maria Gabburri, uno dei maggiori collezionisti di grafica del tempo che possedeva il volumetto di ventiquattro fogli di Ambrogio Figino raccolti da Resta e oggi conservato alla Morgan Library and Museum di New York³², nel manoscritto *Appunti sullo stato dell'arte fiorentina* farà uso del lessico appreso da padre Resta:

Dopo di aver maturamente e seriamente pensato, convien fare il primo pensiero o sia schizzo, che serva d'embrione per la composizione del tutto, essendo necessario a chi vuol ben disporre i

²⁷ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. I, lettera n. 8, 16 novembre 1689; PIZZONI 2021.

²⁸ La copia posseduta dall'oratoriano, segnata dal marchio Resta-Somers *i 84*, è conservata presso la Chatsworth House (Devonshire Collection, inv. 58 Ar; JAFFÉ 1994, cat. 328, p. 198), come segnalato in PIZZONI 2015, p. 99, nota 166.

²⁹ WARWICK 2000, pp. 172-173.

³⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Urania*. Si vedano anche RESTA 1707, p. 49; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014, p. 117.

³¹ BELLORI/CERVELLI 2019, p. 114. Per Bellori si veda almeno *L'IDEA DEL BELLO* 2000.

³² POPHAM 1958; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013. Dei contatti tra Resta e Gabburri ci resta uno scambio epistolare del 1704. Cfr. BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, II, pp. 97-101, n. XLII; pp. 101-105, n. XLIII; pp. 106-109, n. XLIV; pp. 109-113, n. XLV; pp. 113-115, n. XLVI; pp. 116-117, n. XLVII, in https://www.memofonte.it/home/ricerca/consultazione_13.php?page=1 <18 dicembre 2020>.

componenti e digerire le invenzioni, porle prima in carta in più e diversi modi, per vedere come torna il tutto insieme³³.

Della gravidanza del termine *embrione* riferito alla grafica si accorse anche Luigi Pungileoni che aveva letto e utilizzato nelle sue ricerche alcuni scritti di Resta e che nelle sue *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, in riferimento a uno studio per la figura del S. Tommaso da affrescare sulla cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista, scrisse: «Nel disegnare questa carta il Pittore non ebbe mira che di formare un embrione, mi si perdoni il termine in grazia del suo espressivo valore, per iscorgere i multiformi effetti della figura»³⁴.

³³ Fondation Custodia-Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt, P.II, inv. 2005-A.687 B.2; NASTASI 2011, pp. 10-11, nota 20, pp. 339-340.

³⁴ PUNGILEONI 1817-1821, I, p. 174. Sul rapporto di Pungileoni con gli scritti di Resta si veda almeno AGOSTI 2015, pp. 50-51.



Fig. 1: Carlo Urbino, *Coro di angeli musici*, 205x160 mm, matita nera, penna e inchiostro su carta. Collezione privata (OLD MASTER AND BRITISH WORKS 2016, p. 25, cat. 15)



Fig. 2: Carlo Urbino, *Assunzione della Vergine* (particolare), 205x160 mm, penna e inchiostro su carta. Collezione privata (BORA 2017, p. 151, fig. 12b)



Fig. 3: Raffaello Sanzio, Studio per la metà superiore della *Disputa del Sacramento*, 308x199 mm, penna e quadrettatura a carboncino su carta ingiallita. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, F 261, inf., n. 45/2, p. 39 (LEONARDO E RAFFAELLO 2008, p. 79, fig. 6.1)

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2015

B. AGOSTI, *I Vasari del padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 35-51.

AMES-LEWIS 1986

F. AMES-LEWIS, *The Draftsman Raphael*, New Haven-Londra 1986.

BELLORI/CERVELLI 2019

G.P. BELLORI, *Descrizione delle Stanze di Raffaello e altri scritti (1695)*, a cura di M.G. CERVELLI, con la partecipazione degli studenti degli Istituti Scolastici 'Rosario Livatino' di Palestrina e 'Paolo Borsellino e Giovanni Falcone' di Zagarolo, Roma 2019.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2017

G. BORA, *Milano, 'circa' 1570: un'aggiunta e integrazioni alle figure quadrate*, «Raccolta Vinciana», 37, 2017, pp. 131-158.

BOREA 2009

E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, I-IV, Pisa 2009.

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.

CORREGGIO E PARMIGLIANO 2016

Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo 2016.

EKSERDJIAN 1997

D. EKSERDJIAN, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997.

FERINO-PAGDEN 2016

S. FERINO-PAGDEN, *Raffael, Giovanni Francesco Penni und die "fortuna" der Kennerschaft*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, atti del convegno internazionale (Roma 5 giugno 2015), a cura di S. Albl, A. Aggularo, Roma 2016, pp. 201-223.

L'IDEA DEL BELLO 2000

L'idea del Bello. Viaggio a Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, I-II, Roma 2000.

JAFFÉ 1994

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, II. *Roman and Neapolitan Schools*, Londra 1994.

JOANNIDES 1983

P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue*, Berkeley-Los Angeles 1983.

LEONARDO E RAFFAELLO 2008

Leonardo e Raffaello, per esempio... Disegni e studi d'artista, catalogo della mostra, a cura di C. Frosinini, Firenze 2008.

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015

MUSSINI 1995

M. MUSSINI, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1995.

NASTASI 2011

M. NASTASI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del «Cavaliere del Buon Gusto»*, tesi di Dottorato in Storia delle Arti Visive e delle Spettacolo, Università degli Studi di Pisa, 2011.m

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OBERHUBER 1982

K. OBERHUBER, *Raphaels 'Transfiguration'. Stil und Bedeutung*, Stoccarda 1982.

OLD MASTER AND BRITISH WORKS 2016

Old Master and British Works on Paper Including Drawings from the Oppé Collection, catalogo d'asta (Sotheby's Londra, 5-6 luglio 2016), Londra 2016.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, «*Il cuore va al gusto del Correggio*»: episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91.

PIZZONI 2012a

M.R. PIZZONI, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in *La ricerca storica locale a Correggio*, atti dell'ottava giornata di studi storici (Correggio 27 ottobre 2012), Correggio 2012, pp. 57-72.

PIZZONI 2012b

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PIZZONI 2013

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Mahvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite del Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 53-214.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, 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. 143-175.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M. R. Pizzoni, Roma 2018, pp. 39-81.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, Ancona 2021 (in corso di stampa).

POPHAM 1957

A.E. POPHAM, *Correggio's drawings*, Londra 1957.

POPHAM 1958

A.E. POPHAM, *On a Book of Drawings by Ambrogio Figino*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 20, 1958, pp. 266-276.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, «Bagatelle» sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta, «Paragone», s. 3, 109-110, 2013, pp. 64-89.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Giulio Romano nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno internazionale (Mantova 28-31 maggio 2009), a cura di U. Bazzotti, Modena 2014, pp. 117-136.

PUNGILEONI 1817-1821

L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, I-III, Parma 1817-1821.

RAFFAELLO 2020

Raffaello 1520-1483, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, M. Lafranconi *et alii*, Milano 2020.

RAFFAELLO. I DISEGNI 1983

Raffaello. I disegni, a cura di E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, con la collaborazione di S. Ferino-Pagden, edizione italiana a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1983.

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.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SHEARMAN/AGOSTI-ROMANI 2007

J. SHEARMAN, *Progetti non eseguiti per le stanze di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, a cura di B. AGOSTI, V. ROMANI, Milano 2007, pp. 29-64.

VEDRIANI/MONACA 2016

L. VEDRIANI, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri* (Modena 1662), a cura di E. MONACA, con saggi introduttivi di E. Monaca, C. Occhipinti, Roma 2016.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

L'appassionata attività di collezionista di disegni permette a padre Sebastiano Resta di sviluppare un intimo e intenso rapporto con la grafica. Da qui deriva la singolare e affascinante visione biologica del processo creativo che nei suoi scritti l'oratoriano esprime attraverso l'utilizzo del termine *embrione*, lemma con il quale egli indica i disegni in cui il pittore, al primo tentativo e con pochi tratti, è in grado di esprimere già con forza il germe ideativo dell'opera.

Il presente saggio intende indagare l'utilizzo del termine *embrione* negli scritti di padre Resta attraverso la produzione grafica di Raffaello e di Correggio per la quale l'oratoriano riserva l'uso del termine stesso.

Sebastiano Resta's fervent activity as a collector allows him to develop a deep connection with drawings. Hence his singular and fascinating biological vision of the artist's creative process, that the Oratorian expresses in his writings through the use of the term *embrione*. Resta indicated the preparatory sketches in which the artist's idea emerged in an embryonic form in the first attempt by referring to them as *embrione*.

The present essay means to investigate the use of the term *embrione* in Resta's writings through Raphael and Correggio's drawings for which the Oratorian reserves its use.

I MAESTRI DELLA PITTURA «PASTOSA» NELLA STORIOGRAFIA SEICENTESCA E NEGLI SCRITTI DI PADRE RESTA

A ragionare sopra le diverse modalità del dipingere «pastoso», secondo come esse furono sperimentate da alcuni maestri moderni, soprattutto veneti e lombardi, era più facile che nel corso del Seicento fossero ancora i pittori, per essere naturalmente meglio addentro – rispetto agli uomini di lettere – alle questioni della pratica artistica. Per esempio, Giovan Pietro Bellori non si curava di argomenti simili, che potevano invece diventare centralissimi sulle pagine di trattatistica prodotte dagli artisti stessi: come nel caso di Giovan Battista Passeri oppure di Luigi Scaramuccia, entrambi pittori-trattatisti per l'appunto, dalla cui esperienza e dai rispettivi modi di parlare – mi propongo di dimostrarlo adesso – padre Sebastiano Resta seppe trarre grande profitto.

In effetti, quella della pittura «di pasta» era stata già nel Cinquecento una nozione squisitamente tecnica. Le più antiche, rarissime attestazioni dell'aggettivo *pastoso* non possono che ricondurci al mondo dei pittori, trovandosi esse riferite al procedimento pittorico, alla maniera di dipingere. Come quando Giorgio Vasari scrisse, a proposito di Giovanni da Udine, della sua peculiare «maniera morbida e pastosa»¹; oppure a proposito di Taddeo Zuccari che fu «molto fiero nelle sue cose et ebbe una maniera assai dolce e pastosa, e tutto lontana da certe crudesse»². Sono queste, però, le uniche due occorrenze di *pastoso* nell'intera opera vasariana³.

Di converso, un uomo di lettere come Lodovico Dolce, scrivendo nel 1557 del «pastoso e tenero della natura» come lo si ammirava nella pittura di Tiziano, sembrava riferirsi, piuttosto che alla maniera di dipingere, agli effetti di resa morbida degli incarnati: nel senso che ad apparirgli carnose, tenere e vive erano le figure dipinte dal Vecellio, anziché le paste adoperate dal pittore per dipingerle⁴. Si tratta, in verità, di una sottilissima sfumatura di significato ma, come nelle prossime pagine cercherò di mostrare, i due diversi utilizzi di *pastoso* saranno via via sempre più nettamente distinguibili, fino a trovarsene segnalate le rispettive e differenti accezioni nei dizionari ottocenteschi della lingua italiana⁵.

Ora, però, vorrei provare a documentare gli utilizzi più tecnici di *pastoso*, quelli cioè riferiti alla più densa consistenza del colore. Come quando Federico Zuccari – secondo la testimonianza lasciataci da Romano Alberti (1604) – era solito richiamare ai propri allievi questo memorabile precetto: «Pastosità e dolcezza condisce ogni bellezza»⁶; in tal modo il principe dell'Accademia di San Luca, ricordandosi di Vasari, alludeva proprio al procedimento, alla maniera, per di più raccomandando ai giovani accademici un fare sempre dolce e – vasarianamente – unito⁷.

¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V, p. 448 (edizione Giuntina).

² Ivi, V, p. 569 (edizione Giuntina).

³ Mi soffermerò più oltre su una terza occorrenza vasariana di *pastoso* che, in realtà, si trova riferita al linguaggio della statuaria nell'*Introduzione alle tre arti del disegno* dove leggiamo: «Questa sorte di marmi ha in sé saldezze maggiori e più pastose e morbide a lavorarle, e se le dà bellissimo pulimento più ch'ad altra sorte di marmo» (ivi, I, p. 45, edizioni Torrentiniana e Giuntina).

⁴ «Non ha dimostro Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudezza, ma il pastoso e tenero della natura» (DOLCE/BAROCCHI 1960-1962, I, p. 200).

⁵ Cfr. *infra*.

⁶ Le parole di Federico Zuccari si leggono in ALBERTI 1604, p. 74.

⁷ «In somma questa grazia e questa bellezza della figura, in particolare ben disposta et atteggiata, richiede ancora molt'altre circostanze d'abigliamenti di panni, drappi, velluti e simil altre cose, che ricerca quel personaggio, quella figura e quella istoria, appresso ben tinta e collarita oltre all'essere ben disegnata e ben intesa, ignuda o vestita, che ella sia ben maneggiata con forza, con spirito e con vaghezza, di bella maniera, pastosa e fiera, secondo i soggetti e l'occasioni dell'età» (ivi, p. 60).

Ma occorre aspettare la metà del Seicento perché l'aggettivo *pastoso*, inteso esattamente nella sua accezione più tecnica, iniziasse a circolare ampiamente, specie tra quei pittori-trattatisti che, formati in seno alla grande scuola carraccesca, affrontarono in maniera molto specifica, sulle pagine dei loro stessi trattati, la questione del dipingere di «pasta».

1. Francesco Scannelli

Cominciamo dal mancato medico Francesco Scannelli, che fu anche un pittore mancato benché frequentasse la bottega di Guido Reni.

Ma come, evidentemente, era abitudine tra gli apprendisti alla presenza del loro maestro, nel suo *Microcosmo della pittura* (1657) Scannelli prese a disquisire della peculiare «pastosità» della pittura di Tiziano, nonché dell'altrettanto peculiare «pastosità» della pittura di Caravaggio. Tali sue disquisizioni assumono per noi un grande valore, soprattutto alla luce delle opinioni e degli insegnamenti che Guido Reni in persona era solito impartire ai propri allievi: in effetti, le pagine del *Microcosmo* ci offrono in tal senso svariate e puntuali testimonianze⁸.

Ebbene, secondo Scannelli Tiziano poteva ritenersi superiore a Raffaello in ragione di una sua «più pastosa naturalezza», a tal punto che la qualità dei suoi dipinti appariva più stupefacente, addirittura, che quella delle statue greche: si trattava, nel caso di Tiziano, di una pittura più veloce e materica, al tempo stesso vera ed estremamente gradevole, per via dei suoi esiti mirabili di «pastosità dolce», nel senso cioè di una «pastosità di più vera carne». Epperò l'effetto di una così viva carnosità non era solo delle figure, bensì delle paste usate da Tiziano per dipingere (d'altra parte, dalla viva voce di Annibale Carracci dipendeva l'idea – straordinariamente suggestiva! – per cui anche Correggio, nel mischiare le sue paste, sembrava che macinasse carne viva⁹; proprio da queste osservazioni discesero certi memorabili elogi che, per esempio, sarebbero stati indirizzati al Guercino, in quanto capace di dipingere «con tale morbidezza e con tale impasto di vera carne che alcuno non si astenne dal dire che gareggiar potrebbe con Tiziano»¹⁰).

Per di più, la specifica nozione della «pastosità» tizianesca presupponeva, nel testo scannelliano, anche l'apprezzamento di una «imperfetta finitezza», funzionale però agli effetti dell'osservazione distanziata del dipinto per cui, guardandolo da lontano, se ne potesse

⁸ SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015, p. 197 e *passim* (le citazioni sono fatte qui secondo la paginazione originale). Riprendo qui le considerazioni già da me ampiamente affrontate in OCCHIPINTI 2015.

⁹ Stando a Scannelli, risale alla viva voce di Annibale l'espressione «macinare vera carne»: «perché egli [Pietro Faccini] dimostrandosi oltramodo gustoso dell'opere del Correggio fece conoscere un tignere di carne così vero nelle sue tavole, che talhora considerate per cosa stupenda dell'eccellentissimo Annibale Carracci, egli hebbe a dire “forza, che costui per dipingere di tal maniera macini la viva e vera carne”» (SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015, p. 332). Ne dipendono SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019, p. 59, citata secondo la paginazione dell'edizione originale e discussa *infra* («[sembrava] adoprare macinata la carne, in vece de' soliti colori»), e MALVASIA 1678, I, p. 567 («[Pietro Faccini] fa macinare carne umana», rielaborato poi in MALVASIA/ZANOTTI 1841, I, p. 399: «io giurerei che in vece di colori fa macinare carne umana»). Del resto, secondo la testimonianza di Scannelli, anche Guido Reni era solito elogiare i putti di Correggio come «vivi e di carne animata» (SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015, p. 294); ancora, a proposito dei dipinti di Tiziano che si vedevano nelle collezioni romane, che «dimostrano assai più un vero composto di carne, che un artificio di colori» (ivi, p. 221). Più tardi Luigi Lanzi, appropriandosi dell'espressione carraccesca, pensò di riferirla alla pittura di Caravaggio: «Quindi Annibale diceva in sua lode, che costui macinava carne» (LANZI 1795-1796, I, p. 484).

¹⁰ La citazione è presa da MALVASIA/ZANOTTI 1841, II, p. 282 (con rimando a *Opere del Conte Francesco Algarotti*, ed. Livorno 1765, VI, p. 113). Ma, sullo stesso Guercino, si veda CALVI 1808: «esprese con maggior precisione le teste e l'estremità, le colori con vivo e morbido impasto di vera carne e diede tanta armonia e tanta altezza alle tinte, che per la forza e per lo rilievo pare non potersi andare più oltre; e questa è quella che alcuni chiamano sua seconda maniera, la quale gli meritò da' forestieri dilettranti il titolo di Mago della Pittura italiana» (ivi, pp. 18-19).

ammirare la sua «vera e più bella naturalezza»¹¹; il Vecellio cercava, in definitiva, la «più degna verità che la natura [avesse] disseminato nella varietà degli oggetti», così da conseguire, nei suoi dipinti, «la più vera apparenza della viva carne con pastosità dolce, ed in eccesso delicata»¹².

Ora, tante osservazioni su Tiziano non escludevano che pure di Raffaello potesse apprezzarsi certa qualità «pastosa», specialmente là dove l'Urbinate avesse mostrato di propendere, in certo qual modo, verso Venezia. Come nel caso della *Fornarina*, il cui trattamento del colore, nella resa naturale dei chiaroscuri così intensi, non aveva niente da invidiare alla pastosità di tanta pittura lombarda, benché si trattasse di una qualità fortemente evocativa dell'«antico» (la *Fornarina*, infatti, «contiene sopra l'altre adeguatissime sufficienze dell'arte una pastosità straordinaria con grande e ben rilevata naturalezza»¹³).

Insomma, mi sembra di potere ricavare da diversi passaggi del *Microcosmo della pittura* un'idea chiara del modo in cui Guido Reni era solito discutere, davanti ai propri allievi, delle questioni relative alla pratica artistica, ai procedimenti tecnici, alla maniera di impastare i colori. Le ragioni di questa deduzione appariranno, tra poco, molto più chiare.

Ecco, intanto, alcuni altri passaggi del trattato scannelliano che ci aiutano a cogliere, credo, il senso di tutta quanta la riflessione carraccesca sul dipingere di «pasta»: la «bella naturalezza» dei dipinti di Tiziano – che parevano animarsi di «caldi spiriti di più gagliarda naturalezza»¹⁴ – riusciva agli occhi di Scannelli ben diversa dalla «mera naturalezza» di Caravaggio, la «pastosità» della cui pittura si giocava invece su di una resa violenta, crudele, del chiaroscuro e del rilievo, senza alcuna ricerca di decoro, né di grazia¹⁵. Certamente, l'impresa di San Luigi dei Francesi si rivelava, secondo Scannelli (quindi, penso, anche secondo Guido Reni), come «una delle più pastose, rilevate e naturali operazioni, che venga a dimostrare l'artificio della pittura per imitazione di mera verità»; Caravaggio infatti non vi aveva esibito altro che l'«artificio» della resa mimetica, cogliendo col proprio sguardo la cruda realtà, così però da realizzare «un inganno in effetto straordinario», tale da stupire chiunque, a prescindere dal livello sociale e dalla cultura di qualsivoglia spettatore, come Scannelli non mancava di osservare¹⁶.

Certo, anche Tiziano aveva dipinto le figure «con tanto di rilievo, spirito e più bella e convenevole azione, rassembando formate di carne viva, che arrecano un gustoso spavento al riguardante, come se al vero vedesse in tal luogo così orrende dimostrazioni»¹⁷: con queste parole Scannelli si riferiva alla perduta pala di *S. Pietro Martire*, dove «una verità cotanto esatta inorridisce l'applicato spettatore»¹⁸; senza dire degli esempi più strepitosi della ritrattistica tizianesca, che riuscivano sempre di «tremenda verità, che spaventano il riguardante»¹⁹. In ragione di tutto ciò, insomma, Tiziano poteva essere considerato «gran maestro, vero padre della più vera naturalezza»²⁰.

Senonché la «pastosità» era prerogativa pure del «primo capo de' naturalisti» cioè – come Scannelli per primo lo definì – di Caravaggio, la cui pittura appariva tutta fatta, appunto, di paste forti. Solo che, a differenza di Caravaggio, Tiziano aveva saputo «spiegare in varie

¹¹ SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015, p. 216.

¹² «Una particolare idea di rara bellezza, perché formata, come di verità si dimostra la più vera apparenza della viva carne con pastosità dolce, ed in eccesso delicata» (ivi, p. 136). «[Le operazioni di Tiziano] appaiono di maggior maniera, e più pastosa naturalezza» (ivi, p. 221).

¹³ Ivi, p. 166.

¹⁴ Ivi, p. 211.

¹⁵ Ivi, p. 214.

¹⁶ «L'istoria pure del santo quando fu chiamato da Cristo all'Apostolato, veramente una delle più pastose, rilevate e naturali operazioni, che venga a dimostrare l'artificio della pittura per imitazione di mera verità» (ivi, pp. 197-198).

¹⁷ Ivi, p. 216.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 220.

²⁰ Ivi, p. 217.

maniere i propri dipinti, conforme la diversità dell'occasioni e degli oggetti»²¹. Caravaggio, invece, non si era mai preoccupato di osservare il 'decoro' di qualsivoglia luogo sacro: infatti, pur avendo egli eseguito dipinti sacri e quadri da stanza di genere profano, in essi si riconosceva la sempre «solita naturalezza», giacché Caravaggio non si era mai mostrato disposto ad adeguare il proprio linguaggio al contesto di fruizione o alle esigenze della committenza (per esempio il *Battista Borghese* «non poteva dimostrare più vera carne quando fosse vivo», e così le tante «mezze figure» che si vedevano nelle collezioni romane apparivano, anch'esse, «di tremenda naturalezza» nella loro intensissima, ma sempre uguale pastosità²²).

2. Giovan Battista Passeri

Giovan Battista Passeri era stato allievo del Domenichino, molte delle cui opinioni egli si curò di riportare sulle pagine delle sue *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, rimaste inedite fino al 1772. Facendo tesoro di quanto aveva imparato dal suo maestro, Passeri arrivò praticamente a forgiare una vera e propria categoria di valutazione storico-critica proprio in riferimento ai maestri della pittura «pastosa»: i quali perlopiù erano i Lombardi, capaci tutti di conseguire certi effetti di chiaroscuro e di colorito, oltreché di profondità e verità, che erano completamente ignoti ai Toscani; di converso, i Toscani avevano da sempre praticato una pittura secca e asciutta, di minore intensità chiaroscurale e di gran lunga meno forte di colorito, ma più ideale²³. Si trattava naturalmente, prima di tutto, di modi diversi di usare il pennello, di lavorare le paste: fatto è che da una stessa contrapposizione – già suggerita, in nuce, nella scrittura vasariana – tra la «pastosità» e la «secchezza» (Passeri aveva parlato di «seccaggine») discendeva adesso la possibilità di una netta distinzione tra le diverse scuole pittoriche, da un lato appunto la lombarda, dall'altro la toscana.

Caravaggio, invece, non poteva che rientrare, secondo Passeri, nel novero dei maestri della pittura pastosa, giusta l'opinione che pure Scannelli aveva certamente derivato da Guido Reni. Ebbene, prendendo le difese del caravaggismo, anzi attribuendo proprio a Guido Reni – in relazione ai suoi anni romani – una decisiva presa di posizione a favore del Merisi contro i suoi detrattori, Passeri suggerì questo confronto tra la «pastosità» di Caravaggio e la «pastosità» di Guido Reni, osservando come la pittura di quest'ultimo non fosse mai arrivata a eguagliare, quanto appunto alla forza dell'«impasto», quella del Merisi:

Guido era in istato già di colorire le tele e, vedute le opere di Michelangelo da Caravaggio, che appunto in quel tempo s'avanzava in credito, s'invaghì di quello stile gagliardo ed osservante del naturale con un forte impasto di colore. [...] [Guido] dipinse alcune mezze figure ed anche figure intiere ad imitazione del Caravaggio, con idea e con partito più nobile e con più leggiadria ed esattezza del disegno, restando Guido inferiore quanto all'impasto del colore e ad una certa imitazione rigorosa del vero²⁴.

Insomma Guido Reni si era sforzato di riprodurre proprio quel modo pastoso che Caravaggio aveva di lavorare, dove gli spessi strati di colore contribuivano a rendere i

²¹ Ivi, p. 225.

²² Ivi, p. 198.

²³ Per l'uso della nozione di *pastoso* nei testi di Passeri, si veda OCCHIPINTI 2018, pp. 40-41. Secondo Passeri i pittori pastosi, perlopiù lombardi, si contrapponevano ai pittori toscano-romani e ai seguaci di Michelangelo che languivano nella *seccaggine* della loro asciutissima maniera di dipingere. Passeri scriveva, per esempio nella *Vita* di Francesco Mochi, che la «Toscana è costante nelle sue seccaggini» (PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 114, qui citato secondo la paginazione dell'edizione originale).

²⁴ PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 59.

chiaroscuri così gagliardi e profondi. In verità, tra gli imitatori di Caravaggio, anche i Bamboccianti cercarono di intingere i loro pennelli nelle paste forti, grasse e coprenti: nel modo in cui, per esempio, aveva fatto il romano Angelo Caroselli. Come infatti ne scrisse Passeri, Caroselli amava «per proprio genio il fare di Michelangelo da Caravaggio» ritenendolo «il più facile o di sua maggior sodisfazione», tanto da volersi dare «alla totale imitazione di quello»²⁵; in definitiva, per Caroselli si trattava di rendere lucida e «pastosa» la propria pittura, e talmente riuscì egli nel proprio intento che una volta – le parole sono sempre di Passeri – «da Oratio Borgiani fu preso un suo quadro per lavoro del Caravaggio, dal che Angelo pigliò grand'animo»²⁶.

Ma secondo Passeri la «pastosità» era stata una prerogativa non solo dei moderni Lombardi, ma soprattutto del caposcuola da cui tutti loro discendevano, cioè Correggio. I cui affreschi parmensi meritavano le più alte lodi per via, proprio, di «quella tenerezza et estrema perfezione di quel pastoso e morbido colorito»²⁷: tanto più che mai si erano visti a Roma o a Firenze, dai tempi di Raffaello e Michelangelo in avanti, pittori che avessero saputo rendere effetti di altrettanto suggestiva carnosità nella pittura a fresco come aveva fatto Correggio a Parma. Bisognò aspettare Lanfranco perché a Roma si potesse ammirare, sotto la cupola di Sant'Andrea della Valle, uno «stile di così forte impasto, di un chiaroscuro di tanto rilievo» che era «accompagnato con tenerezza, grazia e leggiadria»²⁸. Ma Lanfranco non aveva fatto che derivare tale «stile» pastoso da Correggio, per poi riproporlo pure a Napoli, nella «forte ed impastata maniera» con cui egli aveva affrescato la cupola del Tesoro di San Gennaro dove, pure agli occhi di Passeri, appariva evidente quello stesso contrasto tra la pastosità di Lanfranco e la secchezza di Domenichino (di tutto ciò i professori dell'accademia avevano animatamente discusso, come ne raccontò lo stesso Passeri, nel 1625, al momento in cui fu mostrata al pubblico la decorazione di Sant'Andrea della Valle²⁹).

Lanfranco meritava, però, le massime lodi anche per il suo modo di dipingere a olio, che talvolta si avvicinava al tenebrismo caravaggesco avendo egli messo a punto una propria «maniera assai gagliarda e ben impastata» che, in sostanza, era tipicamente lombarda³⁰. Senza dire che persino Domenichino, come ci rivela Passeri, era stato sedotto in età giovanile dalla pittura di Caravaggio, provando a cimentarsi pure lui nel dipingere di pasta (pensiamo alla pala della *Liberazione di S. Pietro* che, eseguita per monsignor Agucchi, fu malissimo accolta dai professori dell'Accademia di San Luca, così da indurre lo Zampieri a incamminarsi verso una direzione diversa³¹).

3. Scaramuccia e i maestri «pastosi»

Credo, adesso, che valga la pena di illustrare gli impieghi di *pastoso* fatti da un altro diretto seguace di Guido Reni, Luigi Scaramuccia. In effetti, anche l'autore delle *Finezze de' pennelli italiani*, stampate nel 1674, non fece che riproporre molte delle opinioni che il suo maestro aveva espresso a proposito dei primi pittori del Cinquecento.

²⁵ Ivi, p. 189.

²⁶ *Ibidem*. Denigrando la pittura del Merisi, nonché quella dei Bamboccianti, Bellori sarebbe riuscito a farci dimenticare che Caravaggio era stato, in realtà, il pittore più ammirato e studiato del secolo.

²⁷ PASSERI/HESS 1934, p. 22; OCCHIPINTI 2018, p. 42.

²⁸ «Quello stile [di Lanfranco] di così forte impasto, di un chiaroscuro di tanto rilievo accompagnato con tenerezza, grazia e leggiadria, diede gusto a' professori e lo aveva Giovanni studiato sulle opere del Correggio, così l'esser nato in Parma gli fu di molto beneficio» (PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 128).

²⁹ OCCHIPINTI 2018, pp. 40-42 e *passim*.

³⁰ PASSERI/CARNEVALI-PICA-OCCHIPINTI 2018, p. 125. Sulla «maniera assai gagliarda e bene impastata» di Lanfranco, si veda ivi, p. 135; sulla sua «forte ed impastata maniera», ancora ivi, p. 141.

³¹ OCCHIPINTI 2018, p. 26.

Cominciamo da Tiziano, la cui pittura «pastosa» Scaramuccia poté esaltare in tre diverse circostanze, nel corso del viaggio pittoresco da lui raccontato nei capitoli del suo trattato.

La prima volta capitò a Roma, davanti ai due superstiti *Baccanali* Aldobrandini, la cui «pastosità straordinaria e naturale [...] innamora e rapisce»³² (nessuna meraviglia, allora, che l'attenzione di Scaramuccia si rivolgesse tutta sul modo di dipingere, piuttosto che sui contenuti di ispirazione letteraria di quegli ammiratissimi quadri).

Un'altra volta capitò a Brescia, davanti al *Polittico Averoldi*, in Santi Nazaro e Celso, la cui «nobile pittura e impastata» si rivelò a Scaramuccia «d'una verità così grande» che gli parve di sentirsi aprire «per l'interno giubilo le viscere del petto»³³: nessuno come Tiziano, infatti, era riuscito mai a mischiare le paste, conseguendo un così portentoso effetto di 'nobiltà' e, insieme, di 'verità' (d'altronde, non c'era riuscito neppure Caravaggio che, quanto a 'nobiltà', si era mostrato piuttosto carente: ma non sorprende che, a tale riguardo, Scaramuccia e Scannelli la pensassero esattamente allo stesso modo, essendosi entrambi formati nella scuola di Guido Reni).

Infine, a Venezia. Dove Scaramuccia ebbe il privilegio di intrattenere una indimenticabile discussione nientemeno che con Marco Boschini, in compagnia del quale – dopo aver fatto svariati giri in gondola, per cercare i quadri migliori che si trovassero nella città lagunare – entrò nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo per vedere la pala, andata poi perduta, di *S. Pietro Martire*. In tale occasione, i due si soffermarono a lungo sullo stupefacente modo di dipingere del Vecellio, in particolare osservando la pastosità della sua pittura che era fatta di «macchi», di «mass» chiaroscurali incredibili, impastate in una maniera che era completamente ignota ai maestri della pittura asciutta, quali erano i Toscani. Utilissimo rileggere il resoconto di tale discussione, tutto pieno di osservazioni tecniche riguardanti, tra l'altro, gli effetti della visione distanziata e ravvicinata:

[...] s'incominciarono ad accomodarsi nella debita distanza, a fine di considerarne a pieno le di lei ineffabili bellezze, e veramente tutto seguiva con godimento grande del Boschini, qual non cessava mai di udire ora dalla bocca dell'uno, et or da quella dell'altro immense lodi verso di sì eroica tavola. Ma uno dei maggiori pregi, che dar si sentisse fu quello del grand'accordamento del tutto insieme, e del giudizio grande che Tiziano aveva usato nella considerazione d'ogni distanza, essendoché da lontano si comprendeva una bellissima macchia, o vogliam dir massa cagionata dalle gran piazze de' chiari e de' scuri posti a tempo, onde ogni più vero intelligente potesse restarne con molta ragione contento insieme, e stupefatto, seguendone poi l'avvicinamento potesse conoscere quanto fosse stata la sua grande ed artificiosa maestria. Quindi il Genio e Girupeno per una tal visione s'andavano sempre più sodisfatti, e massime quando osservarono la tenerezza delle pennellate, e li due puttini impastati come di carne, li quali calanti dal cielo tra fulgidissimi splendori, recano soavi e brillanti al Santo Martire la gloriosa palma³⁴.

Di fronte a una così commovente «tenerezza», che non era solo di resa – rispetto al modo in cui erano dipinti i putti –, ma anche di pasta (il testo parla, appunto, di «tenerezza delle pennellate», non solo degli incarnati), e di fronte a una 'carnosità' che non era solo dell'effetto, ma pure del procedimento pittorico, ovvero del trattamento del colore usato come fosse carne, Boschini e Scaramuccia parevano veramente impazzire di entusiasmo!³⁵

³² SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019, p. 13.

³³ Ivi, p. 128.

³⁴ Ivi, p. 95.

³⁵ Le diverse occorrenze di *pastoso* e *impasto* nella *Carta del navegar pittoresco* appaiono piuttosto generiche (specie se messe a confronto con quelle, qui sopra esaminate, di tradizione felsinea); interessanti, tuttavia, i riferimenti a Giorgione (BOSCHINI 1660, p. 513, vento VII: «O impression zorzonesca! O modo fiero! / O impasto, o positura! O forma rara!») e agli effetti della visione distanziata e ravvicinata che richiamano le dispute

Pure senza servirsi dell'aggettivo *pastoso*, il nostro pittore perugino ritornò a soffermarsi sui procedimenti del dipingere di pasta, riferendosi per esempio al S. Sebastiano della pala con la *Madonna, il Bambino e santi*, da lui ammirato in San Nicolò a Venezia (oggi nella Pinacoteca Vaticana): opera portentosa che faceva stupire chiunque la vedesse per esser «di tal maniera carnosamente composta»³⁶, per via dell'incredibile trattamento delle paste, del colore, delle pennellate dense.

Ma qualcosa di non molto diverso leggiamo, sempre nelle *Finezze de' pennelli italiani*, a proposito dell'impetuoso Tintoretto.

Partito il Boschini [dopo essersi cioè congedato da lui] disse il Genio al suo Girupeno: «Vaglia il vero, a dirla fra noi, che siam costretti a confessare la maniera di questo paese [Venezia] esser di maggior tenerezza ed impasto che quella delle nostre parti, poichè levatone il mio impareggiabile Raffaello, e pochi altri, qual altro caminò mai per queste strade così facili e belle? Ma proseguiamo nel riconoscimento di esse, e particolarmente in quelle del Tintoretto, già che così si era stabilito di fare per consiglio anco del proprio Boschini»³⁷.

Ora, anche i seguaci dei Carracci dovettero cimentarsi nell'imitazione del mirabile procedimento di una tale pittura «pastosa», fatta di sostanza carnosa e viva, come fosse rimasta intrisa del respiro del pittore. A cominciare da Guido Reni, i cui affreschi della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, per esempio, Scaramuccia apprezzava in ragione della loro «pastosa tenerezza e disinvoltura»³⁸; poche righe dopo, nelle *Finezze de' pennelli italiani* troviamo elogiata una delle cose più caravaggesche di Guido, che nello stesso tempo era anche una delle sue più pastose, la *Deposizione di S. Pietro*, ritenuta «perfetta pittura» per essere così «fiera senza crudeltà immaginabile, parte difficile sì che ad unirla insieme rare volte vien concessuta»³⁹.

Lo stesso Scaramuccia, come il suo maestro Reni, aveva cercato di porsi in competizione, in molti dei suoi dipinti, con la maestria pittorica di Caravaggio, che era stato uno dei più strepitosi interpreti della pastosità tizianesca, pure raggiungendo esiti di così sorprendente novità: nessuna meraviglia, dunque, che in San Luigi dei Francesi l'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* ammirasse, da pittore qual egli era, la «fierezza» e la «bravura» di Caravaggio nell'uso del «pennello» («bravamente colorita del fierissimo pennello del Caravaggio»⁴⁰); della *Madonna dei Pellegrini* egli lodava altresì «la forza della maniera del colorire»⁴¹.

Insomma, che la pittura di pasta fatta da Caravaggio avesse destato grandissimo interesse tra i seguaci dei Carracci, Scaramuccia non ne faceva certo mistero, riferendosi per esempio a Giacomo Cavedone⁴², a Pietro Faccini⁴³ oppure allo stesso Lanfranco⁴⁴.

cinquecentesche sul paragone («vedo un'impasto, uno sprezzo de' pennelli, un certo che inefabile, e ammirando, che soto l'ochio ne va bulegando [...]», ivi, pp. 295-297).

³⁶ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 112. Sulla pala tizianesca si veda DOLCE/BAROCCHI 1960-1962, I, p. 203.

³⁷ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 110. Analoghi apprezzamenti Scaramuccia rivolgeva verso la pastosità del Pordenone. Cfr. ivi, pp. 123, 168-169, commentate in OCCHIPINTI 2019, pp. 31-32.

³⁸ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 27.

³⁹ *Ibidem*. Evidentemente, a differenza di Bellori Scaramuccia ammirava oltremodo le cose caravaggesche di Guido, come nel caso della «bellissima tavola» della chiesa di San Tommaso a Bologna, che è «della sua prima e più forzosa maniera» (ivi, p. 53).

⁴⁰ Ivi, p. 36.

⁴¹ Ivi, p. 32.

⁴² Ivi, p. 56, su Giacomo Cavedone, uno dei migliori allievi di Ludovico Carracci, che aveva elaborato una «maniera così pastosa e in un tempo fiera» che indicava, «oltre il fondamento del buon disegno, un cotal gusto su la strada di Tiziano, come tu vedi, che riesce di stupire a chi ben vi considera».

⁴³ Ivi, p. 59, sul modo di dipingere di Pietro Faccini che – in riferimento a quanto si vedeva dietro il coro della chiesa di San Francesco a Bologna, non lontano dall'*Assunta* di Annibale e dalla *Conversione di S. Paolo* di Ludovico – appariva «così bene impastato, ch'egli [sembrava] adoprare macinata la carne, in vece de' soliti colori» (ma si

Ma che il dipingere «pastoso» fosse una caratteristica distintiva dei maestri lombardi, era un'idea su cui lo stesso Guido Reni doveva aver lungamente meditato, anche in senso storico. Molto illuminanti mi sembrano infatti, a questo riguardo, alcune altre testimonianze offerteci da Scaramuccia: il quale ricordava di aver sentito il suo maestro elogiare, alla presenza degli altri allievi, le qualità della pittura di Parmigianino, fino al punto di anteporre quest'ultimo addirittura a Raffaello. La pastosissima pala di *S. Margherita* del Mazzola, che per Guido era un vero «tesoro di impareggiabile pittura» in considerazione della sua «gentilissima maniera, sì per i moti delle attitudini come per ogn'altra cosa», meritava lodi maggiori, addirittura, che la *S. Cecilia* di Raffaello, «in quanto alla maniera più facile e più libera, sempre amica de' Lombardi della quale veramente hanno ragione d'irsene gloriosi e superbi»⁴⁵. In definitiva, proprio per la sua così grande maestria nel toccare i colori e nella resa pastosa delle figure, Parmigianino poteva considerarsi più 'lombardo' che 'romano' (benché, al tempo stesso, egli apparisse per molti versi più 'romano' di Correggio). Sta di fatto che di fronte alla *Madonna della rosa* Guido Reni non esitava a definire Parmigianino come il «nostro Raffaello»: «nostro» appunto perché 'lombardo', il 'Raffaello lombardo' che, insomma, Roma non avrebbe mai potuto avere⁴⁶.

Certo, una simile questione rischiava davvero di infiammarsi oltremodo, come in effetti accadde quando a occuparsene fu Carlo Cesare Malvasia il quale, a differenza del mite Scaramuccia, era interessato a esasperare gli animi di tutti, col mettere Bologna contro Roma, e Francia contro Raffaello. Stando infatti al Malvasia, Guido Reni aveva realizzato la sua copia della *S. Cecilia*, esposta tuttora in San Luigi dei Francesi, facendola deliberatamente più 'pastosa' dell'originale e, dunque, più 'lombarda', con l'intenzione di rendere a tutto il mondo evidente quanto Raffaello tendesse alla secchezza⁴⁷.

In effetti, Malvasia contribuì a dare grande risonanza a simili convinzioni storico-critiche già espresse da Guido Reni, rilanciando l'idea di una antitetica distanza tra la pastosità lombarda e la secchezza toscano-romana. Così nella *Felsina Pittrice* egli declinò – potrei dire proprio in tutte le salse! – le nozioni di *pasta* e di *pastosità*. Perciò nella qualità «pastosa» della pittura bolognese cinque e seicentesca egli vide una vera e propria prerogativa di stile, riconducibile in certi casi alla diretta influenza di Venezia: a cominciare già da Francesco Francia e Girolamo da Cotignola, i quali seppero elaborare una loro pittura teneramente pastosa incamminandosi così in direzione della modernità⁴⁸, fino al Bagnacavallo, che assimilò la pastosità giorgionesca⁴⁹, per arrivare ai Carracci, a Guido Reni e a Francesco Albani, i quali fecero tesoro delle lezioni di pastosità, diciamo così, provenienti da Tiziano e da Correggio⁵⁰.

osservi come Scaramuccia riutilizzasse la stessa espressione che Annibale aveva adoperato per elogiare il Faccini, in quanto capace di macinare carne come Correggio l'aveva macinata, per cui cfr. *supra*, nota 9). Ma si trattava, in tale caso, di una carnosità veneta, propriamente tintorettesca, anzi bassanesca.

⁴⁴ Anche a proposito della pittura «pastosa» di Lanfranco, Scaramuccia faceva queste interessantissime osservazioni sugli effetti della visione distanziata e ravvicinata; in particolare, fermandosi sotto la pala d'altare della chiesa dei Cappuccini a Capo le Case, la pittura – leggiamo nelle *Finezze de' pennelli italiani* –, vista da «d lontano», «riesce per eccellenza», ma avvicinandovisi essa sembrava «andar migliorando, né per niun verso deteriorarsi dall'esser suo e fa così bene da vicino come da lontano. “Appressiamoci affatto se pur vi aggrada”; e ciò seguito, osservarono un mettere di colore realissimo con pennellate vergini e franche»; tanto che i padri Cappuccini avevano inizialmente deciso di rifiutare il dipinto vedendolo «così risoluto, interpretandolo anzi strapazzato che finito», ma dovettero alla fine ricredersi, quando esso fu situato «nel luogo eminente» cui era stato destinato (SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 33).

⁴⁵ Ivi, p. 60. «È quadro ricco di figure, che i Caracci non si saziavano mai di riguardare e di studiare; e Guido in un trasporto, credo io, di ammirazione lo antepose alla *S. Cecilia* di Raffaello» (LANZI 1795-1796, II, t. 1, p. 325).

⁴⁶ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 64.

⁴⁷ «Ebbero a dire quei maestri ch'ei [Guido Reni] avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza di che mancava l'originale», detto appunto della *S. Cecilia* di Raffaello (MALVASIA 1678, II, p. 14).

⁴⁸ Ivi, I, pp. 47 (sulla «pastosità del colorito e nella tenerezza dell'opre» di Francesco Francia), 57 (sulla pittura «pastosa poi e di gran maniera» di Girolamo da Cotignola).

⁴⁹ Ivi, I, pp. 142 («passeriano per Giorgione perché la pastosità delle carni, la sincerità de' vestiri e la facilità delle posature sono affatto le medesime» [nella biografia di Bartolomeo Ramenghi]), 138 («sul pastoso colorito di

Mi sembra che queste parole di Vicente Vittoria che si leggono nelle *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola* (1703) riassumano efficacemente l'intera polemica antiraffaelliana di Malvasia il quale, in fondo, ne aveva fatta tutta una questione di «pastosità»:

Così nella vita di Michel Colonna, lodando la pastosità di Tiziano, [Malvasia] motteggia la secchezza di Raffaello: “con la pastosità di Tiziano motteggiante di seccarello l'Urbinate”. [...] Parlando della copia della Santa Cecilia di Raffaello copiata dall'istesso Guido, oggi in Roma nella Chiesa di S. Luigi, dice che la copia è migliore dell'originale, mancante di pastosità, della quale ebbero a dire quei maestri che egli vi avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza, di che mancava l'originale⁵¹.

4. La «pastosità» negli scritti di padre Resta

La stretta frequentazione degli ambienti artistici, l'amicizia e gli scambi continuamente intrattenuti con i pittori, disegnatori e mercanti di quadri e disegni spiegano in che modo la scrittura di padre Resta si sia potuta arricchire, nel corso degli anni, di nozioni così tecniche, che erano in gran parte destinate a entrare, più tardi, nell'uso corrente dei moderni storici dell'arte.

Quanto ai modi del dipingere e del disegnare «pastoso», i testi del nostro oratoriano ci offrono adesso svariate riprove, a proposito di certi concretissimi criteri di valutazione storico-critica da lui via via affinati sulla diretta osservazione degli stessi procedimenti tecnici adoperati dagli artisti, proprio in riferimento alla corporeità dello stile e, per così dire, alla matericità del fare.

Cominciamo da Correggio, il più grande «pastoso» che si fosse mai visto nella storia della pittura – e del disegno –, nei cui riguardi padre Resta ereditò nozioni ‘tecniche’ che in buona parte erano di ascendenza carraccesca (come infatti Scannelli aveva testimoniato, era stato Annibale in persona a dichiarare che Correggio, mentre dipingeva, macinava carne⁵²).

Il *Cristo nell'orto* dell'Allegri, di cui il nostro oratoriano si occupò praticamente per tutta la vita, aveva dovuto fare scuola in terra lombarda, giacché fu imitato da diversi pittori che ne ammirarono la «pastosità» delle pennellate, la carnosità del colore, la sua viva e calda luminosità così fortemente contrastante con la fredda oscurità della campagna, sprofondata nell'umidità della notte. Tutto vi era giocato nella portentosa «suavità dell'impasto», come padre Resta osservava di fronte a una delle repliche del dipinto, nel tentativo di farla comprare al conte Francesco Ghisilieri, aggiungendo che a una tale qualità pastosa «non si può arrivare,

Bagnacavallo», ma anche ivi, II, p. 531: «Bagnacavallo imitato da Pellegrino Tibaldi massime nel pastoso colorito»); ancora, ivi, I, pp. 148 (sul «pastoso colorito» di Innocenzo da Imola), 193 (sul «più pastoso colore» di Tibaldi), 219 (su una «tavola così grande e pastosa» di Prospero Fontana), 243 (sulla maniera «così morbida, pastosa e franca che dopo Tiziano io non so chi più farla tale avesse potuto», a proposito di Bartolomeo Passerotti).

⁵⁰ Ivi, II, pp. 7 (su Guido Reni che «diede in un più grande e pastoso di Annibale»), 14, già citata *supra* («Ebbero a dire quei maestri ch'ei [Guido Reni] avesse aggiunto quella pastosità e morbidezza di che mancava l'originale», detto della *S. Cecilia* di Raffaello), 30 (su un «torso il più intelligente e pastoso», dipinto da Guido Reni), 226 (sulle «pastose figure del Reni»), 287 (sul «colorito [...] mirabile, pastoso, tenero e bianco smaltato di viva grana» di Francesco Albani), 349 (su «una certa maggior franchezza e pastosità che in quest'huomo era singolare», a proposito di Francesco Gessi, allievo di Reni), 353 (su Giacomo Semenza, «seguace di Guido Reni nella tenerezza e pastosità»), 394 (sulla «pastosità [di] Tiziano»), 420 (su «Domenico Santi [...] pastoso maestro»), 427 (sugli «angelotti [...] tanto pastosi insieme» di Fulgenzio Mondina).

⁵¹ VITTORIA 1703, p. 25.

⁵² La testimonianza di Scannelli è riportata *supra*.

cred'io, neanche dal medesimo Coreggio»⁵³. Riferendosi a un'altra redazione che del *Cristo nell'orto* si trovava in possesso del vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti, padre Resta ne decantò, in una sua lettera datata l'anno 1700, il modo con cui vi si erano posate le pennellate, che era «di pastosità più facile e più largo di piazze»⁵⁴ (si ricordino le «gran piazze» delle pennellate di cui Scaramuccia aveva detto a proposito della pastosità della pala tizianesca di *S. Pietro Martire*⁵⁵).

Gli scolari tutti di Correggio, come padre Resta avrebbe dichiarato in un'altra sua lettera indirizzata allo stesso Marchetti, si erano formati sulla maniera pastosa del maestro, senza però arrivare mai a eguagliarlo: così Lelio Orsi era solito conseguire una pastosità più «sfumata», specie «nelle cose tenere» (con quel suo «impasto più dolce e pastoso, e più smorzato di lumi, con trapasso più graduato di mezze tinte»). L'Anselmi appariva invece «più greve». Il Parmigianino più «candido», mentre il suo «impasto» era «più stagnante e sodo e vivo»⁵⁶.

Quanto a una tale pastosità tipicamente parmigianinesca – su cui a Bologna, come abbiamo visto, si era lungamente discusso già nella bottega di Guido Reni, dove il Mazzola veniva di solito contrapposto al più 'secco' e meno 'pastoso' Raffaello – vorrei segnalare questa meravigliosa, velocissima descrizione riferita a un non identificato disegno, creduto di invenzione leonardiana, che da Milano il conte Arconati aveva fatto conoscere a padre Resta: secondo il cui parere la testa della *S. Caterina* sembrava essere fatta piuttosto «di mano del Parmeggianino», per via della sua «maniera pastosa gagliarda e leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca»⁵⁷.

In effetti, il nostro oratoriano seppe apprezzare il fare «pastoso» di diversi pittori, pure studiandone i disegni. Alcune delle sue più sorprendenti annotazioni erano infatti riferite – come nel caso, appena considerato, della leggiadra serpeggiante che nei fogli del Mazzola si sposava con una intensa, terribile pastosità dei segni – a certi materici ed energici movimenti di matita rossa o di carbone che rendevano un effetto di espressiva, pastosa bellezza: gli esempi

⁵³ La lettera, datata 4 agosto 1695, è citata e discussa in PIZZONI 2013, p. 108.

⁵⁴ La lettera di padre Resta a monsignor Marchetti, datata 24 luglio 1700, si legge in SACCHETTI LELLI 2005: «E so dire che cotesto di Vostra Signoria Illustrissima in tavola a me pare di pastosità più facile e più largo di piazze, e che al Tedesco pare più a proposito per proporre all'Inglese. Meglio saria che andasse via il mio dall'Italia, perché poi il mondo è grande e restasse solo quello di Vostra Signoria illustrissima. Ovvero se ha il mio da restare in Italia, stesse unito a quello di Vostra Signoria Illustrissima per haver un monopolio del Correggio; e aspettava che un gran Re pigliasse poi tutto tutto lo studio suo [a proposito di *Cristo nell'orto* di Correggio]» (ivi, p. 132).

⁵⁵ Cfr. *supra*.

⁵⁶ La lettera di padre Resta a monsignor Marchetti, non datata, ma circa del 1700, si legge sempre in SACCHETTI LELLI 2005: «Item come che fatto maestro [Correggio] fu imitato da diversi scolari, e dopo sua morte da altri, ne avviene che Lelio per esempio l'ha imitato nella tinta sfumata e pastosa nelle cose tenere, Michel Angelo Senese nel colore più greve, ma in superficie dell'istessa tinta così rosseggiante, Parmeggianino nello stile più candido con impasto più stagnante e sodo e vivo: sicché diverse maniere nel maestro, diversi imitatori scolari suoi, li distingue facilmente, così perché nel colorito non hanno quella mistura che genera l'iride, ma ognuno è più puro cioè più semplice col suo solo carattere, e poi ognuno di loro nelle loro proprie opere osserva la propria proportionione di disegnare o d'inventare [...]. Così una copia del Correggio fatta dal Parmiggiano haverà sempre più arditezza di colore e più gracilità di contorni leggiardi; copiata da Lelio haverà più scioglimento di membri e movimento, e l'impasto più dolce e pastoso, e più smorzato di lumi, con trapasso più graduato di mezze tinte; di Michel angelo senese sarà più sodo e stabile e più gravato di colore in alcuni luoghi, e più spianato in altri, meno d'agilità e movimento, ma di gran forza, più naturalezza, meno grazia nel disegno, meno d'arte, e venendo poi a' posteriori, come all'Aretuso, lui copiò più sobrio di colore, più liquido, e però restarono le sue copie più asciutte, e senza corpo, e molte annerite dall'imperfettione delle imprimiture di quel tempo di poco corpo e massa» (ivi, p. 77).

⁵⁷ La lettera di padre Resta a monsignor Marchetti, datata il 29 gennaio 1701, si legge ancora una volta in SACCHETTI LELLI 2005: «di mano del Parmeggianino e vi sono due pieghe del velo della Madonna fatte alla raffaellesca antica secca et una ripiega del medesimo, che ritorcie al seno di maniera pastosa gagliarda e leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca, onde bisogna dire che ovvero il Parmeggiano fece la copia tutta, et in quella testa e velo si disapplicò dall'imitare, e la fece inavvedutamente di maniera propria sua [...]» (ivi, p. 175). Devo rinviare, sulla nozione di *serpeggiatura*, all'articolo di Eliana Monaca pubblicato su questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

potevano essere disparati, riguardando la mano di Michelangelo (capace di tratti pastosi, espressivi, carichi di energia⁵⁸), come pure quella di Raffaello (il quale, a confronto col Perugino disegnatore, si rivelava sempre «più pastoso»⁵⁹), fino ad arrivare ai maestri seicenteschi come Lorenzo Garbieri, di cui padre Resta possedeva, avendolo inserito nella raccolta della *Felsina vindicata contra Vasarium*, «un Cristo morto di carbone [...] bello e pastoso e due studii di testa di Cristo⁶⁰»); poteva quindi capitare che padre Resta formulasse apprezzamenti sulla speciale «pastosità» di alcuni dei disegni dei quali veniva proponendo l'acquisto ai suoi corrispondenti. In questo modo, infatti, egli si rivolgeva a monsignor Marchetti (insistendo, con queste parole, sull'associazione tra «massa» e «pastosità» già nota a Scaramuccia⁶¹): «Non scrivo queste cose per incitar Vostra Signoria Illustrissima a pigliar questo, ma perché tenga più caro il suo, che è fatto di maggior massa e pastosità facile più di questo, sebbene in questo mi pare più diligenza»⁶².

Ma secondo una sensibilità 'storica' che risaliva, come abbiamo visto, direttamente ai Carracci, anche negli scritti di padre Resta la «pastosità» poteva essere intesa come una delle caratteristiche della pittura prodotta dai Veneti. Ed ecco, infatti, il nostro oratoriano pronto a disquisire sulla diversa pastosità di Paolo Veronese rispetto a Tintoretto, riuscendogli quest'ultimo più sodo e pastoso, mentre il primo tendeva sempre alla crudezza⁶³. Ma non mancano nella scrittura di padre Resta interessantissimi esempi di un più libero utilizzo dell'aggettivo *pastoso*, che per certi versi sembrano addirittura anticipare la *Storia pittorica* di Luigi Lanzi: non solo in riferimento alla espressività della pennellata (come nel caso del «buon colore pastoso» di Giovanni de' Vecchi, «pure se manierato»⁶⁴), ma soprattutto per evidenziare gli sviluppi della pittura di fine Quattrocento, in direzione di una sempre più «pastosa» modernità, che era tale da lasciarsi alle spalle la «secchezza» antica.

Infatti nella *Felsina vindicata contra Vasarium*, memore di tutte le discussioni che avevano in precedenza riguardato la pastosità di Francesco Francia, padre Resta scrisse di lui che «fu suo scolaro similissimo in questa maniera, non però così pastoso, un Lorenzo Costa ma nato o

⁵⁸ Come nel caso di un foglio, ritenuto di Michelangelo, che padre Resta aveva inserito nella cartella da lui intitolata *Senato in Gabinetto*, come ne scrisse nelle lettere indirizzate a monsignor Marchetti: «Facciata seconda. Sta a questo modo: il disegno di maggior grandezza è un Nudo di schiena di Michel Angelo di lapis rosso, di quelli del suo Giudicio in Cappella Sista, finissimo, diligentissimo, pastosissimo, nonostante tanta accuratezza di ricamamento di muscoli, non parlo della profondità del sapere, perché si parla di Michelangelo» (cit. in SACCHETTI LELLI 2005, p. 347).

⁵⁹ Così si legge in una sua postilla alle *Vite* di Vasari: «adi 2 sett(emb)re 1684 ho in posta il disegno originale di q(ue)sta deposizione di Cristo [la *Deposizione Baglioni* di Raffaello], che ha ancora assai del Perugino nel modo di toccare ma più grande di maniera nelle proportioni e in atti e più pastosa» (*LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 182).

⁶⁰ L'annotazione di padre Resta, nella *Felsina vindicata contra Vasarium* (1698-1700 ca), si legge in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 76.

⁶¹ Cfr. *supra*.

⁶² La lettera di padre Resta a monsignor Marchetti, datata 3 luglio 1700, si legge in SACCHETTI LELLI 2005, p. 127.

⁶³ Così si legge nella trascrizione di scritti restiani contenuta nel manoscritto londinese Lansdowne 802: «Il Tentoretto aveva allora più colore, verità e naturalezza con furia. Paulo più costumata inventione, più decoro, gratia, distinzione, simetria, eleganza. Io ho detto che il Tentoretto haveva più colore allora che Paulo, perché il colore di Paulo non pareva così sodo e pastoso come quello del Tentoretto, ma pareva troppo vago e con crudezza quali il tempo ha radolcito con sbassare quei gran chiari, et ho veduto nel far polire alcuni quadri di Paulo, sono rossati, slavati e deboli, ha però insegnato che è bene il pingere chiaro perché sempre s'oscurano le pitture da se» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro J).

⁶⁴ Così si legge in una delle postille di padre Resta alle *Vite* di Baglione: «a mio parere hebbe un buon colore pastoso, ma fu di molto inferiore a Taddeo nel dar le proportioni alla membri delle figure, hora facendo gambe corte, hora lunghe hora dando larghezza sproportionata di coscie, anche fu più manierato, più lontano dal vero [...]» (*LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 101).

educato in Bologna»⁶⁵; d'altra parte un Innocenzo da Imola, che doveva essere stato seguace del Francia, riuscì meno pastoso del maestro nonostante i suoi contatti con Raffaello⁶⁶:

Operò [Innocenzo da Imola] su la maniera di Raffaele con spirito, eruditione e corettione, e ferocità più del Francia suo Maestro, del quale non fu però di impasto di colori più pastoso, anzi un tantino meno, benché quello stile del Maestro fusse più antico, et allora la natura faceva i suoi sforzi d'indurre per tutta l'Italia maniera nuova nel Secolo d'oro di Raffaele, Michel Angelo, Titiano e Correggio⁶⁷.

Evidentemente, agli occhi del conoscitore lo sviluppo della modernità corrispondeva a un sempre più sensibile accrescimento di pastosità, secondo una dinamica evolutiva che, come vedremo, Lanzi evidenzierà a ogni piè sospinto lungo l'intero cammino della sua *Storia pittorica*.

Infine, anche sul conto di Caravaggio, che alcuni pittori di scuola carraccesca avevano ammirato come uno dei capi della moderna pittura pastosa, padre Resta recepì molte delle discussioni consumatesi all'interno delle botteghe seicentesche. In una sua postilla all'*Abecedario* dell'Orlandi egli fece questa allusione alla pittura tutta fatta di paste forti che era così caratteristica di Caravaggio, il quale anziché dipingere 'impastava': «Michel Agnolo Emerigi da Caravaggio lasciò benissimo veder i contorni, et impastò quando volle: vedasi la Pietà di Chiesa Nuova et il S. Giovanni di Borghese, etc.»⁶⁸.

5. Utilizzo di pastoso negli scrittori settecenteschi

Il vocabolo *pastoso* finì per imporsi ampiamente nell'uso dei moderni scrittori d'arte grazie – con ogni probabilità – all'esperienza di padre Resta il quale, come ho appena cercato di mostrare, aveva cominciato a rendere duttile in senso storico-critico quella nozione tecnica di ascendenza carraccesca.

Lione Pascoli, che tuttavia non si servì mai dell'aggettivo, nel suo primo volume delle *Vite* (1730) indicò nella «pastosità» – insieme alla «lucidità», all'«unione» e al «terminamento» – una prerogativa specifica della pittura a olio fin dai tempi di Jan van Eyck⁶⁹.

Nel famoso *Abecedario pittorico* pubblicato, la prima volta, nel 1704 dal padre carmelitano poc'anzi menzionato, Pellegrino Antonio Orlandi – il quale fu uno dei corrispondenti bolognesi del nostro oratoriano –, l'uso di *pastoso* veniva riferito a modi di dipingere molto vari: come nel caso del tizianesco Andrea Schiavone⁷⁰, o dello spagnolo veneteggianti

⁶⁵ Il testo, databile al 1698-1700 circa, è riportato in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 177.

⁶⁶ «[Innocenzo Francucci da Imola] fu però di impasto di colori più pastoso [del Francia], anzi un tantino meno, benché quello stile del maestro fusse più antico» (ivi, p. 179). Si veda la seguente annotazione che si legge nel manoscritto londinese Lansdowne 802: «Fu suo scolaro [di Francesco Francia] similissimo in questa Maniera non però così pastoso un Lorenzo Costa Ferrarese ma nato o educato in Bologna» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro e).

⁶⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro e.

⁶⁸ Si veda NICODEMI 1956, p. 304. Come ho già osservato *supra*, nota 9, Lanzi si sarebbe appropriato dell'espressione «macinare vera carne» che Annibale aveva inventato di fronte al modo di dipingere di Correggio.

⁶⁹ «so che gl'antichi pittori, avendo avuto sol l'uso di dipingere a guazzo ed a fresco, dacché l'olio inventato fu circa gl'anni 1410 da Giovanni Eick di Bruges, eran privi di quel segreto che dà alle figure la trasparenza, il rilievo, la carne, il sangue, il brio, la pastosità, la lucidezza, l'unione ed il terminamento, né potevan sapere per tal difetto neppure velare» (PASCOLI 1730, p.n.n. [Proemio]).

⁷⁰ Di lui si apprezza la «pastosa, vaga e dilettevole maniera»: «[Andrea Schiavone] condotto a Venezia s'applicò a copiare le stampe del Parmigianino, l'opere di Tiziano e di Giorgione. Si fece con questo studio, senza altro maestro, una pastosa, vaga e dilettevole maniera che andò sempre crescendo fino all'anno 1582 in cui, sessagenario, diè riposo ai pennelli» (ORLANDI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2016, p. 58).

Francisco Camilo («gustoso, presto e pastoso pittore»)⁷¹, oppure ancora del carraccesco Alessandro Tiarini, o del milanese Andrea Lanzani⁷², ma fino a includere maestri del tutto estranei alla tradizione lombarda della pittura di pasta, come Agnolo Bronzino il quale, pur fiorentinissimo, si era rivelato capace di effetti pastosi di grande suggestione («il suo stile fu dolcissimo, vago e di bello impasto»⁷³; tant'è che, dietro suggerimento di Orlandi, anche Luigi Lanzi, a Firenze, avrebbe finito per apprezzare la «maniera più pastosa» di Bronzino).

Ora, nella scrittura dell'abate Lanzi *pastoso* non serviva più a indicare una delle peculiarità della pittura veneta e lombarda: in opposizione a *crudo*, e in riferimento a qualsivoglia epoca o scuola artistica, l'aggettivo poteva essere impiegato per porre in evidenza certi aspetti della maturazione stilistica di ogni pittore⁷⁴, atteso che anche il cammino della storia pittorica procede, di epoca in epoca, verso una progressiva perdita di «crudezza», in direzione di una moderna «pastosità».

Facendo leva, insomma, sull'antitesi *secco/pastoso* di vasariana memoria, Lanzi contrappose la «secchezza e ineleganza de' Greci» alla «pastosità e gentilezza che i miglior Italiani venivano introducendo nell'arte»⁷⁵. In tal senso, egli apprezzò gli sforzi compiuti da diversi maestri quattrocenteschi in direzione della «pastosità de' moderni», come nel caso del trevigiano Pier Maria Pennacchi⁷⁶; ma se la «pastosità» della *Pala della Vittoria* di Mantegna «smentisce l'opinione più comune, che stil mantegnesco, e stil secco siano una stessa cosa»⁷⁷, d'altra parte l'evoluzione di Correggio pareva che «fin dalle prime mosse mirasse a uno stile più pastoso e più ampio che non è il mantegnesco»⁷⁸ (riguardo a una tale evoluzione dell'Allegri dal «secco» al «pastoso», Lanzi rinviava alle opinioni di Anton Raphael Mengs che negli ultimi anni avevano conosciuto grandissima risonanza⁷⁹).

Un'analoga evoluzione dal «secco» al «pastoso» Lanzi ravvisava tra Giovanni Bellini e Tiziano⁸⁰. Come pure tra Perugino e Raffaello (il quale fin dalle sue opere giovanili aveva sempre dimostrato una «maggiore pastosità che non era in quelle del Maestro e del Francia»⁸¹). Così nel corso della loro operosità seppero farsi via via sempre più «pastosi» Marco d'Oggiono

⁷¹ «[Francesco Camillo] nato in Madrid di padre fiorentino. Applicatosi alla pittura nella scuola di Pietro de las Quevas divenne gustoso, presto e pastoso pittore» (ivi, p. 183).

⁷² «Alla vista d'un tinto di gran forza, di scorci non più veduti, d'impasto e gran maneggio di colore, le chiese, i palagi, i Cavalieri ed i cittadini si fecero avanti per godere della rarità dell'opere sue [di Alessandro Tiarini]» (ivi, p. 44); «[Andrea Lanzano] istoriò nobilmente i suoi quadri, colori con vago e forte impasto di colore, abbigliò le figure con maestosi panneggiamenti e s'avanzò sempre più alla gloria fino all'anno 1712» (ivi, p. 55).

⁷³ «Il suo stile [di Angelo Bronzino] fu dolcissimo, vago e di bello impasto. I suoi disegni a carboncino tenerissimi e perfettamente dintornati» (ivi, p. 59).

⁷⁴ «gli scolari più facilmente aggiungono una certa pastosità a' contorni esili de' loro esemplari» (LANZI 1795-1796, I, p. 73). Non diversamente da padre Resta, Lanzi si serviva della nozione di *pastoso* anche in riferimento al modo di disegnare, per alludere alla espressività dei tratti in contrasto col disegno a contorno, più inespressivo, per cui si veda ivi, I, pp. 327 («Arcangiolo Salimbeni [allievo di Federico Zuccari] ama egli la precisione più che la pastosità del disegno»), 450 («generalmente il suo disegno [di Muziano] pende al secco più che al pastoso»).

⁷⁵ Ivi, II, t. 2, p. 16.

⁷⁶ Ivi, II, t. 1, p. 34.

⁷⁷ Ivi, II, t. 1, p. 234.

⁷⁸ Ivi, II, t. 1, p. 294.

⁷⁹ Ivi, II, t. 1, p. 295. Ma secondo Mengs «[Correggio] non uguagliò la vivacità di Tiziano, né il pastoso del pennello di Giorgione» (MENGs/DE AZARA-FEA 1787, p. 128).

⁸⁰ «Il volgo dei conoscitori, che ignora i lor nomi, tostochè vegga una maniera che tiene il mezzo fra il secco di Giovanni Bellini, e il pastoso di Tiziano non nomina altri che il Palma» (LANZI 1795-1796, II, t. 1, p. 68). Si veda LANZI [VLAGGO DEL 1793], p. 7, a proposito di Giovanni Bellini nel duomo di Bergamo, di cui si apprezzava «un disegno pieno, vago, pastoso che non può desiderarsi più rimodernato»; inoltre ivi, p. 36, a proposito della maniera di Bartolomeo Montagna, un cui quadro può «stare a paragone di molti del Francia per pastosità di colore».

⁸¹ LANZI 1795-1796, II, t. 2, p. 21.

e Bernardino Luini⁸², ma anche il vecchio Francesco Bassano che, «da diligente ma secco» diventando sempre «più pastoso», parve «quasi un pittor moderno»⁸³. Ancora, a proposito dei paesaggi di Giambattista Viola, Lanzi osservava che essi «riformarono l'antica secchezza de' Fiamminghi, e introdussero una più pastosa maniera di toccar le vedute campestri»⁸⁴.

Vero che in alcuni passaggi della *Storia pittorica* lanziana *pastoso* sembrava ancora conservare quell'antico significato carraccesco di cui ho lungamente trattato: come quando, a proposito di Pellegrino Tibaldi, Lanzi scrisse che le sue figure apparivano «di tal pastosità che i Carracci lo solevan chiamare il Michelangelo riformato», per evidenziare, ovviamente, la secchezza della pittura di Michelangelo⁸⁵; oppure quando, di fronte ai quadri da stanza del bolognese Lorenzo Pasinelli, li descrisse «di una pastosità e di un certo che di gajo e lucente, che pajon lombardi o veneti: specialmente certe sue Veneri»⁸⁶.

D'altra parte, però, Lanzi non mancava di biasimare certi eccessi di pastosità specialmente tra quei pittori veneti che lavoravano «non tanto d'impasto, quanto colpeggiando o di tocco»:

So che molti esteri, i quali mai non si mossero dal lor nido, facendo di tutti questi artefici un fascio, van dicendo che i Veneziani furono ignari del disegno, soverchi nella composizione; che mai non conobbero bello ideale, mai non intesero espressione, costume, decoro; finalmente che ivi regnò sempre celerità che abborracia, che sdegna freno di regole, che non finisce il lavoro presente per ansietà di passar presto ad altro lavoro, e così ad altro guadagno⁸⁷.

Ma qui si tratta di una questione enorme, destinata a ripercussioni anche lontanissime. Addirittura fino a Umberto Boccioni, il quale riteneva Rembrandt «il mago dell'impasto: ma quante teste goffe!»⁸⁸.

6. L'altra accezione di *pastos*: morbido, carnoso

L'accezione meno tecnica di *pastoso*, riferita – come mi è sembrato di osservare già nella lingua di Lodovico Dolce – alla resa morbida degli incarnati su di un dipinto, non si perse affatto tra Sei e Settecento. Nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), Filippo Baldinucci spiegava infatti il significato di *pastosità* come «l'esser morbido, o pastoso», mentre *pastoso*, in corrispondenza del lemma *morbido*, era da lui indicato come sinonimo di «delicato, trattabile», nonché «contrario a zotico e a ruvido», ma con la seguente precisazione: «I pittori si servono di questo termine, per lodare quella sorta di colorito che è lontano da ogni crudezza, o durezza, quale chiamano colorito morbido, et anche pastoso, e carnoso»⁸⁹. Insomma, piuttosto che al procedimento pittorico e alla matericità della pennellata, Baldinucci alludeva chiaramente agli effetti di resa del naturale «colorito» come lo si poteva ammirare su di un dipinto.

Proprio secondo questa stessa accezione, verso la fine del Settecento l'aggettivo *pastoso* veniva adoperato da Ireneo Affò riguardo alla morbidezza delle carni che si apprezzavano

⁸² Ivi, II, t. 1, pp. 420 (sulla maniera del d'Oggiono che nei suoi «freschi è più pastosa e più conforme al moderno»), 423 (su Luini che «viveva in un secolo che correva già verso una maggiore scioltezza e pastosità»).

⁸³ Ivi, II, t. 1, p. 42.

⁸⁴ Ivi, I, p. 510.

⁸⁵ Ivi, II, t. 2, p. 45.

⁸⁶ Ivi, II, t. 2, p. 166. Si veda anche questo riferimento alla pittura di Sante Prunati, veronese ma bolognese di formazione, che «Da questa Scuola [la bolognese] riconosceva il gusto del colorito, ch'è vero, e pastoso» (ivi, II, t. 1, p. 220).

⁸⁷ LANZI 1809, III, pp. 69 e 72.

⁸⁸ BOCCIONI/DI MILIA 2003, p. 71.

⁸⁹ BALDINUCCI 1681, p. 100.

negli affreschi correggeschi del Monastero di San Paolo a Parma: senza però che vi si facesse allusione al trattamento delle paste che, invece, così grande emozione aveva destato tra gli allievi dei Carracci⁹⁰.

D'altronde, però, nel dizionario Tommaseo-Bellini (1861) sarebbe stata chiaramente indicata questa distinzione di significato tra *pastoso* riferito al «colorito» e *pastoso* riferito al procedimento tecnico, ovvero alla «maniera di pittura morbida»⁹¹. Invece, nell'ultima e incompiuta redazione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, arrestatasi prima che potesse esservi incluso il lemma *pastoso*, l'aggettivo ricorreva comunque in corrispondenza del significato di «carnoso», di cui però non veniva indicata alcuna relazione con la maniera di dipingere, segnalandosi soltanto l'accezione, diciamo così, meno tecnica⁹².

Una particolare considerazione credo che meritino le voci *pastosità* e *pastoso* che si leggevano già nel *Dizionario della lingua italiana* di Paolo Costa e Francesco Cardinali (1819-1826), dove troviamo nettamente distinte ben due diverse accezioni tecniche, una pittorica: «Pastoso. Termine de' pittori. Vedi: Morbido»⁹³; l'altra scultorea: «Pastoso e morbido detto anche de' marmi»⁹⁴ (dove, finalmente, veniva presa in considerazione la pagina vasariana dell'*Introduzione alle tre arti del disegno*, riguardante proprio la lavorazione delle statue marmoree).

Questa ultima precisazione dovrebbe presupporre, mi sembra, la grande, recentissima ammirazione che Antonio Canova era riuscito a destare nei confronti degli straordinari effetti «pastosi» delle proprie figure, sui cui incarnati egli era prodigiosamente riuscito ad annullare la sensazione di fredda durezza e insensibilità del marmo, avendo fatto ricorso a uno specifico trattamento di levigatura delle superfici, che da lui era stato appositamente messo a punto; ecco, in sintesi, come Leopoldo Cicognara si curò di spiegare l'intera questione ai lettori della *Storia della scultura*:

È da notarsi primieramente come avendo egli [Canova] osservato, che alcune opere antiche indubitatamente subirono una preparazione sulla superficie del marmo, mediante alcuni linimenti, od encausti che senza alterarne affatto il colore inducevano un'armonia col temperare la crudezza del marmo, e raddocirne i contorni; e che essendo opinione di alcuni, che l'Apollo, la Venere, l'Antinoo, che ci rapiscono per la pastosità delle carni, siano fra quelle opere nelle quali venisse esercitata qualche industriale preparazione [...] così pensò egli pure se mai potesse esservi modo con cui alle perfezioni dello scarpello aggiungere nuove, utili ed ingegnose pratiche, ad imitazione de' sommi antichi maestri⁹⁵.

In effetti i contemporanei di Canova non fecero che approfondire alte lodi allo scultore, di fronte alla «pastosità» delle sue figure, intesa perlopiù come mollezza, come tenerezza carnosa. Carlo Castone Rezzonico della Torre celebrando, per esempio, il gruppo di *Venere e Adone* (1794) asserì come il maestro veneto «mischiando artatamente il taglio de' ferri» avesse «saputo impastar quasi la tinta, e colorire e sfumare con tale destrezza» le forme delle sue figure,

⁹⁰ «E vi vorrebbero le voci della stessa natura a dire della pastosità delle carni» (AFFÒ/MAGOSTINI 2016, p. 28).

⁹¹ «Pastoso colorito o maniera di pittura morbida, non solo nelle carni, ma in tutto» (TB, *ad vocem*).

⁹² «Termine delle Arti del Disegno. Pastoso, Morbido. – Esempio: Vas. Vit. Pitt. 3, 26: “Facendo le loro figure intere e senza una grazia al mondo; laddove Iacopo le fece morbide e carnose”. Esempio: Baldin. Lez. 31: “Per render più profondi gli scuri, e i chiari più mortificati e più carnosì?”» (VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1863-1923, II, p. 595, alla voce *Carnoso*).

⁹³ «T. de' pittori. Morbido, pastoso. Aria tenera, e carnosità. Veduto poi in che modo (i muscoli) si facciano carnosì, e dolci nei luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti, ec. Vasari, Vit. Baldin. ec.» (DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA 1819-1826, II, p. 263, alla voce *Carnoso*). «Qualità di ciò che è pastoso; trattabilità: morbidezza, e perlopiù si dice del colorito» (ivi, V, p. 243, alla voce *Pastosità*); «Add. Morbido e trattabile come pasta. Lat. *mollis*. [...]» (*ibidem*, alla voce *Pastoso*).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ L. Cicognara, *Storia della scultura*, cit. in BAROCCHI 1998, p. 183. «Non altrimenti poté Canova aver scolpita la più pastosa carne che da scarpelli fosse trattata» (*ibidem*).

tramite un «magistrale uso de' ferri», insieme all'«impasto delle loro punte, de' loro tagli, de' solchi, delle canalature»⁹⁶.

Poco più tardi Melchiorre Missirini, biografo di Canova, riportò le riflessioni stesse che Canova aveva fatto sopra la meravigliosa «carnosità» dei marmi fidiaci del Partenone, che rendevano un effetto di «bello e morbido impasto naturale»⁹⁷. Agli occhi del biografo, così, il *Teseo* «riusciva opera ammirabile del più severo insieme e pastoso stile»⁹⁸. Mentre «la statua dell'Endimione» era talmente «morbida, pastosa, carnosità» che l'arte vi sembrava «contendere colla natura»⁹⁹.

⁹⁶ La *Lettera a Diodoro Delfico* (1795), di Carlo Castone Rezzonico della Torre, si legge in BAROCCHI 1998: «Eppure il Canova mischiando artatamente il taglio de' ferri ha saputo impastar quasi la tinta, e colorire e sfumare con tale destrezza, e con sì accurato magistero, che più invidiabile che imitabile si è reso, come di se stesso non temé di predicare l'ingenuo Apelle per la tavola di Alessandro. [...] In nessun luogo poi trionfa il magistrale uso de' ferri, e l'impasto delle loro punte, de' loro tagli, de' solchi, delle canalature, dell'asperità della fascia di Venere, o in quella sindone, che raccolta in un gruppo verso le anche, e disciolta e cadente in tenuissime pieghe verso le piante, rompe con tanta grazia il nudo, e lo circonda [...]» (ivi, p. 53).

⁹⁷ «Basta questo giudizio [sulla carnosità delle opere di Fidia] per determinare una volta efficacemente gli scultori a rinunciare ad ogni rigidità, attenendosi piuttosto al bello e morbido impasto naturale» (cit. in MISSIRINI 1824, p. 398).

⁹⁸ MISSIRINI 1824, p. 283.

⁹⁹ Ivi, p. 423. Inoltre: «grazioso o terribile, rigido o pastoso» (ivi, p. 331).

BIBLIOGRAFIA

AFFÒ/MAGOSTINI 2016

I. AFFÒ, *Correggio nel Monistero di San Paolo in Parma* (Parma 1794), con introduzione di A. MAGOSTINI, Roma 2016.

ALBERTI 1604

R. ALBERTI, *Origine, et progresso dell'Academia del Dissegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma* [...], Pavia 1604.

BALDINUCCI 1681

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

BAROCCHI 1998

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

BOCCIONI/DI MILIA 2003

U. BOCCIONI, *Diari*, a cura di G. DI MILIA, Milano 2003.

BOSCHINI 1660

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

CALVI 1808

I.A. CALVI, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento celebre pittore* [...], Bologna 1808.

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.

DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA 1819-1826

Dizionario della lingua italiana, ricompilazione a cura di P. Costa, F. Cardinali, del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, con un contributo di F. Orioli, I-VII, Bologna 1819-1826.

DOLCE/BAROCCHI 1960-1962

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, I-III, Bari 1960-1962, I, pp. 141-206.

LANZI [VIAGGIO DEL 1793]

L. LANZI, *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*, ms. 36/VII, Firenze, Archivio Biblioteca Uffizi (disponibile on-line: <https://www.memofonte.it/ricerche/luigi-lanzi/>).

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.

LANZI 1809

Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bassano 1809.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

MALVASIA 1678

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

MALVASIA/ZANOTTI 1841

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

MENGS/DE AZARA–FEA 1787

A.R. MENGS, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, pubblicate da J.N. DE AZARA, corrette e aumentate da C. FEA, I-II, Roma 1787.

MISSIRINI 1824

M. MISSIRINI, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato 1824.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

OCCHIPINTI 2015

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015, pp. 7-72.

OCCHIPINTI 2018

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

OCCHIPINTI 2019

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

ORLANDI/CARNEVALI–OCCHIPINTI 2016

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarenti 1753*, a cura di M. CARNEVALI, con una prefazione di C. OCCHIPINTI, Roma 2016.

PASCOLI 1730

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni [...]*, Roma 1730.

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.

PIZZONI 2013

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 91-132.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura* (Cesena 1657), a cura di E. MONACA, con 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 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>).

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.

VITTORIA 1703

V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma 1703.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1863-1923

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

ABSTRACT

La stretta frequentazione degli ambienti artistici, l'amicizia e gli scambi continuamente intrattenuti con i pittori, disegnatori e mercanti di quadri e disegni spiegano in che modo la scrittura di padre Resta si sia arricchita di vocaboli tecnici, che erano in gran parte destinati a entrare nell'uso corrente dei moderni storici dell'arte. La nozione di *pastoso* – da cui Sebastiano Resta derivò una vera e propria categoria storico-critica – proveniva dalle botteghe carraccesche.

Sebastiano Resta was very close to the artistic circles, he also had close exchanges with painter friends, draftsmen and dealers of paintings and drawings. This explains how his texts were filled with technical terms, which were largely destined to enter in the current usage of modern art historians. The notion of *pastoso* – from which Sebastiano Resta derived a real historical-critical category – came from the Carraccese workshops.

LA «MORBIDEZZA» DELLA MANIERA MODERNA NEI LIBRI DI DISEGNI DI PADRE RESTA

Nel primo libro della *Serie grande in quattro tomi*, che includeva i disegni degli artisti attivi nell'arco cronologico compreso tra l'attività di Giotto e quella del giovane Raffaello, padre Sebastiano Resta inserì un foglio attribuito ad Andrea Mantegna corredato da una lunga nota sul pittore, che si chiudeva con la fiducia accordata dall'oratoriano a «chi mi dicesse che il Mantegna vedendo l'operare del suo discepolo Correggio s'immorbidesce alquanto anche lui, io lo crederei sì da un disegno ch'io tengo altrove, come per un quadro a tempera che viddi molti anni sono dal Duca...»¹.

Una certa sensibilità tonale riscontrata da Resta in alcune opere del Mantegna era secondo l'oratoriano e alcuni suoi anonimi informatori da addebitare in particolare a un contatto diretto con il giovane Correggio. Come altri autori secenteschi, Resta credeva in un allunato di Correggio presso l'artista padovano, del quale ebbe conferma da un documento segnalatogli da un religioso anni prima, dove il pittore emiliano dichiarava di trovarsi a Mantova per terminare un'opera lasciata incompiuta dal suo maestro Andrea Mantegna². Uno scambio non unilaterale tra l'anziano artista protagonista nel Quattrocento della cultura prospettica e antiquaria e l'Allegri fanciullo, a cui già Giorgio Vasari aveva attribuito il merito di avere aperto la Lombardia alla 'maniera moderna', era stato tra l'altro già scorto da Resta in un'opera della collezione Caffarelli a Roma, «un quadretto tenerissimo, che mi lasciava in dubbio se fusse del Mantegna con riguardo al Correggio, o del Correggio con riguardo al Mantegna, nonostante la differenza de' stili ordinari di questi autori»³. E se è effettivamente difficile sostenere che l'affaccio di Mantegna verso lo stile del nuovo secolo sia stato guidato dalla conoscenza delle opere di Correggio, poco più che un ragazzo alla morte del pittore padovano, c'è da credere che Resta e i suoi interlocutori avessero comunque ragionato con acume sull'addolcimento dell'intensità plastica che ravvisavano nelle opere tarde dell'artista a servizio dei duchi di Mantova.

Allargando l'orizzonte della nostra analisi, Resta individua nella «morbidezza» uno degli elementi dirimenti tra lo stile più acerbo e quello più maturo verso cui la pittura fu traghettata nel passaggio cruciale tra Quattro e Cinquecento da Leonardo da Vinci, «la pietra angolare tra le secchezze vecchie e le morbidezze moderne del Secolo d'oro di Raffaele, Michelangelo e contemporanei»⁴. La funzione precipua di Leonardo nella transizione dalla seconda età a quella

Desidero ringraziare Barbara Agosti, Michela Corso, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Carmelo Occhipinti, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Vittoria Romani.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 91. Si segnala che nelle trascrizioni dei testi di Resta sono stati normalizzati secondo le consuetudini moderne gli accenti, gli apostrofi, la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole. Sui libri della *Serie* e sugli altri volumi venduti dall'oratoriano al vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti e poi confluiti in Inghilterra nelle raccolte di Lord John Somers si rimanda per brevità a POPHAM 1936-1937(1937), WARWICK 1996 e 2000.

² Resta avrebbe potuto reperire la notizia di una formazione dell'Allegri presso Mantegna almeno dal *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli (SCANNELLI 1657, p. 275; SPAGNOLO 2005, p. 155). L'oratoriano parla del documento summenzionato in una nota a un disegno ascrivito a Mantegna nel secondo volume della *Serie grande in quattro tomi* intitolato *Il Secolo d'oro* (Lansdowne 802, libro *k*, n. 13, trascritta in PIZZONI 2017, p. 153, nota 37). Sulla possibilità di un discepolato di Correggio presso Mantegna si rinvia alle riflessioni di ROMANO 1998; ROMANI 2008, pp. 412-413, 422-424; SPAGNOLO 2008, pp. 41-42.

³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, n. 13.

⁴ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 17 (nota a un disegno ritenuto da Resta di Leonardo nel volume *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, identificato con il *Ritratto virile di profilo*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1890,0415.174, oggi non più attribuito all'artista: POPHAM 1936-1937(1937), p. 17; WARWICK 2000, p. 251, note 34, 37). Il contenuto è ripetuto in maniera analoga in una glossa a

successiva sottolineata da Resta segue fedelmente il dettato vasariano che fin dal proemio alla terza parte della *Torrentiniana* riconosce in Leonardo colui che aveva dato «principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna»⁵. Insieme alle *Vite* di Vasari, sul tavolo da lavoro di padre Resta erano aperti diversi altri testi tra i principali della storiografia moderna, utili al collezionista nello studio dei disegni nei suoi album: in un commento a un foglio raffigurante un *Cristo bambino* considerato della «Seconda maniera di Leonardo da Vinci» in cui l'artista «supera Pietro suo condiscipolo» presso Verrocchio, incluso nel volume *Parnaso de' Pittori*, l'oratoriano menziona le *Regole della proporzione circa al corpo humano. Cap. III nel Sesto Libro del Trattato dell'arte* di Giovanni Paolo Lomazzo dove si ricorda che «Leonardo lasciò scritto della morbidezza de Christi bambini, di membra tonde soavi piene di dolcezza, senza muscoli nudi et aspri»⁶. Il disegno, che aveva fornito a padre Resta l'ennesima occasione per elencare gli allievi e i seguaci milanesi di Leonardo, era stato apprezzato e discusso con il campione della pittura barocca, Pietro da Cortona, che «lo stimò di Pietro Perugino, ma la tenerezza lo teneva in qualche dubbio, ma l'aria della faccia e l'atto della mano destra mi confortano per Leonardo»⁷.

In un'altra nota a due disegni rispettivamente di Fra Bartolomeo e di Michelangelo nel volume intitolato *Progressi di Raffaello* l'oratoriano riconduce al magistero di Leonardo le doti di morbidezza di colori e ombre determinante per il carattere moderno del Frate:

Il frate haveva studiato ancor esso le opere di Leonardo, pertanto non è meraviglia che Raffaele, al quale tanto piaceva Leonardo, si affezionasse così subito al frate, che sempre dell'uno e dell'altro ne mantenesse la maniera; anzi in quel tempo era già tornato da Milano Leonardo, dove haveva lasciato d'adoperar gli azzurri così vehementemente impastati nelle carni, e più ne' panni, e dava più in tinte morbidamente rubiconde, che son quelle usate dal frate simboleggianti appunto con quelle di Raffaele come si vede haver tanta similitudine il San Pietro e il San Paolo nella chiesa (adesso portata in casa) di San Silvestro a Monte Cavallo; che appena si distingue qual sia del frate, quale di Raffaele⁸.

un disegno ritenuto di Leonardo nel primo volume della *Serie grande in quattro tomi*: «Maniera ultima perfetta di Leonardo da Vinci fiorentino pietra angolare, che perfezionò lo stile antico secco e mostrò le morbidezze nuove e le finezze dell'arte a' moderni» dove si aggiunge «io l'hebbi da un pittor bolognese (se non erro dal Mitelli) et era ben conservato, e l'haveva in grande stima, con dire che i pittori bolognesi stimavano il rovescio della maniera prima, e più secca, e questo dell'ultima più morbido» (ms. Lansdowne 802, libro g, n. 138; GRISOLIA 2019, pp. 293-294, 297, 300-301, 305). È importante ricordare qui la definizione di «morbido, o pastoso» nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci: «add. Delicato, trattabile, contrario a zotico, e a ruvido. I Pittori si servono di questo termine, per lodare quella sorta di colorito, che è lontano da ogni crudrezza, o durezza, quale chiamano colorito morbido, e anche pastoso, e carnoso» (BALDINUCCI 1681, p. 100). Sul lemma 'pastoso' si rinvia al contributo di Carmelo Occhipinti in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 8; BATTAGLIA 2013, pp. 247-249. Tra i disegni ascritti all'artista nelle raccolte di padre Resta si ricorda il cartone perduto con la *Madonna con il Bambino e S. Anna* (Fig 1; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, pp. 36-40; V. Delieuvin, scheda n. 25, in *LA SAINTE ANNE* 2012, pp. 100-102; GRISOLIA 2018a). Su Resta e Leonardo: da ultimo GRISOLIA 2019. Sulle letture di Resta del testo vasariano: *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015; GINZBURG 2017.

⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro i, n. 50: trascritto in WARWICK 2000, p. 258, nota 106. La glossa si conclude così: «Vedi Lomazzo, libro 6, capitolo 3 della Proporzione, 289». Il soggetto del foglio si evince dalla nota più sintetica pubblicata in RESTA 1707, pp. 31-32, f. 44. Un esemplare di Lomazzo postillato dall'oratoriano, non più rintracciabile, è segnalato da Angelo Comolli (COMOLLI 1788-1792, I, pp. 21, 26; ivi, III, pp. 213-214, nota b; CIARDI 1973, p. LXXXIV).

⁷ GRISOLIA 2019, p. 297. In una nota nell'Indice stampato del *Parnaso de' Pittori*, l'oratoriano scrive in merito all'affermato Perugino e alla sua bottega nel Collegio del Cambio: «Il Sandrart piglia uno sbaglio, pe'l concetto, che fece della bellezza di quest'opera, credendola fatta da Pietro Perugino in gran vecchiezza con l'aiuto di Raffaele. Veramente vi sono cose, che eccedono Pietro in morbidezza, facilità, e scioltezza di stile, ma non sono altramente di Raffaele» (RESTA 1707, p. 27; cfr. anche la postilla a Vasari: in PIZZONI 2015, p. 80).

⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro a, nn. 5-6 (quest'ultimo disegno è identificato con una copia con varianti da alcune figure del *Giudizio* di Michelangelo a Chatsworth, Devonshire collection, inv. 1069, JAFFÉ 1994a, scheda n. 468, p. 66, attribuito ad Agostino Carracci).

L'armonia tonale raggiunta attraverso i passaggi graduali delle tinte di cui si parla qui mi pare venga intesa da Resta appunto quale bagaglio che da Leonardo era passato a Fra Bartolomeo, per essere poi assorbito da Raffaello, «al quale tanto piaceva Leonardo», in una prospettiva storiografica derivata dall'edizione torrentiniana delle *Vite*⁹.

La comprensione del vocabolario raffaellesco è la chiave di volta della nota a un disegno creduto del Pollaiuolo, «il primo a dar forma, ordine e maniera moderna a' nudi», al quale Resta paragonava, in un rapporto di maestro-allievo ancora una volta appreso da Vasari, il «famoso scultore Andrea Sansovino»

quale scolpiva e disegnava sul gusto grazioso di Raffaele, e morbido come si vedono i due memorabili monumenti marmorei del cardinale Ascanio Sforza e cardinale Basso nel coro del Popolo di Roma, quando ancora non era venuto Raffaele in Roma; et io hebbi il disegno di sua mano della Madonna e sant'Anna che fece sul pilastro di Sant'Agostino, che pareva di Raffaele, che mandai in dono a Filippo V quando era nostro re¹⁰.

Cionondimeno padre Resta calca con maggiore enfasi una linea squisitamente settentrionale, in cui il termine *morbidezza*, che affondava le sue radici nella pittura di Leonardo fino a raggiungere il cuore pulsante correggesco della scuola lombarda, è associato alla pittura di Bramantino, artista che secondo Resta aveva affascinato l'Allegri per l'abilità negli scorci¹¹. Resta discute alcune sue riflessioni sul pittore con il corrispondente bolognese Giuseppe Magnavacca nel 1712, a seguito della scoperta da parte di Giovanni Sitone di Scozia dei due documenti datati 1513 e 1536, il primo dei quali riguardante la *Pietà* di Bramantino inviata nel 1514 a Roma dai monaci dell'abbazia di Chiaravalle, nei pressi di Milano. Queste notizie archivistiche permettevano di ricollocare l'artista nella giusta posizione storica, dopo che Resta e molti eruditi del suo tempo erano inciampati sull'errore di Vasari che aveva ritenuto Bramantino un artista quattrocentesco attivo contemporaneamente a Piero della Francesca, durante il pontificato di Niccolò V¹². A partire da questa nuova lettura del percorso artistico del Suardi, proiettato sulla scena della maniera moderna, Resta probabilmente rimeditava nelle lettere a Magnavacca il frasario e gli aggettivi da usare per descriverne lo stile: «due stili hebbe Bramantino prima e doppo Roma, il primo era riflessato e tagliente, il secondo di panni più morbidi»; e ancora: «Il pittor Maccagni dice che tre anni sono vidde la Pietà di Chiaravalle che li parve più morbida e più moderna, ne l'osservò per di Bramantino»¹³. Già però molti anni prima un disegno attribuito a Bramantino e presentato al vescovo Marchetti come il *Ritratto di Francesco I Sforza* era definito da Resta «morbido vivo, tondo, tratto sicuro, lumeggiato di

⁹ In merito all'attenzione di Vasari sui testi figurativi di Leonardo a Firenze che furono studiati da Raffaello si rimanda a BATTAGLIA 2013, p. 251. Sulle considerazioni di Resta relative all'influenza di Leonardo su Raffaello si veda GRISOLIA 2018a, pp. 115-117, 120.

¹⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, n. 19. Tale disegno è identificato con il foglio oggi a Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 888B: JAFFÉ 1994c, scheda n. 937, p. 210 (artista padovano o veronese, XV secolo). Il disegno di Sansovino segnalato da Resta nella nota *i* 19 è in realtà una copia secentesca della *Madonna con il Bambino e S. Anna*, scolpita dal Contucci per la chiesa di Sant'Agostino a Roma. Il foglio, ceduto a Resta da padre Pellegrino Antonio Orlandi, fu inserito nel volume *Trattenimenti Pittorici* inviato dall'oratoriano in Spagna e confluito successivamente agli Uffizi (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 14537 F: MELANI 2017, pp. 203-207; GRISOLIA 2018b e 2021, scheda n. 33, con bibliografia). Sulla «morbidezza» nelle arti, in particolare nella scultura, del Cinquecento si veda MÖSENER 2007.

¹¹ Tale snodo, rimarcato in diverse occasioni dall'oratoriano, è accettato dalla critica recente: ROMANI 2008, p. 412.

¹² Riguardo alle valutazioni di Resta su questi documenti e sull'artista in generale si vedano AGOSTI 2012, p. 74; BONARDI 2013, pp. 147-150; *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, *ad indicem*; BORA 2017, pp. 262-263. Sulla *Pietà* si veda da ultimo GALLORI 2017, con bibliografia.

¹³ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, b. 116, t. III, lettere nn. 53-54, scritte il 20 febbraio e il 9 marzo 1712 (PIZZONI 2021). Il concetto è ripetuto anche in una glossa pubblicata da BORA 2017, p. 263.

biacca». Nel foglio (Fig. 2), datato dall'oratoriano al 1450 circa e oggi conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi con attribuzione ad anonimo lombardo del XV secolo, egli forse osservava che l'incisività nei lineamenti dell'effigiato era attenuata da un tratto di matita più sfumato nei passaggi tra luce e ombra, una peculiarità spiegata a Marchetti attraverso un lessico ricercato che si spinse fino a una formula ossimorica «tanto così fa molto più morbido et è molto gagliardo con tanta tenerezza»¹⁴.

Volendo inoltre prestare uno sguardo fugace ad altri artisti di area padana, Resta scriveva che «Dall'Istoria di Cremona del 1520 si raccoglie che Boccaccino Boccacci fu più morbido del Bembo all'esempio di cui egli operò»; e in un compendio della pittura bolognese in età moderna eleggeva Bagnacavallo senior ad artista che «riuscì il più morbido di tutti, e con guardar a Raffaele io credo guardasse anco a Michel Angelo dall'osservatione che feci nelle opere sue in Bologna nel cortiletto di Santo Steffano et altrove» ammirato durante uno dei suoi viaggi a Bologna¹⁵.

Il criterio della «morbidezza» come discriminante del passaggio alla maniera moderna vale anche per la scuola veneta. Resta coglie per esempio l'evoluzione stilistica del vecchio Giovanni Bellini, che si rinnova nel contatto con i giovani Giorgione e Tiziano, e così segnala in una postilla al proemio della terza parte delle *Vite* di Vasari: «Giovanni Bellini in ultimo divenne molto gratioso et assai morbido, fu maestro di Titiano». Anche nell'indice del volume *Senato in Gabinetto* inviato a monsignor Marchetti viene commentato nei medesimi termini un disegno di Tiziano: «Ma di questo modo di contornare e tratteggiare e patientare nelle tenerezze ultime delle carni, e nella condotta delle pieghe de' panni, con tratti sopra posti, pochi disegni di lui ho visto, mantenendo con l'arte la naturalezza et il gusto morbido e fresco»¹⁶.

Si torna a questo punto a parlare dell'indiscusso protagonista del panorama artistico di padre Resta, Correggio. Nonostante l'oratoriano infatti – diversamente da Vasari – non ricorra puntualmente al termine *morbidezza* nella descrizione delle opere attribuite all'Allegri, che tale lemma risulti per lui particolarmente efficace per contrassegnare il mondo creativo di Correggio appare chiaro correndo in avanti lungo la linea del tempo nell'esame degli artisti a cui l'oratoriano collega questo termine, e che considera accomunati dall'influenza della maniera correghesca¹⁷. Nel descrivere le opere dell'Allegri Resta si lascia guidare dalla domestichezza con lo stile dell'artista («la gran pratica dell'autore» vantata dall'oratoriano fin dalla gioventù¹⁸), ma anche da una sorta di euforia dei sensi che si riversa nella sua prosa spesso enfatica e intensamente espressiva. Ripercorrendo, anche solo sommariamente, le principali occorrenze della parola in esame i riferimenti sono a una selezione di pittori verosimilmente prossima a quella – più ampia – raccolta da Resta per il *Cartellone dei Correggeschi*, volume 'monografico' comprendente disegni di Correggio, dei suoi predecessori e

¹⁴ Per le citazioni si rinvia a SACCHETTI LELLI 2005, p. 113, lettera non datata ma preceduta e seguita da due missive datate 1700. Sul disegno (inv. 1922 F) e sull'attribuzione si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002), p. 75; GRISOLIA 2018b e 2021, scheda n. 14, con bibliografia.

¹⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, n. 136 (nota apposta a un disegno ascrivito a Boccaccio Boccaccino; il riferimento bibliografico di Resta nel commento potrebbe essere alla *Cremona fedelissima città* di Antonio Campi: CAMPI 1645, p. 196); ms. Lansdowne 802, libro k, n. 34 (nota a un disegno creduto da Resta di Francesco Francia: oggi a Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, inv. I 200, cfr. *DISEGNI VENETI* 1985, scheda n. 16, p. 36). Sui soggiorni bolognesi di Resta: PIZZONI 2013, pp. 92-96 e in particolare p. 121, nota 31.

¹⁶ Per le menzioni si rinvia rispettivamente a PIZZONI 2015, p. 81 e SACCHETTI LELLI 2005, p. 349.

¹⁷ Su questo termine e sugli altri utilizzati da Resta in riferimento ai caratteri corregheschi si veda anche WARWICK 2000, pp. 161-167.

¹⁸ SACCHETTI LELLI 2005, p. 74.

degli artisti che ne subirono l'influenza, composto nello stesso periodo della *Serie grande in quattro tomi* e venduto anch'esso al vescovo Marchetti¹⁹.

In ordine cronologico, incontriamo dunque negli scritti di padre Resta una interessante nota che accompagna un disegno di Giulio Mazzoni:

piacentino, pittore, scultore et architetto. Fu scolaro prima del Vasario che di Daniel Volterrano e di Perino. Tenne un dolce correggesco, non dico nel disegno ma nel colore unito. Dipinse in Roma ne tempi di Perino del Vago e suoi discepoli; aveva un impasto morbido su lo stile del Correggio da lui in gioventù studiato, ma fece poi il contornare più michelangelesco, vivendo Michel Angelo in Roma al suo tempo [...] ²⁰.

Se dai dipinti e dai pochi fogli superstiti appare chiara la nitidezza di matrice michelangelesca con cui sono delineate le opere di Mazzoni, rimane aperta la domanda su quali possa avere visto Resta a Piacenza e a Roma tra le opere giovanili e mature dell'artista oggi perdute o compromesse, tali da apparire ai suoi occhi pervase da una delicatezza e da una fusione cromatica che lo inducessero così convintamente a trovare un filo diretto con l'Allegri, al di là della loro comune origine emiliana²¹.

Il montaggio dei volumi di disegni diventa un'officina dei ragionamenti dell'oratoriano sull'influsso della maniera parmense nella produzione di Taddeo Zuccaro, «degnò seguace del gusto del Correggio», come è descritto nella *Galleria Portatile* dell'Ambrosiana in riferimento a un disegno raffigurante *Orfeo che incanta gli animali* assegnato da Resta all'artista marchigiano e oggi spostato al fratello Federico. Dopo aver rammentato nella nota di commento alcuni tra i principali irradiatori del linguaggio correggesco nel Seicento, quali Barocci e Annibale Carracci, Resta conclude: «Taddeo Zuccaro ex auditu d'un pittor ordinario Daniele da Parma accuratamente descrivente la facilità, la freschezza e morbidezza, e l'arte naturale senza caricatura, e con grazia senza affettazione del Correggio, s'acquistò questi vantaggi nel suo bel stile»²². Un filo diretto con Parma che l'oratoriano cerca di costruire anche richiamando il contatto del giovane Taddeo con Daniele Porri, artista parmense che Vasari aveva ricordato come ex allievo di Correggio e Parmigianino e per un tratto maestro dello Zuccaro. In quest'ottica è significativo rammentare l'intera pagina del *Secolo pratico*, terzo tomo della *Serie grande*, conservata al British Museum, dove le fitte note di Resta incorniciano due disegni, uno dei quali raffigurante una *Sepoltura di Cristo*, considerata dagli studi odierni copia da un'invenzione di Taddeo (Fig. 3). I ragionamenti dell'oratoriano appuntati a margine del foglio rivelano una sua prima attribuzione a Daniele Porri e vari trasferimenti dal catalogo del misterioso artista parmense a quello di Taddeo, cercando i contatti tra loro intercorsi:

Daniele de Por di Parma scolaro del Correggio e maestro di Taddeo Zuccaro. Se è di Daniele è l'unico che io habbia visto, né di lui si trovano pitture né disegni. Il Vasario lo nomina; altri no'l

¹⁹ Sul volume si rinvia almeno a POPHAM 1936-1937(1937), p. 6, e WARWICK 1996, pp. 254-255. Tra i libri dedicati da Resta all'Allegri è pervenuto integro *Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento* al British Museum. Cfr. RESTA/POPHAM 1958.

²⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 28, trascritto in GRISOLIA 2018b, pp. 208-209.

²¹ Per le componenti stilistiche prese in considerazione da Resta si veda PUGLIATTI 1984, pp. 97-106. Gli scrittori ottocenteschi Michelangelo Gualandi, Andrea Corna e Luigi Ambiveri testimoniano un certo apprezzamento per il modo di colorire di Mazzoni, in particolare per i Quattro evangelisti da lui dipinti nella cappella del Santissimo Sacramento del duomo di Piacenza, distrutti alla fine del XIX secolo, descrivendoli come «disegnati e coloriti francamente alla Buonarotesca e molto lodevoli», e tributando all'artista plausi come «buon coloritore» e «coloritore poi che ben poco lascia desiderare». Ringrazio Serena Quagliaroli per avere discusso con me dell'argomento, e su queste considerazioni rinvio a QUAGLIAROLI 2017-2018, p. 19.

²² BORA 1976, scheda n. 91, pp. 88, 274; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 225 e fig. 96. Riguardo alle impressioni della maniera emiliana sulla pittura e sulla grafica di Taddeo si rimanda da ultimo ad AGOSTI 2014(2015).

conosce meno di nome. [...] Trovo enunciato questo Daniele da Parma nell'ultima pagina dell'Armenino nel suo Trattato della Pittura, con poca lode, onde non sarà di lui questo disegno. Dice d'haver sentito più volte per bocca di Taddeo qualmente più imparò da questo Daniele in Vito d'Abruzzo per quello li diceva a bocca e lo animava con la freschezza e morbidezza del colorito a fresco che usavano quei pittori, di quello che avesse imparato in Roma, onde essendo buon disegnatore tornò pratico in colorire [...]. Circa alla questa Pietà somiglia al San Giovanni Evangelista del Correggio nel Cartellone ed alcuni lo stimavano suo. Al mio sentimento è di Taddeo, ma secondo l'infrascritta nota e secondo che il Vasario enuncia Taddeo per discepolo di un tal Daniele di Parma a lui l'ascrivo. [...] Dopo mille considerazioni ondegianti, lo concludo per di Taddeo secondo me²³.

L'essenziale componente emiliana sarebbe stata così trasferita attraverso Taddeo e Federico agli artisti successivamente attivi a Roma nella seconda metà del Cinquecento, come dimostra l'albero' delineato da Resta in un esemplare delle *Vite* di Giovanni Baglione (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana) all'altezza della biografia di Federico. L'oratoriano traccia lì una filiazione diretta da Correggio a Porri, per arrivare ai fratelli Zuccari e grazie a loro a Niccolò Trometta, Raffaellino da Reggio e Passignano; sulla scia di Baglione proprio Raffaellino è definito nel commento a un foglio a lui assegnato «morbido, unito, rilevante, vago con forza di disegno»²⁴.

Si arriva seguendo questa strada alla definizione di quell'impasto cromatico soffuso e sfumato, a Barocci, per il quale l'oratoriano in una nota ad un disegno nel terzo tomo della *Serie* usa la felice espressione «morbidezza del suo dolce pennello», pertinente tanto per descrivere la sua tavolozza quanto quella dell'Allegri:

Questo insigne maestro non poté per mala sanità invecchiar in Roma: ma pure ritirato nella sua patria, di là mandando a Roma di tempo in tempo opere d'esquisitissimo gusto, ripose e ci mantenne contenti nella memoria del soavissimo Correggio con la morbidezza del suo dolce pennello²⁵.

Resta, che pur possedeva disegni autografi di Barocci, fa riferimento ai più celebri dipinti suoi presenti a Roma, c'è da supporre anzitutto alla *Visitazione* e alla *Presentazione della Vergine al Tempio* esposte in Chiesa Nuova con le quali egli poteva vantare una speciale consuetudine (Figg. 4-5)²⁶. Attraverso questa via l'eredità di Correggio giunge nella visione di padre Resta al

²³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 51a. Sul disegno (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1900,2.14.1) si rinvia a GERE-POUNCEY 1983, t. 1, scheda n. 342, pp. 213-214; t. 2, tav. 330, e da ultimo a GRISOLIA 2017, pp. 215-217, al quale si rimanda per i disegni di Taddeo in collezione Resta e per la trascrizione completa delle note riguardanti l'artista qui riportate. Un concetto analogo a quello indicato nel commento al disegno n. 51 del libro I è ripetuto da Resta – seguendo sia la Giuntina di Vasari sia Armenini – nella *Galleria Portatile*, dove l'oratoriano ricorda che Daniele Porri ad Alvito «seppe ben descrivere dei modi che praticava la scuola del Correggio. Nella facilità e morbidezza dei pennelli d'onde n'avvenne che Taddeo tornato a Roma fu sì bravo e risoluto frescante» (BORA 1976, p. 277).

²⁴ La postilla al Baglione è discussa da GRISOLIA 2017, pp. 216-217, a cui si rinvia. Sulle glosse del padre filippino alle biografie scritte dal pittore romano si rimanda da ultimo a LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016. Il commento dell'oratoriano al disegno del Motta è in Lansdowne 802, libro I, n. 67; sull'artista secondo Resta, si vedano PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*, e LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, pp. 79-80, e *ad indicem*.

²⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 3 (cfr. WARWICK 2000, pp. 252-253, note 56-58).

²⁶ Si ricordano qui, a titolo esemplificativo, i fogli dell'artista nella *Galleria Portatile* (BORA 1976, scheda n. 92, p. 89, scheda n. 134/1, p. 130) e nel *Parnaso de' Pittori* (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 358: JAFFÉ 1994b, scheda n. 114, p. 145). Il confronto di Resta su Barocci è con le fonti secentesche, tra le quali si ricordano le *Vite* di Giovan Pietro Bellori, i cui passi su questo artista e Correggio erano certamente noti all'oratoriano (BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 183, 206-207). Per una bibliografia sui dipinti alla Vallicella si veda EMILIANI 2008, II, schede n. 45, pp. 37-57, n. 72, pp. 249-266.

faentino Ferraù Fenzoni, che apprese il suo «bel disegnar morbido et alla correngesca» grazie alle opere di Barocci e dei suoi seguaci²⁷.

Limitatamente a quanto conosciamo degli scritti dell'oratoriano, lo schiudersi del Seicento ci lascia, insieme a una postilla contenuta nell'*Abecedario pittorico* di Orlandi sulla dolcezza formale del napoletano Massimo Stanzione («la sua maniera fu morbida e simile a quella di Guido Reni»)²⁸, un commento a una copia della tela con il *Compianto sul Cristo morto* di Correggio, originariamente nella cappella Del Bono nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma e oggi esposta nella Galleria Nazionale della stessa città. Al disegno nella *Galleria Portatile* (Fig. 6), attribuito da Resta all'abile penna di Agostino Carracci e apprezzato dal padre filippino («io non aggiungerò lodi né all'uno né all'altro»), mancava esclusivamente una caratteristica per restituire il lessico formale dell'Allegri: «Giudichi l'occhio dell'erudito Spettatore la bellezza dell'Opera del Correggio riportato da questi bei segni d'Agostino Carracci benché non con morbidezza di Correggio»²⁹.

²⁷ «Ferraù Fenzone. Nacque in Faenza. Fu scolaro del cavalier Francesco Vanni. Fece l'istoria del serpente sul Tau alla Scala Santa et in moltissimi luoghi cospicui. Bel disegnar morbido et alla correngesca» (Lansdowne 802, libro *d*, n. 42). La conferma che il nesso tra Correggio e Fenzoni per padre Resta sia da cercare in Barocci credo giunga anche da un'altra nota a un foglio ascritto al pittore urbinato: «Creusa di Federico Barocci. Fu scolaro di Battista Franco venetiano, e maestro del cavalier Vanni, di Ferraù Fenzone, e dei due Salimbeni da Siena e li guidò a suo tal quale esempio per la via del Correggio» (Lansdowne 802, libro *b*, n. 79). Su alcuni commenti di Resta ai disegni del Fenzoni e sulle opere dell'artista nelle raccolte dell'oratoriano si veda SCAVIZZI-SCHWED 2006, pp. 192-193, 263, 271, 274.

²⁸ NICODEMI 1956, p. 281.

²⁹ BORA 1976, scheda n. 205, p. 282. Giulio Bora (ivi, scheda n. 205, p. 192) propone di ascrivere il disegno ad Agostino Carracci («attr.»), reputando «non impossibile» quanto proposto da Resta, anche sulla base dell'impegno di Agostino come copista e incisore. Mentre Jeremy Wood (WOOD 1996, p. 7, fig. 4) ritiene non plausibile l'opinione dell'oratoriano, Babette Bohn (BOHN 1996, scheda n. 017, pp. 220-221) è favorevole a un'attribuzione ad Agostino o ad Annibale.



Fig. 1: Scuola di Leonardo da Vinci, *Madonna e il Bambino con l'agnello e S. Anna*. Ubicazione ignota (già Budapest, collezioni del principe Esterházy e József Csetényi). (Attribuzione Resta: Leonardo da Vinci)



Fig. 2: Anonimo lombardo, *Ritratto di Francesco I Sforza(?)*, XV sec. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1922 F. (Attribuzione Resta: Bramantino)



Fig. 3: Pagina del volume *Secolo pratico*. Londra, The British Museum



Fig. 4: Federico Barocci, *Visitazione*. Roma, Santa Maria in Vallicella



Fig. 5: Federico Barocci, *Presentazione della Vergine al Tempio*. Roma, Santa Maria in Vallicella



Fig. 6: Da Correggio (Agostino Carracci?), *Compianto sul Cristo morto*. Milano, Biblioteca Ambrosiana (BORA 1976). (Attribuzione Resta: Agostino Carracci)

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano 1998-1999.

AGOSTI 2014(2015)

B. AGOSTI, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, «Prospettiva», 153-154, 2014(2015), pp. 136-157.

AGOSTI 2012

G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 21-79.

BALDINUCCI 1681

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

BATTAGLIA 2013

R. BATTAGLIA, *La Vita torrentiniana di Leonardo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 247-270.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BOHN 1996

B. BOHN, *The Illustrated Bartsch, XXXIX. Commentary*, t. 2. *Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci*, New York 1996.

BONARDI 2013

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 133-156.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 241-302.

CAMPI 1645

A. CAMPI, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de romani* [...], Milano 1645 (edizione originale Cremona 1585).

CIARDI 1973

R.P. CIARDI, *Appendice bibliografica*, in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I-II, Firenze 1973-1975, I, 1973, pp. LXXXI-LXXXVIII.

COMOLLI 1788-1792

A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, I-IV, Roma 1788-1792.

DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

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

DISEGNI VENETI 1985

Disegni veneti di collezioni olandesi, catalogo della mostra, a cura di B. Aikema, B.W. Meijer, Vicenza 1985.

EMILIANI 2008

A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, I-II, Ancona 2008.

GALLORI 2017

C.T. GALLORI, *La Pietà di Bramantino, Santa Croce in Gerusalemme e la Messa di san Gregorio Magno*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del convegno (Lugano 6-7 novembre 2014), a cura di M. Natale, Milano 2017, pp. 131-150.

GERE-POUNCEY 1983

J.A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V. Artists working in Rome: c. 1550 to c. 1640*, I-II, Londra 1983.

GINZBURG 2017

S. GINZBURG, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 381-391.

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 2017*, pp. 199-240.

GRISOLIA 2018a

F. GRISOLIA, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018, pp. 107-128.

GRISOLIA 2018b

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e i Leonardo di padre Resta*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «*Horti Hesperidum*», 2, 2019, pp. 271-368.

GRISOLIA 2021

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta, Roma 2021 (in corso di stampa).

JAFFÉ 1994a

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, III. Bolognese and Emilian Schools*, Londra 1994.

JAFFÉ 1994b

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, I. Tuscan and Umbrian Schools*, Londra 1994.

JAFFÉ 1994c

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, IV. Venetian and North Italian Schools*, Londra 1994.

LA SAINTE ANNE 2012

La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, catalogo della mostra, a cura di V. Delieuvin, Parigi-Milano 2012.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

MELANI 2017

M. MELANI, *Padre Resta e Vasari. Postille edite e inedite a confronto*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, atti del convegno (Parigi 27-29 ottobre 2011), a cura di C. Lucas-Fiorato, P. Dubus, Ginevra 2017, pp. 191-207.

MÖSENER 2007

K. MÖSENER, »Morbido, morbidezza«. *Zum Begriff und zur Realisation des »Weichen« in der Plastik des Cinquecento*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Mysok, J. Wiener, Münster 2007, pp. 290-300.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.

PIZZONI 2013

M.R. PIZZONI, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 91-132.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 53-221.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, 2021 (in corso di stampa).

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a padre Sebastiano Resta*, «Paragone», s. 3, 40, 2001(2002), pp. 60-86.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta: un modello da imitare*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2008, pp. 29-47.

PUGLIATTI 1984

T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

QUAGLIAROLI 2017-2018

S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzoni (Piacenza 1518/1519-1590). L'artista e il funzionamento dei cantieri decorativi dell'età della Maniera*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università di Roma La Sapienza, A.A. 2017-2018.

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.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

ROMANI 2008

V. ROMANI, *Verso la "Maniera moderna"*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 409-450.

ROMANO 1998

G. ROMANO, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SCANNELLI 1657

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura* [...], Cesena 1657.

SCAVIZZI–SCHWED 2006

G. SCAVIZZI, N. SCHWED, *Ferrai Fenzoni: pittore, disegnatore*, Todi 2006.

SPAGNOLO 2005

M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

SPAGNOLO 2008

M. SPAGNOLO, *Allegri, Lieto, Lucente: note per la biografia del Correggio*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 31-45.

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.

WARWICK 1996

G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, «Master Drawings», 3, 1996, pp. 239-278.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

WOOD 1996

J. WOOD, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 1, 1996, pp. 3-71.

ABSTRACT

Il contributo analizza l'uso del termine *morbidezza*, con i suoi derivati, negli scritti di padre Sebastiano Resta, evidenziandone la valenza storico-critica. Si tratta infatti di una caratterizzazione stilistica funzionale a descrivere il cruciale punto di svolta segnato da Leonardo, e che nella ricostruzione storiografica di Resta diventa qualificante dell'universo creativo e formale di Correggio, come si evince in particolare dalla descrizione delle opere degli artisti che secondo l'oratoriano influenzarono lo stile dell'Allegri e di quelli che ne furono ispirati nel corso del Cinquecento e dell'inizio del secolo successivo.

The contribution analyses the use of the term *morbidezza* and its derivatives in the writings of Sebastiano Resta, highlighting its historical-critical value. In fact, the word is a stylistic characterization used to describe the crucial turning point marked by Leonardo, and which in Resta's historiographic reconstruction becomes the qualifying element of Correggio's creative and formal universe. This is clearly evident in the description of the works of the artists who, according to the Oratorian, influenced Allegri's style and of those who admired it during the 16th and early 17th centuries.

**«ANCHE LELIO HA USATO MIRABILMENTE DI QUESTE PIEGHE,
MA PIÙ INDISTINTAMENTE DEL CORREGGIO».**
***PIEGHE E PANNINELLE* RIFLESSIONI DI PADRE SEBASTIANO RESTA**

Nel *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, primo lessico tecnico della lingua italiana stampato nel 1681, Filippo Baldinucci formalizzava le voci *piega* e *panno*, osservando che l'arte del panneggiare «esprime una delle principali azzioni» della pittura e della scultura e «vale far panni, cioè coprire di vestimenti le figure», avvertendo che si tratta di una pratica difficile. Da tempo però tale tema era al centro di acute osservazioni disseminate da padre Resta tra le note ai disegni passati nelle sue mani, le lettere ad alcuni dei suoi principali corrispondenti, e le postille alle fonti della letteratura artistica da lui più intensamente frequentate¹.

Da accanito quanto polemico lettore delle *Vite* di Vasari, egli aveva ben capito il significato che la rappresentazione dei panni riveste nello scandire il progresso dell'arte verso il culmine della maniera moderna. Ne aveva inteso anche la valenza di indicatori per riconoscere affiliazioni di stile e accostare o discriminare, talvolta in modo molto sottile, le maniere degli artisti.

Quanto al primo aspetto, padre Resta, dichiarando più volte la sua fonte, fa propria la parabola che da Cimabue conduce a Giotto, quindi a Stefano fiorentino, e la applica all'analisi dei disegni nelle note contenute nei codici destinati al vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti, trasmesseci dal manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra². Così Cimabue mostrò «qualche piega di panni alquanto migliore» che, assieme alle espressioni delle teste e al disegno delle architetture, gli permise di andare oltre la maniera greca di Giunta Pisano, artista quest'ultimo non menzionato da Vasari ma noto a Resta dalla tradizione storiografica seicentesca³. Dopo di lui Giotto – e qui la citazione proviene da una postilla alle *Vite* – seppe dipingere «li panni con piegature sottili e soavem(ent)e passate da chiariscuri»⁴, mentre Stefano Fiorentino «cercò novità di pieghe ne panni» e ancora «trovò più di Giotto l'ignudo sotto il vestito»⁵. La pratica di assecondare con la foggia delle pieghe i volumi del corpo è un topos della letteratura artistica, variamente declinato da Leon Battista Alberti, Leonardo e Anton Francesco Doni prima di Vasari, con un intento in prevalenza teorico e

Ringrazio Carmelo Occhipinti, per l'invito a partecipare a questo numero della rivista dedicato a padre Resta, e Barbara Agosti, per i proficui scambi di idee. Ho potuto consultare le note del manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra nella trascrizione condotta da Michela Corso, Francesco Grisolia, Luca Pezzuto e Maria Rosa Pizzoni nell'ambito del progetto di ricerca Padre Resta Project che sarà a breve pubblicata. A loro va la mia viva riconoscenza.

¹ Per la citazione nel testo: BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 117. La ricerca sul lemma *pieghe* e sui termini collegati si è valsa anche della banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE*, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, in particolare all'archivio *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO*.

² Sul manoscritto si vedano almeno POPHAM 1936-1937(1937), WARWICK 1996 e 2000.

³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, n. 8. Sulla fortuna di Giunta Pisano si legga qui il contributo di Maria Giulia Cervelli.

⁴ Un'introduzione alle postille è in VANNUGLI 1991, in particolare pp. 149-150. Per una ricognizione sugli esemplari delle *Vite* postillati da padre Resta e per il suo modo di confrontarsi con il testo vasariano, anche in relazione ai precedenti di questo genere letterario, si rinvia ad AGOSTI 2015. La citazione nel testo è tratta dall'esemplare Cicognara della Biblioteca Apostolica Vaticana nella trascrizione con commento di Maria Rosa Pizzoni (PIZZONI 2015, p. 132). Sugli schizzi di Resta che accompagnano talvolta le note vergate sugli esemplari del testo vasariano si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015. Su Resta lettore di Vasari si veda anche GINZBURG 2017, pp. 382-391.

⁵ Nota al disegno n. 2 del libro *g*, *Pittura nascente, crescente et adulta*. Si tratta di una parafrasi del testo vasariano trascritto nel margine superiore di p. 151 dell'esemplare delle *Vite* torrentiniane poi appartenuto a Cicognara: «move pieghe facendo, tentava ricercare sotto lo ignudo della figura» (PIZZONI 2015, p. 133).

precettistico, mentre è la lettura condotta sul vivo del disegno e della pittura l'approccio che Resta predilige, condividendolo con lo storico aretino e anzi accentuandolo.

Le stesse considerazioni valgono nel caso dell'espressione «girar di pieghe molto ricco e con alcune ammaccature dolci», un esito che padre Sebastiano intende rettamente quale traguardo raggiunto in pittura dal «secol d'oro», sottolineando, nelle postille alle *Vite*, il passo dedicato alla *Madonna delle arpie* di Andrea del Sarto e accompagnandolo a margine con il commento: «bel vestire»⁶. Era appunto quella copiosità di pieghe e falde, di cui Raffaello aveva dato esempio, a permettere di aggirare gli effetti secchi del «fasciar de panni» di Andrea Mantegna⁷. A proposito di un disegno del pittore padovano, in un brano impegnato a giustificare le diverse maniere di dipingere da lui praticate, Resta sottolinea che la lunga vita di Mantegna si era svolta «in quel secolo che si faceva il passaggio dalle tenebre alla luce» e, di conseguenza, osserva che i modi esibiti dalle sue figure «sono d'una proportione altre d'una altra, così più deboli o meno, meno bene o più ben vestite et ornate», a conferma del fatto che le vesti fossero considerate come uno degli indicatori principali per l'evoluzione dello stile anche nella vicenda di un singolo artista⁸.

Il *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo è l'altra lettura dichiarata dall'oratoriano in materia di panni. Proviene dal capitolo *De i moti di tutte le sorti di panni*⁹ l'osservazione a commento del disegno di Mantegna ora citato, dove questi è accostato a Bramante per aver «ridotto a perfezione con gran stento i panni meglio degli altri più antichi di essi», sopravanzando la generazione precedente; entrambi sarebbero stati poi «ricorretti e polita» da Albrecht Dürer e da Luca di Leida¹⁰. Rispetto alla via maestra di Leonardo, Raffaello e Andrea del Sarto, a fianco dei quali il trattatista lombardo schierava Correggio, Cesare da Sesto, Bernardino Luini e, in terra tedesca, Dürer, tutti eccellenti nel dare movimento alle vesti, in questo frangente Resta s'interessa a un diverso modo di condurre il panneggio, derivante dalla pratica di disegnare da modelli vestiti di carta o tela che Mantegna e Bramante avevano seguito, pur migliorandola¹¹. Una simile procedura è rilevata anche in una nota relativa a un disegno attribuito a Piero della Francesca, dove il padre, appoggiandosi questa volta a Vasari, ricorda che il pittore borghigiano «bagnava i panni per diletto d'infinite pieghe»¹². Sempre dal testo di Lomazzo, questa volta dal capitolo LVII *Composizioni dei panni e delle pieghe*, l'oratoriano poteva trarre l'osservazione secondo cui pure Bramantino aveva seguito in principio la maniera cartacea nel condurre le pieghe, prima di recarsi a Roma, esperienza in séguito alla quale le sue vesti sarebbero divenute troppo molli e rilassate¹³. Dal passo Resta poteva trarre indicazioni di stile per convincersi dell'errore di Vasari circa la contemporaneità di Bramantino e Piero della Francesca. Come è noto, egli era pervenuto a questa conclusione grazie all'evidenza dei documenti¹⁴, ma doveva averlo messo sull'avviso anche l'argomento delle pieghe, come appare da una nota contenuta nell'*Arena dell'Anfiteatro Pittorico moderno* a

⁶ Esemplare Riserva della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma. Cfr. PIZZONI 2015, p. 109.

⁷ *Galleria Portatile*, commento al disegno n. 77. Cfr. BORA 1976, p. 272.

⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 91.

⁹ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 160-162.

¹⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 91.

¹¹ «Un altro mancamento si scorge anco ne' panni de i vecchi pittori, che paiano fatti in certo modo a scaglie, secondo che gli cavavano da modelli d'huomini, cred'io, vestiti di carta. La cosa è stata poi ridotta perfezione, con fatica grandissima, da Bramante e da Andrea Mantegna, e doppo fu anco ricorretta e polita un poco di più da Alberto Durero e da Luca d'Olanda» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 161-162).

¹² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 63. La nota sintetizza il passo vasariano: «Dilettossi molto costui di far modelli di terra, et a quelli metter sopra de' panni molli con infinita di pieghe per ritrarli con infinità di pieghe» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 263).

¹³ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 395.

¹⁴ La vicenda è stata più volte ripercorsa. Cfr. AGOSTI 2012, p. 74; BONARDI 2013, pp. 147-150; PIZZONI 2015, pp. 64-65, nota 20; BORA 2017, pp. 262-263.

commento di uno studio attribuito al maestro lombardo per una testa della Vergine: «alquanto dura ne' panni, che poi morbidi venendo a Roma»¹⁵.

La sensibilità mostrata nel cogliere le caratteristiche degli artisti vissuti al tempo della transizione tra Quattro e Cinquecento si avverte pure nella postilla vergata in corrispondenza al breve quanto elusivo profilo del cremonese Boccaccio Boccaccino incluso nell'edizione torrentiniana delle *Vite* di Vasari. La posizione storica del pittore è allusa con un'efficace sintesi, a cui concorre anche l'osservazione assai pertinente sull'abilità nel condurre il pannello: «seguitava la maniera secca antica di Gio(vanni) Bellini, del resto era aggiustato e faceva belle pieghe Boccaccino»¹⁶. Anche Giovanni Bellini, sulla scia di Vasari descritto quale maestro di Giorgione e Tiziano, poteva essere in grado di disegnare «un panno che non può meglio piegarsi, né più dolcemente condursi», come Resta riscontrava in un foglio con uno studio di figura maschile ammantata con un libro¹⁷. A fronte di queste apparenti contraddizioni è opportuno rammentare quanto sia difficile mettere a sistema le riflessioni dell'oratoriano, sia per la natura eterogenea dei suoi scritti (postille, note a commento dei disegni, lettere), sia per quel modo di procedere tipico dei suoi ragionamenti, nei quali brillanti giudizi critici si alternano a errori, spesso dettati da ossessive convinzioni, e felici intuizioni attribuzionistiche a sorprendenti equivoci¹⁸.

Come spie di affinità stilistiche, le pieghe e i panni sono tenuti in considerazione anche per l'ambito della scultura, verso la quale Resta dimostra notevole interesse, e anche in questo caso le puntigliose letture del testo vasariano si rivelano preziose. Nella copia delle *Vite* poi confluita nel fondo Cicognara della Biblioteca Apostolica Vaticana, il padre aveva tracciato uno schizzo della tomba del milanese Giovanni Crivelli in Santa Maria Aracoeli, opera firmata da Donatello della quale Vasari non faceva ricordo, proprio con l'intento di sottolineare la lacuna dello storico aretino¹⁹. Il sopralluogo nella basilica romana è richiamato da Resta combinando appunti scritti e schizzi con funzione di promemoria nel commento a un disegno destinato a Marchetti, attribuito a Filippo Brunelleschi, a proposito del quale osserva: «nondimeno alla sotigliezza de panni et alla forma delle pieghe parmi nel medesimo stile del sepolcro di Gio Comelli milanese, Archidiacono d'Aquileia [...] dove sta scritto Donatelli fiorentini opus», a riprova delle affinità tra «due maestri amici intrinseci»²⁰.

Nell'ampio raggio delle curiosità dell'oratoriano, e a riprova del suo notevole interesse per la cultura artistica di area meridionale, c'era poi lo scultore palermitano Antonello Gagini, evocato da Vasari come «Antonello da Carrara», e del quale egli riteneva di possedere alcuni disegni. Ne riferisce in una postilla alle *Vite* attraverso le notizie avute dal collega oratoriano di Palermo Francesco Girgenti nel 1689, ricordando che, secondo la tradizione locale, egli «era tanto eccellente in pannello che M(ichel) Angelo Buonarroti quando se li dimandava una figura vestita rispondeva: andate dal Langini in Sicilia a vestirla»²¹. Vale la pena ricordare che tra le fonti attentamente vagliate e postillate da Resta vi era pure il volumetto pubblicato a

¹⁵ Ivi, p. 263.

¹⁶ *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 714. La collocazione storica del pittore è definita in modo più articolato nella nota che accompagna il disegno n. 136 nel libro *g. Pittura nascente, crescente et adulta*, per il quale si veda BORA 2017, pp. 273-274.

¹⁷ RESTA 1707, pp. 19-20, n. 20.

¹⁸ AGOSTI 2016, p. 26.

¹⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 17, fig. 6; AGOSTI 2016, p. 46; PIZZONI 2015, p. 140.

²⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g. Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 16.

²¹ Il testo è tratto dalle postille dell'esemplare Cicognara delle *Vite*. L'aneddoto è differentemente riferito nell'esemplare Riserva dove Michelangelo, parlando in prima persona, nel frangente della consegna del *Cristo portacroce* per Santa Maria della Minerva, avrebbe detto: «io ve lo do nudo, se lo volete vestito fatelo vestir dai Gagini». L'episodio è ricostruito da Maria Rosa Pizzoni in PIZZONI 2015, p. 81 e nota 89, p. 189 e nota 547.

Palermo nel 1698 da Vincenzo Auria in memoria dello scultore, *Il Gagini redivivo o' vero Notitia della Vita, ed Opere d'Antonio Gagini nativo della città di Palermo*²².

Uno dei più perspicui commenti in materia di vesti è quello annotato a proposito di un foglio ascritto a Pellegrino da Modena, pittore che padre Resta credeva allievo di Francesco Bianchi Ferrari, quindi di Raffaello a Roma. Il disegno, ritenuto preparatorio per gli affreschi delle Logge di papa Leone X, doveva apparirgli non del tutto riuscito poiché il pittore, «quando l'ebbe a dipingere in opera, fece scherzar meglio le pieghe; il che sarà proceduto per consiglio del gratoso Raffaele direttore di tutti quelli artefici. Dal che si cava, sicome dell'istessa diversità delle istorie, che Raffaele non faceva di propria mano tutti li disegni»²³. Non si potrebbe immaginare un'espressione più aderente per descrivere la capricciosa lievità dei panni nelle storielle affrescate nelle volte delle Logge. Per questa locuzione, oltre al precedente di Vasari segnalato più avanti nel testo, vi è quello del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Lomazzo, che nel fornire indicazioni per dipingere l'allegoria del fiume Ticino così si esprimeva: «e per denotare la sua limpidezza gli farebbe scherzare attorno un panno trasparente come vetro»²⁴. Non meno interessante è la conseguenza che nel passo succitato Resta trae a proposito della conduzione del cantiere leonino da parte di Raffaello, intuendo la possibilità che il maestro avesse delegato parte della preparazione grafica agli allievi, un punto sul quale la critica è ancora oggi divisa.

Quando padre Sebastiano si rivolge alla prediletta pittura settentrionale per rivendicarne la grandezza, l'adesione emotiva e la confidenza con le opere gli permettono di descrivere esempi di panneggi che mettono in luce l'intelligenza del suo sguardo. È il caso del passo dedicato all'invenzione della *Madonna con il Bambino, S. Anna e S. Giovannino* di Leonardo, in riferimento alla quale egli riteneva di conoscere, oltre al cartone della National Gallery di Londra, due altre versioni, oggetto di molti suoi ragionamenti. Nel commento Resta mette in luce l'importanza della «cascata di panno ripiegato» che cala dalle spalle della madre della Vergine «e piglia l'accidente di mostrare il bello del collo, e la purità del vestito domestico»²⁵. Molto fine è poi l'appunto sul modo tenuto nella resa delle vesti da Correggio, il pittore che stava sopra tutti gli altri nella sua considerazione:

Il Correggio si seppe servire prudentemente di questi modi di pieghe, non nelli panni principali e sodi ma nelli panni lini, o ne' più sottili, che scherzando tra' le pieghe più piene e gravi ò attorno à delicate carni fanno un amabile misto di pieghe e galante col decoroso e maestoso, il che orna di grazia il naturale, quale insensibilmente rapisce l'affetto [...]. Anche Lelio [Orsi] hà usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio²⁶.

La descrizione rivela una allenata competenza tecnica nel discernere i panni principali dai panni sottili che 'scherzano' tra le pieghe più corpose, o lasciano trasparire le carni, contribuendo in modo decisivo alla seducente grazia dell'esito, come accade, ad esempio, nella *Madonna della cesta* della National Gallery di Londra (Fig. 1), un dipinto ben noto al padre²⁷. Se nel distinguo tra i diversi tipi di pieghe, ciascuna con un proprio movimento, Resta poteva trovare materia e parole nel capitolo del trattato di Lomazzo sui moti dei panni²⁸, occorre

²² L'esemplare dell'opera utilizzato da Resta si conserva presso la Biblioteca Corsiniana e dei Lincei di Roma; anche queste postille sono state trascritte nell'ambito del Padre Resta Project e saranno presto disponibili.

²³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, *Il Secolo d'oro*, n. 109a.

²⁴ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 584, nel capitolo *Della forma dei fiumi e delle naiadi ninfe loro*. Nel *GDLI*, XVII, pp. 972-974, il lemma scherzare è testimoniato in ambito artistico per designare i movimenti dei putti nell'accezione di muoversi con grazia, ondeggiare, fluttuare.

²⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, *Il Secolo d'oro*. Il passo è commentato in GRISOLIA 2018a, p. 110, che discute i cartoni per l'opera noti a Resta e i disegni da lui posseduti.

²⁶ La nota proviene dalla *Galleria Portatile*. Cfr. BORA 1976, p. 273.

²⁷ Sulla familiarità di Resta con questo dipinto fa il punto PIZZONI 2017, pp. 145, 149-150, 159-160.

²⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 160-162.

notare che una così efficace restituzione degli effetti pittorici non si incontra nella biografia vasariana di Correggio, dove l'aretino accennava appena a «i belli andari de' panni» dell'*Assunzione della Vergine*²⁹ nel Duomo di Parma, mostrando di prediligere quali indicatori della maniera moderna piuttosto la piumosità dei capelli e la morbidezza delle carni³⁰. Ma è importante pure, in questo senso, come serbatoio di locuzioni cui padre Resta poteva attingere, il passo di Vasari sul gruppo scultoreo della *Predica del Battista* di Giovan Francesco Rustici, dove era esaltata la capacità dello scultore nella restituzione dei differenti spessori dei panni, e in particolare di quelli più sottili, che paiono per l'appunto 'scherzare'; qui il Levita «sta in atto consideratissimo per rispondere a San Giovanni, con due sorti di panni vestito: uno sottile, che scherza intorno alle parti ignude della figura, et un manto di sopra più grosso, condotto con un andar di pieghe che è molto facile et artificioso»³¹.

Nel passo di Resta più sopra citato, l'analisi del pannello di Correggio gli dà modo di ribadire la sua ferma convinzione di un discepolato presso il maestro parmense compiuto da Lelio Orsi, il quale si sarebbe servito di quello stesso modo di comporre i panni «ma più indistintamente», ossia in modo più confuso, e dunque con una complicazione rispetto al modello. Come è noto, la riscoperta del pittore, ignorato da Vasari e dalle fonti più vicine alla pittura del Nord d'Italia quali Lomazzo e Armenini, deve molto a padre Resta. Gli studi si sono concentrati sulla celebre perizia commerciale acclusa sul retro all'*Annunciazione* oggi al Museo Gonzaga di Novellara, resa nota da Federico Zeri³², un documento prezioso che giustifica un simile interesse, ma che necessita di una lettura contestuale ad altre osservazioni, tratte dalle ricche quanto asistematiche note dell'oratoriano. Dalla vicenda delle oscillazioni attributive del quadretto (Fig. 2) – Correggio, Correggio su disegno di Michelangelo e infine lo scioglimento sul nome di Orsi, propiziato dai suggerimenti di Carlo Cesare Malvasia – comincia a prendere forma il ritratto di una personalità artistica che è più estesamente espresso nella nota, più tarda, inserita nella *Galleria Portatile*: «studiò sotto Correggio, morto il quale venne a Roma; si pose sotto a Michel Angelo, col Venusto mantovano, Daniele Volterrano, e simili. Le sue Opere migliori paiono dipinte dal Correggio e disegnate da Michelangelo»³³.

Per la conoscenza di Lelio, Resta poteva contare sulla familiarità con un certo numero di dipinti e di disegni, alcuni dei quali ancora oggi riconosciuti autografi. Accanto all'*Annunciazione* va almeno ricordata la *Pietà* del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma³⁴ (Fig. 3), allora di proprietà di monsignor Tommaso Ruffo, che il padre aveva discusso nello studio di Giovan Pietro Bellori con Carlo Maratti, quest'ultimo convinto piuttosto della paternità di Daniele da Volterra, così come lo era stato riguardo alla stessa *Annunciazione*³⁵. L'originale collocazione delle opere di Orsi, all'incrocio tra le qualità ottiche della pittura dell'Allegri e il disegno di Michelangelo, porta a una meditata soluzione attributiva, come appare anche dal commento trådito dal manoscritto Lansdowne 802, dove Resta articola il rapporto del pittore con i due protagonisti della maniera moderna utilizzando l'opposizione gustoso-muscoloso (e cioè Correggio-Michelangelo) a proposito di un disegno ritenuto giovanile, che non possediamo: «prima maniera che Lelio portò dal Correggio in Roma sotto Michel Angelo, la tenne anco sotto Michel Angelo quanto al modo della penna, ma diventò

²⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 51.

³⁰ Ivi, p. 9.

³¹ Ivi, V, p. 477. Sul gruppo scultoreo svelato il 21 giugno 1511 rinvio a SÉNÉCHAL 2007, pp. 45-56.

³² ZERI 1976; BALLARIN 1983, pp. V-VII; VANNUGLI 1991, pp. 149-150; WARWICK 2000, pp. 231-232; MAZZA 2009; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 16-17. Per una scheda aggiornata sul dipinto si veda M. Pirondini nella scheda n. 2, in *MICHELANGELO A COLORI* 2019, pp. 68-71.

³³ Trascritto in BORA 1976, p. 273.

³⁴ ROMANI 1984, pp. 72-73; F. Frisoni, scheda n. 198, in *LELIO ORSI* 1987, pp. 224-225; per la provenienza si veda VILLATA 2013, pp. 107-108.

³⁵ Per un quadro dei rapporti tra Resta e Maratta si rinvia a WARWICK 2000, *ad indicem*; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017.

più muscoloso sotto Michel Angelo, qui è più facile e gustoso»³⁶. La soluzione attributiva in favore dell'emiliano, a fronte dell'alternativa di un pittore di stretta filiazione michelangelesca, configura un caso di connoisseurship parallelo all'*Annunciazione*. In una nota apposta a un altro foglio del pittore di Novellara Resta chiarisce la ragione dell'errore compiuto da Carlo Maratti anche nel caso di questa tavoletta, osservando che questi non aveva evidentemente sufficiente cognizione di Lelio, «per essere [il suo] disegno michelangelesco e colorito, migliore di quello di Michelangelo»³⁷.

Nel caso di Orsi, le doti del conoscitore e del ricercatore instancabile di disegni e informazioni raccolte dal vivo sembrano contare più che le notizie tratte dalle fonti, come prova la circostanza che a quelle date l'indicazione di un allunato del pittore presso Correggio era riferita soltanto alla stregua di una voce corrente in un manoscritto anonimo di metà Seicento, in séguito utilizzato da Girolamo Tiraboschi per il profilo del pittore nella *Biblioteca modenese*³⁸. Sul versante dei testi a stampa, per quanto è dato sapere, l'artista era noto come l'autore del disegno della Beata Vergine della Ghiara, commissionatogli da Ludovico Pratisoli, dal quale Giovanni Bianchi, detto il Bertone, aveva tratto la celebre immagine miracolosa³⁹. Il foglio, ora custodito nel santuario omonimo a Reggio Emilia (Fig. 4), è menzionato dagli eruditi seicenteschi del luogo a partire da Alfonso Isachi e Fulvio Azzari⁴⁰. Lo si ricordava infine come uno dei primi mentori di Raffaellino da Reggio, per averlo tenuto a battesimo come decoratore di facciate⁴¹. Soltanto con la voce dell'*Abeceario* del carmelitano Antonio Orlandi, a stampa nel 1704, il profilo dell'Orsi allievo di Correggio e di Buonarroti «sicchè riuscì con ragione Correggesco nel colorito e Michelangelesco nel disegno» esce a stampa, e il contributo offerto in materia da Resta in dialogo con i conoscitori a lui più prossimi non deve essere stato indifferente⁴². Lo suggerisce una coppia di lettere antecedenti il mese di luglio del 1703, indirizzate dal padre all'amico e collezionista Giuseppe Ghezzi che ruotano attorno ad alcuni esemplari della Madonna della Ghiara ricordata poco fa – disegni e dipinti su rame – di discussa attribuzione. La versione dell'Orsi si riconosce per

li suoi pannicelli alla michelangelesca di cui fu discepolo se bene fu anco del Correggio, ma nella proportione fu sempre michelangelesco e tirava anco a Daniele da Volterra. Ma o ha patito o non fu finito con l'ultima mano, benchè diligentemente abbozzato. La testa bisogna che habbia patito, mi pare rifatta come da Ludovico Carracci nella prima sua gentil maniera. Il mio disegno ha una mossa più attuosa, e la testa della Madonna gira più in fuori et è senza putto. Ma non ha tante pieghe il panno; come che le stampe e copie della Madonna che sta in chiesa (qual non si vede) ha il panneggiare più simile a questo ramino che all'altro che ho mandato a V. S. Voglio credere che quella della chiesa sia copiata da questa di Lelio⁴³.

Maria Rosa Pizzoni ha giustamente rilevato la frammentarietà dello scambio che doveva estendersi su più missive; ha inoltre ricordato che Resta durante il viaggio del 1690-1691 aveva

³⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, *Saggio dei secoli*, n. 55.

³⁷ Ivi, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 69.

³⁸ TIRABOSCHI 1786, VI, pp. 498-499. Il testo del manoscritto si legge anche in *LELIO ORSI* 1987, pp. 297-298. Sulla formazione di Orsi manchiamo ancora oggi di notizie circostanziate; per una proposta di revisione dell'articolato rapporto del pittore con Correggio rispetto all'impianto tradizionale degli studi rinvio a ROMANI 1984. Si veda anche SPAGNOLO 2005, pp. 76-81, 115.

³⁹ Sul disegno, sull'affresco del Bertone e sul tempio della Ghiara la bibliografia è molto ampia. Ci si limita qui al rinvio più recente "QUEM GENUIT ADORAVIT" 2019.

⁴⁰ ISACHI 1619, c. 4; AZZARI 1623, p. 4.

⁴¹ FANTINI/ADORNI 1850, pp. 21-22.

⁴² ORLANDI 1704, p. 254.

⁴³ NOTIZIE DI PITTURA 2018, lettera n. 4, pp. 146-147 e lettera n. 58, pp. 204-205. Il passo citato qui nel testo è dalle pp. 204-205. Per il rapporto tra i due conoscitori: WARWICK 2000; PIZZONI 2018; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018.

sostato a Reggio Emilia ed è probabile che avesse cognizione diretta dell'immagine miracolosa, a proposito della quale aveva pure letto il testo di Alfonso Isachi. Infine, la corrispondenza con Magnavacca informa che già nel 1695 l'oratoriano possedeva un disegno a matita rossa dell'invenzione da attribuire a Orsi, o forse a Correggio⁴⁴.

Oltre a fare emergere con chiarezza i metodi adottati dal conoscitore e dalla sua cerchia, i testi ora citati, e in particolare per quanto concerne la messa a fuoco del michelangiolismo che caratterizza le proporzioni della figura e i panni della Vergine della Ghiara, possono essere sottoscritti ancora oggi. L'invenzione di Orsi, datata 1569, s'inscrive in un momento in cui sono ancora vivi i segni dell'esperienza michelangiolesca successiva al soggiorno romano documentato al 1554-1555, come mostrano le analogie con la protagonista dell'*Annunciazione* di Novellara, ma già è in atto nel disegno quell'ammorbidirsi dei contorni e della luce che appare come la spia di un ripensamento da parte del pittore sull'opera di Correggio⁴⁵. Occorre sottolineare i tempi indicati da queste lettere e la lucidità dell'analisi di Resta per misurare a fondo la portata del suo contributo nel recupero storico del pittore. E si devono pure rammentare gli sforzi fatti per procurarsi, oltre ai disegni, anche informazioni e notizie biografiche attraverso i suoi corrispondenti locali⁴⁶.

In qualche caso gli affanni del conoscitore, impegnato in sottili distinguo, vengono allo scoperto, come si registra a proposito di un foglio raffigurante una Pallade, oggi sconosciuto, che è classificato da Resta come prova della prima maniera di Orsi, e dunque correggesco, ma la foggia dei panni sembra in parte contraddire il verdetto: «Qui si vede in quei lembi e svolazzi haver questa Pallade similitudine all'idea di quelli de putti della Notte, ma l'inclinazione a Michel Angelo vi scorge alla sottigliezza da pieghe e trasparenze del nudo»⁴⁷. L'amabile misto di pieghe sottili e trasparenti del Correggio – si evocano gli angeli della *Notte* di Dresda – già inclina a sottolineare il volume, rivelando piuttosto l'influsso michelangiolesco.

Sempre nel quadro di un articolato quanto instancabile confronto di maniere tra il pittore e i suoi due maestri deve essere inteso il commento allo studio per un soffitto al centro del quale figura l'Aurora, oggi a Chatsworth nelle collezioni del duca di Devonshire (Fig. 5), descritto nel libro dei *Senatori in Gabinetto*⁴⁸. Si tratta di un bel progetto decorativo che l'oratoriano riferisce a una camera della Rocca dei Gonzaga di Novellara, come suggerisce la presenza dell'emblema delle aquile:

La stanza è del Palazzo del Principe di Novellara Gonzaga; è quadrata e la finge ottagonata, restando nei quattro triangoli luogo per aquile Gonzaghe; finge poi uno colonnato doppio,

⁴⁴ PIZZONI 2018, p. 79.

⁴⁵ ROMANI 1984, pp. 82-83.

⁴⁶ Mi riferisco, ad esempio, ai legami con Giuseppe Bigellini, rettore di Fazzano, frazione di Correggio, che si reca a Novellara nel 1692 alla ricerca di fogli di Lelio e dell'Allegri, per i quali si veda PIZZONI 2018, pp. 74-75. Dal confratello Mattia Alemanni, che se lo era procurato a Guastalla attraverso il pittore Gregorio Padovani assieme ad altri fogli, Resta aveva ricevuto il disegno citato più sopra nel testo, fatto che egli tiene a sottolineare per dimostrare che anche in Emilia «la penna e stile di Lelio è riconosciuto per tale», rivendicando dunque la notorietà del pittore in patria (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, *Saggio dei secoli*, n. 55). Padre Resta inoltre conosce l'iscrizione posta sulla lastra tombale del pittore, pur riferendola con imprecisioni, e più volte collega i disegni di sua proprietà alle decorazioni dei camerini della rocca Gonzaga di Novellara. Cfr. Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 69.

⁴⁷ *Ibidem*. Nella raccolta dei *Trattenimenti Pittorici*, approdata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e recentemente studiata da Francesco Grisolia, Resta aveva inserito senza riconoscerle almeno due prove grafiche riferibili a Orsi. Si tratta dello *Studio per S. Andrea* (inv. 10941 F), ascritto ad anonimo sulla maniera di Tommaso della Porta, e dello *Studio per tre figure distese* (inv. 585 F) scambiato per opera di Daniele da Volterra. Il solo foglio attribuito al pittore novellarese, un *Baccanale* a matita rossa (inv. 14046 F), è una prova seicentesca. Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 133-135, 142-143, 185-186.

⁴⁸ Inv. 1175. JAFFÉ 1994, p. 230, n. 659, con l'identificazione della provenienza. Nel manoscritto Lansdowne 802, libro *g*, n. 23, si indicano soltanto l'attribuzione e la destinazione al palazzo del signore di Novellara. Si veda anche ROMANI 1984, pp. 61-64.

ritorno sopra le nuvole, circondato da una loggia e portico soffittato a rosoni, con i balaustri per parapetto [...] nel mezzo sfondato si vede entrare l'Aurora con un Crepuscolo che la precede versando con la sinistra un vaso di ruggiada e con la destra portando una fiaccola [...] La pittura dell'Aurora è in piedi e cala in ischuorcio, che è la più difficile che, per dico, nei sottoinsù, tutta ammantata e si ci vede tutto il nudo, et è un rapimento quel leggiero panno che piglia aria a svolazzi propriamente scapeggianti alla correghesca⁴⁹.

Il commento coglie a pieno l'appartenenza del disegno alla tradizione dell'illusionismo padano, scaturita dalle esperienze di Mantegna e Correggio e irrobustita nella generazione dei pittori attivi a metà Cinquecento con innesti di scorci più arditi e talvolta di quadrature, pur senza dimenticare la lievità dei panneggi del maestro parmense. Per suggerire questo effetto Resta conia un'espressione rara, volta a descrivere la veste dell'Aurora che disegna nell'aria svolazzi «scapeggianti alla correghesca»⁵⁰.

⁴⁹ Il testo è tratto dalla descrizione del volume inviata da Resta all'arcivescovo Marchetti che lo aveva ricevuto nel novembre del 1700. Cfr. SACCHETTI LELLI 2005, p. 357. Accompagna la lettera uno schema a penna che illustra come Poratoriano intendesse montare il disegno nel libro. All'Orsi il padre riferisce un altro progetto per una volta d'impianto simile, destinato a un edificio sacro. Il foglio è inserito nel codice di Palermo. Come suggerisce Simonetta Prosperi Rodinò, potrebbe trattarsi di un disegno di Orazio Samacchini. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 60.

⁵⁰ Il termine sembra derivare da scappante (scappare) che, riferito a un indumento, significa che non aderisce bene al corpo perché largo e abbondante. Cfr. *GDLI*, XVII, p. 829.



Fig. 1: Correggio, *Madonna della cesta*, Londra, National Gallery (Archivio dell'autrice)



Fig. 2: Lelio Orsi, *Annunciazione*, Novellara, Museo Gonzaga

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta



Fig. 3: Lelio Orsi, *Pietà*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia. © 2021. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze



Fig. 4: Lelio Orsi, *Beata Vergine della Ghiara*, Reggio Emilia, Basilica della Beata Vergine della Ghiara (Archivio dell'autrice)

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

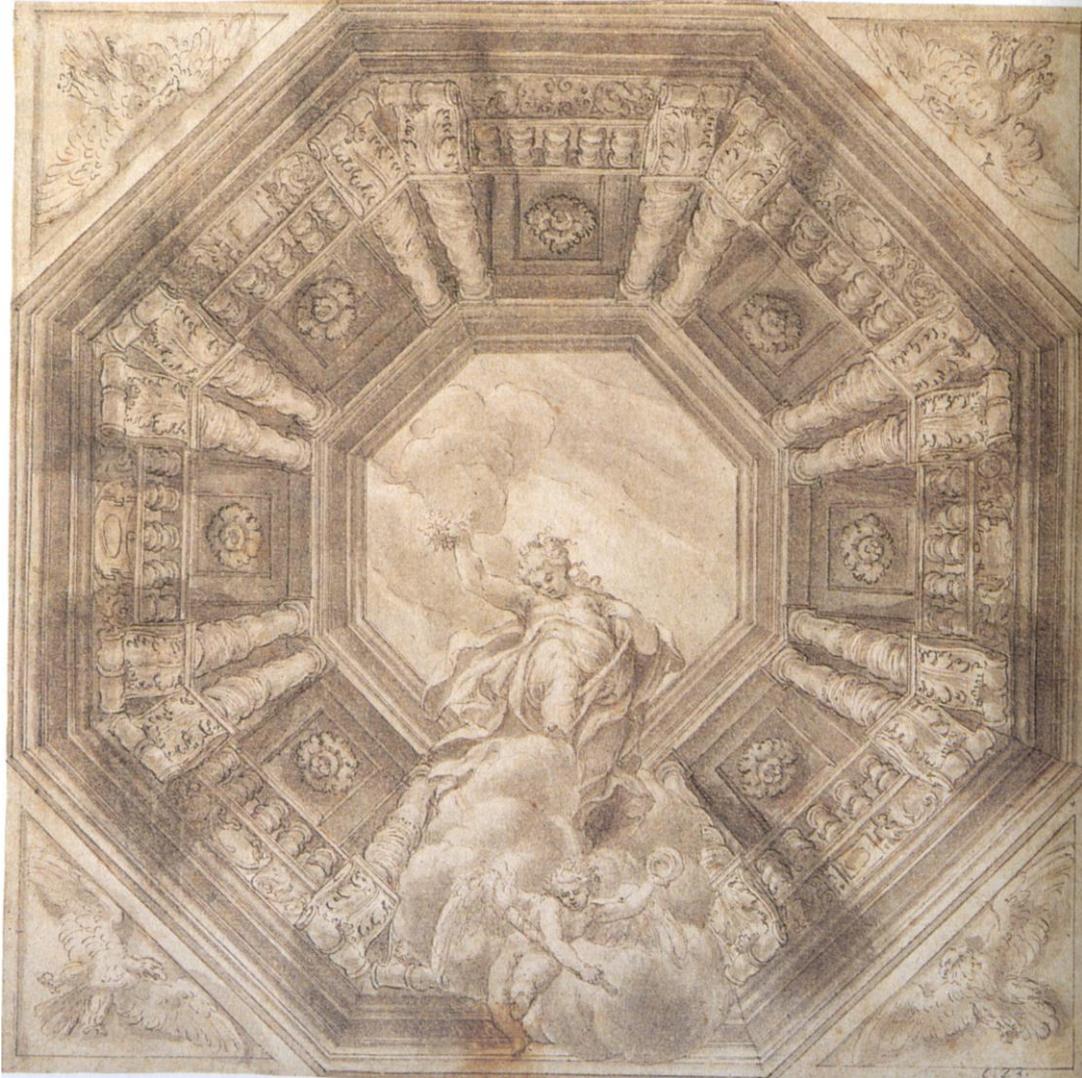


Fig. 5: Lelio Orsi, *Studio per la decorazione di un soffitto con l'Aurora*, Chatsworth (Derbyshire), Duke of Devonshire (Archivio dell'autrice)

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2012

G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 21-79.

AGOSTI 2015

B. AGOSTI, *I Vasari di padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 35-51.

AGOSTI 2016

B. AGOSTI, *I Baglione del Padre Resta*, in *Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016, pp. 26-34.

AZZARI 1623

F. AZZARI, *Compendio dell'istorie della città di Reggio del capitano Fulvio Azzari raccolto da Ottavio suo fratello, e dedicato all'Ill.^{ma} Communità*, Reggio Emilia 1623.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681), con nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BALLARIN 1984

A. BALLARIN, *Prefazione*, in ROMANI 1984, pp. V-XI.

BONARDI 2013

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 133-156.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 241-302.

DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

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

FANTINI/ADORNI 1850

B. FANTINI, *Breve trattato della vita di Raffaele Mota reggiano pittore famosissimo* (Reggio Emilia 1616), a cura di G. ADORNI, Parma 1850.

GDLI

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

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

GINZBURG 2017

S. GINZBURG, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 381-391.

GRISOLIA 2018a

F. GRISOLIA, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *NOTIZIE DI PITTURA 2018*, pp. 107-128.

GRISOLIA 2018b

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

ISACHI 1619

A. ISACHI, *Relatione intorno l'Origine, Solennità, Traslatione, et Miracoli della Madonna di Reggio* [...], Reggio Emilia 1619.

JAFFÉ 1994

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, III. Bolognese and Emilian Schools*, Londra 1994.

LELIO ORSI 1987

Lelio Orsi, catalogo della mostra, a cura di E. Monducci, M. Pirondini, prefazione di G. Briganti, Cinisello Balsamo 1987.

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (<http://mla.accademiadellacrusca.org/>).

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.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

MAZZA 2009

A. MAZZA, *Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra, a cura di A. Ottani Cavina, Torino 2009, pp. 65-69.

MICHELANGELO A COLORI 2019

Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte, catalogo della mostra, a cura di F. Parrilla, con la collaborazione di M. Pirondini, Roma 2019.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura [...]*, Bologna 1704.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 53-221.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 39-81.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite del Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 3-33.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Maratti: un'amicizia controversa*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 329-356.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi e Sebastiano Resta: una vera amicizia*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 15-37.

“QUEM GENUIT ADORAVIT” 2019

“*Quem genuit adoravit*”. *La Madonna della Ghiara: immagini, devozione, pellegrinaggi tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A. Mazza, Parma 2019.

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

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.

ROMANI 1984

V. ROMANI, *Lelio Orsi*, prefazione di A. Ballarin, Modena 1984.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SÉNÉCHAL 2007

P. SÉNÉCHAL, *Giovan Francesco Rustici 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, prefazione di M. Collareta, Parigi 2007.

SPAGNOLO 2005

M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

TIRABOSCHI 1786

G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica*, Modena 1786.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (<http://memofonte.accademiadellacrusca.org/ricerca.asp>).

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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.

VILLATA 2013

E. VILLATA, *Presenze "lombarde" nella collezione Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, atti del convegno (Salerno 18 novembre 2013), a cura di M.A. Pavone, Roma 2013, pp. 107-114.

WARWICK 1996

G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, «Master Drawings», 3, 1996, pp. 239-278.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ZERI 1976

F. ZERI, *Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale*, in Id., *Diari di lavoro*, I-II, Torino 1976, II, pp. 123-131.

ABSTRACT

Il presente contributo intende analizzare l'utilizzo delle parole *piega* e *panno* nei principali testi della storiografia artistica del XVI e XVII secolo e negli scritti di padre Sebastiano Resta. Particolare attenzione è rivolta alle note che l'oratoriano dedica a Correggio e a Lelio Orsi.

The article intends to analyze the use of the words *piega* and *panno* in the art literature from the XVIth to the XVIIth century and in Father Sebastiano Resta's writings. An in-depth study is devoted to the notes that the Oratorian dedicates to Correggio and Lelio Orsi.

APPUNTI SULLA NOZIONE DI *MACCHIA* NEGLI SCRITTI DI PADRE RESTA

Nella *Galleria Portatile*, commentando un disegno che egli riferiva a Dosso Dossi (ma che è oggi attribuito a Fra Bartolomeo), Sebastiano Resta scriveva che il pittore «prevalse in paesare di ottimo gusto alla Titianesca quanto alla macchia»¹.

Obiettivo di questo contributo è mettere a fuoco il significato che Resta dava al termine *macchia*, alla luce delle occorrenze contenute nei suoi scritti e delle principali attestazioni nella letteratura artistica cinque e seicentesca a disposizione dell'oratoriano.

Nella nota appena citata il ricorso a *macchia* è molto pregnante e denso di riferimenti alle fonti: conta infatti la nozione tecnica di «macchia» quale la aveva definita Leonardo nel *Trattato della pittura* (riguardo, per esempio, al «paese» ottenuto sopra un muro, imprimendovi una «macchia» con «una spugna piena di diversi colori»²), ma contano soprattutto le indicazioni di Vasari sulla cultura nella quale Dosso si era formato accanto a Giorgione, il quale sollecitato a sua volta dal contatto con Leonardo

cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimeno di cacciar sì avanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno³.

E il termine era adoperato da Vasari anche per spiegare gli sviluppi della ricerca di Tiziano nelle sue opere della maturità, a indicare la progressiva disgregazione delle forme nel colore e nella luce, tanto che esse, diversamente da quelle giovanili, parevano «condutte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che dappresso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette»⁴.

Ringrazio Carmelo Occhipinti per avermi coinvolto in questo progetto; Barbara Agosti, Francesco Grisolia e Simonetta Prospero Valenti Rodinò per i loro importanti consigli. Un sentito ringraziamento va anche ai colleghi sempre disposti a dare un prezioso aiuto e un confronto: Maria Giulia Cervelli, Emanuela Marino ed Eliana Monaca. Una dedica speciale a mia nonna, venuta da poco a mancare.

¹ BORA 1976, schede nn. 27/2 e 28, p. 268. Anche in un'altra occasione, in riferimento a un *Christo morto*, l'oratoriano ricordava i paesaggi di Dosso Dossi fatti sul modello di Tiziano: «Nacque in Ferrara contemporaneo di messer Lodovico Ariosto, che lo commendò ne suoi versi, fu amatissimo dal duca Alfonso, fece paesi eguali di gusto quasi a Titiano. Morì prima del fratello. Giovanni Battista Dossi fu suo fratello. Doppo la scola de i Dossi in Ferrara venne la scola del Garofalo e la molto valorosa deli Scarsellini. Ma prima dei Dossi fiorirono Galasso da Ferrara, scolaro di Pietro della Francesca, e Cosmè, poi il Cossa di Ercole suo scolaro, et altri da Ferrara [...]» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, n. 45). Purtroppo, il disegno non è stato identificato.

² «Quello non sia universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura: come se ad uno piacciono li paesi, esso stima di essere di semplice investigazione, come disse il nostro Botticello, che tale studio era vano, perché col solo gettare una spugna piena di diversi colori a un muro, essa lasciava in detto muro una macchia, dove si vedeva un paese. Egli è ben vero che si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuol cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli, boschi, e simil cose, e fa come il suono delle campane, il quale si può intendere che dica quello che a te pare. Così, ancora che esse macchie ti diano invenzione, esse non t'insegnano finir alcun particolare, e questo tal pittore fece tristissimi paesi» (DA VINCI 1651, pp. 2-3). Si veda l'edizione più recente del *Trattato* in DA VINCI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2019.

³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 155.

⁴ Ivi, p. 166.

Le osservazioni di padre Resta sui caratteri della pittura di Dosso e in particolare sui suoi paesaggi naturalissimi e bagnati di luce sembrano anticipare le considerazioni di Roberto Longhi, secondo il quale l'artista «non fu mai giorgionesco senza tracce di tizianismo»⁵.

In una accezione collegata a questa ma applicata più specificamente alla resa delle ombre nel disegno, il termine è poi utilizzato da Resta commentando, in una nota trascritta nel manoscritto Lansdowne 802, un foglio (non identificato) raffigurante la *Disputa del Sacramento* (1509) di Raffaello, affrescata nella Stanza della Segnatura in Vaticano, che egli riteneva di mano di Perino del Vaga ma che gli era stato ceduto come opera di Raffaello da Carlo Antonio Galliani⁶:

Istoria del Sacramento. Io la credo di mano del Perin del Vaga, benché il signor Galliani me la disse per Raffaele. Gran penna e fu l'istoria seconda sotto Giulio 2° fatta da Raffaele in Vaticano verso Torre di Borgia. Le macchie degli'oscuri non sono procedute da tinta nuova, ma dall'acqua che li diede il Galliani, per rinfrescar il disegno smarito⁷.

Resta rileva qui che l'effetto macchiato delle ombre che il disegno presentava non era esito di un ripasso successivo («tinta nuova»), ma dell'intervento di Galliani per ravvivare il foglio con acqua, che aveva prodotto una dissoluzione delle ombreggiature⁸.

Per contestualizzare l'uso del termine da parte dell'oratoriano, è utile soffermarsi a esaminarne le occorrenze in altri scrittori d'arte, a lui contemporanei e vicini, come Filippo Titi e Luigi Scaramuccia⁹. Anche nei loro testi si osserva la persistenza delle attestazioni vasariane.

Così, nello *Studio di pittura, scoltura, et architettura*¹⁰ dell'abate Titi, pubblicato nel 1674, in previsione del Giubileo del 1675, per offrire ai pellegrini una guida storico-artistica delle chiese della città di Roma, troviamo riproposta un'espressione vasariana in riferimento ai mirabili «macchiati dei paesi»¹¹ che si vedono nelle *Storie di S. Maria Maddalena* (1526 ca) dipinte da Polidoro da Caravaggio nella chiesa di San Silvestro al Quirinale a Roma. Era stato Vasari infatti a utilizzare, per questi affreschi, la formula «macchiati dei paesi», che nelle *Vite* compare in questa unica occasione.

Dai caratteri stilistici delle *Storie* di Polidoro, che Vasari aveva fissato come capostipiti della moderna pittura di paesaggio, era dipesa la fortuna della nozione di *macchia* nelle fonti di

⁵ LONGHI 1975, p. 109.

⁶ Carlo Antonio Galliani (1635/1636-1701), detto degli Occhiali, fu un pittore, collezionista e mercante d'arte attivo a Roma e in rapporto con Resta, a cui fornì vari disegni. La sua raccolta fu comprata da Crozat e trasferita in Francia. Sulla figura di Galliani si vedano WARWICK 2000, pp. 42, 211, nota 86; COEN 2010, I, pp. 45-48; ivi, II, pp. 337-349; BARTONI 2012, pp. 445-446.

⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 118.

⁸ RESTA/POPHAM 1958, pp. 66-67, nota 41. Lo studioso inglese, citando questo disegno, ricordava come il Galliani fosse solito ritoccare i disegni di padre Resta e su questo disegno i colori all'acquarello furono aggiunti da lui.

⁹ Sulla frequentazione con l'abate Titi si veda OCCHIPINTI 2017; sul rapporto tra padre Resta e Scaramuccia si vedano PAMPALONE 2017, p. 30 e OCCHIPINTI 2019.

¹⁰ Padre Resta faceva larghissimo uso della guida romana dell'abate Titi. Cfr. OCCHIPINTI 2017.

¹¹ «Le due istorie di Santa Maria Madalena, nelle quali sono li macchiati dei paesi fatti con somma grazia, furono colorite da Polidoro e Maturino da Caravaggio, che veramente lavorò li paesi con macchie d'albori e sassi meglio d'ogni pittore [...]» (TITI/DELLE FAVE–OCCHIPINTI 2017, p. 191). «Le due istorie di S. M. Madalena, nelle quali sono li macchiati de' paesi fatti con somma grazia, furono colorite da Polidoro e Maturino da Caravaggio, che veramente lavorò li paesi con macchie d'albori e sassi meglio d'ogni pittore [...]» (TITI 1675, p. 180); «[...] le due istorie però di Santa Maria Madalena, nelle quali sono li macchiati de' paesi fatti con somma grazia, furono colorite da Polidoro e Maturino da Caravaggio, che veramente lavorò li paesi con macchie d'albori e sassi meglio d'ogni pittore [...]» (TITI 1686, p. 257). Titi riprendeva Vasari: «[...] et in chiesa li dipinsero la sua cappella e due istorie colorite di S. Maria Maddalena, nelle quali sono i macchiati de' paesi fatti con somma grazia, e discrezione, perché Polidoro veramente lavorò i paesi e macchie d'albori e sassi meglio d'ogni pittore, et egli nell'arte è stato cagione di quella facilità che oggi usano gl'artefici nelle cose loro» (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 462).

primo Seicento; per esempio, il marchese Vincenzo Giustiniani, nella sua famosa lettera sui generi artistici, dichiarava di apprezzare i paesaggi dipinti «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»¹².

Così pure il perugino Luigi Scaramuccia, amico di padre Resta e anche lui lettore di Vasari¹³, ne *Le finezze de' pennelli italiani* (1674) utilizzava la parola *macchia*, attenendosi all'accezione vasariana, di fronte al paesaggio della pala, perduta, di Tiziano con *S. Pietro Martire* già in Santi Giovanni e Paolo, per metterne in evidenza la pastosità e l'orchestrazione chiaroscurale:

Ma uno dei maggiori pregi, che dar si sentisse fu quello del grand'accordamento del tutto insieme, e del giudizio grande che Tiziano aveva usato nella considerazione d'ogni distanza, essendo che da lontano si comprendeva una bellissima macchia, o vogliam dir massa cagionata dalle gran piazze de' chiari, e de' scuri posti a tempo, onde ogni più vero intelligente potesse restarne con molta ragione contento insieme, e stupefatto, e seguendone poi l'avvicinamento potesse conoscere quanto fosse stata la sua grande, ed artificiosa maestria¹⁴.

Negli stessi anni, anche il bolognese Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina Pittrice* (1678) utilizzava la nozione di *macchia*¹⁵ – nell'espressione «fare alla macchia» – riferendola ai modi veloci che la pittura di paesaggio richiedeva.

A sistematizzare il significato tecnico del termine *macchia* fu soltanto il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, pubblicato da Filippo Baldinucci nel 1681, nel quale il lemma è così spiegato: «[...] per esprimere la qualità d'alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore [...] e dicono: questa è una bella macchia»¹⁶. Baldinucci collegava dunque la *macchia* alla nozione di *franchezza*¹⁷, così come in precedenza avevano fatto il marchese Giustiniani e il conte Malvasia.

Ancora oggi, la storia di questa parola – come scriveva Longhi nel 1968 – «è ancora da fare nei particolari, ma non è dubbio che nella critica del Settecento e in tema caravaggesco fu una parola “progressiva”»¹⁸.

¹² «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» (V. Giustiniani, *Al signor Teodoro Amidei*, in BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, VI, p. 123). Si veda OCCHIPINTI 2017, p. 51.

¹³ OCCHIPINTI 2019, p. 24.

¹⁴ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 170.

¹⁵ «[...] che non possono che sommamente svegliare, avvertire, insegnare, ancorche fatti, per così dire, alla macchia, e con tal velocità, che bisogna confessare, in lui solo essersi trovato il disperato in ogn'altro accompagnamento di presso, e bene» (MALVASIA 1678, I, p. 230).

¹⁶ «Lat. *Macula*. I pittori usano questa voce per esprimere la qualità d'alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore, e in tal modo che quasi pare, che ella non da mano d'Artefice, ma da per se stessa sia apparita sul foglio o su la tela, e dicono: questa è una bella macchia» (BALDINUCCI 1809, I, pp. 297-298).

¹⁷ «Questa universal regola della maggiore o minore franchezza nell'operare, ha luogo ancora nelle cose colorite; ma con questa differenza, che là dove ne' disegni, conosciuta essa ed il modo di macchiare e portar la penna o lo stile del supposto maestro e la correzion 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 v'è qualche tocco del maestro» (BALDINUCCI 1765, p. 11). Sulla parola si veda OCCHIPINTI 2017, pp. 51-53.

¹⁸ LONGHI 1968, p. 48.

BIBLIOGRAFIA

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 1809

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, I-II, Milano 1809 (edizione originale *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze 1681).

BARTONI 2012

L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

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.

COEN 2010

P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I-II, Firenze 2010.

DA VINCI 1651

L. DA VINCI, *Trattato della pittura* [...], Parigi 1651.

DA VINCI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2019

L. DA VINCI, *Trattato della pittura nella redazione della princeps (Parigi, 1651)*, a cura di M. CARNEVALI, con saggio introduttivo di C. OCCHIPINTI, Roma 2019.

LONGHI 1968

R. LONGHI, *Caravaggio*, Roma 1968 (edizione originale *Il Caravaggio*, Milano 1952).

LONGHI 1975

R. LONGHI, *Officina Ferrarese (1934) Ampliamenti (1940) Nuovi Ampliamenti (1940-55)*, Firenze 1975 (edizione originale *Officina Ferrarese*, Roma 1934).

MALVASIA 1678

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

OCCHIPINTI 2017

C. OCCHIPINTI, *Introduzione allo Studio di pittura dell'abate Titi*, in TITI/DELLE FAVE-OCCHIPINTI 2017, pp. 5-61.

OCCHIPINTI 2019

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

PAMPALONE 2017

A. PAMPALONE, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, 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. 29-76.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019

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

TITI 1675

F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle Chiese di Roma [...]*, Roma 1675.

TITI 1686

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

TITI/DELLE FAVE–OCCHIPINTI 2017

F. TITI, *Studio di pittura scultura e architettura nelle chiese di Roma (1674)*, a cura di D. DELLE FAVE, con saggio introduttivo di C. OCCHIPINTI, Roma 2017.

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.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

Roberto Longhi riteneva *macchia* una parola preziosa e già nel lontano 1968 sognava di ricostruire la storia di questo termine. Lungi dal volere ripercorrere questa storia, il contributo vuole portare a capire cosa esattamente intendesse padre Resta quando si richiamava alla nozione tecnica di *macchia* alla luce delle occorrenze contenute nei suoi scritti e delle principali attestazioni nella letteratura artistica cinque e seicentesca, soffermandomi su quegli scrittori così vicini a lui come Filippo Titi, Luigi Scaramuccia e Carlo Cesare Malvasia. A sistematizzare il significato tecnico del lemma *macchia* fu soltanto Filippo Baldinucci, che collegava la *macchia* alla nozione di *franchezza*, così come precedentemente avevano fatto il marchese Giustiniani e il conte Malvasia.

Roberto Longhi considered *macchia* a precious word and already in 1968 he dreamt of reconstructing the history of this term. Far from walking through this history, the aim of the essay is to lead the reader understand what exactly Father Resta meant when he referred to the technical notion of *macchia* in the light of the occurrences contained in his writings and of the main attestations in the artistic literature of the Sixteenth and Seventeenth centuries, focusing on those writers so close to him as Filippo Titi, Luigi Scaramuccia and Carlo Cesare Malvasia. To systematize the technical meaning of the word *macchia* was only Filippo Baldinucci, who connected *macchia* to the notion of *franchezza*, as previously done by the marquis Giustiniani and the count Malvasia.

**«ERA SÌ DOLCE IL PAESE CHE PASSAVA IL PAESAR DI RAFFAELE».
SEBASTIANO RESTA E IL PAESAGGIO**

Annibale si diletto' assai del paese, onde li suoi spassi festivi consistevano in ricercare belle e vaghe vedute e con quel suo frascheggiare tanto facile che diè lume a varij paesisti, ne formava dal vero bellissimi siti, come si vede ne' due presenti paesetti¹.

Con tale definizione Sebastiano Resta non solo riconosce al più celebre dei Carracci di essere un abile paesista ma, al contempo, si attesta quale fine intenditore di un genere considerato minore come quello del paesaggio.

Sulla pittura di paese intesa nelle sue varie declinazioni, gli scritti di Resta, dalle lettere alle didascalie di commento, dai disegni alle postille vergate su numerosi esemplari di fonti storico-artistiche, riservano una copiosa messe di notizie – impossibile da analizzare nella sua totalità in questa sede – inerenti artiste e artisti, dipinti e disegni, raccolte grafiche, corrispondenti e collezionisti, episodi autobiografici e preziose *sources of supply*².

Sebbene, a oggi, la critica non abbia ancora rintracciato con sicurezza i due «paesetti» sopra menzionati, sono stati identificati numerosi disegni dei Carracci un tempo nelle raccolte del sagace oratoriano³, tra cui vale la pena ricordare il foglio – più precisamente, i fogli – con un *Paesaggio fluviale* (Fig. 1) oggi al British Museum⁴. Secondo l'attenta ricostruzione di Jeremy Wood, l'opera – stando al riscontro nel manoscritto conservato alla British Library, Lansdowne 802 – corrisponderebbe al foglio «h.78» del libro *n* di Resta, ascritto da quest'ultimo a: «Annibale Carracci. Dell'antecedente e del q[ues]to Paese M[onsigno]r Marchetti n'ha una belliss[im]a copia di m[an]o di Monsu Nicolo Possino [Poussin] andeliense gran Restitutore dell'arte in Francia»⁵. Tale descrizione offre almeno due notizie particolarmente interessanti. La prima, più evidente, è che Nicolas Poussin avesse copiato il paesaggio ritenuto di Annibale e che tale «bellissima copia» (a oggi ignota) fosse nella collezione del pistoiese Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, principale acquirente dei fogli raccolti dall'oratoriano⁶.

La seconda informazione, che si ricava indirettamente dal passo restiano andando a verificare la corrispondenza del disegno qui indicato come «antecedente», è che questo non era

Desidero ringraziare per gli utili confronti: Carmelo Occhipinti, Maria Rosa Pizzoni e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. La mia riconoscenza va a Francesco Grisolia, per essere stato guida sicura nella selva restiana, e a Barbara Agosti, per essere stata lettrice paziente, prodiga di consigli.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n*, n. 48, brano trascritto in WOOD 1996, p. 61, n. 121.

² Ovvero le fonti di approvvigionamento delle opere d'arte (specialmente disegni) di Resta, come definite da WARWICK 2000, pp. 18-36.

³ Sul collezionismo di Resta circa i fogli dei Carracci si veda in particolare WOOD 1996.

⁴ Londra, British Museum, inv. 1946,0713.715, penna e inchiostro grigio su carta crema, due fogli originariamente uniti, il foglio di sinistra misura 340 x 253 mm, la parte destra misura 330 x 252 mm circa. L'opera è oggi attribuita, con alcuni dubbi, ad Agostino Carracci. Cfr. POPHAM 1935, p. 48, no. 8, tav. XXIX; ROBERTSON-WHISTLER 1996, pp. 72-73, n. 32; WOOD 1996, pp. 21, 24, fig. 20, p. 42, nota 125, p. 53, n. 67, nota 233; SUTHERLAND HARRIS 2000, p. 420, nota 32.

⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n*, f. 128v, n. 78. La trascrizione qui usata è la medesima proposta da WOOD 1996, p. 53, n. 67, così come i termini entro parentesi quadre; il foglio reca la numerazione Resta-Somers «h.78».

⁶ La copia segnalata da Resta sembra attestare anche lo studio di Poussin su Annibale; purtroppo, ad oggi, il disegno non è stato ancora rintracciato o riconosciuto. Circa Marchetti e la sua fitta corrispondenza con Resta si rimanda all'esteso studio di SACCHETTI LELLI 2005.

un paesaggio di Annibale, giacché vi si riferisce la seguente annotazione: «il dì di San Jacopo, a dì 20 di giugno 1570 della famosa Irene di Spilimbergh»⁷.

All'interno del manoscritto londinese, la presenza di un'opera della nobildonna, artista e letterata friulana, posta immediatamente prima di una prova del maestro felsineo, mal si concilia con il commento del religioso, che sembra riferirsi a due fogli di Annibale, creando una palmare discrasia tra testo e immagine che potrebbe motivarsi alla luce di uno dei numerosi cambiamenti a cui Resta sottoponeva le proprie raccolte grafiche⁸.

In effetti, nella versione a stampa dell'*Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori* si trovano citati, rispettivamente ai numeri 90 e 91: «Un bel Paese d'Annibale Carracci [...] Un'altro bel Paese d'Annibale Carracci, sono un presagio del terzo Stato dell'Arte»⁹. Risulta verosimile ritenere che il primo dei due fogli sia stato rimosso successivamente all'edizione del citato *Indice*, licenziato dai torchi nel 1707 a Perugia, e al suo posto sia stato inserito (dall'oratoriano stesso) un disegno dell'artista friulana.

Del resto, l'arguto connoisseur indicava proprio i paesaggi annibaliani quali esempi *in nuce* di quel felice rinnovamento figurativo definito «terzo stato dell'arte» che sarà sancito dai Carracci e dalla loro «insigne Scuola»¹⁰.

Oltre ai disegni sopra citati, Resta raccolse numerosi paesaggi dei Carracci, ma a causa della dispersione a cui sono stati sottoposti nel tempo molti suoi album, risulta particolarmente arduo stabilirne con precisione il numero, e riuscire a individuarli tutti con esattezza è impresa titanica. Per rendersi conto della massiccia circolazione di disegni di questa tipologia, gioverà leggere le parole di Resta stesso, contenute in una missiva (databile al 1699) indirizzata al vescovo Marchetti, in cui egli riferiva di una recente trattativa circa una compravendita di «paesini»:

[...] ho detto al Signor Antonio Axer Todesco: “Fate così: giacché havete altra robba tanta da far quattrini fate, e suspendete il dilapidar qua e là questi paesini Carraceschi, metteteli in un libretto e teneteli per qualche tempo per me, e lasciateci il luogo per 10 carte bianche”. Così ha fatto et ieri mi portò il libro ancor umido col cartone di carta pecora polito sì, ma non indorato; ho dato una vistarella, et è bello (as)sortimento carracesco perché pochi (tre o quattro apocrifi vi sono fuori di tal scola, e buoni tutti) ma l'ho messo in sopreso subito¹¹.

La prosa vivace restituisce l'immediatezza del dialogo tra il padre filippino e l'antiquario nordico, e lascia percepire la viva soddisfazione del primo per aver suggerito la realizzazione di un album a tema, con un «bello assortimento carracesco», in cui erano pochissimi i fogli (da lui) ritenuti spuri. Il «libretto», non più esistente, descritto in questo brano è stato riconosciuto come quello contenente novantasei paesaggi carraceschi di piccolo formato, acquistato da Resta presso l'argentiere, pittore, conoscitore e mercante tedesco residente a Roma Antonio Axer, e inviato dall'oratoriano a Marchetti nel maggio del 1700¹².

⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n*, f. 128, n. 77. Per un profilo biografico si rimanda a RIGA 2018.

⁸ Sui doni, regali e scambi, attuati da Resta dei propri disegni, gli episodi sono innumerevoli. Si leggano, a mero titolo esemplificativo, gli eccellenti lavori di WARWICK 2000 e 2017, con bibliografia precedente.

⁹ RESTA 1707, p. 13, nn. 90-91.

¹⁰ Ivi, frontespizio.

¹¹ Lettera integralmente trascritta in SACCHETTI LELLI 2005, pp. 50-54; per il brano riportato si vedano in particolare pp. 51-52.

¹² Il libro corrisponde al settimo volume descritto nella lettera di John Talman a Henry Aldrich. Cfr. POPHAM 1936-1937(1937), p. 6. Su Axer, abile intermediario fra il milieu di conoscitori e artisti romani e numerosi collezionisti europei tra cui inglesi, olandesi e tedeschi, in stretto rapporto con personaggi quali padre Resta e John Closterman (1660-1711), si vedano SACCHETTI LELLI 2005, pp. 31, 51, lettera n. 6; SICCA 2008a, pp. 21-26, 42, 61-65, note 83-87, 90, 95, 111, con bibliografia precedente; 2008b, pp. 20-21, 61, nota 67, con bibliografia

I fogli di Ludovico, Agostino e Annibale passati tra le sapienti mani dell'oratoriano sono svariati: tra questi si annoverano quelli inseriti nella pungente *Felsina vindicata contra Vasarium*¹³, la cui genesi viene discussa nella corrispondenza con monsignor Marchetti, ove, del più noto dei Carracci, si citano «Un Cavallo caduto in paese d'Annibale [...] Un altro Paesotto d'Annibale, che si vede il vento»¹⁴. Nonostante le due carte non siano ancora state individuate, appare evidente, specialmente per il «paesotto», la volontà del conoscitore di dare un'idea – mediante pochissimi cenni – del dato atmosferico nell'opera dell'illustre caposcuola bolognese.

Il termine, pur variato, ritorna in una delle postille di Resta a una copia delle *Vite de' pittori, scultori et architetti* di Giovanni Baglione (1642), dove segnalava che «in fronte della Galleria di Mondragone vi è d'Annibale un paesone grande quanto è la facciata intiera di passi 14 in circa con entro un Polifemo che racconta le pecore tra le quali vestito da pecora sfugge Ulisse, et un altro pastore vien correndo [...]»¹⁵.

Il «paesone grande» – che tanto colpì l'oratoriano da fargli ricordare che «questa pittura è la più bella cosa, che mi ricordi haver visto in tal genere, et io la vidi il dì 13 maggio 1667»¹⁶ – raffigura *Orco, Norandino e Lucina* e spetta invero a Giovanni Lanfranco¹⁷.

L'interesse di Resta per la pittura e i disegni di paesaggio contribuisce a spiegare il suo legame con Giovan Francesco Grimaldi, artista bolognese e collezionista di grafica, da lui definito «celebre paesista alla carraccesca»¹⁸, individuando così le precipue caratteristiche stilistiche dell'artista. Il rapporto tra i due – che si rivela di particolare interesse riguardo ai diversi aspetti della connoisseurship in relazione alle pratiche commerciali¹⁹ – è documentato da varie testimonianze, tra cui le parole del filippino che dichiarava: «da questo buon vecchio [Grimaldi] io hebbi bei disegni de' Caracci»²⁰; in una sua iscrizione apposta sul verso di un foglio raffigurante una *Madonna con il Bambino* Resta ricordava di averlo avuto in dono da Grimaldi, di averlo dapprima erroneamente attribuito al genovese Luca Cambiaso, ma di essere stato poi corretto da Grimaldi medesimo: «Io l'hebbi della buona memoria di Gio. Fr. c^o Grimaldi, che era della Scuola Carraccesca io le pigliai di Luca Cambiagio, ma egli me l'asserì d'Annibale, e se ne privò il grand'affetto che mi portava. Sempre mi è stato ammirato non che lodato»²¹.

Ma se per Resta all'aprirsi del Seicento nel genere paesistico la scuola bolognese primeggiava sulle altre – tanto da spingerlo a realizzarle, nelle vesti di dilettante, un ingenuo

precedente. Non ultimo, il rapporto con Axer offre un esempio dell'ampia rete di relazioni, non certo limitata agli italiani, con numerosi amatori e collezionisti creata da Resta.

¹³ Su questa conosciuta raccolta di Resta (smembrata e dunque non più esistente), formata tra il 1698 e il 1700, come puntualmente ricostruito da WARWICK 2000, pp. 12, 193, nota 60, e descritta nel ms. Lansdowne 802, libro e, si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 45-79.

¹⁴ I disegni erano posti l'uno di seguito all'altro, rispettivamente «foglio 55» e «foglio 56». Per la trascrizione integrale si rimanda a SACCHETTI LELLI 2005, p. 338. Sui disegni, non ancora rintracciati, si veda anche PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 74.

¹⁵ Il commento è apposto sulla copia delle *Vite* presente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2977, ed è integralmente trascritto e commentato nell'utile testo sulle postille dell'oratoriano a diverse edizioni delle *Vite* di Baglione: LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 47.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ La tela, un tempo presso Villa Mondragone a Frascati (come ricordato da Resta), raffigura un episodio dell'*Orlando furioso* (esemplato su quello omerico, come ancora riportato dal religioso filippino) ed è oggi conservata presso la Galleria Borghese, inv. 16. Cfr. DELLA PERGOLA 1955-1959, I, pp. 53-54, n. 89, GIOVANNI LANFRANCO 2001, pp. 198-201, n. 48 (con ampia bibliografia precedente).

¹⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro n, n. 29.

¹⁹ L'ipotesi è sottilmente formulata in WOOD 1996, p. 25.

²⁰ Commento trascritto in NICODEMI 1956, p. 295, n. 219.

²¹ Vienna, Albertina, inv. 2123. L'opera è dubitativamente attribuita ad Annibale Carracci e a Luca Cambiaso; la provenienza Grimaldi-Resta è discussa da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 32. Una copia del foglio, assegnata ad anonimo artista siciliano della prima metà del XVIII secolo, è conservata ad Acireale, Pinacoteca Zelantea, riprodotta e commentata in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, pp. 20-21, figg. 12-13.

paesaggio latamente carraccesco²² – nel secolo precedente gli indiscussi campioni erano stati, a suo giudizio, i veneti e gli amati lombardi.

Ben noto è il caso del disegno appartenuto all'oratoriano raffigurante la *Veduta di Castel San Zeno con un personaggio* (o *Veduta di Montagnana*), attribuito a Giorgione²³, artista che sulla scia di Vasari padre Resta considerava pietra miliare e termine di paragone circa la qualità stilistica, compositiva ed estetica dei «paesi», e indispensabile premessa per l'eccellenza di Tiziano in questo ambito della pittura²⁴. Tra i brani di Resta che meglio testimoniano questa sua visione si può richiamare una efficace nota su Dosso Dossi contenuta nella *Galleria Portatile*: «prevalse in paesare di ottimo gusto alla Titianesca quanto alla macchia (però nella freschezza dell'impasto de colori, Titiano non fu mai eguagliato, né da Dossi, né da altri)»; e anche una lettera indirizzata da Resta all'amico Giuseppe Ghezzi, il quale gli aveva chiesto un parere su un quadro con un *Noli me tangere*, creduto di Raffaello ma secondo l'oratoriano attribuibile piuttosto a Cesare da Sesto²⁵: «Il paese ancora pizzica del Giorgione, variato di poco da Titiano. Ma ridico di Cesare da Sesto»²⁶. A giudizio di Resta, come spiega in un'altra missiva al medesimo destinatario, è proprio il paesaggio del dipinto, peraltro meritevole di una pulitura, a potere dirimere la questione attributiva, orientandosi su Cesare da Sesto o sul pittore lombardo che, come tramandavano Vasari e Lomazzo, più collaborò con quest'ultimo, proprio nei paesaggi, l'ancora misterioso Bernardino (e non Cesare) Bernazzano: «perché havrei voluto osservare se quel superbo paese fosse di sua mano [di Cesare da Sesto] o di Cesare Barnazano [...]. Ma non dogliamosi di ciò, che è meglio, perché il paese è bellissimo»²⁷.

²² Francoforte, Museo Städel, inv.1524. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 69-70, 87, nota 109, fig. 20.

²³ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 485 (PK). Per una recente menzione del celebre foglio del grande maestro veneto si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 14, con bibliografia precedente.

²⁴ Tiziano Vecellio viene sovente citato negli scritti di Resta come uno dei più alti riferimenti in merito ai paesaggi (e non solo): ad esempio il conoscitore, nelle note alla *Galleria Portatile*, conservata a Milano presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, all'interno delle Vite di Dosso Dossi (ovvero Giovanni Luteri) e del fratello di costui, Giovanni Battista, ricorda che «il primo prevalse in Paesare di ottimo gusto alla Titianesca quanto alla macchia (però nella freschezza dell'impasto de colori, Titiano non fù mai eguagliato, ne da Dossi, ne da altri)» (BORA 1976, scheda n. 28, p. 268). Un altro riferimento è nella corrispondenza con monsignor Marchetti: in una missiva in cui si enunciano diversi disegni, vi sono tre paesaggi, rispettivamente un «Paese di Tiziano, grande / Uno più grande del Campagnola suo scolaro che pare di Tiziano stesso / Altro pur grande pure con figure del Campagnola» (SACCHETTI LELLI 2005, pp. 112-117, lettera n. 19, in particolare p. 116). Infine, un ulteriore esempio è sulla già menzionata Irene di Spilimbergo, ricordata con somma ammirazione in vari appunti dell'oratoriano quale «dama che in far paesi arivò a Titiano» (NICODEMI 1956, p. 299, n. 250).

²⁵ Sull'opera, non ancora identificata dagli studi, si rimanda all'efficace lettura di CORSO 2018, pp. 86-87 (con puntuale e ampia bibliografia precedente).

²⁶ La lettera è integralmente trascritta da Giulia Cerquozzi, Maria Rosa Pizzoni e Michela Corso in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 209-210, n. 62.

²⁷ «Dicevo che desideravo vederlo polito, perché havrei voluto osservare se quel superbo paese fosse di sua mano o di Cesare Barnazano, quale con esso si mise a servirlo nel farli i campi di paesi alle figure. Soleva il Barnazano farli i paesi minuti nelle parti, benché grandiosi nel tutto, e con tanta minutezza li faceva soavissimi ed accordatissimi. Il paese di questo quadretto a vederlo così non nettato mi pare del medesimo // Cesare da Sesto, e mi piace anche più che se fosse di Cesare Barnazzano pur milanese. Ma se fosse del arnazzano, haveressimo un contrasegno di più, che fosse il quadro nelle figure di Cesare da Sesto, perché più quadri si vedono con i paesi di Barnazzano che con i paesi di Cesare da Sesto proprio. Ma non dogliamosi di ciò, che è meglio, perché il paese è bellissimo». Per una lettura completa si rimanda all'intera trascrizione effettuata sempre da Giulia Cerquozzi, Maria Rosa Pizzoni e Michela Corso in *ivi*, n. 62, pp. 212-214. Per le indicazioni vasariane su Bernazzano, contenute nella biografia di Dosso Dossi, si veda VASARI 1568, I, terza parte, pp. 181-182; per quelle di Lomazzo si veda LOMAZZO 1584, pp. 188, 463, 684 (indicato quale 'Barnazano' nella tavola dei nomi). Circa il ruolo di Resta quale esempio della fortuna critica del maestro leonardesco si segnalano: CARMINATI 1994, pp. 13-14; CORSO 2018, pp. 83-85. Il merito di aver tratto in salvo dall'oblio storico e artistico Bernazzano si deve ascrivere ad alcuni studi tra cui è doveroso ricordare le raffinate aperture contenute nei testi di ROMANO 2001-2002(2002) e 2011, e, più recentemente, l'attenzione di PIZZONI 2015, pp. 112-113, nota 220 (con riferimenti a Vasari, Lomazzo e Bottari).

Questi brani riconfermano la profonda conoscenza che l'oratoriano aveva maturato della tradizione della letteratura artistica cinquecentesca e la grande importanza di questo bagaglio di informazioni nella sua pratica di conoscitore²⁸.

Tali osservazioni trovano un'ulteriore riprova in un altro caso, che emerge dalla corrispondenza epistolare tra Resta e il padre carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi, inerente un'opera ritenuta di Bramantino²⁹. Non un dipinto qualsiasi, bensì un autoritratto, definito come «singolare» e «raro», così ricordato nella lettera del 7 settembre 1704:

Questo Ritratto è ad oglio e qui era stimato di Raffaele, e di Leonardo o contemporanei tanto era [...] fresco e ben disegnato. Raro era perché in Roma da 43 anni o più che ci dimoro mai ho visto niente, ma singolare lo dico per esser il Ritratto del medesimo nello specchio e per essere stato il primo [...] lombardo che facesse ad oglio et haver impastato sì dolce il color nuovo ad oglio, che non fu eguagliato se no doppo 60 anni da chi V. P. sa. Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele. Nissuno l'arivò tanto come Cesare da Sesto (ne anche il Lovino) nella dolcezza, e pure i paesi di Cesare da Sesto erano quasi tutti del Barnazzano³⁰.

Ebbene secondo Resta – questa volta discostandosi dalla fuorviante ricostruzione vasariana per cui l'attività del pittore si sarebbe collocata in pieno Quattrocento – Bramantino meritava di essere innalzato a caposcuola della cultura artistica lombarda in età moderna. I suoi paesaggi, infatti, parevano superare persino quelli di Raffaello: «Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele».

La spiccata sensibilità di Resta nei confronti della pittura di paesaggio doveva essersi (verosimilmente) sviluppata durante la prima giovinezza, a Milano, a partire dalle sollecitazioni che gli venivano dal padre, Filippo Resta, lui stesso collezionista, intendente d'arte e paesaggista, il cui ruolo nel percorso di Sebastiano sia in Lombardia sia poi a Roma è stato sottolineato dalla critica³¹. In quella fase precoce della sua formazione, Sebastiano aveva frequentato personalmente (con scarso successo), la bottega di Ercole Procaccini il giovane, figlio di Carlo Antonio Procaccini, ricordato dal filippino stesso come esecutore di «paesaggi bellissimi alla Brillesca con figurine galanti»³². E nei suoi scritti sono innumerevoli i riferimenti a *paesini*, *paesetti*, *paesi*, *paesotti* e *paesoni*, qualificati di volta in volta con un'ampia gamma di aggettivi (*vaghi*, *dolci*, *superbi*). Tra tante occorrenze, vale la pena ancora di considerare una sua osservazione riservata a Salvator Rosa, esimio erudito, letterato e artista che, come è noto agli studi, era in rapporti diretti con l'oratoriano³³. Quest'ultimo nelle già citate note a un esemplare

²⁸ Molti i testi postillati da Resta. Per una bibliografia puntale e aggiornata si veda PIZZONI 2018, p. 68; nello specifico, sul complesso rapporto con le *Vite* di Vasari si rimanda all'approfondita lettura di AGOSTI 2015.

²⁹ Opera non rintracciata. Ringrazio Francesco Grisolia e Maria Rosa Pizzoni per avermi gentilmente segnalato la lettera in oggetto, trascritta dalla stessa Pizzoni e da Michela Corso. Il documento si trova a Bologna, Biblioteca Universitaria, Corrispondenza Resta-Orlandi, cc. 235r/v, 236r/v. La testimonianza di Resta quale conoscitore seicentesco di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, così come il presunto autoritratto qui menzionato, è nota alla critica. In tal senso si rimanda alle acute analisi di AGOSTI 2012, in particolare p. 74, in cui si segnala anche il carteggio tra Resta e Nicolò Maria Visconti, rintracciato da Davide Mirabile (oggi studiato da Edoardo Rossetti).

³⁰ Bologna, Biblioteca Universitaria, Corrispondenza Resta-Orlandi, c. 236.

³¹ Circa l'importanza del padre per il giovane Sebastiano, rilevata in più contributi, si rimanda ai recenti studi di PIZZONI 2016, in particolare p. 35, note 2-4, con bibliografia precedente, e BORA 2017, in particolare p. 241, nota 1, con bibliografia precedente.

³² Così viene definito da Resta nel libro *e* del ms. Lansdowne 802, ovvero all'interno della *Felsina vindicata contra Vasarium* (si legga la trascrizione di PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 186, n. 61). Per una recente biografia di Ercole Procaccini il giovane si rimanda a D'ALBO 2016b; parimenti su Carlo Antonio Procaccini, D'ALBO 2016a. Circa l'attività di paesaggista di quest'ultimo vi sono utili notizie nello scritto di MORANDOTTI 2005, pp. 198-205, figg. 110-135.

³³ FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 240, 255, nota 37; WARWICK 2000, p. 9; FARINA 2009, pp. 356, 360, nota 59; FARINA 2010, pp. 185, 196, nota 31; PIZZONI 2016, p. 36.

dell'*Abecedario* di padre Orlandi in suo possesso, inserisce un incisivo commento circa le differenze compositive e prospettiche che distinguono le opere del celebre paesaggista napoletano da quelle di Gaspar Dughet: «perciò dicevasi che ne' paesi di Gasparo Pussino si poteva camminare a piedi et in carrozza, ma in quelli di Salvatore Rosa si poteva solo andare volando»³⁴.

³⁴ Commento trascritto in NICODEMI 1956, pp. 308-309. Sebbene la nota di Resta possa sembrare una critica all'opera rosiana, riportata come l'antico *tradunt* latino – 'si dice' («dicevasi») –, essa rileva l'aspetto fantastico e pittoresco dei paesaggi del celebre pittore e disegnatore partenopeo, che tanto successo ebbe in vita e nel secolo successivo in tutta Europa, specialmente oltremarina. Sulla fortuna di Rosa nel Settecento inglese si vedano WESTON 2016 e 2021.



Fig. 1: Agostino Carracci, *Paesaggio fluviale*, 1590 circa. Londra, British Museum, inv. 1946,0713.715

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2015

B. AGOSTI, *I Vasari di padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 35-51.

AGOSTI 2012

G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 21-79.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 241-302.

CARMINATI 1994

M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano 1994.

CORSO 2018

M. CORSO, «*Il perito dell'arte e il dilettante ingegnoso*»: disegni e dipinti quattro e cinquecenteschi nel carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi, in *NOTIZIE DI PITTURA 2018*, pp. 83-106.

D'ALBO 2016a

O. D'ALBO, *Procaccini Carlo Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, pp. 461-463.

D'ALBO 2016b

O. D'ALBO, *Procaccini Ercole il giovane*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma 2016, pp. 466-469.

DELLA PERGOLA 1955-1959

P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I dipinti*, I-II, Roma 1955-1959.

FARINA 2009

V. FARINA, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento. Le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 339-362.

FARINA 2010

V. FARINA, *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in *Le Dessin Napolitain*, atti del convegno internazionale (Parigi 6-8 marzo 2008), a cura di F. Solinas, S. Schütze, Roma 2010, pp. 183-198.

FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, «*Prospettiva*», 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

GIOVANNI LANFRANCO 2001

Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, catalogo della mostra, a cura di E. Schleier, Milano 2001.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* [...], Milano 1584.

MORANDOTTI 2005

A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite del Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 53-221.

PIZZONI 2016

M.R. PIZZONI, *Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti*, in *Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016, pp. 35-42.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *NOTIZIE DI PITTURA 2018*, pp. 39-81.

POPHAM 1935

A.E. POPHAM, *Catalogue of Drawings in the Collection Formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., Now in the Possession of His Grandson, T. FitzRoy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, Londra 1935.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni antichi della Pinacoteca Zelantea di Acireale*, in *Gli antichi disegni della Pinacoteca Zelantea. Secoli XVI-XVIII*, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Acireale 2006, pp. 11-37.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la Felsina vindicata contra Vasarium*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2013, pp. 45-89, pp. 175-189.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite del Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015*, pp. 3-33.

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.

RIGA 2018

P.G. RIGA, *Spilimbergo Irene di*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIII, Roma 2018, pp. 605-607.

ROBERTSON-WHISTLER 1996

C. ROBERTSON, C. WHISTLER, *Drawings by the Carracci from British Collections*, catalogo della mostra, Oxford-Londra 1996.

ROMANO 2001-2002(2002)

G. ROMANO, *Documenti e monumenti: il caso del Bernazzano*, «Quaderni storici», n.s., 2, 2001-2002(2002), pp. 333-345.

ROMANO 2011

G. ROMANO, *Documenti e monumenti: il caso del Bernazzano*, in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 185-196.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SICCA 1990

C.M. SICCA, *Pisa e l'Europa. Guide e viaggiatori*, in *Settecento Pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 207-283.

SICCA 2008a

C.M. SICCA, *The Making and Unraveling of John Talman's Collection of Drawings*, in *John Talman. An Early Eighteenth-century Connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven-Londra 2008, pp. 1-75.

SICCA 2008b

C.M. SICCA, *Una collezione di disegni irriuale*, in A. Capitanio, C.M. Sicca, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008, pp. 7-72.

SUTHERLAND HARRIS 2000

A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's Inventions: Pen-and-Ink Studies, 1582-1602*, «Master Drawings», 4, 2000, pp. 393-423.

VASARI 1568

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* [...], I-III, Firenze 1568.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

WARWICK 2017

G. WARWICK, *On Friendship: Resta and the Arts of Collecting*, in PADRE SEBASTIANO RESTA 2017, pp. 77-91.

WESTON 2016

G.M. WESTON, *Salvator Rosa's Landscapes in 18th-century Britain. From physical presence to literary interpretations*, «Valori Tattili», 7, 2016, pp. 140-153, 190.

WESTON 2021

G.M. WESTON, *Salvator Rosa nel Regno Unito. Arte, collezionismo e fortuna critica*, Roma 2021 (in corso di stampa).

WOOD 1996

J. WOOD, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 1, 1996, pp. 3-71.

ABSTRACT

Con tale contributo, attraverso alcuni casi studio, si desidera rilevare il rapporto tra padre Sebastiano Resta e il paesaggismo.

Diversi testi confermano che egli stimasse i paesaggi realizzati da Annibale Carracci e dalla sua scuola, quelli della scuola veneta di Tiziano e Giorgione e – non ultimo – i paesaggi lombardi di Cesare da Sesto, Bernazzano e Bramantino.

Mediante lo studio di diverse fonti, quali i materiali archivistici e documentari, così come i recenti contributi critici, è possibile sapere che tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII secolo Resta ebbe numerosi rapporti con collezionisti e conoscitori di grafica quali: il vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti, l'artista Giovan Francesco Grimaldi e Antonio Axer, argentiere, pittore e mercante tedesco attivo a Roma (solo per citarne alcuni).

Inoltre, appare rilevante ricordare l'influenza che il padre di Sebastiano, Filippo Resta, collezionista, conoscitore e pittore di paesaggi, ebbe negli indirizzi del figlio stesso, così come la frequentazione da parte di quest'ultimo della bottega di Ercole Procaccini, figlio di Carlo Antonio Procaccini, noto artista e paesaggista.

Attraverso la declinazione della parola *paese* l'oratoriano Resta formula analisi critiche su numerosi paesaggi e paesaggisti, come il brillante confronto tra le opere di Gaspar Dughet e quelle di Salvator Rosa che si propone in chiusura.

By means of this essay, through the presentation of certain case studies, I intend to highlight the connection between Father Sebastiano Resta and the landscape genre.

A number of sources confirm that he cultivated a special fondness for the landscapes painted by Annibale Caracci and his school, for the Venetian landscapes by Tiziano and Giorgione and – last but not least – for the Lombard landscapes painted by Cesare da Sesto, Bernazzano and Bramantino.

By cross-referencing different sources, such as archival and documentary material, and new critical studies, we know today that between the end of the 17th and the beginning of the 18th century Resta had many relationships with collectors and graphic connoisseurs: the bishop of Arezzo Giovanni Matteo Marchetti, the artist Giovan Francesco Grimaldi and Antonio Axer, silversmith, painter and German merchant living in Rome (just to name a few).

It is worth to recall at this point the influence of Sebastiano's father, Filippo Resta, in turn collector, connoisseur and landscaper, on his own son; as well as the attendance, by Sebastiano himself, of Ercole Procaccini's workshop, the latter son of Carlo Antonio Procaccini, well known landscaper and artist.

We are aware today that through the variation of the word *paese* the Oratorian Resta left us with analysis and critics to many landscapers' work, such as the comparison between Gaspar Dughet's and Salvator Rosa's pieces that we propose in closing.

**PADRE RESTA E IL *PITTORESCO*.
APPUNTI SULL'UTILIZZO DEL TERMINE NELLA LETTERATURA ARTISTICA TRA
XVI E XVIII SECOLO**

Prima di assumere, nel corso del Settecento, l'accezione di 'suggestivo', soprattutto in riferimento a scenari di natura selvaggia, costellati di rovine antiche immerse tra le fronde scomposte di alberi secolari e tali da richiamare alla mente certi dipinti di paesaggio, il termine *pittoreesco* veniva di solito adoperato dagli scrittori d'arte seicenteschi nel senso generico di 'pittorico', in linea d'altronde con l'utilizzo che dello stesso termine si faceva già nel Cinquecento. Tra le più rare attestazioni cinquecentesche, ricordiamo naturalmente quella vasariana: nell'*Introduzione alle tre arti del disegno* era descritto il procedimento dell'acquarellatura della biacca, che rendeva il disegno simile a un dipinto, giacché «questo modo è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito»¹. Addentrandosi nelle vite degli artisti, lodando, ad esempio, la ricchezza inventiva e capricciosa di Giulio Romano nelle decorazioni di Palazzo Te a Mantova, l'aretino le diceva «con senso poetico e pittoresco [...] garbatissimamente finite», riferendosi cioè sia alla cultura letteraria del pittore, sia alla qualità pittorica da lui raggiunta².

Padre Sebastiano Resta si servì del termine *pittoreesco* in diversi contesti. Nel *corpus* dei suoi scritti che al momento sono stati raccolti risultano almeno venti occorrenze, mentre più di rado compare l'aggettivo *pittorico*, utilizzato ad esempio a proposito del suo famoso «viaggio pittorico in Lombardia»³, oppure per indicare i «sette governatori del mondo pittorico»⁴ dei quali aveva scritto Lomazzo (primo fra tutti il Buonarroti), oppure ancora in lode del «genio pittorico»⁵ di cui aveva saputo dare prova, col suo fiuto collezionistico, il vescovo aretino Giovanni Matteo Marchetti, acquirente e corrispondente di Resta. In sostanza, *pittorico* e *pittoreesco* erano ancora intercambiabili. Eppure, come mi sembra che mostrino alcune delle seguenti attestazioni restiane, *pittoreesco* in certi casi iniziava già a caricarsi – a differenza di *pittorico* – di diverse sfumature di significato, trovandosi per esempio associato al sostantivo *bizzarria* in riferimento, appunto, a una specifica capacità inventiva del pittore, intesa nel senso sia dei contenuti, sia dell'esecuzione.

Per esempio, in una nota relativa a un disegno che egli riteneva di mano di Ambrogio Figino, conservato nel codice detto *Galleria Portatile* e raffigurante un'*Ascensione di Cristo al cielo*, Resta rilevava nella composizione una carenza di «bizzarria pittoresca», un dato che ai suoi occhi era coerente con l'attribuzione del foglio al pittore milanese e al suo «genio composto alla divozione de' spettatori»:

Un sentito ringraziamento a Carmelo Occhipinti, costantemente presente con i suoi consigli e suggerimenti; ai colleghi Eliana Monaca, Maria Giulia Cervelli, Federica Bertini, Alessandra Magostini e Damiano Delle Fave per il loro supporto.

¹ VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, p. 75 (edizione Torrentiniana), nell'edizione on-line consultabile all'indirizzo <https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/> <28 dicembre 2020>. Qualche decennio più tardi, nel 1584, anche Giovanni Paolo Lomazzo avrebbe utilizzato la parola «pittoresco» nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, per riferirsi all'atto di rendere le ombreggiature dei corpi in pittura, utilizzando determinati colori piuttosto che altri. Cfr. LOMAZZO 1584, pp. 311-312.

² VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, V, p. 887 (edizione Torrentiniana), nell'edizione on-line consultabile all'indirizzo <https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/> <28 dicembre 2020>.

³ Intrapreso nel 1690 insieme al pittore Giuseppe Passeri. Si vedano RESTA 1707, p. 68; RESTA/POPHAM 1958, pp. 23, 41; BORA 1976, p. 10.

⁴ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro k, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 103.

⁵ SACCHETTI LELLI 2005, p. 142. Cfr. anche ivi, pp. 167, nota 2, e 192.

L'opera di questo disegno non so dove stia eseguita in Pittura per molte ch'io n'habbia viste in Patria, e tutte ad oglio, tutte stimatissime per diligenza, colorito, e disegno. Perché habbia disposta l'istoria così nelle figure degl'Apostoli come degl'Angioli tanto di qua quanto di là del Christo, Madonna e tempio rettamente situati nel Meditullio (che pare mancare della bizzaria Pittoresca) si può attribuire al suo genio composto alla divotione de' spettatori, et per mostrare che le cose, che sono da Dio, sono ordinate: Nelli Apostoli, mentre S. Luca racconta, che *Jesus eduxiteos foras, et elevatis oculis benedixiteis et in quel punto recessit ab eis, et ferebatur in Celum*: è degno della contemplatione del Pittore il credere, che li desse instinto di pigliar luogo con ordinanza non confusa circondando egualmente la Maestà della Vergine, che dalla somiglianza dell'atto mostra la trasformatione sua nel figlio⁶.

La stessa espressione si trova in una lettera di Resta indirizzata a Marchetti nel 1701 circa, nella quale il padre oratoriano, parlando dei ritocchi eseguiti su alcuni dei quadri capitatigli tra le mani, asseriva di interpretarli «a favore della bizzaria pittoresca, non della malitia»⁷, a significare che egli giudicava un quadro prescindendo da eventuali interventi postumi, e basandosi invece sui caratteri più distintivi della composizione, meglio riconducibili all'estro creativo del maestro, ovvero alla sua personale «bizzaria pittoresca».

Probabilmente proprio questa associazione tra *bizzarria* e *pittresco*, come cercherò di chiarire, spiega come mai sia avvenuta una prima seppure sottilissima differenziazione di senso, via via fattasi sempre più netta, tra *pittorico* e *pittresco*.

Colpisce che un'espressione affine («modo pittoresco ed in tutto bizzarro») fosse stata utilizzata in un testo ben noto a padre Resta come *Le finezze de' pennelli italiani* (1674) di Luigi Scaramuccia⁸, in un passo riguardante le opere napoletane di Caravaggio, e in particolare la *Madonna della misericordia* (1607) nella chiesa del Pio Monte della Misericordia:

[...] alcune cose di Michelangelo da Caravaggio, che con occasione del suo passaggio a Malta (trattenendosi alcun tempo in Napoli) lasciò del suo pennello ed una di queste si fu una tavola d'altare situata nella chiesa di S. Anna de' Lombardi, ov'è la Resurrezione di Cristo, come altresì un'altra nel Tempio della Misericordia sopra l'altar maggiore, nella cui per appunto vi espresse le Sette Opere della Misericordia con modo pittoresco ed in tutto bizzarro⁹.

Nel libro di Scaramuccia l'aggettivo *pittoresco*, ricorrente per lo più in alternativa a *pittorico*, in alcuni casi sembra colorarsi anche del significato di 'brioso', che diventerà consueto nel Settecento, come per esempio a proposito della maniera di Guercino:

Giovanni Francesco Barbieri da Cento [...] se bene egli non seguì lo stile (per certo modo di dire) così nobile, gentile ed elevato della scola de' Caracci, ebbe nondimeno in sé stesso tante parti laudabili, secondo dettavagli il suo natural talento, ed in particolar quello del profondo e pittoresco modo di colorire, che può ben dirsi ch'ei non andasse a niun'altro secondo¹⁰.

In molte occasioni, intanto, padre Resta non mancava di dichiararsi «liberalissimo e affezionatissimo della Virtù Pittoresca»¹¹, a rimarcare il suo ruolo di grandissimo estimatore della pittura dei più grandi maestri italiani, in considerazione della loro abilità compositiva ma, ancora di più, del modo di adoperare i pennelli.

⁶ BORA 1976, p. 276. Sui fogli di Figino o ritenuti tali nelle raccolte di padre Resta, si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013.

⁷ SACCHETTI LELLI 2005, p. 186, lettera n. 38.

⁸ Per un approfondimento sulle *Finezze* si rimanda a OCCHIPINTI 2019.

⁹ SACCHETTI LELLI 2005, p. 147.

¹⁰ SCARAMUCCIA/CERVELLI-OCCHIPINTI 2019, p. 135.

¹¹ MATTIELLO 2017, p. 112, nota 30.

In tal senso, la «Virtù Pittoresca» presupponeva che ogni pittore esprimesse, appunto, un proprio «gusto pittoresco» (espressione analoga a «bizzarra pittoresca»). Scrivendo, infatti, di Paolo Veronese – non a caso un maestro veneto –, padre Resta sottolineava come il «gusto pittoresco» fosse un dono del Cielo:

Paolo Calliario Veronese secondo il Borghini nel *Riposo* s'arguisce nato del 1532.

Paolo aveva un detto in bocca allo scrivere del Sandrart, che nessuno poteva giudicare della pittura, che non fusse ben fondato in essa; e la perfezione del gusto pittoresco esser dono del cielo. Diceva che arava il lido chi nella pittura non era aiutato dalla natura. Diceva che le immagini dei santi dovevano dipingersi dalli buoni¹².

Il rimando a Sandrart, che riportava il detto del pittore, è assolutamente corretto, ma l'espressione italiana è tutta farina del sacco di padre Resta¹³.

Degna di menzione è anche l'espressione «flotta pittoresca», che pare decisamente originale. Padre Resta la utilizzava in una bellissima metafora riguardante il percorso artistico di Ludovico Carracci, suggerita in un'annotazione che leggiamo nel manoscritto Lansdowne 802 (si osservi, nella seguente citazione, l'utilizzo di *pittoricho* e, insieme, di *pittoresco*):

44. 45. Lodovico Carracci capo e duce della scuola carraccesca. Succhiò lo primo stile pittoricho da Prospero Fontana e perché poco prezza una fonte chi è un vasto mare di idee, ingolfattosi nel Bagnacavallo, giunse all'Adriatico, e si convertì in mare vero col Tintoretto, in mare grosso e gonfio col Tizziano, che vi accrebbe e fuoco e fiamma. Sboccò nel Panaro e nel Taro e si ingrandì con l'onda parmiggianesca, e reso in dolcissima calma dalla Correggescha, zampillò nell'Arno ove si vesti de vaghi ammanti d'Andrea del Sarto, e dato fondo nel Reno stabili ivi il suo sbarco, ove giunsero le flotte pittoresche a prender porto¹⁴.

Sta di fatto che nel corso del Seicento, nella letteratura artistica cominciava a prendere piede sempre di più l'uso della parola *pittoresco*, al punto che essa sarebbe stata censita nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* in quanto specificamente riferita «a maniera di pittore»¹⁵. Anche Filippo Baldinucci, nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), si serviva dell'aggettivo *pittoresco* per spiegare alcuni termini tecnici del linguaggio pittorico, come *collocazione*¹⁶, *campire*¹⁷ e *mezzatinta* riconducibili, appunto, al modo di parlare dei pittori¹⁸. Interessante, però, è la definizione di «licenza pittoresca», esatto corrispondente della licenza poetica, che sembra già alludere a un'invenzione fantasiosa e suggestiva, inconsueta, così da preludere, forse, al significato che il termine assumerà di lì a poco, nel Settecento:

LICENZA PITTORESCA. Quell'arbitrio che si piglia il giudizioso Artefice, a tempo e luogo, di esprimere cose talvolta inverisimili; [...] Per esempio, concedesi al Pittore di rappresentare nello stesso tempo più persone, che furono in varj tempi, facendo, per via di dire, che un S. Pietro favelli con un S. Francesco¹⁹.

¹² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *l*, t. 3, n. 122.

¹³ «Apophthegmata quoque de illo quaedam referuntur, qualia sunt: Neminem de pictura genuinum ferre posse judicium, nisi hac in arte ipse fundamentaliter sit instructus; quum ea sit coeli donum [...]» (SANDRART 1683, p. 171).

¹⁴ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n* (senza titolo).

¹⁵ *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1691, III, p. 1221.

¹⁶ BALDINUCCI 1681, p. 36.

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Ivi, p. 99.

¹⁹ Ivi, p. 82.

Contemporaneamente a Baldinucci, l'erudito bolognese Carlo Cesare Malvasia scriveva nella *Felsina Pittrice* (1678) che il concittadino Giovan Battista Viola, specializzatosi nei paesaggi, «diede gusto all' pittori con quel modo di far paesi; poiché erano formati alla maniera pittoresca buona Italiana, lontano da quella seccaggine fiamminga»²⁰, ancora riferendosi alla maniera di dipingere del Viola piuttosto che al suo genio inventivo, messa a confronto con la maniera fiamminga. Credo che qui, per la prima volta, *pittoresco* venga inteso con particolare riferimento alla stilizzazione della realtà del paesaggio nella trasposizione pittorica, caratteristica della tradizione italiana, diversamente dalla *seccaggine*, cioè una accuratezza troppo minuziosa, riconosciuta come tipica della cultura artistica nordica.

A rimarcare l'effetto insieme di teatralità e di bizzarria che il termine *pittoresco* veniva così a indicare, vorrei anche segnalare quanto scriveva il gesuita Paolo Segneri nei suoi *Ragionamenti morali* del 1686: «i pittori, per esprimere i venti più impetuosi, sogliono figurare alcune facce gonfie, che spirano con gran furia. Ma questo è un capriccio lor pittoresco [...]»²¹.

Ma solo con l'avvento del secolo dei Lumi l'aggettivo *pittoresco* avrebbe finito per assumere, non soltanto negli scritti di storia figurativa, quel significato di suggestivo, vivace, curioso, originale che mantiene ancora oggi. Da una parte, *pittoresco* venne sempre più frequentemente adoperato nel senso di brioso, teatrale, impetuoso; dall'altra, esso si legò alla 'poetica del pittoresco', in riferimento agli sviluppi del paesaggismo e con il diffondersi, appunto, del 'sentimento del pittoresco', che sarà tanto caro ai viaggiatori del Grand Tour e ai vedutisti moderni²² (ma alcuni presupposti di tale mutamento di significato erano già presenti, come ho cercato di mostrare, nella *Felsina* di Malvasia, a proposito dei modi pittoreschi dei paesaggi italiani²³).

Tra le prime opere di letteratura artistica nelle quali è possibile rintracciare l'uso di *pittoresco* nel suo nuovo significato di 'originale', 'inaspettato', risalta il trattato *The Analysis of Beauty* (1753) del pittore inglese William Hogarth. Questi faceva uso della parola *picturesque* per descrivere l'intreccio dei capelli acconciati con grande maestria dalle dame del suo tempo (la citazione è presa dalla traduzione italiana, pubblicata nel 1761):

E per dimostrare ancora quanto schivar si debba l'eccesso nell'intrigo, come anche in ogni altro principio, gli stessi capelli arruffati e intrigati insieme farebbero una figura dispiacevole; perché l'occhio sarebbe dubbioso, e non saprebbe come andar dietro a un tal confuso numero di scomposte linee e arruffate; e nulladimeno la moda presente adottata dalle Dame di portare una parte del crine intrecciata di dietro, a guisa di due serpenti avviticchiati, ch'essendo al basso più fitta, va appoco appoco diminuendo, e naturalmente uniformandosi alla forma del resto de' capelli vi s'appunta sopra, è estremamente pittoresca [*picturesque* nell'edizione originale, n.d.a.]. L'intrecciare in tal guisa i capelli in varie distinte quantità è un'artificiosa maniera di conservar tanto intrigo, quanto basta per esser bello²⁴.

Qualche anno più tardi, nel 1787, il pittore e storico dell'arte Anton Raphael Mengs avrebbe utilizzato nei suoi scritti la parola *pittoresco* per designare la maniera «teatrale» e altamente suggestiva di Pietro da Cortona, in quanto interprete di una tradizione decorativa che Mengs stesso rinnegava, contrapponendo a essa la tradizione raffaellesca:

²⁰ MALVASIA 1678, II, p. 132.

²¹ SEGNERI 1686, I, p. 108.

²² Per una trattazione più approfondita, si veda OCCHIPINTI 2009, pp. 90-91. È possibile che quella consuetudine, tutta seicentesca, del *viaggio pittoresco* in cerca di quadri famosi – lo stesso Resta ne fece uno insieme a Giuseppe Passeri, nel 1690 – abbia influenzato la 'poetica del pittoresco', elaborata dai viaggiatori del Grand Tour.

²³ MALVASIA 1678, II, p. 132. Cfr. anche ALGAROTTI 1763, pp. 69, 89 e 103.

²⁴ HOGARTH 1761, p. 66.

La composizione è in generale di due specie. Quella di Raffaello è l'espressiva, e in essa potrebbe anche trovare il suo luogo il Pussino e il Domenichino. La seconda riguarda solamente l'effetto teatrale o pittoresco, cioè mette la sua principale attenzione a riempire gradevolmente di figure un gran quadro. Di questo genere fu inventore il Lanfranco, e indi gran promotore Pietro da Cortona²⁵.

Si deve però al *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) di Francesco Milizia, la codificazione delle diverse accezioni di *pittoresco*:

PITTORESCO è quanto conviene alla pittura. Poche cose in natura non saranno pittoresche. Per pittoresco si prende un non so che di straordinario che dà subito all'occhio, e diletta. Questo pittoresco è il meno pittorico. Nella età bella della Pittura Vinci, Michelangelo, Raffaello ecc. non conobbero altro pittoresco che la Storia, il ragionamento, la purità, il carattere, l'espressione. Decaduta l'arte, e quanto più decadde, più si sono neglette le sue parti essenziali, più si sono accarezzate le disposizioni manuali in eleganza. Non più ingegno, non più riflessione nella disposizione del soggetto, non più bellezze di forme, non purità di disegno, non carattere, non espressione. Il gran pregio de' quadri è divenuto un bel mestiere di aggiustamenti pittoreschi, di effetti pittoreschi, di tratti pittoreschi²⁶.

²⁵ MENGES/DE AZARA–FEA 1836, I, p. 275.

²⁶ MILIZIA 1797, I, p. 115.

BIBLIOGRAFIA

ALGAROTTI 1763

F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno 1763.

BALDINUCCI 1681

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

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

HOGARTH 1761

W. HOGARTH, *L'analisi della bellezza. Scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, Livorno 1761 (edizione originale *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londra 1753).

LOMAZZO 1584

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore* [...], Milano 1584.

MALVASIA 1678

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

MATTIELLO 2017

S. MATTIELLO, *Un Correggio di Resta all'Oratorio di Torino. Itinerari del collezionismo alla fine del XVII secolo*, 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. 105-130.

MENGS/DE AZARA–FEA 1836

A.R. MENGS, *Opere di A. Raffaello Mengs su le belle arti*, pubblicate da J.N. DE AZARA, corrette e aumentate da C. FEA, I-II, Milano 1836 (edizione originale *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, Roma 1787).

MILIZIA 1797

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

OCCHIPINTI 2009

C. OCCHIPINTI, *Giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma 2009.

OCCHIPINTI 2019

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

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, «Bagatelle» sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta, «Paragone», s. 3, 109-110, 2013, pp. 64-89.

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.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SANDRART 1683

J. VON SANDRART, *Academia Nobilissima Artis Pictoriae* [...], Norimberga 1683.

SCARAMUCCIA/CERVELLI–OCCHIPINTI 2019

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

SEGNERI 1686

P. SEGNERI, *Il cristiano istruito nella sua legge. Ragionamenti morali*, I-III, Firenze 1686.

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 1691

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Terza impressione, I-IV, Firenze 1691.

ABSTRACT

Il presente contributo si configura come un breve *excursus* sull'utilizzo della parola *pittoresco* nella letteratura artistica tra Cinquecento e Settecento, a partire dalle occorrenze presenti negli scritti di padre Sebastiano Resta e approdando alle attestazioni più disparate. Tale lavoro ha permesso di evidenziare i diversi utilizzi del termine, prendendo in considerazione alcuni tra i più importanti scritti d'arte, e i significati da esso assunti col passare dei secoli: da quello iniziale di 'fare pittorico', a quello di brioso, impetuoso e originale, fino a giungere alla 'poetica del pittoresco', che sarà tanto cara ai viaggiatori del Grand Tour e ai vedutisti settecenteschi.

This article is intended to be a brief overview on the use of the word *pittoresco* in the art literature from the 16th to the 18th century, starting with the occurrences contained within Father Sebastiano Resta's writings and reaching various occurrences. This work has made possible to highlight the various uses of the word in some of the most important writings about art, together with the meanings that *pittoresco* has assumed over the centuries: from the initial one of 'fare pittorico' to that other one of lively, impetuous and original, up to the 'poetica del pittoresco', which was so dear to the travelers of the Grand Tour and to the Eighteenth-century landscape painters.

PADRE RESTA E IL PRIMATO PADANO DELLO SCORCIO

Jacopo Robusti detto il Tintoretto perché nacque da padre tentore di panni, entrato da giovanetto nella scuola di Tiziano [sic] e vedutolo in sì poco tempo far segni maestri, lo cacciò via per gelosia, onde fattosi venire i bassi rilievi dal Buonarroti, ed appendendoli al soffitto per vedere il sotto in su da quelli studiava giorno e notte. Praticava li pittori in specie Andrea Schiavone per imparare le tente [sic: teste], e fu così copioso d'invenzione che fece stupire il mondo¹.

Questo passo, tratto dal libro *n* del manoscritto Lansdowne 802 della British Library, rivela l'attendibilità delle informazioni che Sebastiano Resta aveva raccolto sulla personalità di Tintoretto. La puntualità delle concise notizie riportate sul maestro veneziano deriva innanzitutto da una profonda conoscenza delle fonti maturata dal padre oratoriano, ma anche dalla familiarità di questi con la pittura e i disegni dell'artista. In poche righe Resta fu in grado di enucleare temi tuttora centrali negli studi sul pittore, quali il problema della sua formazione, ancora oggi tutt'altro che chiara, e il precoce rapporto con la cultura tosco-romana². Le indicazioni qui raccolte sono desunte principalmente dal *Riposo* di Raffaello Borghini (1584) e dalle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (1648). Da quest'ultimo l'oratoriano apprese la notizia di una frequentazione da parte del giovane Tintoretto della bottega di Tiziano, dalla quale l'artista sarebbe poi stato cacciato a causa della gelosia suscitata nel maestro dalla sua eccezionale bravura³. Dal *Riposo* Resta poteva invece desumere che Tintoretto, nel suo percorso di formazione pressoché da autodidatta, avesse preso come riferimento, oltre al colorito di Tiziano, l'opera del Buonarroti. Borghini infatti riferiva della speciale inclinazione di Tintoretto all'arte del disegno e di come egli si fosse applicato allo studio dei capolavori moderni visibili a Venezia, dedicandosi in primo luogo a esercitarsi sulle sculture di Jacopo Sansovino: «e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando à spesa alcuna per haver formate le sue figure della Sacrestia di San Lorenzo»⁴. Questa indicazione era stata poi ripresa e precisata dallo stesso Ridolfi, il quale raccontava che Tintoretto si era procurato alcuni modelletti che Daniele da Volterra aveva realizzato dalle statue di Michelangelo della Sagrestia Nuova con le allegorie delle parti del Giorno, e che li aveva studiati assiduamente sulla carta per ottenere «una maniera forte e rilevata»⁵. All'esistenza di tali fogli di studio fanno cenno anche altre fonti veneziane, come Marco Boschini (*Le ricche minere della pittura veneziana*, 1674) e Anton Maria Zanetti (*Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, 1771); del resto, di una concreta pratica di

Desidero ringraziare per le riflessioni, l'aiuto e il materiale condiviso Barbara Agosti, Michela Corso, Francesco Grisolia, Marsel Grosso, Maria Rosa Pizzoni e Serena Quagliaroli.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n*, n. 75.

² Si vedano in particolar modo PALLUCCHINI 1950; GROSSO 2017; ROMANI 2018, pp. 58-79.

³ RIDOLFI 1642, pp. 6-7; GROSSO 2017.

⁴ BORGHINI 1584, p. 551; RIDOLFI 1642, pp. 6-7; COFFIN 1951; GROSSO 2017. Le peculiarità di Tintoretto incarnavano le componenti che Paolo Pino aveva delineato per l'artista ideale, caratteristiche che furono utilizzate anche da Ridolfi stesso per consacrare il mito dell'artista. Per il rapporto tra Tintoretto e la scultura si veda KRISCHEL 1996 (1997).

⁵ RIDOLFI 1642, p. 6: «Indi si mise à raccorre da molte parti, non senza grave dispendio, imponti di gesso tratti da marmi antichi: si fece condurre da Firenze i piccoli modelli di Daniello Volterrano, cavati dalle figure delle sepolture de' Medici, poste in San Lorenzo di quella Città, cioè l'Aurora, il Crepuscolo, la Notte, et il Giorno, sopra quali fece studio particolare, traendone infiniti disegni à lume di lucerna, per comporre mediante quelle ombre gagliarde, che fanno que' lumi, una maniera forte e rilevata». Paola Rossi puntualizza che i disegni derivati dalle sculture di Michelangelo si datano contestualmente a quelli tratti dall'antico nella prima giovinezza e non possono essere derivati dai calchi che Daniele da Volterra ne trasse nel 1557. Cfr. PALLUCCHINI 1950, p. 147; *I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO* 1975, pp. 3-6; per i calchi di Ricciarelli si veda DELLANTONIO 2003, p. 181.

studio da parte di Tintoretto sulle sculture di Michelangelo, e in particolare quelle delle tombe medicee, sono testimonianza una serie di disegni giovanili da tempo noti, nei quali l'artista dedica un'acanita attenzione alla resa dell'effetto plastico⁶. E Ridolfi riferiva genericamente dell'abitudine del pittore veneziano di far pendere dall'alto dei modelli «per osservare gli effetti, che facevano veduti all'insù, per formar gli scorci posti ne' soffitti, componendo in tali modi bizzarre inventioni»⁷.

Il disegno a cui Resta si riferisce nelle righe qui poste in apertura non è stato identificato, ma è assai acuto il procedimento con cui l'oratoriano fuse insieme le due distinte testimonianze della storiografia, quella di Raffaello Borghini e quella di Carlo Ridolfi, e attribuì l'eccellenza conseguita da Tintoretto negli scorci al suo intenso confronto con le opere del Buonarroti, come peraltro mostra bene il foglio degli Uffizi qui illustrato (Fig. 1), e più in generale alle sollecitazioni provenienti dalla tradizione figurativa centro-italiana⁸.

Il giovane Robusti era cresciuto e maturato nella stagione in cui più in laguna era stato vivace e stimolante, e persino perturbante, il dialogo con le novità della cultura artistica toscoromana, veicolate dalle incessanti sperimentazioni di Tiziano, da Pietro Aretino stabilmente trasferitosi a Venezia dal 1527, dalla circolazione delle stampe, dalle ricerche di Pordenone – fondamentali per le virtuosistiche vedute dal basso esperite da Tintoretto⁹ –, dall'appassionato interesse di Andrea Schiavone per Parmigianino, e ancora dal soggiorno di Francesco Salviati (1539-1541) e di Giorgio Vasari (1541-1542), denominati da Longhi con il geniale appellativo di «demoni etruschi»¹⁰, efficacissimo nel descrivere l'affascinata inquietudine del contesto veneziano di fronte agli artifici formali importati dai due campioni della Maniera.

L'uso del sottinsù connotò lo stile di Tintoretto fin dalle sue opere di esordio che si sono conservate, come le tavole del soffitto di Palazzo Pisani a San Paternian, oggi alla Galleria Estense di Modena, databili approssimativamente al 1542, e il *Miracolo dello schiavo*, del 1548, la cui potenza degli scorci ha, da sempre nella storia degli studi, chiamato in causa la ricezione dell'universo formale di Michelangelo da parte di Tintoretto e il problema di un suo possibile viaggio a Roma¹¹.

In questo senso, l'insistenza di Resta sull'importanza dello scorcio è notevole, poiché in questo breve passo egli individua un ingrediente essenziale del linguaggio del pittore. Condensando le informazioni ricavate da Borghini e da Ridolfi, egli compie un'operazione critica del tutto peculiare rispetto alla tradizione storiografica su Tintoretto, associando la sua eccellenza nel sottinsù al confronto serrato con la lezione di Michelangelo, un'intuizione, quest'ultima, ancora nodale negli studi odierni.

Michelangelo, d'altronde, era stato consacrato quale campione indiscusso nella resa degli scorci da Vasari che, all'interno delle *Vite*, aveva affrontato l'argomento in un apposito capitolo dell'introduzione all'arte della pittura intitolato *De li scórti delle figure al di sotto insù e di quelli in piano*. L'aretino qui, forte della sua esperienza di pittore, spiegava con chiarezza che lo scorcio consiste nel fare apparire le figure di grandezza maggiore e aggettanti rispetto alla loro effettiva dimensione e collocazione, «essendo lo scórto a noi una cosa disegnata in faccia corta, che all'occhio, venendo innanzi, non ha la lunghezza o l'altezza che ella dimostra; tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre et i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per

⁶ COFFIN 1951; *I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO* 1975, pp. 3-6, figg. 10-35.

⁷ RIDOLFI 1642, p. 7.

⁸ Per un'aggiornata scheda sul disegno degli Uffizi (13048F) qui illustrato si veda R. Battaglia, scheda n. 46, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, pp. 210-211.

⁹ FURLAN 1996, pp. 19-20; GROSSO 2017; ROMANI 2018, pp. 68-69; si vedano, ad esempio, i potenti scorci delle tavole raffiguranti san Martino e san Cristoforo eseguite da Pordenone nella chiesa veneziana di San Rocco dove Tintoretto lavora a partire dal 1549. Cfr. S. Fatuzzo, scheda n. 6, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, p. 115.

¹⁰ LONGHI 1946, p. 23.

¹¹ PALLUCCHINI 1950, p. 98; FREEDBERG 1971, pp. 352-363; ROMANI 2018, pp. 73-74, figg. 8-9; BATTAGLIA 2018.

questo si chiama scórto»¹². Il modello ineguagliabile di Michelangelo diventava, pertanto, il punto di partenza per coloro che, come Tintoretto, avessero voluto cimentarsi nella difficoltà e nell'artificiosità di quello strumento illusivo, di cui il maestro fiorentino deteneva il primato, in ragione della sua pratica di scultore. Vasari proseguiva specificando ancor meglio che «di questa specie ne hanno fatto i moderni alcuni che sono a proposito e difficili, come sarebbe a dir in una volta le figure che guardando in su scortano e sfuggono; e questi chiamiamo al di sotto insù, ch'anno tanta forza ch'eglino bucano le volte»¹³. Il *sottinsù* è dunque un particolare tipo di *scorcio* il cui effetto si ottiene solamente studiando dal vivo modelli posti a una determinata altezza in modo da osservare «le attitudini e le movenze di tali cose»¹⁴. Questa rara abilità è uno dei criteri su cui, secondo Vasari, si può misurare il valore degli artisti, poiché «in questo genere si recano in quella difficoltà una somma grazia e molta bellezza, e mostrasi terribilissima arte»¹⁵.

Nel sistema storiografico di padre Resta, la specialità del sottinsù è un tratto caratterizzante della cultura prospettica di area settentrionale. Perciò egli ricorre ripetutamente a questo tema proponendosi di rivendicare, attraverso l'esame dei materiali grafici, l'importanza della tradizione artistica padana, non adeguatamente messa in luce da Vasari.

Le principali occorrenze dei termini *scorcio* e *sottinsù* sono negli scritti del padre filippino significativamente connesse a Correggio, artista per cui egli sviluppò una passione quasi ossessiva, e quindi agli esiti di strabiliante illusionismo raggiunti negli affreschi che ornano le due cupole parmensi¹⁶. Nel codice di disegni allestito da Resta con l'eloquente titolo di *Ingresso al secol d'oro* egli aveva montato un foglio corredato dal commento «terribile iscurcio del Correggio»¹⁷. Questo disegno è stato da tempo identificato grazie all'iscrizione «f 80» nell'angolo in basso a destra, che corrisponde alla registrazione del foglio contenuta nel manoscritto Lansdowne 802 della British Library (Fig. 3). Creduto da Resta di mano di Correggio, è stato da tempo riconosciuto come uno studio per uno degli angeli della volta del coro del duomo di Parma affrescata da Girolamo Bedoli, a cui oggi il disegno è dunque riferito¹⁸. Ma al di là della rettifica attributiva – non distante dall'assegnazione fatta dall'oratoriano, assai lungimirante per il suo secolo –, quello che risalta sul pianto critico è la qualifica di *terribile* applicata a *iscurcio*. A monte di questa formula stanno due importanti riferimenti vasariani: l'uno, nella *Vita* di Michelangelo, a proposito del Dio Padre in volo nella *Creazione degli astri* sulla volta sistina, «molto terribile per lo scorto delle braccia»¹⁹; l'altro nella biografia di Pordenone, in cui Vasari celebrava gli «scorti terribili» delle Virtù che inframezzavano le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* affrescate nel convento di Santo Stefano a Venezia²⁰. Quest'ultima occorrenza era certamente ben presente a Resta, accanito lettore di Vasari ed estimatore dell'arte del pittore friulano, del quale egli possedeva disegni autografi, come il prezioso studio di insieme per la facciata di Palazzo d'Anna a Venezia, oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (Fig. 2)²¹. Nel commento al foglio, che

¹² VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, pp. 122-124.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sulla predilezione di Resta per Correggio si vedano in particolar modo PIZZONI 2010-2011(2015), pp. 69-91; PIZZONI 2017.

¹⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 80.

¹⁸ Scheda n. 11, in POPHAM 1964, pp. 251, 263; scheda n. 11, in *ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS* 1969, pp. 3-4, pl. 43, fig. 11; per gli altri disegni si vedano scheda n. 83, in DI GIAMPAOLO 1997, p. 170 con bibliografia precedente; WARWICK 2000, pp. 142-143, fig. 47.

¹⁹ VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, p. 40.

²⁰ *Ivi*, IV, p. 433; cfr. anche COHEN 1996, I, pp. 336-341; *ivi*, II, pp. 675-678.

²¹ FURLAN 1988, pp. 306-307, n. D73; COHEN 1996, I, pp. 392-398, e *ivi*, II, pp. 709-714; su questo tema si veda anche ROMANI 2013, pp. 105-111. Per il soggiorno di Michelangelo a Venezia nell'ottobre del 1529 e una datazione del ciclo al 1530 si veda BALLARIN 2019, pp. 181-185, figg. 354-360.

Resta aveva inserito nell'album intitolato *Il Secol d'oro*, egli imputava, a ragione, alla decorazione della facciata sul Canal Grande il successo ottenuto da Pordenone a Venezia al principio degli anni Trenta del Cinquecento, ricordando altresì che di tale opera Vasari aveva celebrato in particolare modo le figure di Marco Curzio e di Mercurio per il virtuosismo degli scorci, e che Michelangelo stesso, secondo Ridolfi, nel suo soggiorno a Venezia ne sarebbe rimasto colpito²².

Il primato di Correggio nell'arte dello scorcio è ribadito da Resta in due lettere, entrambe del 24 dicembre 1701, a Giuseppe Magnavacca e a Giovanni Matteo Marchetti, nelle quali l'oratoriano descrive uno stesso disegno raffigurante «un meraviglioso Christo ascendente nel più tremendo schurcio che mi habbia visto di mano vera e sopravera del COREGGIO», donatogli dal pittore e mercante tedesco Antonio Axer²³.

Il tono entusiastico e trepidante delle missive derivava dal fatto che Resta pensava che tale studio a matita rossa potesse essere preparatorio per la figura di Cristo nella cupola di San Giovanni Evangelista, motivo per cui egli aveva richiesto che da Parma gliene fosse spedito uno schizzo onde poterne verificare l'effettiva relazione col foglio in suo possesso. Egli però non poteva darsi pace per il fatto che la figura, invece di apparire sulle nuvole come il Cristo della cupola, fosse posta sopra una linea, come appoggiata a una trave o a un solaio, il che lo portava a ritenere che Correggio si fosse servito di un modelletto collocato a una certa altezza per poterlo copiare dal vero.

Così questo disegno raffigurante il Cristo «nel più tremendo ed ardito sotto in su» che Resta avesse mai visto, forse identificabile con quello oggi riferito a Bedoli citato poc'anzi, entrò in suo possesso proprio nel momento in cui egli stava raccogliendo gli indizi a testimonianza di un viaggio (o più) di Antonio Allegri a Roma. In particolare, il padre filippino aveva pensato che le figure degli apostoli della cupola del duomo di Parma fossero ispirate a quelle dipinte alla fine del Quattrocento da Melozzo da Forlì nel catino absidale della basilica romana dei Santi Apostoli, un ciclo per il quale Resta aveva una particolare affezione²⁴. In questo modo il tema del sottinsù diventava per lui assolutamente cruciale per argomentare un soggiorno di Correggio nell'Urbe: l'eccitazione febbrile scatenata dalla possibilità di riferire il disegno proprio alla mano di Allegri traspare soprattutto dalla lettera a Marchetti, dove l'insistenza sul termine è talmente ostinata da sembrare quasi canzonatoria²⁵. L'entusiastica passione che travolge Resta a proposito di questo disegno lo spingeva a meditare di affiancarlo, in chiusura dell'album *Felsina vindicata contra Vasarium*, al celebre quanto prezioso foglio della *Vittoria* di Correggio, a cui egli dedica un'attenzione maniacale²⁶.

²² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro k, n. 60. Si confronti il commento alla postilla alle *Vite* di Vasari in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 113-114, nota 223.

²³ SACCHETTI LELLI 2005, p. 313, lettera n. 80, e sullo stesso disegno ivi, p. 354; per la lettera del medesimo giorno a Magnavacca si veda PIZZONI 2021, e qui, di nuovo sullo stesso disegno, anche la lettera del 19 agosto 1699.

²⁴ PIZZONI 2021. Per il manoscritto *Correggio in Roma* che Resta stava assemblando si veda RESTA/POPHAM 1958. Per la relazione tra Resta e il ciclo perduto di Melozzo si vedano, oltre ai due disegni e l'appunto della *Galleria Portatile* dell'Ambrosiana di Milano (scheda n. 20, in BORA 1976, scheda n. 20, p. 267), anche le testimonianze in EPIFANI 2010.

²⁵ «Sarà stupore de' stupori non havendo veduto figura tale di tanto schurcio non c'è se non una, una nella tribuna di Santi Apostoli che schurci tanto tanto per esser in alto in mezzo agl'altri Apostoli sul cornicione, sono ritti e schurciano ma non tanto, e sono più vestiti e nel Duomo di Parma la Madonna che scurcia nel [...] sta a sedere e gl'apostoli come questi di Roma di Odazzi a' Santi Apostoli sul cornicione e non tanto, ma questo Christo del Correggio schurcia terribilmente e col nudo, o sia vestito sul nudo vale bene una trentina di scudi ma per la rarità dell'atto difficile e portato con li profondo sapere vale anco cento e se s'abbassa che sia lo studio della Cuppola di San Giovanni di Parma che incontri il nostro bisogno, e la materia di cui parliamo non ha prezzo, siccome non ha prezzo la Vittoria di Correggio messa in fine della Felsina così adattata al bisogno» (SACCHETTI LELLI 2005, p. 313).

²⁶ Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, inv. 413; il disegno è stato identificato da WARWICK 1996, p. 244; WARWICK 2000, pp. 32, 203, nota 52; ma si vedano su questo anche le notizie e le riflessioni aggiunte da PIZZONI

Il primato dell'illusionismo correggesco ha per Resta radici tutte lombarde, poiché, come ribadisce nelle postille alle *Vite* di Vasari (1550), esso aveva trovato i suoi maggiori precedenti nelle decorazioni prospettiche lasciate nell'Urbe da Melozzo da Forlì e da Mantegna, e sarebbe stato poi all'origine di alcune tra le più spettacolari cupole del barocco romano: «In Roma, né in Fiorenza, né altrove, v'era da imitare il sotto in su, se non dal Melozzi in SS. Apostoli di Roma et in Mantova dal Mantegna qualche freggio sotto squadra. Lui fu che l'inventò. Doppo lui Lanfranco a S(ant')Andrea in Roma, poi Pietro da Cortona in Chiesa Nova»²⁷. Così, stando a quanto si legge in una lettera che Resta indirizzò a Magnavacca il 26 settembre 1703, le radici dell'illusionismo prospettico di Correggio sarebbero da cercare prima a Mantova accanto a Mantegna, poi, oltre il Po, a Milano guardando alla lezione di Leonardo, di Cesare da Sesto «e li gran scurci e belli di Bramantino», tracciando così una storia tutta padana del sottinsù²⁸. Che proprio le peculiari ricerche del Suardi fossero state importanti per Correggio è un aspetto che la critica ha di recente messo in valore, ma sul quale Resta aveva a lungo riflettuto²⁹. Oltre che dal passo della lettera di Magnavacca appena citato, lo si evince dalla scelta di inserire tra i precursori di Allegri nell'album dal nome *Cartellone de' Correggeschi* il disegno di una *Pietà*, assegnata a Bramantino³⁰, e dalla presenza di un altro foglio (o forse lo stesso?) di medesimo soggetto, che Resta considerava sempre di Suardi (Fig. 4)³¹ e a commento del quale rilevava come l'artista «scurciò le figure ottimamente», dimostrando, ancora una volta, nonostante tutto, la propria lungimiranza³².

2010-2011(2015), p. 78, con bibliografia precedente, che aiutano a comprendere le stravaganti meditazioni di Resta sui disegni del pittore emiliano.

²⁷ LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015, p. 89; mentre su un diverso esemplare delle *Vite* (ivi, pp. 149-150) si veda la postilla: «La Pittura di S(anti) Apostoli è molto più intesa, e di altra maniera che quella della capella de Cesarini in Araceli, perciò è d'altro maestro. Non ho visto più bello scorcio di quello di S(anti) Apostoli che da Cesarini è maniera poco buona. Nella qual Capella Cesarini dipinse l'Anonciata, Gio(vanni) Andrea di Tagliacozzo». Per lo scambio di Resta tra le figure di Benozzo e Melozzo si veda in proposito ivi, p. 69, nota 37.

²⁸ PIZZONI 2021.

²⁹ ROMANI 2008, pp. 412, 442-444; PIZZONI 2015, p. 79, nota 114.

³⁰ WARWICK 1996, p. 255; PIZZONI 2015, p. 79, nota 113, con bibliografia precedente.

³¹ Londra, British Museum, inv. 1902,0822.3; il disegno è oggi assegnato al miniatore veronese Francesco dai Libri. Cfr. scheda n. 31, in POPHAM-POUNCEY 1950, t. 1, p. 19, t. 2, pl. XXIII, con bibliografia precedente; CASTIGLIONI 1986, p. 85; F. Rossi, J. Shell, scheda n. 31, in *I PITTORI BERGAMASCHI* 1986-1994, pp. 237-238, 267 (come Butinone); CASTIGLIONE 1996, pp. 41-43, 46, fig. 16.

³² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 7.



Fig. 1: Jacopo Robusti detto Tintoretto, *Studio dal Crepuscolo*. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (*IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, p. 210)

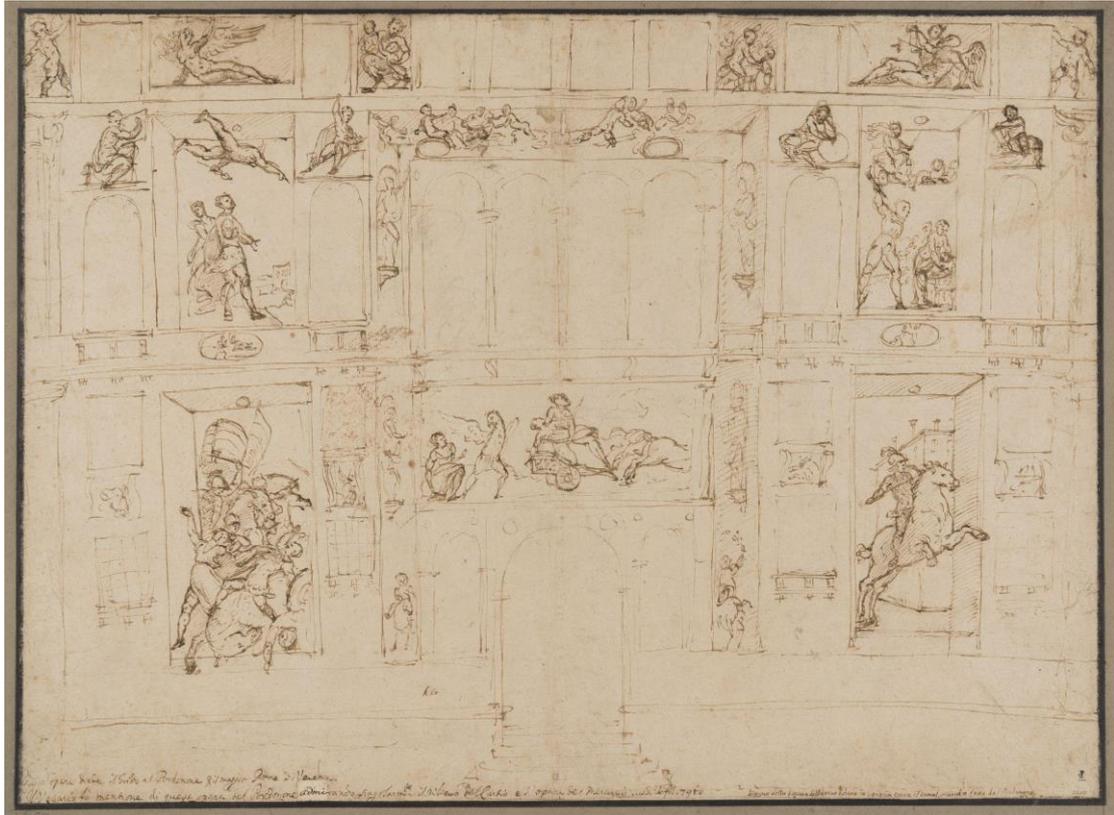


Fig. 2: Antonio Giovanni de' Sacchis detto Pordenone, *Studio d'insieme per la facciata di Palazzo d'Anna*. Londra, Victoria & Albert Museum. © Victoria & Albert Museum



Fig. 3: Girolamo Bedoli detto Mazzola, *Studio per una figura di scorcio della volta del coro del duomo di Parma*, ubicazione sconosciuta (ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS 1969, tav. 43)



Fig. 4: Francesco dai Libri, *Pietà*. Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum

BIBLIOGRAFIA

BALLARIN 2019

A. BALLARIN, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano 2019.

BATTAGLIA 2018

R. BATTAGLIA, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, pp. 80-101.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il Riposo* [...], Firenze 1584.

CASTIGLIONI 1986

G. CASTIGLIONI, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986, pp. 47-99.

CASTIGLIONI 1996

G. CASTIGLIONI, *Modelli illustri per i dai Libri: Mantegna and Perugino*, «Verona Illustrata», IX, 1996, pp. 41-49.

COFFIN 1951

D.R. COFFIN, *Tintoretto and the Medici Tombs*, «The Art Bulletin», 2, 1951, pp. 119-125.

COHEN 1996

C.E. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, I-II, Cambridge 1996.

DELLANTONIO 2003

S. DELLANTONIO, *Regesto*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 175-188.

DI GIAMPAOLO 1997

M. DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997.

EPIFANI 2010

M. EPIFANI, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza*, «Bollettino d'Arte», s. 7, 8, 2010, pp. 21-34.

FREEDBERG 1971

S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1971.

FURLAN 1988

C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988.

FURLAN 1996

C. FURLAN, *La "fortuna" di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996, pp. 19-25.

GROSSO 2017

M. GROSSO, *Robusti Jacopo detto Tintoretto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, pp. 3-11.

I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO 1975

I disegni di Jacopo Tintoretto, a cura di P. Rossi, Firenze 1975.

IL GIOVANE TINTORETTO 2018

Il giovane Tintoretto, catalogo della mostra, a cura di R. Battaglia, P. Marini, V. Romani, Venezia 2018.

I PITTORI BERGAMASCHI 1986-1994

I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, II. *Il Quattrocento*, tt. 2, a cura di F. Mazzini, Bergamo 1986-1994.

ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS 1969

Italian 16th Century Drawings from British Private Collections, catalogo della mostra, introduzione di K. Andrews, Edimburgo 1969.

KRISCHEL 1996(1997)

R. KRISCHEL, *Tintoretto e la scultura veneziana*, «Venezia Cinquecento», 12, 1996(1997), pp. 5-54.

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.

LONGHI 1946

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.

PALLUCCHINI 1950

R. PALLUCCHINI, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, *"Il cuore va al gusto del Correggio": episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91, tavv. 68-88.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, 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. 143-175.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, 2021 (in corso di stampa).

POPHAM–POUNCEY 1950

A.E. POPHAM–P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. I. The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, tt. 2, Londra 1950.

POPHAM 1964

A.E. POPHAM, *The Drawings of Girolamo Bedoli*, «Master Drawings», II, 1964, pp. 243-267.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

RIDOLFI 1642

C. RIDOLFI, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino venetiano*, Venezia 1642.

ROMANI 2008

V. ROMANI, *Verso la "Maniera moderna"*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 409-450.

ROMANI 2013

V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 105-119.

ROMANI 2018

V. ROMANI, *Osservazioni sul percorso del giovane Tintoretto*, in *IL GIOVANE TINTORETTO 2018*, pp. 58-79.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

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.

WARWICK 1996

G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, «Master Drawings», 3, 1996, pp. 239-278.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Art of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

Il contributo indaga il significato e l'uso dei termini *scorcio* e *sottinsù* all'interno del lessico restiano, individuandone una precisa valenza nel più ampio sistema storiografico del padre oratoriano. Della tecnica dello scorcio, attraverso cui i pittori dimostravano il proprio virtuosismo e la propria abilità, Vasari aveva assegnato il primato a Michelangelo. Valendosi delle importanti ricerche prospettiche sviluppate nell'Italia settentrionale, Resta ricostruisce invece una superiorità tutta padana di questa tecnica, che ha come campione Correggio.

The paper investigates the meaning and the use of the terms *scorcio* and *sottinsù* within Resta's lexicon, identifying a precise value in the Oratorian Father's broader historiographic system. Vasari had assigned the supremacy of the foreshortening technique, through which painters demonstrated their virtuosity and ability, to Michelangelo. Due to the important perspective research developed in northern Italy, Resta reconstructs instead a Po valley superiority of this technique, whose champion is Correggio.

**QUADRATURA:
NOTE DI STORIOGRAFIA E LESSICOGRAFIA ARTISTICA DAL RINASCIMENTO A
PADRE SEBASTIANO RESTA**

Le prime attestazioni moderne della parola *quadratura*¹ risalgono alla seconda metà del Quattrocento, quando Francesco di Giorgio se ne servì nei suoi trattati per indicare l'operazione geometrica di suddivisione d'una figura umana o architettonica in moduli quadrati, allo scopo di misurarne le proporzioni². Anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), dove si legge che «la principale regula peculiare al Architecto è la quadratura»³, e nel Vitruvio volgare di Cesare Cesariano (1521) ricorre un'analogha accezione geometrica⁴, non molto diversa da quella segnalata alla voce *quadratura* nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), che recita: «Il ridurre in figura quadra, o in quadrato, in Lat. detta **quadratura*. Qui la facciata, o la quarta parte del quadro»⁵.

Nel corso del Cinque-Seicento, il termine si era però rivestito di una varietà di altri significati, talvolta ambigui⁶, tanto che *quadratura* parve a Filippo Baldinucci «voce non molto propria», come scrisse nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681)⁷.

Lo stesso Sebastiano Resta, come mi propongo di mostrare in questo contributo, usò la parola secondo accezioni diverse, volendo indicare ora il procedimento di schematizzazione stereometrica delle figure, ora la rappresentazione illusionistica di una prospettiva architettonica, ora una cornice o un disegno architettonico⁸.

1. *Le «quadrature de' corpi»*

Nel corso del Cinquecento si affermò la pratica della quadratura come metodo di schematizzazione geometrica delle forme anatomiche secondo moduli stereometrici⁹. Questa

Desiderio esprimere la mia gratitudine a Carmelo Occhipinti per il suo prezioso sostegno umano e intellettuale. Il mio ringraziamento più grande va a mia madre Luisa. Ringrazio in modo particolare anche Laura Ballante, Valentina Burgassi, Giulia Cervelli, Eliana Monaca e Manuel Onorati.

¹ La parola latina *quadratura* fu adottata fin dall'età classica anche come termine matematico e astronomico: SJÖSTRÖM 1978, p. 11. Fu usata in antico pure per indicare la suddivisione del terreno in quadrati: *Quadratura*, voce in OXFORD LATIN DICTIONARY 2012, II, p. 1684.

² Non si conoscono descrizioni di quadrature precedenti ai trattati di Francesco di Giorgio: BETTS 1993, p. 11, nota 21. Il primo a interpretare i disegni modulari di Francesco di Giorgio come quadrature è stato HELLMANN 1961, seguito da EISLER 1972, pp. 202-204, e BETTS 1993, pp. 10-14.

³ COLONNA 1499, c. 47.

⁴ Ivi, cc. 24, 31, 34, 44, 52, 53, 84, 92, 133, 190, 197-198, 200, 204, 247, 298, 300, 311, 319-320; CESARIANO 1521, *passim*.

⁵ *Quadratura*, voce in VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612, c. 669.

⁶ BATTISTI 1971, p. 98.

⁷ BALDINUCCI 1681, c. 130.

⁸ Si escludono dal presente studio tutte le altre interpretazioni della *quadratura*: ad esempio, come problema matematico e geometrico («quadratura del cerchio»), che pur interessa artisti e architetti d'età moderna, e come operazione artigianale per costruire i cartoni (BAMBACH 1999, p. 116).

⁹ Intorno alla «quadratura de' corpi» è sorta una certa confusione semantica, che Carlo Ragghianti cercò di chiarire, stabilendo la distinzione tra «quadratura proporzionale» (*quadratio*) e «quadratura volumetrica», rappresentata dalle 'figure quadrate' (o 'cubizzate') di Dürer, Schön, Cambiaso e altri artisti: RAGGHIANI 1956, p. 297, nota 1. Le 'quadrature proporzionali' potrebbero non essere molto diverse dalle misurazioni adottate dai maestri d'età arcaica per scolpire i *kouroi* e le *korai*, che seguivano un parametro derivato dal cosiddetto 'secondo canone' egizio, testimoniato da Diodoro Siculo (DIOD., I, 98) e basato su un reticolo di quadrati che comportava la suddivisione del corpo umano in 21 parti e 1/2: PUCCI 2005, p. 49 e nota 30, con bibliografia.

operazione semplificava i volumi delle figure fino a renderle simili a manichini, come quelli usati nelle botteghe per le esercitazioni¹⁰, e serviva a facilitare le fasi preparatorie di una rappresentazione pittorica, studiandone la composizione e la resa proporzionale in funzione dell'impianto prospettico. In una sua postilla all'*Abecedario* di Orlandi, padre Resta attribuì la paternità di questa tecnica a Vincenzo Foppa «bresci[a]no o milanese», che per primo disegnò le «quadrature de' corpi»¹¹, così come l'oratoriano aveva appreso dal *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584) di Giovanni Paolo Lomazzo¹². Attingendo alla stessa fonte, padre Resta scrisse in un'altra annotazione della sua *Galleria Portatile* che «Bramante disegnò la quadratura de corpi doppo Vincenzo Foppa Milanese»¹³. Questa e altre notizie sullo stesso argomento ricorrono, infatti, nei testi di Lomazzo, che sarebbe stato in possesso di un libro scritto e illustrato da Foppa, da cui avrebbe avuto origine, secondo lui, la moderna pratica della quadratura¹⁴:

Ben prometto di dar fuori una volta certa opera vecchia di Vincenzo Foppa Milanese, nella quale, quello che ha di lungo, ne scrive un sono anco gli schizzi fatti con penna, sì che si comprende quasi tutto ciò che ha trattato poi in gran parte Alberto Durerò nella sua *Simmetria*. Anzi di quei, con sua pace, ha egli cavato quasi ciò che ne scrive. Per ciò che oltre le altre belle cose vi si veggono anco quelle teste che scortano l'una per l'altra cioè sono trasportate in quantità¹⁵, le quali medemamente ha poi anco trasportato di peso Monsignor Daniel Barbaro nella sua *Prattica di prospettiva* nella ottava parte, là dove parla della misura del corpo humano e della pianta della testa¹⁶.

Secondo Lomazzo, dunque, Albrecht Dürer avrebbe copiato il libro di Foppa per scrivere i *Vier Bücher von menschlicher Proportion* del 1528, che il pittore e trattatista lombardo conosceva nella traduzione latina del 1532, volgarizzata solo nel 1591¹⁷. In effetti, questo metodo era ampiamente documentato in studi, disegni e schizzi dello stesso Dürer¹⁸, che contribuì alla diffusione della «quadratura de' corpi» tra gli artisti nordici, come per esempio Erhard Schön, autore di analoghe schematizzazioni geometriche di teste e corpi nel suo

¹⁰ SJÖSTRÖM 1978, p. 28; BOBER 2007, p. 78; KEMP 1994, pp. 85-86.

¹¹ NICODEMI 1956, p. 289.

¹² LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 277.

¹³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro f.

¹⁴ Sulla tradizione lombarda della prospettiva e delle quadrature, cfr. BORA 1980; BORA 1999(2000); BORA 2015; BORA 2017.

¹⁵ Il metodo della «trasportazione in quantità» corrisponde alla proiezione parallela, cioè il procedimento geometrico che permette di restituire i tratti di una figura da una visione di prospetto a una di profilo o di alzato (BORA 1999(2000), p. 14), corrispondente all'*Übertrag* di Dürer e al «transferire de' corpi» di Carlo Urbino (Codice Huygens, MA 1139, Pierpont Morgan Library, New York). Il metodo era stato applicato alle teste già da Leonardo e da Piero della Francesca (nel *De prospectiva pingendi* del 1482) e in seguito da Dürer nei *Vier Bücher von menschlicher Proportion* del 1528. Cfr. SJÖSTRÖM 1978, p. 27; p. 92, nota 4, con bibliografia.

¹⁶ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 240. Il primato di Foppa fu ricordato da Lomazzo anche nella sua *Idea del teatro* (1590): «Vincenzo Foppa, che scrisse delle quadrature de membri del corpo humano e del cavallo, delle quali ne fù anco inventore» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, I, p. 258). La tecnica della «trasportazione in quantità» fu adottata, come ricordava Lomazzo, anche ne *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro, pubblicata a Venezia nel 1569.

¹⁷ DÜRER 1528, 1532, 1591.

¹⁸ «Le sue parti [della 'figura quadrata'] sono inscritte in solidi stereometrici quali cubi, obelischici e piramidi tronche. Ma lo scopo di questo procedimento non è tanto la chiarificazione della forma e del volume quanto la razionalizzazione del movimento. I diversi solidi sono spostati come le parti di un manichino; in effetti uno di questi "uomini cubici" è combinato con lo schizzo di un autentico manichino» (PANOFSKY 1967, p. 263 e fig. 322).

trattato del 1542 (Fig. 1)¹⁹. A differenza di Lomazzo, padre Resta non citò mai i tedeschi parlando della quadratura, la cui origine egli attribuì sempre agli italiani.

In due sue lettere indirizzate a Giuseppe Ghezzi, egli accennò ancora al libro di Foppa, che sarebbe passato poi nelle mani di Bramante, Raffaello, Giulio Romano e infine di Luca Cambiaso²⁰, celebre già nel Cinquecento per le ‘figure quadrate’ dei suoi studi e disegni preparatori (Fig. 2), come quello per il *Ratto delle Sabine* di Villa Cattaneo Imperiale²¹ e quello per l'*Ulisse saetta i Proci* di Palazzo Grimaldi della Meridiana (Fig. 3)²², ambedue a Genova.

Il misterioso libro di Foppa, perduto in epoca imprecisata, continuò a essere ricordato grazie alla sola testimonianza di Lomazzo dal tardo Cinquecento al Settecento e oltre²³. Ma già nel 1674 lo storiografo genovese Raffaele Soprani, animato da sentimenti campanilistici, rivendicò l'invenzione della quadratura alla bottega dei Cambiaso²⁴. Padre Resta venne a conoscenza di questa opinione di Soprani, come dimostra un appunto del manoscritto Lansdowne 802 della British Library, dove l'ideazione di tale tecnica fu ricondotta non più a Foppa, ma a Giovanni Cambiaso, che l'avrebbe insegnata al figlio Luca²⁵.

La notizia di un libro di Bramante sulle quadrature, che Resta aveva tratto da Lomazzo, era stata smentita da Soprani²⁶, seguito poi nel Settecento da Venanzio de Pagave e Luigi

¹⁹ SCHÖN 1542. Altri artisti tedeschi che ‘quadravano’ le figure erano Hans Holbein e Heinrich Lautensack: BORA 1980, p. 302, fig. 7; p. 304. Per la prospettiva e le quadrature di Dürer e degli artisti tedeschi, si veda KEMP 1994, pp. 66-76.

²⁰ «Vi fu anco Vincenzo Foppa, che scrisse di prospettiva e trovò le quadrature de’ corpi prima di Mantegna e di Bramante, e il libro andò dal Foppa in Bramante, da Bramante in Raffaele e in Giulio Romano e infine in Luca Cambiaso» (lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi, non datata, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, p. 177, n. 31); «Vi fu anche Vincenzio Foppa, che scrisse di prospettiva. Il Lomazzo lo fa milanese, ma il Ridolfi il crede bresciano. Fu prima del Mantegna, e il suo libro passò poi in mano di Bramante, e da Bramante a Raffaello, e poi a Giulio Romano, e finalmente a Luca Cambiaso, né so che per anco sia stampato» (lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi, non datata, in *BOTTARI 1754-1773*, III, cc. 341-343, qui c. 342, n. CCXI). Su Luca Cambiaso ‘quadraturista’, si vedano in particolare BOBER 2007, pp. 78-79; BORA 2007, pp. 131 e sgg.

²¹ Luca Cambiaso, *Ratto delle Sabine*, penna, pennello e inchiostro bruno, acquerellato in bruno su carta color crema, controfondata e quadrettata a sanguigna, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-288; Luca Cambiaso, *Ratto delle Sabine*, penna, pennello e inchiostro bruno, acquerellato in bruno su tracce di gesso nero su carta color crema, controfondata e quadrettata a sanguigna, Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 630. Si veda J. Bober, scheda n. III.32, in *LUCA CAMBIASO* 2007, pp. 387-389. Questi sono i primi esempi di quadrature nella produzione di Luca Cambiaso. Cfr. BOBER 2007, p. 78.

²² Luca Cambiaso, *Ulisse saetta i Proci*, penna, pennello, inchiostro bruno e ferrogallico, acquerellato in bruno su carta beige, controfondata e quadrettata a sanguigna, Princeton, Princeton University Art Museum, lascito di Clifton R. Hall per Laura P. Hall, Memorial Collection, inv. 1946-155. Si veda J. Bober, scheda n. III.37, in *LUCA CAMBIASO* 2007, pp. 393-394.

²³ «Dirò hora come Vincenzo Foppa Pittore stimato del suo tempo, e per l’opere eccellente pinte da esso; questo compose un’Opera di prospettiva degna di molte lodi, per li molti ammaestramenti che in essa si contengono» (MORIGIA 1592, c. 187); «In Vincentio Foppa Mediolanensi eminit duplici titulo Picturae ars, non minus enim penicillo, quam calamo valuit» (ARGELATI 1745, I, col. 638); A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de’ pittori, scultori e architetti milanesi*, MSS 1776 (ALBUZZI/BRUZZESE 2015, pp. 47, 52).

²⁴ «[...] da Luca [Cambiaso] fu totalmente perfezionata la regola inventata da Giovanni suo padre intorno al disegnare il corpo humano e ogn’altra cosa per via di quadrature» (SOPRANI 1674, c. 40).

²⁵ «Luca Cambiaso. Ambidestro. Era ponceveresco nel Genovesato. Di dieci anni cominciò a maneggiar pennelli sotto Giovanni suo padre, allievo di Ottavio Semini uomo geniale, che al vedere Becafumi e Perino dipingere al principe Doria si diede tardi alla pittura, perciò non poté studiare a diligenza, ma a furore, simile a quello che inserì in Luca suo figlio, e egli inventò il figurare a quadrature sopra questo andare, ma non così perfetto» (ms. Lansdowne 802, libro *h*, n. 51). Tuttavia, sembra che Luca Cambiaso iniziò a ‘quadrare’ le figure a seguito dell’amicizia e della collaborazione con Giovan Battista Castello, detto il Bergamasco: BORA 1980, pp. 304-305; BORA 2007, pp. 134-136.

²⁶ «[...] Gio[vanni] Paolo Lomazzo nel sesto libro del suo Trattato della Pittura al cap. XIV pare che egli tenti di oscurare in questa parte la gloria dovuta al nostro Cambiaso, mentre asserisse che l’eccellenza delle bizzarrie e invenzioni di esso Luca procedeva dall’esserle pervenuto alle mani un tal libro di quadrature fatto da Bramante: cosa dal vero molto lontana, mentre nella vita di quel celebre architetto, scritta con certezza dal Vasari, non si legge che egli mai disegnasse per via di quadrature o ne facesse trattato in iscritto; ciò che anche dimostrano

Lanzi²⁷. Tuttavia, già Anton Francesco Doni nella sua *Seconda Libreria* del 1551 aveva segnalato due trattati di Bramante, ricordati anche da padre Resta²⁸. Il testo di Doni risulta spesso inaffidabile²⁹, ma la notizia sembra confermata da una nota dell'inventario di Marco Mantova Benavides, stilato dal pronipote Andrea nel 1695, che registrò proprio un libro di Bramante dedicato all'«architettura in prospettiva»³⁰, le cui pagine tramandavano forse le quadrature di Foppa.

Le due differenti tradizioni sull'origine della quadratura, quella lombarda e quella ligure, vennero conciliate da Resta in un commento della *Galleria Portatile*, uno dei codici di disegni assemblati dall'oratoriano più tardivamente:

Luca Cambiagio, Pittore e Scultore come dice Lomazzo, usò il disegnar a Quadrati, l'imparò da Giovanni suo Padre, che così disegnava per impatienza. Ma è da sapere che Vincenzo Foppa detto da alcuni bresciano, milanese da altri, e che stava in Milano e vi fiorì nel 1400 fece un libro delle Quadrature de' Corpi. Doppo lui Bramante ne fece un simile, e questo fu studiato da Raffaele, passò in Polidoro et in Gaudenzio, et in fine in mano di LUCA CAMBIAGIO. Forse Vincenzo Foppa haveva letto che LISIPPO Statuario così faceva³¹.

Luca Cambiagio avrebbe quindi appreso l'arte della «quadratura de' corpi» dal padre Giovanni, non dal libro di Foppa, che però Resta continuava a riconoscere come l'inventore di tale tecnica anche in questa sua nota. Qui egli aveva tuttavia sostituito il nome di Giulio Romano, citato nelle lettere a Ghezzi, con i nomi di Polidoro da Caravaggio e Gaudenzio Ferrari, menzionati nel *Trattato dell'arte della pittura*³², che egli doveva avere sotto mano in quel

gl'istessi suoi disegni, ne' quali (benché per altro siino degni di lode) non però vi si raffigura segno alcuno di quadratura; per lo che non istimerò di giudicar male, se dirò che forse il Lomazzo inavertentemente ciò scrisse; tanto più che egli stesso nel suo libro intitolato *Tempio della Pittura*, al cap. XXVI, parlando delle proporzioni, quasi pentito del fallo commesso nel luogo sopracitato, si sforza di honora Luca sopra tutti gli altri pittori, affermando che al paragone de' suoi disegni le figure del *Giudicio* di Michel'Angelo sminuivano di forze e molto perdevano della lor furia. [...] Si che per farmi da capo, è tanto falso il dire che dal libro di Bramante cavasse Luca la Regola delle Quadrature, che anzi mi sarebbe assai più facile il credere che egli se l'havesse dormendo sognate» (SOPRANI 1674, cc. 40-41). Anche Carlo Giuseppe Ratti si dimostrò scettico sull'origine lombarda della quadratura, ma non categorico come Soprani: «In ordine al primo Inventore del disegnare per via di cubi, nulla abbiamo di certo. Potrebbe essere che ne avesse scritto il Bramante e potrebbe anch'essere che il nostro Cambiagio senza altrui lume avesse messa fuori questa bellissima regola da lui sì egregiamente praticata, e tanto utile per locar le figure in buona prospettiva e per ben ombreggiarle. Ma perché il Lomazzo ed il Soprani tacquero che il primo di tutti a metterla fuori e a pubblicarla colle stampe fu Alberto Durerò, che morì l'anno appunto in cui nacque il Cambiagio?» (SOPRANI-RATTI 1768-1769, I, c. 84, nota a).

²⁷ «È un sogno quanto si dice nella Nota medesima [dell'Edizione di Roma] che fusse ad uso di Bramante, di Raffaello, di Gaudenzio e del Cambiagio il qui indicato Libro d'architettura del Foppa; perché Bramante non apprese da tali libri l'arte sua d'architetto, bensì da suoi profondi studj e dal continuo esercizio nel disegnare e fabbricare [...]» (VASARI/DELLA VALLE 1791-1794, III, cc. 233-234, *Nota del Ch. Sig. Consigliere de Pagave*, qui c. 233); «Dopo ciò ripurghisi anco la storia da quelle speciose favole, che il Lomazzo vi sparse dentro, asserendo che il Foppa trasse da Lisippo le proporzioni delle sue figure; che da' suoi scritti apprese Bramante la prospettiva e ne formò un libro stato utile a Raffaello, a Polidoro, a Gaudenzio; che Alberto Durerò e Daniel Barbaro profittarono delle invenzioni del Foppa e ne furono plagiarj» (LANZI 1795-1796, I, c. 394).

²⁸ Doni indicò dapprima due trattati di Bramante, intitolati *Architettura* e *Pratica* (DONI 1551, c. 31v), a cui aggiunse in seguito la segnalazione di un terzo, intitolato *Modo di Forticare* (DONI 1555, c. 45). «BRAMANTE Lazzari da Chà Bramante (così hoggi detta dalla casa ove nacque) tra Urbino e Urbania, fù sapientissimo, disegnò le quadrature de Corpi, scrisse d'Architettura e Prospettiva» (BORA 1976, scheda n. 22, p. 267). «[...] Bramante: questo fù raro Pittore e Architetto del suo tempo eccellente, e scrisse un libro della Prospettiva degno di lode» (MORGIA 1592, c. 187).

²⁹ SCHLOSSER 1964, p. 145.

³⁰ Cit. in MARINELLI 1981, p. 219, nota 28.

³¹ BORA 1976, scheda n. 132, p. 277.

³² «Or quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, il quale forsi dovea haver letto di quelle che in tal modo squadrava Lisippo statouaro anticho, con quella simmetria che in latino non hà nome alcuno. E

momento. Infatti, come è noto, un esemplare del testo di Lomazzo, fittamente postillato da padre Resta, era conservato fino alla fine del Settecento presso la Biblioteca Vallicelliana³³.

Nel suo commento della *Galleria Portatile*, Resta aveva tratto da Lomazzo anche il cenno finale a Lisippo, il grande scultore greco a cui si sarebbe ispirato Vincenzo Foppa per quadrare le sue figure. Tuttavia, Plinio il Vecchio aveva attribuito a Policleteo e ai maestri più antichi i cosiddetti *signa quadrata*, che poi Lisippo rinnovò usando una nuova *ratio*³⁴. Restano tuttora controversi i passi di Plinio sulle ‘statue quadrate’, interpretate nel Rinascimento come sculture a cui i maestri greci avrebbero conferito *symmetria* e proporzioni perfette grazie alla «quadratura de’ corpi». A quanto sembra, i quadraturisti del Quattro-Cinquecento credettero quindi che il loro metodo, definito da Foppa o da un altro artista, derivasse da un originario procedimento tecnico della statuaria antica, a cui rimanda anche il forte carattere di plasticità e «sodezza»³⁵ delle loro figure dipinte.

Il significato del termine *quadratus*, molto dibattuto dagli studiosi fin dall’Ottocento³⁶, è ancora oggi incerto. *Quadratus* potrebbe significare ‘perfetto’, come equivalente dell’aggettivo greco *tetragonos* nell’encomio di Simonide a Scopas³⁷, o potrebbe esprimere semplicemente la forma squadrata e massiccia delle statue scolpite dai maestri più antichi, come sembrano confermare Svetonio e altre fonti³⁸. Oppure ancora potrebbe indicare lo schema chiastico in uso nella retorica e, a partire da Policleteo, anche nella statuaria³⁹, come forse suggerisce anche un passo del Codice Resta all’Ambrosiana, dove si parla di un *S. Giovanni Battista in un paesaggio*, copia eseguita dal pittore carraccesco Francesco Brizio di un’incisione di Giulio Campagnola (Fig. 4), scambiato da padre Resta per Mantegna⁴⁰. L’oratoriano stabiliva infatti un paragone tra la figura del Battista nell’incisione e quella dello stesso santo nel *Battesimo di Cristo* di Filippo Mazzola (Fig. 5)⁴¹, priva secondo lui della «quadratura di proportione propria del Mantegna»⁴². Confrontando le due opere, notiamo che la figura mantegnesca di Campagnola differisce da quella di Mazzola non solo per le forme più proporzionate e plastiche, ma anche per la posa chiastica o contrapposto, che riconduce alla tradizione di Policleteo. Non è perciò escluso che in certi casi le proporzioni di una quadratura potessero derivare anche dai rapporti armonici

seguendo lui ne disegnò poi Bramante un libro, da cui Raffaello, Polidoro e Gaudenzio ne cavarono grandissimo giovamento; e secondo che si dice è pervenuto poi nelle mani di Luca Cangiaso Pozzeverasco, il quale perciò è riuscito nelle invenzioni e bizarrerie rarissimo al mondo» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 277).

³³ PIZZONI 2018, p. 68.

³⁴ «Non habet Latinum nomen symmetria, quam [Lysippus] diligentissime custodiit nova intactaque ratione quadratas veterum statuas permutando» (PLIN., *Nat.*, 34, 65; traduzione italiana in PLINIO SECONDO/CORSO-MUGELLESII-ROSATI 1988, p. 187: «Non c’è una parola latina per rendere il termine greco “simmetria” che egli [Lisippo] osservò con grandissima diligenza, sostituendo un sistema di proporzioni nuovo e mai usato alle statue quadrate degli antichi»). «Proprium eius est [Polycliti], uno crure ut insisterent signa, excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum» (PLIN., *Nat.*, 34, 56; traduzione italiana in PLINIO SECONDO/CORSO-MUGELLESII-ROSATI 1988, p. 177: «Una sua idea originale [di Policleteo] fu quella di far appoggiare le statue su una sola gamba; tuttavia Varrone dice che esse sono “quadrate” e quasi tutte riconducibili a un unico modello»).

³⁵ «Fu scola spiritosa ma molto manierata, principalmente nel panneggiare e nemica di certe quadrature che danno sodezza a corpi» (ms. Lansdowne 802, libro J). È probabile che il carattere plastico delle ‘figure quadrate’ si debba anche all’uso di manichini e modelli: SJÖSTRÖM 1978, p. 28; BOBER 2007, p. 78; KEMP 1994, pp. 85-86.

³⁶ LORENZ 1972, pp. 60-63.

³⁷ BORBEIN 1996, p. 88.

³⁸ SVET., *Vesp.*, 20; cfr. CEL., *De med.* 2, 1, 5; COLUM., *De re rus.*, 6, 1, 3; 7, 12, 4. Cfr. DELLA VALLE 1795, cc. 58-59: «[...] gli antichi, i quali dando alle loro figure ed alle loro membra una certa quadratura, avevan la sembianza di tozze e pesanti [...]».

³⁹ FERRI 1940.

⁴⁰ BORA 1976, scheda n. 78, p. 73. L’errore di Resta era pienamente giustificato poiché Campagnola si ispirò qui a un disegno perduto proprio di Mantegna: V. Segre, scheda n. 36, in *ANDREA MANTEGNA* 2003, pp. 103-104.

⁴¹ Filippo Mazzola, *Battesimo di Cristo*, tavola, Parma, Galleria Nazionale (già Parma, Battistero).

⁴² BORA 1976, scheda n. 78, p. 272.

del chiasmo. Inoltre, padre Resta pensò certamente anche a Mantegna quadraturista e prospettico, così come lo celebrava Lomazzo nei suoi scritti⁴³.

Sembra dalle fonti che all'epoca fossero quasi sempre i pittori a praticare la «quadratura de' corpi», come nel caso dello stesso Lomazzo, che disegnò 'figure quadrate' nei suoi schizzi preparatori per gli affreschi della Cappella Foppa nella chiesa di San Marco a Milano⁴⁴. Tuttavia, questo metodo doveva essere adottato anche dagli scultori, come suggerisce, per esempio, la voce d'una tavola della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini del 1650, in cui si accenna ai «lavori di quadratura» dello scultore bolognese Andrea Guerra, attivo nella prima metà del Seicento⁴⁵.

2. «L'Arte del dipigner prospettive, cioè dipignere di quadratura»

Nella seconda edizione accresciuta della guida di Bologna di Antonio Masini, pubblicata nel 1666, venne usato per la prima volta il termine *quadratura* per indicare la rappresentazione pittorica di architetture illusionistiche⁴⁶, definita da Filippo Baldinucci nel 1681 come «arte del dipigner prospettive»⁴⁷.

D'altronde, questa è l'accezione ancora oggi dominante del termine *quadratura*, che la storiografia artistica e architettonica ha ricondotto all'ampio fenomeno del quadraturismo. Nel 1935, Aldo Foratti definì la quadratura semplicemente come «pittura murale a prospettive»⁴⁸, mentre nei primi anni Sessanta Francesco Negri Arnoldi ne diede una definizione più articolata: «I pittori che, avvalendosi della prospettiva geometrica e dello scorcio, rappresentavano sulla superficie piana del dipinto gli effetti spaziali dell'architettura furon detti "quadraturisti" e le loro opere "quadrature"»⁴⁹. Il quadraturismo si sviluppò e godette di grande fortuna tra Seicento e Settecento, fino a che la sua moda non si esaurì verso la fine del XVIII secolo, tanto che Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica della Italia* scrisse: «Niun'arte si estese più presto; ma niuna più presto degenerò»⁵⁰.

In verità, l'«arte del dipigner prospettive» si ispirava alla tradizione antica dell'*architectura ficta* in funzione illusionistica, ereditata e rinnovata dai maestri del Rinascimento italiano, come

⁴³ Su Mantegna prospettico e quadraturista, si veda BATTISTI 1971.

⁴⁴ BORA 1980, pp. 303-305, figg. 11-12; KEMP 1994, pp. 98-99, fig. 159; BORA 2015, pp. 210-218, con figg. 2-6; BORA 2017, pp. 131-132, con fig. 2.

⁴⁵ MASINI 1650, c. 756.

⁴⁶ MASINI 1666, I, cc. 612, 619, 623-625, 629, 637. *Contra* DOBLER 2011, p. 201, secondo cui il primo a usare la parola *quadratura* sarebbe stato Carlo Cesare Malvasia nella *Felsina pittrice*; MALVASIA 1678, *passim*; ad es., II, c. 157: «e come i Carracci nelle figure, così egli [il Dentone] nella Quadratura attaccandosi al naturale, venne a liberarla da un certo fantastico e ideale [...]». Prima che il termine *quadratura* si diffondesse con questo significato nella seconda metà del Seicento, venivano adottate altre parole: *architetture finte*, *prospettive*, *scorci* (o *scurzzi*), *volte* (o *soffitti di sotto in sù* (o *sottinsù*), *sfondato* (SJÖSTRÖM 1978, pp. 11-12). Nel presente studio, la quadratura è intesa in senso ampio, come genere pittorico di rappresentazione illusionistica dell'architettura a scopo decorativo, dall'Antichità all'età moderna. Secondo Silvia Carola Dobler, invece, si dovrebbe parlare di quadratura solo nel caso della pittura bolognese del XVII-XVIII sec., in particolare quella di Girolamo Curti, detto il Dentone, e dei suoi successori: DOBLER 2011, in particolare pp. 197, 203.

⁴⁷ *Quadratura*, voce in BALDINUCCI 1681, c. 130: «E quadratura trovasi esser detto all'Arte del dipigner prospettive, cioè dipignere di quadratura; che par voce non molto propria».

⁴⁸ FORATTI 1935.

⁴⁹ NEGRI ARNOLDI 1963, col. 99. «Those painters whose work relied mainly on the use of either "artificial" (i.e., linear) or aerial perspective to create illusionistic effects can be grouped under the name "perspectives". Instances of this kind of painting appeared as early as 15th century, but the technique was coordinated into a genuine system by the so-called "quadratura painters", or painters of illusionistic architecture, who came into prominence in the 17th century [...]» (DE' MAFFEI 1966, col. 221).

⁵⁰ LANZI 1795-1796, II, t. 2, c. 161.

dimostrano tanti esempi⁵¹: dai prodromi, quali la *Trinità* di Masaccio⁵² e la Camera degli Sposi di Mantegna⁵³, agli epigoni cinquecenteschi, come la Sala delle Prospettive di Baldassarre Peruzzi, le volte delle Logge Vaticane di Raffaello, gli artifici illusionistici di Correggio, Giulio Romano e i fratelli Rosa e la Galleria Farnese di Annibale Carracci⁵⁴.

Secondo Negri Arnoldi, la pratica della quadratura avrebbe avuto origine dal cosiddetto «lavoro di quadro», distinto nel gergo architettonico del Cinquecento dal «lavoro di intaglio», così come spiegava Vasari in un passo delle *Vite*:

Tutto quello dove si adopera la squadra, e le seste, e che ha cantoni, si chiama lavoro di quadro. E questo cognome deriva dalle facce, e da gli spigoli, che son quadri, perché ogni ordine di cornici, o cosa, che sia diritta, o vero risaltata, e abbia cantonate è opera che ha il nome di quadro, e però volgarmente si dice fra gli artefici lavoro di quadro⁵⁵.

Secondo un'altra ipotesi, *quadratura* deriverebbe da *inquadrare*, nel senso di incorniciare⁵⁶. Il termine, infatti, indicherebbe anche le finte architetture che potevano inquadrare con funzione di cornici le scene dipinte, come suggeriva lo stesso padre Resta accennando alle «requadrature» della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva⁵⁷.

Una voce dell'*Indice del Parnaso de' Pittori* sembra invece conciliare queste due interpretazioni della quadratura, come cornice decorativa e come architettura illusionistica. Resta aveva messo a confronto certe finte cornici dipinte da Correggio nella cupola del duomo «per ingannare la vista» con il finto stucco dipinto da Baldassarre Peruzzi nella volta della loggia di Galatea alla Farnesina, ammirato per il suo virtuosismo illusionistico anche da Tiziano: «Non con minore studio avrà cred'io Baldassar da Siena lavorata la sua Quadratura

⁵¹ SJÖSTRÖM 1978, p. 26; p. 92, nota 2, con bibliografia: SCHULZ 1962, p. 40: «[...] there is no doubt that they [early Renaissance artists] did know examples of antique architectural illusionism, as represented by the second Pompeiian style». *Contra* JOYCE 1992, p. 221. Secondo KNALL-BRSKOVSKY 1984, p. 21, la nascita della quadratura risalirebbe ai dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

⁵² SJÖSTRÖM 1978, p. 26. Mantegna fu forse anticipato da Paolo Uccello, che potrebbe aver concepito una quadratura già nella perduta decorazione della volta della Cappella dell'Annunciazione in Santa Maria Maggiore a Firenze, testimoniata da Vasari: *ivi*, p. 29; SCHULZ 1961, p. 92; VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, pp. 63-64: «Lavorò ancora in S. Maria Maggiore, in una capella allato alla porta del fianco che va a S. Giovanni dove è la tavola e predella di Masaccio, una Nunziata in fresco, nella qual fece un casamento degno di considerazione e cosa nuova e difficile in que' tempi, per essere stata la prima che si mostrasse con bella maniera agli artefici e con grazia e proporzione, mostrando il modo di fare sfuggire le linee e fare che in un piano lo spazio, che è poco e piccolo, acquisti tanto che paia assai lontano e largo: e coloro che con giudizio sanno a questo con grazia aggiugnere l'ombre a' suoi luoghi e i lumi con colori, fanno senza dubbio l'oc[c]hio s'inganna, ché pare che la pittura sia viva e di rilievo. E non gli bastando questo, volle anco mostrare maggiore difficoltà in alcune colonne che scórtano per via di prospettiva, le quali ripiegandosi rompono il canto vivo della volta, dove sono i quattro Evangelisti: la qual cosa fu tenuta bella e difficile; e invero Paulo in quella professione fu ingegnoso e valente».

⁵³ SJÖSTRÖM 1978, p. 29; p. 112, tavv. 1-2.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 32 e sgg. Sull'architettura illusionistica della Sala delle Prospettive della Farnesina, si veda *LA VILLA FARNESINA* 2003, I, pp. 126-127; pp. 185, 187, schede nn. 195-253; II, pp. 194-201, tavv. 195-200; Sulle volte delle Logge Vaticane, SJÖSTRÖM 1978, p. 33; p. 113, fig. 3; DACOS 2008, pp. 22-27, tavv. 9-12; sulle quadrature di Correggio, Giulio Romano e fratelli Rosa, si vedano SJÖSTRÖM 1978, pp. 35-36, 39-40; pp. 114-115, tavv. 5, 8; BORA 1991; SCHULZ 1961; Sulla volta della Galleria Farnese, si vedano WITTKOWER 1972, pp. 43-44, 48, 62-64, 68-69, 89, 92-94, 156-159; SJÖSTRÖM 1978, p. 50. Sulle quadrature e i quadraturisti d'età barocca, cfr. WITTKOWER 1972, *passim*; SJÖSTRÖM 1978, pp. 48 e sgg.; *PROSPETTIVA, LUCE E COLORE* 2015.

⁵⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 55; NEGRI ARNOLDI 1963, col. 104.

⁵⁶ FEULNER 1929, p. 148.

⁵⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g: «Non guardare all'improporzione di questi segni [negli affreschi della Cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva], perché in opera la pittura è molto corretta e studiata nelle espressioni e nell'abbigliamento degli'habiti bizzarri, ci sono grottesche o sia arabeschi di belle invenzioni, e buone requadrature d'architettura». Sembra che talvolta il significato di quadratura possa sovrapporsi a quello di «partimento», così come definito da Vasari nelle *Vite*; per cui si veda DE MARCHI 2013.

alla Loggia del Giardino detto Ghici alla Longara di Roma, dove l'istesso Tiziano restò ingannato à credere Scornciamento di vero Stucco il dipinto»⁵⁸. D'altra parte, il primato dell'illusionismo di Correggio era acutamente rilevato da Resta in una lettera inviata a Ghezzi intorno al 1707: «Li schurci nelle cuppole o si fanno scortando a proportione tutti i membri o nascondendone alcuni. Li primi stentano a riuscir di gusto. Ne ho uno del Correggio che fa trasecolare [...]»⁵⁹.

Ma l'interpretazione della parola *quadratura* come «arte del dipigner prospettive» potrebbe trovare spiegazione nella nozione geometrica di *quadro*, da cui deriva pure *quadrettatura*⁶⁰, ovvero la griglia adottata per la costruzione prospettica e chiamata all'epoca graticola, telaro o velo, detto infatti «quadratura» da Paolo Pino⁶¹. Il suo procedimento tecnico fu così descritto da Sebastiano Serlio nel suo trattato del 1545: «Accade molte volte a l'architetto di voler dimostrare uno edificio di fuori e di dentro [...] e dipoi quelle [linee] tirate a l'orizzonte, e fatta elettion' della distantia poi serrata la quadratura del quadro in scortio»⁶².

Padre Resta adottò il significato dominante di architettura illusionistica attribuito al termine nel Sei-Settecento quando accennò agli «ornati di quadratura» in un «Disegnone grande due facciate» di Annibale Carracci, che «contiene l'istoriato della favola del Polifemo, con tutti gl'ornati di quadratura, e di figure che l'adornano», per la Galleria di Palazzo Farnese a Roma⁶³. Egli si riferiva qui non solo all'impianto architettonico in *trompe-l'oeil* della volta della Galleria Farnese, importante modello per i quadraturisti barocchi, ma anche alle sue finte decorazioni plastiche, come le magnifiche *Stützfiguren* angolari scorciate⁶⁴.

3. Quadratura come disegno architettonico

Nell'agosto del 1709, Resta ricevette in dono dall'antiquario bolognese Giuseppe Magnavacca un foglio con uno studio sul recto per il *Compianto di Cristo* dipinto da Correggio, destinato in origine alla Cappella Del Bono in San Giovanni Evangelista a Parma⁶⁵. Sul verso

⁵⁸ RESTA 1707a, c. 73. «La quale [volta] è uno ornamento di tutta l'opera tirato in prospettiva, et è di stucco coi colori contrafatti, che non pare colore, ma vivo e di rilievo. E può veramente questo credersi, che il mirabile Tiziano, pittore onoratissimo et eccellentissimo, menandolo io a vedere tale opera, non voleva credermi che fosse pittura; per il che fummo sforzati mutar veduta: onde rimase maravigliato di tal cosa» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 318, edizione 1550); «e l'ornamento tirato in prospettiva di stucchi e colori contrafatti è tanto naturale e vivo, che anco agl'artefici eccellenti pare di rilievo. E mi ricorda che menando io il cavaliere Tiziano, pittore eccellentissimo et onorato, a vedere quella opera, egli per niun modo voleva credere che quella fusse pittura: per che, mutato veduta, ne rimase maravigliato» (*ibidem*, edizione 1568).

⁵⁹ NOTIZIE DI PITTURA 2018, p. 191, n. 43.

⁶⁰ SJÖSTRÖM 1978, p. 11; DE' MAFFEI 1966, col. 223. Secondo BINAGHI 2015, *quadratura* sarebbe in origine un termine matematico, in uso nelle Scuole d'Abaco del XII-XIII sec., poi applicato in età moderna alla pratica artistica della rappresentazione delle prospettive architettoniche.

⁶¹ «[...] e men è utile oprare il velo over quadratura, ritrovata da Leon Battista, cosa insepida e di poca costruzione» (PINO 1548, c. 16v). Sulla graticola e la 'graticolazione', si veda PAGLIANO 2011.

⁶² SERLIO 1545, c. 33v. Cfr. DE' MAFFEI 1966, col. 223; SJÖSTRÖM 1978, p. 11; BLEYL-DUBOURG GLATIGNY 2011, p. 8.

⁶³ RESTA 1707b, c. 19, n. 154. Il disegno non è stato identificato.

⁶⁴ Per le *Stützfiguren* della Galleria Farnese, che sono termini virili di finto marmo, si veda CAVICCHIOLI 2018.

⁶⁵ Correggio, *Compianto di Cristo*, olio su tela, Parma, Galleria Nazionale, inv. 352; EKSERDJIAN 1997, p. 129, fig. 142. Cerchia di Correggio, *Studio per il Compianto di Cristo*, penna e inchiostro bruno, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1938,0514.5. Il disegno era parte del volume intitolato *Correggio in Roma*, da dove fu staccato e fu poi sostituito da una copia a matita nera (RESTA/POPHAM 1958, tav. 3), eseguita per padre Resta e attribuita oggi a Santo Piccinetti (la copia è attualmente sostituita da una foto in bianco e nero): Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, manoscritto, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1938,0514.4.15, f. 8. Sopra il disegno padre Resta scrisse le seguenti parole: «Questo è Originale del CORREGGIO. Dono del Sig. Magnavacca. / Uno de' primi pensieri della Pietà per la Cappella famosa di S. Giovanni di Parma. / alzate la Carte» (POPHAM 1957, p. 158, n. 43; RESTA/POPHAM 1958, p. 36; POPHAM 1967,

del foglio erano schizzati tre disegni architettonici, che l'oratoriano corredò con tre didascalie e indicò con le lettere A, B, C (Fig. 6). La piccola pianta a sinistra è detta «Ichnographia Bramante», l'alzata in basso al centro è accompagnato dalla scritta «Antonij Corrigiensis 1520 Orthographia exterior majoris Altaris S. Jo. Parm» e la pianta grande a destra è definita «Ecclesia S. Jo. Evang. Parmen. Chorus an 1588»⁶⁶. I primi due schizzi (A e B), dello stesso artista che aveva eseguito il *Compianto* sul recto, furono interpretati erroneamente dal sacerdote come originari progetti autografi per il coro e il transetto della chiesa parmense di San Giovanni Evangelista, la cui pianta a destra (C) fu disegnata da Resta stesso così come appariva all'epoca⁶⁷.

Nel suo manoscritto intitolato *Correggio in Roma*, Resta commentò i disegni A e B in questi termini: «Così altre due quadrature sue [di Correggio] pur di S. Gio[vanni] benissimo disegnate»⁶⁸. Si tratta, come abbiamo visto, di una pianta e di un prospetto, che quindi non hanno niente a che fare con la tradizione delle quadrature come prospettive illusionistiche. Sembrerebbe dunque che la parola *quadratura* fosse adottata anche nel senso generico di disegno architettonico, diventando semplice sinonimo di pianta, progetto o di alzata⁶⁹.

p. 7). L'attribuzione a Correggio è stata condivisa da POPHAM 1957, p. 61; seguito da GOULD 1976, pp. 81, 267, tav. 88B. *Contra* D. De Grazia, scheda n. 17, in *CORREGGIO AND HIS LEGACY* 1984, p. 66, n. 17; EKSERDJIAN 1997, p. 128, secondo cui l'artista è lo stesso autore di un altro disegno del *Compianto*, conservato presso l'Albertina di Vienna (inv. 89): BIRKE-KERTÉSZ 1992, p. 47, n. 89.

⁶⁶ Cerchia di Correggio e Sebastiano Resta, *Disegni architettonici*, penna e inchiostro bruno, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1938,0514.5; POPHAM 1957, p. 158, n. 43; POPHAM 1967, pp. 7-8, n. 11. Su *ichnographia* e *orthographia* nel lessico architettonico, si veda BARTOLI 1978.

⁶⁷ Gli schizzi A e B si riferivano probabilmente alla chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma: POPHAM 1957, pp. 204-205.

⁶⁸ RESTA/POPHAM 1958, p. 35.

⁶⁹ La convinzione di Resta che Correggio fosse non solo pittore, ma anche architetto e autore di quadrature, nell'accezione di progetti, è inoltre testimoniata dalla sua glossa ai disegni per un camino sul verso di un foglio: Correggio, *Due studi per un camino*, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, inv. KdZ 20903. Qui egli scrive: «Quadratura di mano del Correggio per il camino de PP. Benedettini di S. Gio Parma nel refettorio della Rirecreatione o sia Scaldatorio» (cit. in PIZZONI 2012, p. 62, nota 64).

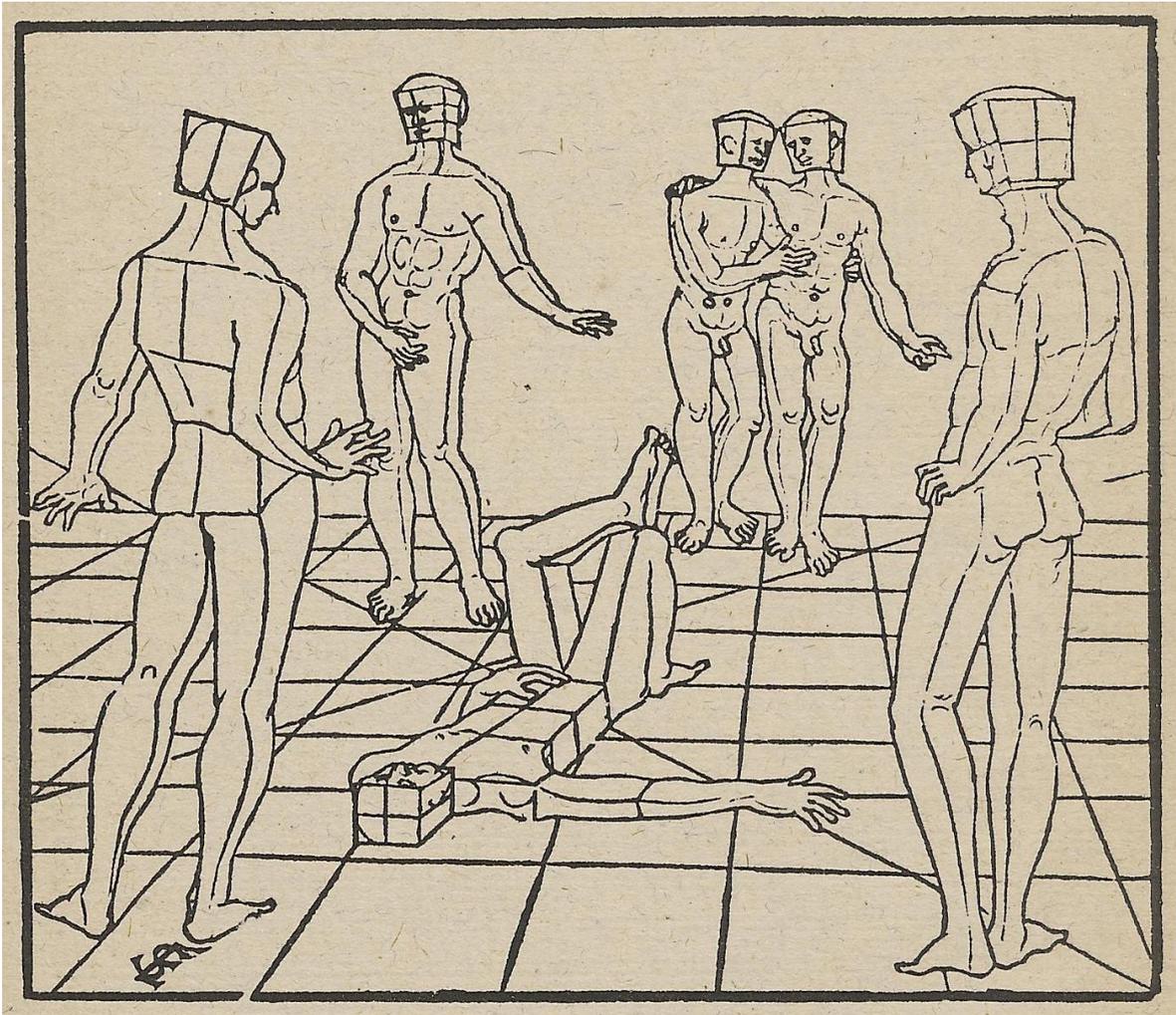


Fig. 1: Erhard Schön, *Studio di 'figure quadrate'*, incisione (SCHÖN 1542, c. bk)



Fig. 2: Bottega di Luca Cambiaso, *Studio di 'figure quadrate'*, penna e inchiostro bruno. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13736 F



Fig. 3: Luca Cambiaso, *Ulisse saetta i Proci*, penna, pennello, inchiostro bruno e ferrogallico, acquerellato in bruno. Princeton, Princeton Art Museum, inv. 1946-155



Fig. 4: Giulio Campagnola (da Andrea Mantegna), *S. Giovanni Battista in un paesaggio*, incisione. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 19.39



Fig. 5: Filippo Mazzola, *Battesimo di Cristo*, tavola. Parma, Galleria Nazionale (già Parma, Battistero)

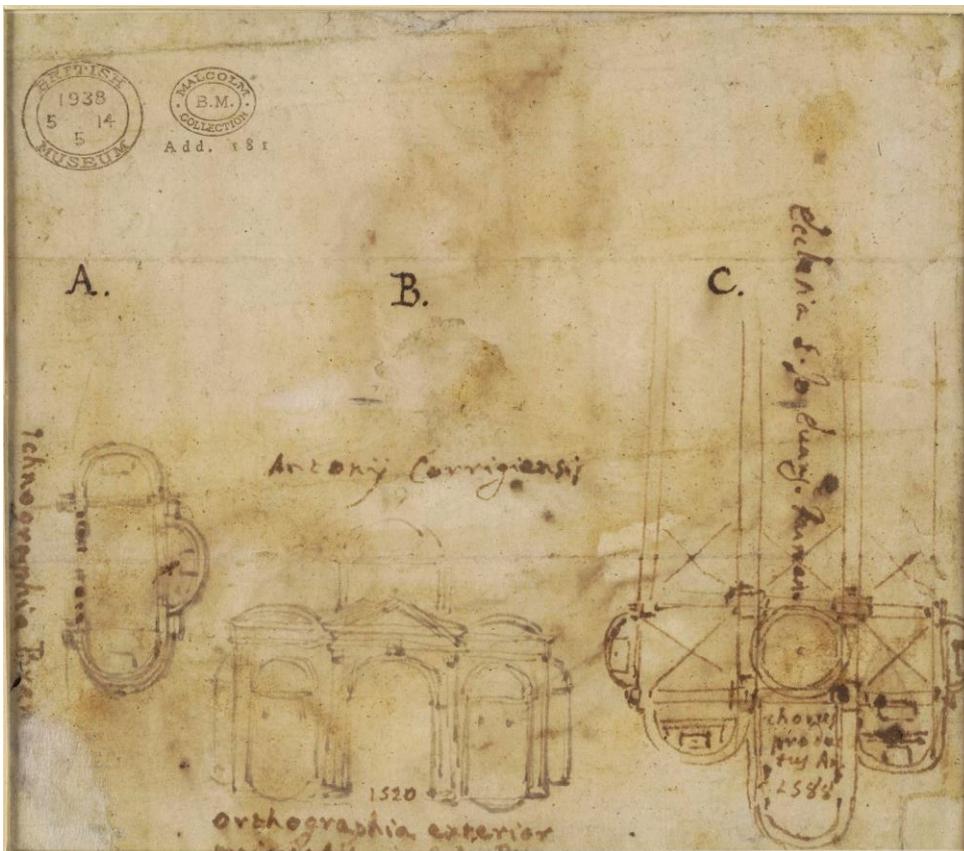


Fig. 6: Cerchia di Antonio Correggio e Sebastiano Resta, *Disegni architettonici*. Londra, British Museum, inv. 1938,0514.5

BIBLIOGRAFIA

ALBUZZI/BRUZZESE 2015

A.F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi (1772-1778 ca)*, a cura di S. BRUZZESE, Milano 2015.

ANDREA MANTEGNA 2003

Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia, catalogo della mostra, a cura di S. Lomartire, Milano 2003.

ARGELATI 1745

F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium* [...], I-IV, Milano 1745.

BALDINUCCI 1681

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

BAMBACH 1999

C.C. BAMBACH, *The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelo's Battle of Cascina*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 8, 1999, pp. 105-133.

BARTOLI 1978

M.T. BARTOLI, *Orthographia, Ichnographia, Scaenographia*, «Studi e documenti di architettura», 8, 1978, pp. 197-208.

BATTISTI 1971

E. BATTISTI, *Mantegna come prospettico*, in *Fonti e sviluppi dell'Umanesimo in Lombardia*, numero monografico di «Arte Lombarda», 16, 1971, pp. 98-107.

BETTS 1993

R.J. BETTS, *Structural Innovation and Structural Design in Renaissance Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 1, 1993, pp. 5-25.

BINAGHI 2015

R. BINAGHI, «E quadratura trovasi essere detto all'Arte di dipingere prospettive, cioè di dipingere di quadratura, che par voce non molto propria» *Filippo Baldinucci*, in *PROSPETTIVA, LUCE E COLORE* 2015, pp. 195-203.

BIRKE–KERTÉSZ 1992

V. BIRKE, J. KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, I. Inventar 1 – 1200*, Vienna-Colonia-Weimar 1992.

BLEYL–DUBOURG GLATIGNY 2011

M. BLEYL, P. DUBOURG GLATIGNY, *Einleitung*, in *QUADRATURA* 2011, pp. 7-19.

BOBER 2007

J. BOBER, *I disegni di Luca Cambiaso*, in *LUCA CAMBIASO* 2007, pp. 63-83.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 1980

G. BORA, *La prospettiva della figura umana. Gli "scurti" nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno (Milano 11-15 ottobre 1977), a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 295-317.

BORA 1991

G. BORA, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale (Mantova 1°-5 ottobre 1989), a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova 1991, pp. 275-284.

BORA 1999(2000)

G. BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva "de' perdimenti": un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, «Paragone», s. 3, 27, 1999(2000), pp. 3-45.

BORA 2007

G. BORA, *Cambiaso "lombardo"*, in *LUCA CAMBIASO 2007*, pp. 131-139.

BORA 2015

G. BORA, *'Figure quadrate': modelli e figure naturali nelle fonti e nel disegno lombardo del secondo Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», 36, 2015, pp. 203-280.

BORA 2017

G. BORA, *Milano, 'circa' 1570: un'aggiunta e integrazioni alle 'figure quadrate'*, «Raccolta Vinciana», 37, 2017, pp. 131-158.

BORBEIN 1996

A.H. BORBEIN, *Polykleitos*, in *Personal Styles in Greek Sculpture*, a cura di O. Palagia, J.J. Pollitt, Cambridge 1996, pp. 66-90.

BOTTARI 1754-1773

G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, I-VII, Roma 1754-1773.

CAVICCHIOLI 2018

S. CAVICCHIOLI, *"Dilettevoli immaginazioni": i sostegni antropomorfi nelle decorazioni dei Carracci a Bologna e Roma*, in *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVI^e siècle / Bauen mit dem menschlichen Körper. Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di S. Frommel, E. Leuschner et alii, con la collaborazione di R. Tassin, C. Castelletti, I-II, Roma 2018, II, pp. 105-116.

CESARIANO 1521

C. CESARIANO, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati [...]*, Como 1521.

COLONNA 1499

[F. COLONNA], *Hypnerotomachia Poliphili [...]*, Venezia 1499.

CORREGGIO AND HIS LEGACY 1984

Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings, catalogo della mostra, a cura di D. De Grazia, Washington D.C. 1984.

DACOS 2008

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano 2008.

DELLA VALLE 1795

G. DELLA VALLE, *Vite dei pittori antichi greci e latini*, Siena 1795.

DE' MAFFEI 1966

F. DE' MAFFEI, *Perspectivists*, voce in *Encyclopedia of World Art*, XI, Londra-New York 1966, coll. 221-243.

DE MARCHI 2013

A. DE MARCHI, *Vasari e i "partimenti"*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 359-370.

DOBLER 2011

S.C. DOBLER, *Carlo Cesare Malvasia und die Begriffsfindung der Quadratura*, in *QUADRATURA* 2011, pp. 197-204.

DONI 1551

A.F. DONI, *La Seconda Libreria*, Venezia 1551.

DONI 1555

A.F. DONI, *La Seconda Libreria*, Venezia 1555 (edizione originale Venezia 1551).

DÜRER 1528

A. DÜRER, *Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Norimberga 1528.

DÜRER 1532

A. DÜRER, *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, Norimberga 1532.

DÜRER 1591

A. DÜRER, *Della simmetria de i corpi humani [...]*, Venezia 1591.

EISLER 1972

J. EISLER, *Remarks on Some Aspects of Francesco di Giorgio's Trattato*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 3-4, 1972, pp. 193-231.

EKSERDJIAN 1997

D. EKSERDJIAN, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997 (edizione originale New Haven-Londra 1997).

FERRI 1940

S. FERRI, *Nuovi contributi esegetici al "Cànone,, della scultura greca*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 6, 1940, pp. 117-152.

FEULNER 1929

A. FEULNER, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam 1929.

FORATTI 1935

A. FORATTI, *Quadraturisti*, voce in *Enciclopedia Italiana*, XXVIII, Roma 1935, p. 580.

GOULD 1976

C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, Londra 1976.

HELLMANN 1961

G. HELLMANN, *Proportionsverfahren des Francesco di Giorgio Martini*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, prefazione di H. Keller, Monaco 1961, pp. 157-166.

JOYCE 1992

H. JOYCE, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome*, «The Art Bulletin», 2, 1992, pp. 219-246.

KEMP 1994

M. KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze 1994 (edizione originale *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990).

KNALL-BRSKOVSKY 1984

U. KNALL-BRSKOVSKY, *Italienische Quadraturisten in Österreich*, Vienna-Colonia-Weimar 1984.

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, I-II, tt. 3, Bassano 1795-1796.

LA VILLA FARNESINA 2003

La Villa Farnesina a Roma, a cura di C.L. Frommel, I-II, Modena 2003.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

LORENZ 1972

T. LORENZ, *Polyklet*, Wiesbaden 1972.

LUCA CAMBIASO 2007

Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo, F. Boggero et alii, Cinisello Balsamo 2007.

MALVASIA 1678

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

MARINELLI 1981

S. MARINELLI, *The Author of the Codex Huygens*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44, 1981, pp. 214-220.

MASINI 1650

A. MASINI, *Bologna perlustrata* [...], Bologna 1650.

MASINI 1666

A. MASINI, *Bologna perlustrata. Terza impressione* [...], I-II, Bologna 1666 (edizione originale Bologna 1650).

MORIGIA 1592

P. MORIGIA, *Historia dell'Antichità di Milano* [...], Venezia 1592.

NEGRI ARNOLDI 1963

F. NEGRI ARNOLDI, *Prospettici e quadraturisti*, voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, coll. 99-116.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OXFORD LATIN DICTIONARY 2012

Oxford Latin Dictionary, a cura di P.G.W. Glare, I-II, Oxford 2012 (edizione originale Oxford 1968-1982).

PAGLIANO 2011

E. PAGLIANO, *Formes, moments et fonctions de la graticulation du dessin. Exemples italiens du XVI^e siècle*, in *QUADRATURA* 2011, pp. 35-49.

PANOFSKY 1967

E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1967 (edizione originale *Albrecht Dürer*, I-II, Princeton 1943).

PINO 1548

P. PINO, *Dialogo di pittura* [...], Venezia 1548.

PIZZONI 2012

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 39-81.

PLINIO SECONDO/CORSO–MUGELLESÌ–ROSATI 1988

G. PLINIO SECONDO, *Storia Naturale*, V. *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, traduzioni e note di A. CORSO, R. MUGELLESÌ, G. ROSATI, Torino 1988.

POPHAM 1957

A.E. POPHAM, *Correggio's drawings*, Londra 1957.

POPHAM 1967

A.E. POPHAM, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, IV. Artists working in Parma in the Sixteenth Century: Correggio, Anselmi, Rondani, Gatti, Gambara, Orsi, Parmigianino, Bedoli, Bertoja*, tt. 2, Londra 1967.

PROSPETTIVA, LUCE E COLORE 2015

Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca, atti del convegno internazionale (Firenze-Montepulciano 9-11 giugno 2011), a cura S. Bertocci, F. Farneti, Roma 2015.

PUCCI 2005

G. PUCCI, *Costruire il bello. Ancora sul Canone di Policleto*, in *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, atti del seminario (Bologna 20-21 novembre 2003), a cura di V. Neri, Bologna 2005, pp. 41-52.

QUADRATURA 2011

Quadratura. Geschichte - Theorie - Techniken, atti del convegno (Berlino 9-10 ottobre 2008), a cura di M. Bleyl, P. Dubourg Glatigny, Berlino 2011.

RAGGHIANI 1956

C.L. RAGGHIANI, *Le "Prefigurazioni" di Leonardo*, in C.L. Ragghianti, *Il púngolo dell'arte*, Venezia 1956, pp. 289-303 (edizione originale «Critica d'Arte», s. 3, 8, 1955, pp. 155-163).

RESTA 1707a

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

RESTA 1707b

S. RESTA, *Indice del tomo de' Disegni raccolti da S.R. intitolato L'arte in tre' stati [...]*, Perugia 1707.

RESTA/POPHAM 1958

S. RESTA, *Correggio in Roma*, a cura di A.E. POPHAM, Parma 1958.

SCHLOSSER 1964

J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924).

SCHÖN 1542

E. SCHÖN, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen*, Norimberga 1542.

SCHULZ 1961

J. SCHULZ, *A forgotten chapter in the early history of Quadratura painting: the fratelli Rosa*, «The Burlington Magazine», 696, 1961, pp. 90-99, 101-102.

SCHULZ 1962

J. SCHULZ, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1-2, 1962, pp. 35-55.

SERLIO 1545

S. SERLIO, *Il primo libro d'Architettura*, Parigi 1545.

SJÖSTRÖM 1978

I. SJÖSTRÖM, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stoccolma 1978.

SOPRANI 1674

R. SOPRANI, *Le vite de' pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti de' gli stessi*, Genova 1674.

SOPRANI–RATTI 1768-1769

R. SOPRANI, C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, I-II, Genova 1768-1769.

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.

VASARI/DELLA VALLE 1791-1794

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G. DELLA VALLE, I-XI, Siena 1791-1794.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca. [...], Venezia 1612.

WITTKOWER 1972

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972 (edizione originale *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth 1958).

ABSTRACT

La parola *quadratura* fu introdotta nel lessico artistico e architettonico nella seconda metà del Quattrocento, quando Francesco di Giorgio se ne servì nei suoi trattati secondo un'accezione geometrica. Nel corso del Cinque-Seicento, il termine sviluppò una varietà di altri significati, talvolta ambigui, tanto che *quadratura* parve a Filippo Baldinucci «voce non molto propria», come scrisse egli stesso nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681). Lo stesso Sebastiano Resta usò la parola secondo accezioni diverse, volendo indicare ora il procedimento di schematizzazione stereometrica delle figure, ora la rappresentazione illusionistica di una prospettiva architettonica, ora una cornice o un disegno architettonico.

The word *quadratura* was introduced in the artistic and architectural lexicon of the second half of the fifteenth century, when Francesco di Giorgio used it in his treatises according to a geometric meaning. During the sixteenth and seventeenth centuries, the term developed a variety of other meanings, sometimes ambiguous, so much so that *quadratura* seemed to Filippo Baldinucci «voce non molto propria», as he himself wrote in his *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681). Sebastiano Resta himself used the word according to different meanings, wanting to indicate the procedure of stereometric schematization of the figures, the illusionistic representation of an architectural perspective or an architectural frame or design.

PLASTICO, PLASTICATORE.
NOTE SULL'ARTE DEL MODELLARE SECONDO PADRE RESTA

Da Leonardo ben si comincia questa seconda parte, sì per essere nato prima de' seguenti, come per essere stato la pietra angolare nella pittura, come scrissi in fine del tomo secondo Serie A di monsignor Marchetti.

Vedi nel Lomazzo, che intitola Leonardo da Vinci «il sommo et utile pittore e plastico»¹.

Come attesta questo brano contenuto nel *Parnaso de' Pittori* – oggi noto grazie al manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra – Resta impiega il termine *plastico* come sostantivo, preferendolo al *plasticatore* presente nel passo di Giovanni Paolo Lomazzo al quale rimanda². Al vocabolo *plasticatore* egli sembra infatti ricorrere solo in un paio di casi: in una postilla aggiunta alla vita vasariana di Donatello, in corrispondenza della menzione delle «molte altre figure di terra e di stucco» che il fiorentino realizzò per accompagnare un *S. Sebastiano* scolpito in legno durante il soggiorno padovano³ (opere perdute), e nel medaglione biografico di Gaudenzio Ferrari inserito ne *Il Secolo d'oro*, posto ad accompagnare un disegno che Resta gli riferiva e che è stato identificato in un foglio della collezione Frits Lugt, oggi ricondotto a un anonimo artista di ambito fiorentino del XV secolo⁴ (Fig. 1).

Plastico, dal latino *plasticus*, è un termine che Resta condivide con l'amico e corrispondente Pellegrino Antonio Orlandi⁵, ma che è assente nel repertorio lessicale delle fonti cinque e seicentesche di ambito toscano-romano alle quali egli era solito attingere⁶. Nel *Proemio* del testo di Vasari, così come nel Libro Terzo del *Riposo* di Raffaello Borghini – entrambi noti a Resta – si fa però ricorso al termine di origine greca *plastice* in riferimento all'arte del modellare la terra, considerandola sorella della pittura e «madre della scultura, del getto, e del cesello»⁷. Nel corso del Cinquecento, in concomitanza con i dibattiti sul 'paragone' delle arti, l'ampia sfera della modellazione scultorea era affrontata alla luce dell'autorità degli antichi (Plinio e Quintiliano), nonché sulla scorta dei maestri del Rinascimento (Leon Battista

Desidero ringraziare Carmelo Occhipinti, Barbara Agosti, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, e sono particolarmente grata a Francesco Grisolia per le indicazioni, i preziosi consigli e la generosa condivisione dei tanti materiali accuratamente raccolti e studiati da lui e dal gruppo di ricerca del Padre Resta Project. Per l'aiuto ricevuto devo un ringraziamento anche a Luca Annibali, Camilla Colzani, Luca Esposito, Silvia Ginzburg, Monica Latella.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, parte seconda, *Secolo aureo di Leonardo, Michel Angelo, Tiziano, Raffaele, Andrea del Sarto, Correggio et aderenti*, n. 53. Su Resta e Leonardo vedi qui nota 17.

² Lomazzo fa ricorso unicamente al termine *plasticatore*. Se ne vedano le occorrenze in *LE TAVOLE DEL LOMAZZO* 1997: relativamente al *Trattato*: pp. 24 (Caradosso Foppa), 30 (Gaudenzio Ferrari), 40 (Leonardo), 43 (Paolo della Mano milanese), 45 (Prometeo), 50 (Zeusi); relativamente ai *Grotteschi*: p. 57 (Gaudenzio); relativamente all'*Idea*: pp. 67 (Caradosso Foppa), 69 (Gaudenzio), 70 (Iddio primo pittore, e plasticatore), 71 (Leonardo), 73 (Prometeo), 74 (Zeusi). Il termine *plasticatore* è impiegato anche da Filippo Baldinucci, limitatamente però alla sola modellazione della terra (BALDINUCCI 1681, p. 126).

³ Per la vita di Donatello si veda VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 215; per la postilla si veda PIZZONI 2015, p. 141.

⁴ Per Gaudenzio: Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, nn. 26-27. Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 2903. 251x152 mm, pennello e acquerello bruno pallido, leggera matita nera su carta blu. Cfr. BYAM SHAW 1983, I, pp. 7-8, III, tav. 5.

⁵ ORLANDI 1704. Per il rapporto tra Resta e Orlandi si vedano NICODEMI 1956; WARWICK 1997, pp. 632, 638-639; WARWICK 2000, *ad indicem*; NOTIZIE DI PITTURA 2018, *ad indicem*.

⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987; BAGLIONE 1642.

⁷ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 14; BORGHINI 1584, p. 254. *Plastice* è impiegato anche dal cardinale Gabriele Paleotti a proposito della classificazione in uso per indicare le immagini «dove è il getto o forma fatta con le mani», differentemente da quelle «dove entra l'intaglio», dette «sculture» (PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, p. 170).

Alberti, Pomponio Gaurico) per discernere, sulla base di tecniche, materiali e caratteristiche formali, la statuaria dall'arte fusoria e dalla plastica, gli *statuari* dai *fictores* e dagli *argentari*⁸, la scultura «per via di porre» da quella «per forza di levare»⁹. Il tema del «paragone» era affrontato anche da Leonardo: nel XXXVI capitolo della prima parte del *Trattato della pittura* – ben noto a Resta nell'*editio princeps* del 1651 a cura di Trichet Du Fresne – le argomentazioni sono tutte a favore di quest'arte, anche se la condanna della scultura – mestiere di fatica – si stempera in relazione alla modellazione plastica, della quale Leonardo fu, stando alle fonti, uno straordinario interprete¹⁰.

È Lomazzo a offrire una chiave di lettura per intendere i ragionamenti vinciani sulla plastica nell'orizzonte del «paragone»¹¹. Lo scrittore lombardo spiega, infatti, come per il grande maestro la plastica primeggiasse sulla pratica della scultura in marmo, apparentandosi direttamente alla pittura, per la sua natura di opera aperta alla possibilità di un continuo ripensamento e per il suo carattere sperimentale che ne fa uno strumento di studio e di ricerca degli effetti ottici e luministici, del movimento nello spazio e dei moti dell'anima¹². Lomazzo aveva in precedenza affrontato il tema dell'arte plastica e della sua origine nel *Libro dei sogni*, dove è proprio Leonardo, in dialogo con Fidia, a ribadire la discendenza della scultura dalla plastica, rimarcando per quest'ultima la stretta connessione con il primigenio atto creativo¹³; tornerà, poi, a farvi cenno nell'*Idea del Tempio della Pittura*, dove Dio viene definito «primo plastificatore» e Prometeo «antico plastificatore»¹⁴.

Nel brano qui riportato in apertura Resta dichiara di attingere a Lomazzo, dai cui trattati dipende infatti, in buona sostanza, la sua visione della plastica.

Come dimostra il caso di Gaudenzio Ferrari, con il suo celebre «gran teatro montano» composto di figure in legno e in terracotta¹⁵, all'autorità di Lomazzo padre Resta torna a fare riferimento per la maggior parte delle informazioni di cui dispone riguardo ai più illustri plasticatori moderni, anche in ragione del fatto che per lo più si tratta di esponenti della cultura artistica di area padana. Diversi studiosi hanno ormai ben illustrato l'impegno di Resta nella rivalutazione, sul fronte storiografico, della scuola lombardo-emiliana e del suo «dume massimo», Antonio Allegri detto il Correggio¹⁶, così come ne è stata messa in luce l'attenzione costante per Leonardo, «pietra angolare tra le secchezze vecchie e le morbidezze moderne del secolo d'oro»¹⁷. Se il disegno creduto di Leonardo con il quale l'oratoriano avrebbe voluto

⁸ Per i significati associati ai termini citati negli autori antichi e in Alberti si veda COLLARETA 1982; per Alberti e il tema del paragone si veda almeno COLLARETA 1988.

⁹ Celeberrima distinzione istituita da Michelangelo nella nota lettera a Benedetto Varchi: VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 82.

¹⁰ Su Leonardo e il paragone delle arti si vedano almeno DA VINCI/SCARPATI 1993, DA VINCI/AGOSTI 2002, pp. 143-152 e, da ultimo, CARRARA 2019, con bibliografia citata. Sul Leonardo scultore e sulle problematiche relative alla definizione di un catalogo delle opere plastiche si veda F. Caglioti, scheda n. 9.9, in VERROCCHIO 2019, pp. 280-283, con bibliografia citata.

¹¹ DA VINCI/AGOSTI 2002, pp. 143-145, 145-146, nota 10, per il dibattito critico intorno all'attendibilità della testimonianza lomazziana. Lomazzo conosceva il paragone di Leonardo attraverso una redazione manoscritta differente da quella a noi nota.

¹² LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 138-139 (*Trattato*, libro secondo). Alla plastica o «arte statovaria [...] del fare le figure di tutto rilievo, la quale ha molta familiarità con la pittura per l'aggiungere e minuire con ragione», Lomazzo dedica il capitolo XVIII (ivi, pp. 284-287).

¹³ Ivi, I, pp. 118-167, in particolare pp. 119-120 (*Libro dei sogni*, ragionamento sesto).

¹⁴ LE TAVOLE DEL LOMAZZO 1997, pp. 70, 73 (tavole dell'*Idea del Tempio della Pittura*). Anche nel *Trattato*, Dio è definito «primo plastificatore», mentre Prometeo è ricordato quale «primo inventore de la plastica» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 19).

¹⁵ TESTORI 1965.

¹⁶ Sul tema si vedano almeno PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 e PIZZONI 2017, con bibliografia citata.

¹⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 17. Sull'inesausta ricerca portata avanti da Resta per rintracciare disegni di Leonardo, Gaudenzio e più in generale fogli di scuola

inaugurare la rassegna degli artisti protagonisti del *Secolo aureo* non è oggi noto, la *Galleria Portatile* conserva in seconda pagina un foglio raffigurante un cavallo che l'oratoriano reputava essere un autografo leonardesco¹⁸ (Fig. 2). Anche in questa specifica occorrenza, è in prima istanza Lomazzo a essere richiamato a garanzia della validità dell'attribuzione: sul foglio stesso, in basso a destra, la grafia di Resta rimanda alla pagina del trattatista lombardo in cui Leonardo è definito «unico in plasticar e pingere cavalli», mentre nella nota che accompagna il disegno l'opera è qualificata come «di mano dello studiosissimo Pittore Architetto e plastico Leonardo da Vinci (quale nomina col maggior honore che nomini alcun Maestro, piacemi d'esporno qui, per un disegno equivalente all'Antico già che il Lomazzo scrisse che Leonardo nel far i cavalli non la cedè a Nealze statuario antico unico in far cavalli)»¹⁹.

Negli scritti del padre filippino, dunque, *plastico* è un termine flessibile che si presta a illustrare l'ampio ventaglio dell'attività del plasmare le forme nello spazio con materiali più o meno malleabili, prestandosi talvolta anche a indicare l'artefice della fusione in bronzo – operazione che, di fatto, richiede prove e modelli preliminari in cera o terracotta. Non rispondendo *in toto* alla tradizione antica di indicare chi padroneggia la fusione dei metalli con *statuario*²⁰, nei materiali dell'oratoriano il significato di quest'ultimo termine risulta infatti piuttosto oscillante, ricorrendovisi tanto per indicare celebri artefici di opere bronzee, quanto – e soprattutto – per evocare sculture monumentali in marmo. Emblematico della seconda accezione è il caso di Giulio Mazzoni, «Architetto Pittore e Statuario ancora. Lo mostra la prima Capella entrando in S. Giacomo de Spagnoli da Piazza Navona à mano sinistra. Parimente quella Nella Chiesa del Popolo»²¹: gli esempi richiamati da Resta per mostrare le tre diverse competenze del piacentino erano infatti complessi plastico-pittorici contraddistinti dalla presenza sull'altare maggiore di sculture marmoree stanti di dimensioni pressoché prossime al naturale²².

La grande tradizione plastica padana, in testa alla quale veniva collocato Leonardo, trovava però i suoi maggiori campioni primariamente nell'arte fittile. Oltre al già citato Gaudenzio, è Antonio Begarelli ad attirare l'attenzione del padre filippino: Resta dichiara di possedere uno dei rarissimi disegni dell'«insigne plastico» di Modena, «amico strettissimo, e fedelissimo del Correggio», per il quale «plasticava ciò, che egli aveva bisogno per imitare il rilievo»²³. Come è stato dimostrato, Resta attinse questa informazione dalla *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti modonesi più celebri* di Ludovico Vedriani (1662), che aveva integrato la notizia già inserita da Francesco Scannelli ne *Il Microcosmo della pittura* (1657) in merito all'abitudine di Correggio di aiutarsi con modelletti fittili per studiare le figure da rappresentare nei suoi sbalorditivi scorci, additando Begarelli quale esecutore dei modelli in terracotta impiegati da Allegri per realizzare la sua straordinaria opera nel Duomo di Parma²⁴.

Nelle pagine della *Raccolta de' Pittori* è riportata anche la notizia della collaborazione dei due artisti emiliani nella raffinatissima *Deposizione* originariamente messa in opera per la chiesa

lombarda, si vedano BONARDI 2013 e BORA 2017. Su Resta e Leonardo si vedano GRISOLIA 2018a e GRISOLIA 2019.

¹⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 2, n. 2. 269x324 mm, penna su carta bianca ingiallita. Cfr. BORA 1976, scheda n. 2, p.n.n.

¹⁹ Ivi, p. 265.

²⁰ Si veda, quale esempio, quanto espresso in VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 40.

²¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 59, n. 63. Cfr. BORA 1976, p. 270.

²² Per Mazzoni in San Giacomo degli Spagnoli (complesso perduto) si veda REDÍN MICHAUS 2002; per la cappella Alicorni Theodoli (complesso parzialmente conservato nella sua forma originale) si veda TOSINI 2009.

²³ «Un Presepio copiosissimo di figure pastorizie, e di gloria numerosissima d'Angioli col Padre Eterno in lontananza [...] un disegno compitissimo, e tanto raro, che per la rarità io lo stimo più che se fusse del medesimo Correggio» (RESTA 1707, pp. 72-73). Il disegno, non identificato, è registrato da Resta anche in ms. Lansdowne 802, libro f, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 66.

²⁴ SCANNELLI 1657, p. 275; VEDRIANI 1662, pp. 48-51. Sul tema si vedano almeno LIGHTBOWN 1964; GASPAROTTO 2008; OCCHIPINTI 2016, pp. 18-22.

di Santa Cecilia a Modena, quindi traslata in Santa Margherita, poi all'Accademia di Belle Arti e infine collocata in San Francesco, opera nella quale Correggio avrebbe dato egli stesso prova delle sue competenze di plastificatore modellando tre figure²⁵. Va rilevato però che padre Resta – il quale visitò Modena e probabilmente ebbe occasione di osservare l'opera dal vero – era invece persuaso che la partecipazione di Correggio consistesse in un intervento pittorico: «il Correggio vi fece *in pittura* tre figure nel Campo»²⁶. L'intervento era ricordato anche da Jonathan Richardson Jr., che vide l'opera allestita in Santa Margherita e che descriveva il gruppo della Vergine sorretta dalle tre Marie «made, and beautifully color'd in their proper Colours by Correggio himself»²⁷. L'applicazione policroma tanto elogiata doveva però essere frutto di un'integrazione che si colloca a monte della scrittura degli *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium monumenta* di Francesco Forciroli (1586-1622) che per la prima volta la segnalano, e che avvenne forse a opera di Orazio Grillenzoni, il decoratore che nel 1572 colorò il *Compianto* dello stesso Begarelli in Sant'Agostino²⁸.

Pur dissentendo dunque sulla tipologia di intervento di Correggio, in Vedriani Resta ritrovava comunque un'attenzione per l'arte plastica – tutta concentrata sulla lavorazione della «terra creta»²⁹ – e la convinzione della sua superiorità sulle altre arti in quanto riproposizione dell'atto divino della creazione³⁰. Begarelli, «prodigio di stupore dell'arte plastica»³¹, aveva per Vedriani – insieme al concittadino Guido Mazzoni – elevato l'arte fittile a un livello tale da poter gareggiare con la scultura in marmo degli antichi, quasi realizzando una delle convinzioni che, stando a Vasari, Michelangelo avrebbe espresso, colpito dall'eccellenza delle opere in terracotta del modenese: «Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche»³². L'aneddoto è riportato anche da Resta in calce al testo inserito nel libro *f*. In coda a quest'ultimo brano e a riprova delle informazioni raccolte, il filippino faceva appello al gesuita Giovanni Rho, anche se è possibile che questo testo gli fosse noto solo attraverso Vedriani³³.

Nell'ampio universo della plastica, così come si ricostruisce a partire dagli scritti dell'oratorio, rientra anche la modellazione dello stucco, inteso tanto come materiale usato per la fattura di statue e modelli, quanto nella variante bianca cosiddetta all'antica, impiegata per la decorazione murale. È stato anzi rilevato l'interesse del tutto peculiare che spinse Resta

²⁵ Su tale attestazione (VEDRIANI 1662, p. 49) i cronisti e la critica si sono a lungo interrogati per accertarne la veridicità e individuare le sculture. Cfr. LIGHTBOWN 1964, BONSANTI 1992, pp. 152-161, e, più recentemente, L. Righi Guerzoni, scheda n. 58, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 223-225.

²⁶ RESTA 1707, p. 73, e ugualmente Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 66. Il corsivo nella citazione è di chi scrive. Permane qualche dubbio sul significato da attribuirsi a «nel Campo», espressione che potrebbe anche alludere a delle figure dipinte sullo sfondo; tuttavia non sono note al momento testimonianze in questo senso.

²⁷ RICHARDSON–RICHARDSON 1722, p. 28.

²⁸ Cfr. BONSANTI 1992, pp. 130, 152, e L. Righi Guerzoni, scheda n. 56, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 218-219. Forciroli depreca le aggiunte policrome e ricorda che le sculture erano state lasciate «dall'istesso maestro con biacca in maniera bianchi, che figuravano candidissimo marmo come tutte l'altre sue opere» (FORCIROLI/CAVICCHIOLI–MANCINI 2007, p. 100). Per le caratteristiche tecniche delle finiture di Begarelli si veda TRANCHINA 2008(2009), pp. 44-50 e in particolare p. 47, dove menziona recenti scoperte in merito alla presenza di policromia originaria sulle sculture begarelliane di San Benedetto Po. D'altronde, è documentato almeno un caso in cui l'artista sottoscrisse un contratto che prevedeva che le figure «dentro del ornamento debbono essere colorite di boni colori et ornate secundo il naturale et le figure di nichì e Dio padre cum li angelli finti de marmoro» (trascritto in BONSANTI 1992, p. 255): si tratta dell'incompiuta ancona dell'altar maggiore della chiesa di San Pietro a Modena. Cfr. *ivi*, pp. 234-239, 254-255, e S. Roversi, scheda n. 61d, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 237-239.

²⁹ VEDRIANI 1662, p. 27.

³⁰ CAPUCCI 2001, p. 561; OCCHIPINTI 2016, p. 18.

³¹ VEDRIANI 1662, p. 46.

³² VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 120. Contro quanto riportato da Vasari – che Michelangelo vide le opere di Begarelli passando per Modena – si è espresso BONSANTI 1992, pp. 19-20.

³³ RHO 1644; VEDRIANI 1662, pp. 49-50; sulle questioni afferenti alla scultura nel testo di Rho si veda OCCHIPINTI 2016, pp. 23-29.

alla ricerca e alla raccolta di disegni d'ornato, soprattutto cinquecenteschi e per lo più da lui inseriti nel *Libro d'Arabeschi* inviato a Palermo³⁴. Egli procedeva creando categorie tematiche di disegni, alle quali faceva corrispondere in maniera spesso automatica il nome dell'artista specialista del genere stando alle fonti a sua disposizione: si spiegano in tal modo i frequenti riferimenti a Giovanni da Udine, nelle *Vite* vasariane vero protagonista della grottesca moderna e responsabile della radicale modernizzazione dei repertori decorativi avviata all'interno della bottega di Raffaello³⁵. Oltre ai disegni raccolti nel codice palermitano, anche nel volume intitolato *Trattenimenti Pittorici* Resta inserì un disegno da lui reputato di mano del friulano: una *Vittoria alata*, che, come osservato da Francesco Grisolia, è copia di una delle vittorie in stucco poste nei riquadri del XII e del XIII pilastro delle Logge di Leone X, più ragionevolmente attribuibile a un anonimo artista della metà del Cinquecento³⁶ (Fig. 3).

«Da Raffaele adoperato alle Loggie di Leon 10^o» è anche Perino del Vaga, che Resta non esita a definire l'«architetto e plastico» che «diventò il redentore di tutte le opere di Roma, come si può vedere nella sua Vita presso al Vasario»³⁷. Di Perino l'oratoriano inquadrava perfettamente il ruolo di caposcuola e di dominatore della produzione artistica nella Roma farnesiana e il grande talento nella progettazione di complessi decorativi in pittura e stucco³⁸, riconducendo al suo raggio d'azione anche la decorazione plastica di Palazzo Capodiferro Spada³⁹. In stretti rapporti con diversi membri della famiglia Spada⁴⁰, proprietari della sontuosa dimora fatta edificare e ornare dal cardinale Girolamo Capodiferro attorno alla metà del Cinquecento⁴¹, Resta doveva conoscere bene il palazzo, le sue decorazioni e la preziosa collezione che contemplava anche il modello su tela realizzato da Perino per la spalliera destinata a essere collocata al di sotto del *Giudizio* michelangiolesco ma mai compiuta⁴². Acquistato da Bernardino Spada nel 1636 e fatto allestire nello studiolo della sua nuova dimora romana, il modello è richiamato da Resta in relazione a un disegno inserito nel *Libro d'Arabeschi*, dipendente dalla composizione di Perino e realizzato da un anonimo artista della seconda metà del Cinquecento sulle pagine di un taccuino che riporta anche altre copie da decorazioni in parte note e in parte non individuate⁴³. È probabilmente sempre alla spalliera che Resta allude quando registra, in coda alle informazioni su Giulio Mazzoni inserite a corredo di un foglio ancora da identificare, che «nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum"» (forse una sorta di didascalia voluta da Bernardino Spada), aggiungendo di aver posseduto un disegno di Bonaccorsi per gli stucchi del palazzo e

³⁴ Si vedano PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b e le voci *arabeschi*, curate dalla stessa Prosperi Valenti Rodinò e da Maria Beltramini, in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

³⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b, p. 23.

³⁶ Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1812 F. 258x148 mm, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone su carta bianca; controfondato e centinato. Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 181-182, n. 62, e GRISOLIA 2021, n. 62.

³⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro k, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 209: identificato nel *Busto di Diana* a matita rossa attribuito a Lelio Orsi (Oxford, Christ Church, inv. 1830). Cfr. BYAM SHAW 1976, I, p. 394, s. 1784.

³⁸ Per l'egemonia culturale e artistica esercitata da Perino nella Roma farnesiana nel suo ultimo decennio di vita si vedano AGOSTI 2019 e AGOSTI 2021.

³⁹ QUAGLIAROLI 2019.

⁴⁰ Su Resta e la famiglia Spada si vedano in particolare PAMPALONE 1993 e PAMPALONE 2017.

⁴¹ NEPPI 1975; *PALAZZO SPADA* 1992; QUAGLIAROLI 2021.

⁴² PERINO DEL VAGA 2021.

⁴³ Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, f. 17 a. In alto a destra: «Perino in casa de Sig.ri / Ill. i. Spadi» e in basso, ugualmente autografo di Resta, «Perino del Vaga / nell'ultima opera che lasciò imperfetta nel Palazzo di Capo di ferro hora delli / Spadi in Roma». Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a, pp. 68-69, n. 17a, e L. D'Amici, scheda n. VII, in PERINO DEL VAGA 2021, pp. 68-69. La *Madonna con Bambino* che compare sul verso del foglio è da porre in connessione con un'invenzione di Livio Agresti testimoniata da un disegno del British Museum, inv. 1880,1009.31, e da una stampa di Giovanni Battista Cavalieri, presentando, con leggere varianti, formule simili a quelle impiegate dal forlivese nella pala Pellucchi in Santa Maria della Consolazione.

di averlo regalato al cardinale Fabrizio Spada⁴⁴. La notizia del foglio donato – oggi ignoto – è ribadita anche nelle pagine del libro *k*, *Il Secolo d'oro*, nel brano appuntato in corrispondenza di un foglio di Perino, quest'ultimo riconosciuto in uno studio di decorazione murale conservato nella collezione del Christ Church di Oxford⁴⁵ (Fig. 4). Si tratta di un disegno di grande interesse perché vi si ritrovano numerosi elementi del ricco repertorio di formule decorative approntato da Perino e divulgato dalla sua numerosa équipe di collaboratori. Nel registro più alto, evidenti discendenze dalle invenzioni per la spalliera si riscontrano per le figure alate poste a rinserrare i riquadri istoriati; figure che devono aver creato un 'cortocircuito' nella mente dell'oratoriano, che ritrovava questi stessi motivi sparsi tra le splendide decorazioni delle stanze del piano nobile del palazzo, ma di cui vedeva anche una reinterpretazione nella decorazione a stucco della facciata e del cortile, trovando la sua più originale e raffinata declinazione nella parete sud-ovest, prospiciente l'ingresso (Figg. 5-6).

Basandosi sulla testimonianza vasariana, Resta reputava che la realizzazione del ricercatissimo apparato in stucco del palazzo fosse interamente opera di Mazzoni⁴⁶, da lui ritenuto, seguendo l'indicazione della *Memoria* di Celio, «discepolo di Pierino del Vago»⁴⁷. Grazie al reperimento dei contratti a opera di Roberto Cannatà, sappiamo che la parete sud-ovest venne affidata al duo Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra: pur seguendo un medesimo «disegno» – come citato nel contratto – si mostra qualitativamente maggiore sia delle altre pareti sia del fronte esterno⁴⁸. Provengono dall'eredità a lungo termine di Perino i motivi decorativi qui adoperati e con essi Resta poteva ritrovare tante corrispondenze nel foglio oggi a Oxford: tra gli elementi del primo registro grafico e le figure che affiancano le finte aperture in corrispondenza dei mezzanini, la presenza e la collocazione dei mascheroni grotteschi e ferini, lo scorrere del sottile fregio animato da scontri tra coppie di mostri marini e il ritmico succedersi dei riquadri del terzo registro del foglio, a cui sembra ispirato l'ultimo livello della decorazione del cortile, dove i riquadri, come attestano i contratti e documentano incisioni e fotografie storiche, presentavano raffigurazioni pittoriche⁴⁹. Pure scartando in direzione di una maggiore libertà inventiva, una dinamicità e un'espressività più accentuate, la parete sud-ovest è quella che mostra maggior familiarità con il grazioso senso «plastico» di Perino testimoniato dal foglio di Oxford ed evidentemente apprezzato dal collezionista e conoscitore oratoriano. È su questo e su materiali simili che Resta deve aver fondato la sua lettura – di non poca sensibilità e precocità – dell'ornamento plastico del palazzo degli amici Spada.

⁴⁴ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *l*, t. 3, *Il Secolo pratico*, n. 28. Nel ms. Lansdowne 803, ugualmente conservato presso la British Library di Londra, a questo disegno corrisponde: «Mazzoni (Giulio) 1541/ Faith Coloured X fo. 17 n. 28». Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 207-209, n. 75, e GRISOLIA 2021, n. 75.

⁴⁵ «Di Perino del Vago La parte inferiore di questa historia ci serve d'eruditione nel principio del tomo 4° ivi la troverai disposizione di questo disegno, pigliandolo intiero con la suddetta parte dell'altro tomo fu quella che Perino dipinse in Sala del palazzo de Baldassini alias vicino a Sant'Agostino dove narra il Vasario che al suo tempo si faceva la maggior Academia a studiare quelle cose. Anche nel palazzo nel capo di ferro hora di marchesi Spada v'è una simile inventione di quelle figure collegate al freggio di Perino; io n'haveva il disegno e lo donai al signor cardinale Spada. Vedi a n°. 60 un altro Curtio più ardo di questo del Pordenone» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 235). Il disegno: Oxford, Christ Church, inv. 0940. 220x440 mm, penna e acquerello bruno, matita nera. Cfr. BYAM SHAW 1976, I, p. 141, n. 482; ivi, II, tav. 265.

⁴⁶ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V, p. 550.

⁴⁷ CELIO 1638, p. 46. Resta è infatti persuaso che Mazzoni «sotto Perino lavorò in Castello et in altre opere giornaliere doppo il Sacco di Roma» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 263).

⁴⁸ CANNATÀ 1991. Sulle maestranze responsabili degli stucchi di cortile e facciata si vedano anche NOCCHI 2019 e QUAGLIAROLI 2021.

⁴⁹ NEPPI 1975, p. 34, fig. 25; LETAROUILLY 1840-1857, III.



Fig. 1: Anonimo fiorentino del XV sec., *S. Bartolomeo*, 251x152 mm, pennello e acquerello bruno pallido, leggera matita nera su carta blu. Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 2903



Fig. 2: Anonimo del XVI sec., *Cavallo impennato*, 269 x 324 mm, penna su carta bianca ingiallita. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 2, n. 2 (BORA 1976, scheda n. 2, p.n.n.)



Fig. 3: Anonimo della metà del XVI sec., *Vittoria alata*, 258x148 mm, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone su carta bianca; controfondato e centinato. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1812 F (GRISOLIA 2018b, p. 181, n. 62)



Fig. 4: Perino del Vaga, *Studio per una decorazione murale*, 220x440 mm, penna e acquerello bruno, matita nera. Oxford, Christ Church, inv. 0940



Fig. 5: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani, 1550, decorazione a stucco. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete nord-est (foto dell'autrice)



Fig. 6: Giulio Mazzoni, Diego de Fiandra, 1550, decorazione a stucco. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest (foto dell'autrice)

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2019

B. AGOSTI, *Perino del Vaga e lo 'stile farnesiano'*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 75-82.

AGOSTI 2021

B. AGOSTI, *Perino su Michelangelo. 2*, in *PERINO DEL VAGA 2021*, pp. 29-37.

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.

BONARDI 2013

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO 2013*, pp. 133-156.

BONSANTI 1992

G. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 241-302.

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il Riposo [...]*, Firenze 1584.

BYAM SHAW 1976

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I-II, Oxford 1976.

BYAM SHAW 1983

J. BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, I-III, Parigi 1983.

CANNATÀ 1991

R. CANNATÀ, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 87-104.

CAPUCCI 2001

M. CAPUCCI, *Lodovico Vedriani e il biografismo artistico municipale*, in *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, a cura di A. Prosperi, con la collaborazione di M. Donattini, G.P. Brizzi, I-II, Roma 2001, II, pp. 555-571.

CARRARA 2019

E. CARRARA, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, atti del convegno (Parigi 22 gennaio 2018), a cura di F. Dubard de Gaillarbois, O. Chiquet, Parigi 2019, pp. 241-256.

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.

COLLARETA 1982

M. COLLARETA, *Considerazioni in margine al De statua ed alla sua fortuna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, fasc. 1, XII, 1982, pp. 171-187.

COLLARETA 1988

M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1988, II, pp. 569-580.

DA VINCI/SCARPATI 1993

L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. SCARPATI, Milano 1993.

DA VINCI/AGOSTI 2002

L. DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. AGOSTI, Milano 2002.

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.

EMOZIONI IN TERRACOTTA 2009

Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano, catalogo della mostra, a cura di G. Bonsanti, F. Piccinini, Modena 2009.

FORCIROLI/CAVICCHIOLI-MANCINI 2007

F. FORCIROLI, *Vite dei modenesi illustri (1586-1622)*, a cura di S. CAVICCHIOLI, trascrizione di G. MANCINI, Modena 2007.

GASPAROTTO 2008

D. GASPAROTTO, *Begarelli e Correggio: tracce di un dialogo fra scultura e pittura*, in *Correggio*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 427-435.

GRISOLIA 2018a

F. GRISOLIA, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 107-128.

GRISOLIA 2018b

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e i Leonardo di padre Resta*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 271-368.

GRISOLIA 2021

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta, Roma 2021 (in corso di stampa).

LETAROUILLY 1840-1857

P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, I-III, Parigi 1840-1857.

LE TAVOLE DEL LOMAZZO 1997

Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia 1997.

LIGHTBOWN 1964

R.W. LIGHTBOWN, *Correggio and Begarelli: a Study in Correggio Criticism*, «The Art Bulletin», 1, 1964, pp. 7-21.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

NEPPI 1975

L. NEPPI, *Palazzo Spada*, presentazione di G. Spadolini, Roma 1975.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

NOCCHI 2019

L. NOCCHI, *Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferno*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2019, pp. 89-104.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OCCHIPINTI 2016

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in L. Vedriani, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri* (Modena 1662), a cura di E. Monaca, con saggi introduttivi di E. Monaca, C. Occhipinti, Roma 2016, pp. 6-37.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono, circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura [...]*, Bologna, 1704.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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.

PALAZZO SPADA 1992

Palazzo Spada. Arte e storia, a cura di R. Cannatà, Roma 1992.

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane [...] (1582)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 117-509.

PAMPALONE 1993

A. PAMPALONE, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma 1993.

PAMPALONE 2017

A. PAMPALONE, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 29-76.

PERINO DEL VAGA 2021

Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada; con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Roma Milano 2021.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di Vasari*, in *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti, S. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015, pp. 53-221.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 143-175.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in *PROSPERI VALENTI RODINÒ* 2007a, pp. 15-38.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

QUAGLIAROLI 2019

S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzoni, «discepolo di Pierino del Vago», nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada*, in *In corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, Roma 2019, pp. 63-69.

QUAGLIAROLI 2021

S. QUAGLIAROLI, «*Pulcherrimam regiamque domum*». *Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la "setta sangallescà", l'eredità di Perino del Vago, il trionfo dello stucco*, in *Il cantiere nel Cinquecento:*

architettura e decorazione, I. Roma, a cura di S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin, Roma 2021 (in corso di stampa).

REDÍN MICHAUS 2002

G. REDÍN MICHAUS, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramírez de Arellano*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 120, 2002, pp. 49-62.

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.

RHO 1644

G. RHO, *Variae virtutum historia, libri septem*, Lione 1644.

RICHARDSON–RICHARDSON 1722

J. RICHARDSON SR, J. RICHARDSON JR, *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, Londra 1722.

SCANNELLI 1657

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura* [...], Cesena 1657.

TESTORI 1965

G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965.

TOSINI 2009

P. TOSINI, *La cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, I-II, Roma 2009, II, pp. 489-507.

TRANCHINA 2008(2009)

P. TRANCHINA, *Scultura in terracotta. Trattamenti superficiali di finitura*, «Materiali e Strutture», n.s., 11-12, 2008(2009), pp. 34-57.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VARCHI/BAROCCHI 1960-1962

B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1546), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, I, pp. 3-82.

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.

VEDRIANI 1662

L. VEDRIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'Opere loro insigni, e dove l'hanno fatte*, Modena 1662.

VERROCCHIO 2019

Verrocchio. Il maestro di Leonardo, catalogo della mostra, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia 2019.

WARWICK 1997

G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», 4, 1997, pp. 630-646.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

L'analisi delle occorrenze del sostantivo *plastico* tra gli scritti di padre Resta diventa occasione per esplorare una tematica rimasta ai margini degli attenti e approfonditi studi dedicati alla figura dell'oratoriano: la sua peculiare visione dell'arte della modellazione. Guardando al nutrito *corpus* di scritti e al ricco repertorio di disegni raccolti da Resta, si desume che è in primo luogo all'autorità di Giovanni Paolo Lomazzo che egli si appella, non solo per recuperare informazioni sui più illustri plasticatori ma anche per costruirsi una certa idea della modellazione in rapporto alla pittura e alla scultura, consapevole del complesso dibattito sul tema del paragone delle arti. Attraverso la mediazione di Lomazzo l'oratoriano eredita infatti il pensiero di Leonardo da Vinci sulla plastica. Affiancando alle informazioni desunte dal trattatista lombardo i dati attinti da diverse fonti, Resta approfondisce l'attività di numerosi plasticatori, perlopiù esponenti di quella cultura artistica di marca padana da lui tanto apprezzata e promossa. Rientra infine nell'ampio universo della plastica anche la modellazione dello stucco, ambito nel quale Resta dà un significativo contributo, segnale di una sensibilità per nulla scontata.

The analysis of the occurrences of the substantive *plastico* in Sebastiano Resta's writing production offers an opportunity to focus on a topic which has not yet been well examined by the many accurate studies centred around this fascinating figure of collector: his peculiar vision of the art of sculpting in clay, stucco and other plastic materials. Analysing his extensive *corpus* of critical notes and the rich repertoire of drawings, it can be deduced that Resta looks to Giovanni Paolo Lomazzo as his main source, not only to retrieve information on the most illustrious sculptors but also to create a certain idea of this art, comparing it to painting and sculpture and reflecting on the complex theme of the *paragone delle arti*. In fact, through the mediation of Lomazzo, Resta learns and embraces Leonardo da Vinci's beliefs on *plastica*. Combining what he reads in Lomazzo's treatises to the information that he derives from many other sources, Father Resta delves into the activity of numerous sculptors. For the most part, these artists belong to the Po Valley area and embody a specific culture that Resta appreciates and promotes. Regarding to stucco decoration, Resta makes a significant contribution thanks to a personal – and not obvious – sensitivity.

LA «SODEZZA» SECONDO PADRE SEBASTIANO RESTA TRA LA MANIERA MODERNA E L'ANTICO

Negli scritti di Resta attualmente noti *sodezza* non ha un senso univoco. Come definizione di una qualità stilistica, indica consistenza e corposità, ravvisabile, a suo giudizio, in modo particolare in pittura¹.

La dote della «sodezza» viene riconosciuta dall'oratoriano ad artisti dalle differenti maniere, ed è conseguibile attraverso diversi espedienti tecnici, tanto che, come si illustrerà, essa pertiene tanto alla pittura di Caravaggio, quanto a quella di Michelangelo. Si vedrà inoltre che la «sodezza», in un'accezione più estesa, viene a coincidere talvolta per Resta con la «perfezione», soprattutto in riferimento alle opere dell'antichità². Ciò significa un uso di questo termine diverso da quello che ne aveva fatto Vasari, il quale lo aveva adoperato per designare la solidità statica delle architetture o l'addensamento di determinati materiali durante la lavorazione (per esempio dello stucco)³. L'accezione che ha in Resta corrisponde piuttosto a quella con cui il termine compare nei testi seicenteschi di Giulio Mancini⁴, Marco Boschini⁵ e Carlo Cesare Malvasia⁶.

Hò sentito io da persone che hanno havuto pratica et amicitia col Gobbo dei Caracci, qual riferiva che Annibale Caracci diceva che il Caravaggio era il mastro di tutti in quanto alla verità, et alla sodezza del chiaro e oscuro. Questo sì che veramente il Caravaggio non havea costume né nobiltà, né grazia; ma verità forza e sodezza⁷.

In questa postilla, che padre Resta appose all'esemplare delle *Vite* del Baglione conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, egli riporta un'inedita opinione di Annibale Carracci su Caravaggio. Che il ricordo venga, pur con la mediazione di ignoti, dalla memoria di Pietro Paolo Bonzi è plausibile: la formazione sotto Giovan Battista Viola, documentata delle fonti⁸, unitamente all'influsso di Caravaggio rilevabile nella sua pittura⁹ depongono a favore di

Ringrazio per la condivisione dei loro materiali di studio e degli scritti inediti Alessandra Cosmi e Maria Rosa Pizzoni. Un sentito ringraziamento devo anche a Barbara Agosti e Francesco Grisolia.

¹ Nell'epistolario rivolto a Magnavacca essa viene diversamente utilizzata per indicare la grandezza della virtù dell'interlocutore e il suo buon fondamento. Cfr. Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. I, lettera n. 39, 13 aprile 1697 (in PIZZONI 2021). Allo stesso modo Malvasia si rivolge a Carlo Dati. Cfr. PERINI 1988, p. 296, lettera n. 3.

² Un caso in tal senso mi pare possa venire da una lettera del Resta a Magnavacca del 1707, dove i termini di perfetta consistenza e perfezione sono sovrapponibili. In essa si descrive «una Madonna, sant'Anna con i putti e san Giuseppe che è bellissima copia di Raffaele a chiaro oscuro d'un quadro che credo l'abbia il re di Francia, che par originale, pare di m(an)o di Perino alla leggiadria della penna nelle carni, ma nelle pieghe v'è la sodezza e purità e di maneggio di biacca di [...] da Modana» (Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. II, lettera n. 2, 1707, in PIZZONI 2021).

³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 107; ivi, IV, p. 630; si veda inoltre, sempre legato alla consistenza dei materiali, ivi, I, pp. 87-88; ivi, II, p. 282; ivi, IV, p. 560.

⁴ Cfr. *infra*.

⁵ BOSCHINI 1660, pp. 319, 483, 577.

⁶ MALVASIA 1678, I, pp. 269, 361, 476; ivi, II, p. 158. Non vi è traccia nei testi di Giovan Battista Agucchi, quanto in quelli di Giovan Pietro Bellori, con il quale l'oratoriano è in stretto contatto, di questa parola. Baldinucci, altrettanto vicino a Resta, utilizza il termine in un'accezione molto diversa. Cfr. BALDINUCCI 1809, II, p. 156. È possibile inoltre che Resta abbia introiettato presto nel suo vocabolario questo termine: Girolamo Borsieri lo aveva utilizzato nel suo *Supplimento* (1619), testo che forse non era sfuggito alla lettura di un giovane Sebastiano, ancora in formazione a Milano. Cfr. BORSIERI 1619, pp. 53, 62.

⁷ BELLORI/BOREA 2009, I, p. XIII, nota 2; VANNUGLI 1991, p. 153, nota 31; *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 51.

⁸ MALVASIA 1678, I, pp. 132-133.

questa possibilità. Considerata la sua posizione mediana tra le due scuole, il Gobbo doveva certamente essere interessato ai pensieri di Annibale sulla maniera di Caravaggio. L'osservazione raccolta sullo stile del Merisi è particolarmente penetrante e sembra rispecchiare quell'intelligenza di sguardo che Annibale aveva sulla pittura e che rintracciamo in altri episodi¹⁰. Il primato riconosciuto da Annibale a Caravaggio si impernia sulla «verità», ovvero il ritrarre dal naturale, e sulla «forza» e «sodezza» della pittura, che dipendono dalla magistrale padronanza delle luci e delle ombre, il chiaroscuro¹¹.

Questa nota trova un contraltare in un'osservazione assai più tarda che Resta scrisse su un foglio della *Galleria Portatile*:

Ecco AGOSTINO CARRACCI nell'Eroico della sua Scuola Nativa abiurate mode della penna de Passarotti troppo inabile à seguir l'Aquile Carracesche. Avvertasi, che non intendo di aggravare la fama dei Passarotti [...] ma alla Comparatione de Caracci fictio caedit Veritati [...]. Per altro furono stimabilissimi Maestri ed essi, et il Calvart, et il Somachini, et il Sabbatini e li Procaccini; come il Fontana et altri di quel secolo e di quelle Scuole che garreggiando nella bellezza ammanierata, bisognò, che in fine cedessero alla bellezza e sodezza della Verità Carracesca. eccedevano ancora in libertà dove nella Scuola Carracesca si visse diremo così molto più a regola, e si tenne sempre e la fabrica e l'ornamento sopra il Vivo, facendosi errore il lavorare minima cosa in falso¹² (Fig. 1).

In questo caso la «bellezza e sodezza» che Resta attribuisce ai Carracci fa riferimento all'eccellenza nella pittura dal naturale che aveva segnato una cesura rispetto alla «bellezza ammanierata» dei loro predecessori della scuola bolognese (Denis Calvaert, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini, Ercole, Camillo e Giulio Cesare Procaccini)¹³.

Ad aprire la strada ai Caracci per questo nuovo equilibrio tra studio dei modelli e studio della natura che sta alla base della moderna «sodezza», nella ricostruzione di Resta, era stato l'amatissimo Correggio:

[...] venuto a Roma e qui visto e studiato [...] si slargò dilatò, e vista qui l'arte seguitò poi sempre la natura e col far la cuppola di San Giovanni dal 1520 al 1524 prese questa libertà fondata in sodezza e quanto egli fece da quel tempo [...] sempre fu da lui operato con eroico e moderno stile¹⁴.

Già Giulio Mancini aveva contrapposto la «gravità e la sodezza» dei Carracci alla totale assenza di tali qualità nella pittura del Cavalier d'Arpino, apprezzabile secondo lo scrittore senese piuttosto per la «buona compositione e la gratia»¹⁵; padre Resta fa un ulteriore passo in avanti per mettere in prospettiva storica lo scarto tra le novità della maniera carracesca e la scuola «molto manierata» di Giuseppe Cesari:

Ma il Cavalier campò così vecchio et hebbe tanti seguaci, se bene i più rimasti senza nome per l'ingrandimento de carraceschi, e fu egli tanto stimato et adoperato in vita sua da principi romani e stranieri e da sommi pontefici che, a raggione, si deve considerare per capo della scola celebre nel tempo suo. Fu scola spiritosa ma molto manierata, principalmente nel pannelleggiare e

⁹ LONGHI 1950; MORANDOTTI 2012.

¹⁰ MAHON 1947, p. 254, ove si veda anche la nota 33.

¹¹ BELLORI/BOREA 2009, I, p. 217.

¹² Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 261inf., n. 200, p. 188; BORA 1976, scheda n. 200, p. 281.

¹³ Sul diverso approccio al naturale che distingue i Carracci e Caravaggio si veda ARGAN 1970.

¹⁴ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. III, lettera n. 27, 16 novembre 1709, già parzialmente commentata in PIZZONI 2018, pp. 49-50, nota 43. Su Resta e Correggio rimando a PIZZONI 2012a, 2012b, 2017, con ulteriore bibliografia.

¹⁵ MANCINI/MARUCCHI 1956, p. 109.

nemica di certe quadrature che danno sodezza a corpi e l'i stesso Cavaliere haveva sortito dalla natura uno spirito così vivace, che con la vivezza d'ingegno troppo pronto nascondeva quel medesimo di sodo e di grande, che allo studio et imitazione furtiva di Michel Angelo e degli altri del maggior secolo in sua gioventù, abortivamente raccolto haveva¹⁶.

Nel giudizio di padre Resta, la differenza tra le due maniere risulta ben evidente nell'esecuzione dei panneggi, che nella pittura del Cavalier d'Arpino, manierista a oltranza, hanno un andamento artificioso, formando pieghe molto disegnate, e più in generale nelle forme, che risultano prive di volumi maestosi, quasi che l'artista avesse dimenticato quanto «di sodo e di grande» aveva appreso negli studi compiuti in giovinezza sui modelli michelangioleschi¹⁷.

Un'accezione ancora diversa ha il termine *sodezza* nella lettera introduttiva che apre il cosiddetto Codice Piccolo dell'Ambrosiana, costituito da nove fogli di Peter Paul Rubens – ovvero ritenuti tali all'epoca – con una copia da Michelangelo e le restanti dall'antico¹⁸, donato nel 1684 da padre Resta all'Accademia del Disegno con chiare finalità didattiche¹⁹.

Le mando, perché osservino i Giovani, che, se Rubens per genio di sfogare il suo talento, imitò, e caricò, e mosse con tanto ardore un'opera di Michelangelo trasportando più tosto Michelangelo alla sua maniera ancor fiamenga, che trasformando se stesso in quella di Michelangelo: quando però studiò per genio d'imparare, non à secondarsi d'invention, ma à comporsi di correzione, e costume, studiò con intelligenza sì da Maestro, ma con diligenza tale d'imitatione, e attenzione, che non parve più quel libero e sciolto Maestro dominante nelle sue proprie idee, ma un discepolo rafrenato al rigore della perfetta sodezza, esattezza, e gratia degl'Artefici antichi [sic]²⁰.

Resta loda qui lo straordinario talento di Rubens nell'appropriarsi dei modelli a cui attinge, distinguendo il suo diverso approccio di fronte a Michelangelo piuttosto che all'antico. Se confrontandosi con lo stile del Buonarroti l'artista fiammingo ne dà una reinterpretazione esasperata e caricata, l'esempio del «rigore della perfetta sodezza, esattezza, e gratia» dell'arte antica esercita su di lui una positiva funzione temperante²¹ (Fig. 2). I fogli del codice ambrosiano, letti nella prospettiva di questa dicotomia, si configurano, come una lezione fondamentale per gli allievi dell'Accademia Ambrosiana. Essi sono infatti insieme un ammonimento su quanto sia problematico e pericoloso – anche per un artista del calibro di Rubens – misurarsi con lo stile di Michelangelo e, di contro, un incoraggiamento a intraprendere la strada esemplare dell'imitazione dell'antico.

Sulla «sodezza» come carattere distintivo della migliore arte antica Resta torna infine nella sua trattazione delle celebri *Nozze Aldobrandini*²², l'affresco di età augustea oggi nei Musei Vaticani, dove ne discute la datazione e l'autografia. Ripartendo dalle informazioni fornite da Sandart, e distaccandosi inizialmente dall'opinione prevalente ai suoi giorni che si trattasse di un'opera del IV secolo a.C., nel corso del suo ragionamento, valuta la possibilità di una datazione sostanzialmente coincidente con quella accettata dagli studi moderni, benché proponendo poi del tutto fantasiosamente il nome di Apelle²³:

¹⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, t. 3, *Il Secolo pratico, Dichiaratione dell'Ordine di questo Tomo III*, paragrafo 4; si rimanda inoltre alla voce *Spiritoso*.

¹⁷ BOLZONI 2016.

¹⁸ Oggi non tutti attribuiti all'artista di Anversa, si rimanda, con ulteriore bibliografia, a WOOD 1990, COCCOLINI-RIGACCI 2004 e BORA 2010.

¹⁹ JONES 1997, pp. 41-47.

²⁰ WOOD 1990, p. 39.

²¹ JAFFÉ 1977, pp. 79-84; DODERO 2016, con precedente bibliografia.

²² Per l'opera e la storia della sua scoperta sul colle Esquilino si veda FUSCONI 1994 e M. Papini, scheda n. II.1., in *ROMA* 2009, p. 280, con relativa bibliografia.

²³ Cfr. FUSCONI 1994, pp. 107-112.

Nel che osservo non solo essere pittura di buon contorno, di perfetta simmetria e di ordinato concerto e compositione, ma di maniera di pennello sfarzoso, argomento a me validissimo che non puot'essere de' maestri del primo secolo dell'arte introdotta, non essendo la libertà dote di fanciullezza d'arte istradata a perfettione eroica²⁴.

Il «pennello sfarzoso» che si apprezza nell'affresco appartiene dunque a una stagione più inoltrata, nel fiore dell'età di Augusto, quando la pittura era contraddistinta da una «sodezza più pura e sostanziale»:

secondi o terzi caratteri di chi ha seguitato per aggiungere novità alle prime matrici maniere di diligente esattezza e di sodezza più pura e sostanziale con l'accrescimento di bizzaria e d'ornato a compimento dell'accidentale bellezza e gloriosa ricompensa del non essere stati primi i terzi artefici²⁵.

²⁴ Si veda British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori, Discorso della Nova Nupta Aldobrandina se sia pittura latina o greca*.

²⁵ *Ibidem*.



Fig. 1: Agostino Carracci, *Il riposo dalla fuga in Egitto*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 261 inf. N. 200, p. 188 (BORA 1976)

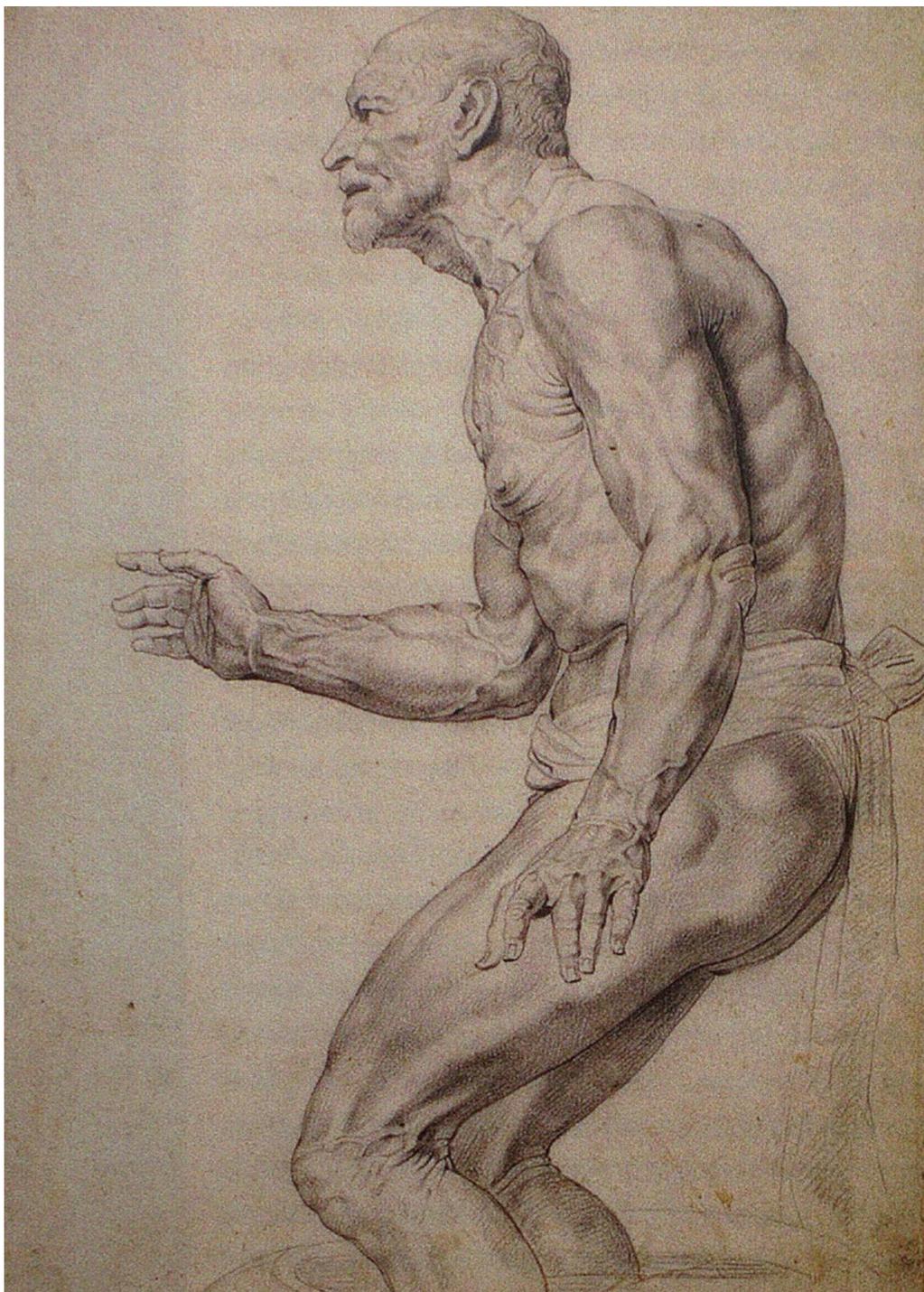


Fig. 2: Peter Paul Rubens, *Seneca morente*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 249 inf. F. 7 (DODERO 2016, p. 76, fig. 7)

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1970

G.C. ARGAN, *Il «realismo» nella poetica del Caravaggio*, in G.C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 195-207 (edizione originale in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, II, Roma 1956, pp. 25-41).

BALDINUCCI 1809

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], I-II, Milano 1809 (edizione originale Firenze 1681).

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BOLZONI 2016

M.S. BOLZONI, *Cavalier d'Arpino: omaggio a Michelangelo*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564. Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, atti della conferenza (Berlino 26-28 marzo 2015), a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 120-141.

BORA 1976

G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, con introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

BORA 2010

G. BORA, *Pieter Paul Rubens. Disegni della scultura classica*, in *La Biblioteca delle Meraviglie. 400 anni di Ambrosiana*, catalogo della mostra, a cura di C. Continisio, M.L. Frosio, E. Riva, Novara 2010, pp. 168-175.

BORSIERI 1619

G. BORSIERI, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619.

BOSCHINI 1660

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

COCCOLINI-RIGACCI 2004

G. COCCOLINI, C. RIGACCI, *Il "Codice piccolo" di padre Sebastiano Resta. Tecniche e tematiche nella conservazione di opere d'arte legate al collezionismo*, «OPD Restauro», 16, 2004, pp. 53-68.

DODERO 2016

E. DODERO, *Rubens e il dialogo con l'antico*, in *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, Venezia 2016, pp. 70-85.

FUSCONI 1994

G. FUSCONI, *La fortuna delle «Nozze Aldobrandini». Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994.

JAFFÉ 1977

M. JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.

JONES 1997

P.M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997 (edizione originale *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993).

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Un momento importante nella storia della 'natura morta'*, «Paragone», 1, 1950, pp. 34-39.

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.

MANCINI/MARUCCHI 1956

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno*, I. *Considerazioni sulla pittura - Viaggio per Roma - Appendici*, edizione critica e introduzione di A. MARUCCHI, presentazione di L. Venturi, Roma 1956.

MORANDOTTI 2012

A. MORANDOTTI, *Note minime sui margini*, in *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e riflessioni*, giornata di studi (Roma 20 ottobre 2011), a cura di F. Cappelletti, I. Artemieva, Firenze 2012, pp. 85-101.

PERINI 1988

G. PERINI, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, «The Art Bulletin», 2, 1988, pp. 273-299.

PIZZONI 2012a

M.R. PIZZONI, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in *La ricerca storica locale a Correggio*, atti dell'ottava giornata di studi storici (Correggio 27 ottobre 2012), Correggio 2012, pp. 57-72.

PIZZONI 2012b

M.R. PIZZONI, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, 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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018, pp. 39-81.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, 2021 (in corso di stampa).

ROMA 2009

Roma. La pittura di un impero, catalogo della mostra, a cura di E. La Rocca, S. Ensoli et alii, Milano 2009.

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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.

WOOD 1990

J. WOOD, *Padre Resta's Flemish Drawings. Van Diepenbeeck, Van Thulden, Rubens, and the School of Fontainebleau*, «Master Drawings», 1, 1990, pp. 3-53.

ABSTRACT

Con questa analisi si intende far luce su come padre Sebastiano Resta declini il termine *sodezza* nei propri scritti.

Quando l'oratoriano discute della maniera moderna, la «sodezza» corrisponde alla perfetta consistenza che attraverso il colore e il chiaroscuro si può ottenere: viene utilizzata per definire la pittura di Caravaggio, dei Carracci (e di contro la sua assenza viene riscontrata nella pittura del Cavalier d'Arpino) e di Correggio.

Differentemente, quando Resta tratta l'antichità, *sodezza* è un lemma che acquisisce i più sfumati contorni di una generica 'perfezione'.

This brief essay shows how Father Sebastiano Resta used the term *sodezza* in several different ways.

In his writings about 'Maniera Moderna', «sodezza» is a perfect consistency that the painter can reach through colours or chiaroscuro. Resta used it to define Caravaggio, Carracci, and Correggio's paintings, while the term is absent in the Cavalier d'Arpino's oeuvres.

Elsewhere, when Resta wrote about Antiquity, *sodezza* assumes a more generic meaning of 'perfection'.

**REPLICA E COPIA IN PADRE SEBASTIANO RESTA.
UN DISEGNO DALL'ANNUNCIAZIONE DI GUIDO RENI AD ASCOLI PICENO**

La pittura di Guido Reni sta in Ascoli città del papa sopra il confine del Regno di Napoli nella chiesa de' padri dell'oratorio di S. Filippo Neri.

In casa Homodei stanno in due quadretti replicate le teste della Madonna e dell'angelo di mano dell'istesso Guido e le haveva la buona e gloriosa memoria del signor cardinale Homodei mio signore.

Questa copia me la mandò da Ascoli il padre Virgilio Sgariglia di marzo 1688 fatta dal migliore pittore di Ascoli, che è il signor Lodovico Trasi cittadino ascolano scolaro già del signor Andrea Sacchi in Roma, e condiscipolo del signor Carlo Maratti.

La densa glossa autografa di Sebastiano Resta compare su un foglio oggi conservato a Oxford (Fig. 1), ma legato alle vicende collezionistiche di Antonio Axer e John Talman in Italia¹; esemplare donato all'oratoriano nel 1688 da Virgilio Sgariglia, suo confratello marchigiano, e che si collega all'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria della Carità (Fig. 2). Si tratta di una tra le più famose opere della città, commissionata intorno al 1628 a Guido Reni dalla marchesa Dianora Alvitreti per essere allogata sull'altare in stucco progettato da Sebastiano Ghezzi².

L'iscrizione esemplifica bene il metodo di lavoro del grande collezionista lombardo, che se da un lato, quasi a dimostrare la sua perizia, imbastisce un rapporto diretto tra la tela citata e alcuni pezzi della collezione di Luigi Alessandro Omodei³, dall'altro, nel dichiarare esplicitamente l'autore della copia grafica, si spende nel consueto tentativo di spiegare a chi guarda la genealogia artistica di un artefice non troppo conosciuto al di fuori della bassa Marca⁴.

Dopo alcuni soggiorni nell'Urbe Ludovico Trasi, plasmato da una formazione prettamente classicista e intimamente legato all'Oratorio, tornò ad Ascoli assumendo definitivamente il ruolo di principale pittore municipale del suo tempo; si distinse quale massimo interprete della lezione marattesca e per una produzione artistica assai feconda, ma è ricordato anche per aver fondato un'Accademia di pittura probabilmente modellata sulla celeberrima istituzione romana di San Luca⁵. Il discepolato con Sacchi e Maratti menzionato

Ringrazio Carlotta Paola Brovadan, Gaia Ermini, Francesco Grisolia, Carmelo Occhipinti, Andrea Paoletti, Stefano Papetti, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prospero Valenti Rodinò.

¹ Il disegno mi è stato segnalato da Francesco Grisolia ed è pubblicato *en passant* in CAPITANIO-SICCA 2008, pp. 21-22, fig. 7, a proposito degli scambi tra i due collezionisti: «Talman aveva addirittura ceduto ad Axer i disegni di figura per ottenere in cambio disegni di architettura e di ornato, una mossa che dimostra come l'inglese partecipasse della cultura europea dei conoscitori basata sullo scambio di opinioni ma anche di oggetti (Fig. 7), e disinteressata al loro valore venale» (*ibidem*).

² La pala fu trasferita nel 1862 presso la Pinacoteca Civica di Ascoli e sostituita da una copia; se ne conoscono due disegni considerati preparatori nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1583 F; inv. 12434 F) e due repliche di bottega a Bologna, una di mano dell'allievo Ercole De Maria per la chiesa di San Giovanni in Monte, l'altra, ritoccata dal medesimo Reni, per Santa Maria della Vita. Su tutto questo si veda R. Morselli, scheda n. 47, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 162-165, con bibliografia.

³ Sul cardinale (menzionato in più luoghi nelle annotazioni di Resta, che dovette visitarne la collezione – e a tal proposito, si vedano almeno *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, Appendice I, p. 164, e *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, trascrizione e commento delle postille, pp. 59, 109) si rimanda a *SPIRITI* 1995, 2013a e 2013b, con bibliografia.

⁴ Per l'abitudine dell'oratoriano di tracciare genealogie degli artisti collezionati si veda *GRISOLIA* 2016, pp. 14-15, con bibliografia.

⁵ Su Ludovico Trasi si vedano *ALUNNO* 2008, con bibliografia, e *PEZZUTO* 2014, pp. 173-178. Sulla fondazione dell'Accademia e sugli epigoni ascolani di Maratti si veda da ultimo *COCCIA* 2018. Ancora oggi si conserva nella

da Resta è indipendentemente confermato dai biografi successivi, ed è anzi utile riportare quanto dice in proposito Baldassarre Orsini nelle *Notizie storiche degli artefici ascolani* contenute nella sua guida, poiché riferisce proprio di una copia tratta dall'opera di Reni:

Nella scuola del Sacchi aveva presa stretta amicitia con Carlo Maratti, onde di nuovo dalla patria si tolse, e passò alla Dominante per mettersi nella scuola allora aperta da questo egregio Artefice, e conoscendo quanto gli fosse profittevole tal guida, si presentò all'amico, lo abbracciò, e parve lui di fargli dono d'una copia, che imitò così bene dell'Annunziata di Guido Reni, ch'è nella chiesa della Scopa⁶.

Non è poi da sottovalutare la menzione dell'intermediario che fornì il disegno dell'*Annunciazione* a padre Resta: afferente a una delle famiglie nobili più antiche dell'ascolano, Sgariglia, preposto della Congregazione (Fig. 4), è citato dalla periegetica municipale dei secoli XVIII e XIX come meritevole committente e patrocinatore di opere d'arte⁷. Il legame di Trasi con questo padre filippino dovette essere molto stretto, dal momento che il pittore non solo fu sepolto nella chiesa dell'Oratorio, ma ne affrescò il soffitto con l'episodio della *Vergine che sostiene miracolosamente il tetto dell'edicola mariana*, riprendendo l'iconografia cortonesca del quartier generale di Santa Maria in Vallicella, e licenziò anche, per il medesimo luogo, una *Presentazione al Tempio* e una *Sacra Famiglia con S. Anna*⁸. A padre Virgilio e alla distrutta chiesa dei filippini si lega infine la complicata vicenda del perduto *Isidoro Agricola* creduto dalle fonti locali opera di Caravaggio e di cui oggi rimane memoria solo attraverso una mediocre copia successiva⁹. Si tratta insomma di un interessantissimo e trascurato nodo storiografico che, se ulteriormente indagato, potrebbe far emergere un altro personaggio chiave da aggiungere alla folta schiera di corrispondenti del 'network oratoriano' di cui padre Resta si avvale costantemente per svolgere le sue attività collezionistiche e artistiche in tutta la penisola¹⁰.

Tornando alla glossa del foglio di Oxford, anche nella scelta del vocabolario si percepiscono intenzioni piuttosto precise, in particolare riguardo alla differenza di significato di verbi quali *replicare* e *copiare*: dove nel primo caso Resta si riferisce a un intervento autografo (stessa mano, medesima invenzione), mentre nel secondo si tratta, appunto, di copia derivata da un'invenzione altrui¹¹. Lungi dal poter affrontare una catalogazione sistematica di queste

Pinacoteca Civica di Ascoli un nutrito gruppo di disegni che gli sono stati attribuiti da Stefano Papetti e che stilisticamente dialogano molto bene con il foglio inglese, così come risulta calzante il confronto con lo studio preparatorio per il gonfalone realizzato dall'artista nel 1690 su richiesta della Compagnia di Sant'Erasmo (fig. 3) e conservato oggi presso l'Archivio di Stato di Ascoli. Cfr. PAPETTI 1995, pp. 16-19; PEZZUTO 2014, pp. 175-178.

⁶ ORSINI 1790, p. 233. Trasi è ampiamente ricordato come copista delle opere di Giordano, Sacchi e Maratti, ma anche del Baciccio. Cfr. PEZZUTO 2014, pp. 174-175.

⁷ Su Sgariglia si vedano almeno LAZZARI 1724, p. 38, e ORSINI 1790, p. 55 (il quale sulla chiesa dell'Oratorio precisa: «egli fu, che la volle così ricca di adornamenti»). Nei depositi della Pinacoteca Civica di Ascoli è stato anche identificato un suo ritratto risalente al 1730. Cfr. ASCOLI PICENO 1994, p. 96.

⁸ Sulle attività artistiche dell'Oratorio marchigiano e sul ruolo di Trasi si veda PAPETTI 1996. Sulle pitture, oggi nella Pinacoteca Civica di Ascoli, si vedano rispettivamente I. Alunno, scheda n. 54, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 178-179, e S. Papetti, scheda n. 88, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 248-249, n. 88 (nella *Sacra Famiglia con S. Anna* compare una controversa iscrizione che ne attribuisce il perfezionamento a Maratti).

⁹ Sull'argomento si veda M. Marini, scheda n. 60, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 190-191, con bibliografia.

¹⁰ In questo senso per il Padre Resta Project mi riservo di dragare in futuro l'archivio di Ascoli Piceno, dove si conservano sia il fondo della famiglia Sgariglia sia quello dei padri filippini, in cerca del possibile carteggio tra i due. Sempre a margine delle questioni ascolane segnalo un caso interessante di fortuna bibliografica restiana: nella più volte menzionata guida di Orsini figura una citazione, in nota a una vicenda correggesca, della seconda edizione dell'*Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori*, stampato a Perugia e forse anche per questo noto all'autore. Cfr. ORSINI 1790, p. 201.

¹¹ Si veda in tal senso la voce *Copia* della prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ove si afferma: «E dicesi anche de' pittori, quando dipingono, non d'invenzione, ma con l'esempio» (*VOCABOLARIO DEGLI*

frequenti occorrenze nella vastissima produzione manoscritta dell'oratoriano, specie nell'ambito di una vicenda spinosa quale il riconoscimento tra repliche autografe e copie nella mente di uno dei più grandi collezionisti di disegni d'Europa tra Sei e Settecento¹², una spigolatura mirata dell'imponente messe di annotazioni di sua mano sembrerebbe confermare tale alternativa semantica tra i due vocaboli.

Un simile utilizzo di *replica* è riscontrabile in tutte le occorrenze rintracciate. Si vedano tra le altre il commento dedicato a Correggio che, «amoroso nell'arte e benigno di tratto», si era mostrato generosamente disponibile «a replicare le opere piccole a' petitione degl'amici»¹³; e le glosse a due disegni di Cesare Nebbia non ancora identificati, in cui si specificava giustamente che l'artista ripropose la medesima composizione nell'*Adorazione dei Magi* della chiesa Nuova e in quella di Santa Maria ai Monti¹⁴.

Diverso e più complesso l'uso del termine *copia*, nelle sue molteplici accezioni. L'attività più nobile era sicuramente quella di copiare dall'antico o dai grandi maestri, a scopo di studio; in tal senso Rubens (dopo essere stato inviato in Italia) mandò a sua volta i suoi allievi «per il mondo a copiar le cose migliori in disegno»¹⁵; Raffaello giovane poteva copiare da Perugino¹⁶ o, ancora, una volta affermatosi nell'Urbe (e qui si parafrasano Vasari e Bellori) poté mandare i suoi collaboratori a disegnare dall'antico¹⁷.

Sul mutevole rapporto che poteva intercorrere tra prototipo e copia vale la pena ricordare almeno un'occasione in cui l'oratoriano sostituì un disegno ritenuto di scuola bizantina con un altro appositamente realizzato «in quello stile greganico», ma da un artista contemporaneo¹⁸. Oppure il caso più famoso della ritrovata effigie della beata Umiliana de' Cerchi, allora creduta di Giotto e fatta riprodurre a stampa su disegno di Filippo Baldinucci (Fig. 5)¹⁹; secondo Resta quest'incisione avrebbe meritato di figurare nei libri di disegni del

ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612, p. 221), o ancora il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci, che specifica «fra' nostri artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore, o minore, o eguale dell'originale», mentre il «copiatore» è colui che «copia dall'altrui originale; cioè quei che non fa d'invenzione, ma con l'esempio» (BALDINUCCI 1681, p. 39).

¹² Per un'apertura sul metodo di Resta e sul suo frequente fraintendimento fra *copiato* e *copista* nelle pratiche di attribuzione dei disegni si veda almeno PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011.

¹³ Giudizio che figura nel manoscritto Lansdowne 802 (alla fine del libro *k*, ma collegato al non identificato disegno n. 81, «Correggio. Madonnina del Padre Resta»): sull'argomento si veda PIZZONI 2017, p. 160. Per approfondimenti sul ms. Lansdowne 802 della British Library (*Father Resta's Remarks on the Drawings*), relativo alla trascrizione delle annotazioni presenti nei volumi destinati al vescovo Marchetti acquistati poi da Lord Somers, si rimanda principalmente a POPHAM 1936-1937(1937); GIBSON-WOOD 1989; WARWICK 2000, *ad indicem*; JOHN TALMAN 2008, *ad indicem*. Si segnala il volume ad esso dedicato, di prossima pubblicazione nell'ambito del Padre Resta Project.

¹⁴ «Cesare Nebbia dipinse in Chiesa Nova, l'istessa invenzione in S. Maria delli Monti la replicò» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *l*, nn. 152-153).

¹⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 80. Su Resta e Rubens si vedano almeno FUBINI-HELD 1964; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*; NOTIZIE DI PITTURA 2018, *ad indicem*.

¹⁶ «Raffaello d'Urbino giovinetto copiò da Pietro Perugino suo maestro» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *a*, n. 3).

¹⁷ «è fama che mandasse disegnatori sino in Grecia a copiare pitture antiche nonché in queste nostre ville d'Adriano a Tivoli, terme di Tito e di Traiano et alle grotte di Napoli e Pozzolo» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *a*, n. 7).

¹⁸ Su tale episodio e sull'utilizzo di *greco* e *greco* in Resta si rimanda al contributo di Carlotta Paola Brovadan in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

¹⁹ Lo storiografo toscano si dilungò sulla questione, che lo vide protagonista, nella biografia giottesca delle *Notizie de' professori del disegno*: «in casa i Cerchi posta a pie' del Ponte Vecchio nell'antica torre de' Rossi si conserva di man di Giotto in un loro oratorio il ritratto della B. Umiliana della stessa Nobilissima Famiglia de' Cerchi [...]. Questo ritratto da chi ora tali cose scrive fu agli anni passati più volte ricopiato in piccola proporzione tenendosi ne' panni (quanto le fu possibile senza scostarsi dall'originale) alla più morbida maniera moderna. Una di queste copie si degnò tener per sé la serenissima G. Duchessa Vittoria, e l'altra stata mandata a Roma fu da Alberto Clouet intagliata in rame» (BALDINUCCI 1681-1728, I, p. 92). Sull'iconografia della beata fiorentina si vedano almeno PROCACCI 1976 e MAGINNIS 2001.

Marchetti dove quasi si sarebbe meglio apprezzata che i supposti originali giotteschi, in considerazione di un certo effetto di ammorbidimento della maniera medievale che l'intagliatore era riuscito a conseguire, giudizio ripreso *tout court* dal collega fiorentino²⁰:

Effigie della B. Umiliana de Cerchi vedova fiorentina terziaria di S. Francesco copiata da una di Giotto esistente nell'oratorio domestico de' medesimi Cerchi [...]. Qui benché abbiamo disegni di Giotto habbiamo messo la stampa della Santa Humiliana per due ragioni. L'una per mostrare il carattere di que' tempi, l'altra per far osservare che anco le maniere degli originali antichi compariscono meno antiche, se l'intagliatore o copista le sanno aitare²¹.

Molteplici, quasi ossessive, sono le occorrenze del termine *copia* quando Resta si trova a dovere stimare un disegno o un'opera, oppure a riportare i dettagli sulla formulazione di un'attribuzione altrui, poiché chiaramente il valore economico variava sensibilmente a seconda che i pezzi in esame venissero riconosciuti autografi o meno. D'altro canto, anche le copie avevano una dignità propria, almeno di esecuzione. Come confermano la già citata voce del dizionario baldinucciano e gli *exempla* grafici da opere medievali appena discussi, a quei tempi la qualità di una copia poteva essere indifferentemente valutata «maggiore, o minore, o eguale dell'originale»²² e alcuni esempi a campione comprovano ulteriormente questa lettura anche nell'oratorio. Un disegno dalla pala Fugger attribuito a Raffaellino del Colle si valutava «bello quanto l'originale» (Fig. 6)²³ e lo stesso giudizio fu riservato a moltissime opere, penso tra i tanti agli elogi delle prove di Andrea da Salerno e Luca Giordano sulla *Madonna d'Alba* di Raffaello, oppure al «carboncino» del Galanino tratto dal medesimo dipinto, che peraltro fu scambiato per un autografo del Sanzio da collezionisti esperti come il marchese del Carpio e il pittore senese Giuseppe Pinacci²⁴. E ancora, nel carteggio con l'amico Giuseppe Magnavacca, Resta si spendeva in un giudizio entusiasta – che sembra quasi una indicazione di metodo – nei confronti delle derivazioni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalla correggesca *Madonna del latte*: «le copie di huomini simili stanno anco nelle Gallerie, et essendo fresca e fatta di pennello nominato dura più, e con gl'anni può pigliar credito d'originale per il secolo futuro»²⁵.

Ovviamente a quelle date il confine e la capacità di riconoscere la differenza tra copia e originale erano davvero labili; se una copia ben fatta si poteva «stimare per originale», capitava anche il contrario (un «disegno in mezzo foglio bellissimo mi capitò, ma fu stimato copia»²⁶), e del resto la qualità modesta di molti pezzi trafficati dall'oratorio e dai suoi interlocutori – questioni di mercato a parte – sembrerebbe evidenziare tutte le difficoltà di una generazione di

²⁰ Si veda il passo citato nella nota precedente.

²¹ La glossa di Resta sull'incisione baldinucciana (giusta la precisazione del trascrittore «this is a print») figura nel manoscritto Lansdowne 802, libro *i*, n. 10.

²² Cfr. *supra*, nota 11. A conferma della posizione di Baldinucci in materia è dirimente anche la famosa lettera sulla pittura indirizzata a Vincenzio Capponi nel 1681.

²³ Sul disegno oggi al Département des Arts Graphiques del Louvre (inv. 3611r) sopravvive ancora parte della glossa restiana: «opera famosa di Giulio Romano. Si può tener per originale, ma è copia di Raff. del Colle discepolo, similissimo e bello quanto l'originale», che corrisponde a quella trascritta per intero nel manoscritto della British Library, prima dello smontaggio del volume: «Nell'Anima, nella Capella de Fuccari Mercanti e Dilettanti Tedeschi amici di Giulio. Oggi in Sagrestia. Opera famosa di Giulio Romano. Si può tener per originale ma è copia di Raff. del Colle discepolo similissimo e bello quanto l'originale» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 24). Per una bibliografia restiana sull'argomento si vedano le note di commento di M.R. Pizzoni, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 210, nota 645.

²⁴ Su tutto questo mi si permetta di rimandare a PEZZUTO 2019, pp. 127-145, con bibliografia. Sulla presenza della *Madonna d'Alba* a Nocera piace aggiornare la mia bibliografia con l'aggiunta di un recente e lodevole contributo di Adriano Amendola uscito quasi in concomitanza con il mio testo, benché padre Resta, che tanta parte ebbe nella prima conoscenza dell'opera in ambito europeo, non vi sia menzionato: cfr. AMENDOLA 2020.

²⁵ Sulla vicenda specifica si rimanda a PIZZONI 2010-2011(2015), pp. 74-75.

²⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, n. 288. Si trattava in questo caso di una *querelle* intorno a un gruppo di fogli dalla *Trinità* di Daniele da Volterra.

intenditori raffinati, ma vissuti in un momento in cui si stavano ancora affilando gli strumenti della connoisseurship nel mondo della grafica, soprattutto per quel che riguardava i maestri delle generazioni passate.



Fig. 1: Ludovico Trasi da Guido Reni, *Annunciazione*, 1688 circa, matita rossa e matita nera su carta non preparata. Oxford, Corpus Christi College (Colleraine Collection)



Fig. 2: Guido Reni, *Annunciazione*, 1628-1629 circa, olio su tela, 237x154 cm. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, inv. 357



Fig. 3: Ludovico Trasi, *Martirio di S. Erasmo*, 1690, matita rossa con tracce di biacca su carta non preparata, 289x210 mm. Ascoli Piceno, Archivio di Stato



Fig. 4: Pittore ascolano attivo nella prima metà del XVIII secolo, *Ritratto di padre Virgilio Sgariglia*, olio su tela, 74x62 cm. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica (Deposito)



Fig. 5: Albert Clowet da Filippo Baldinucci, *Effigie della beata Umiliana de' Cerchi*, 1650-1670, incisione, 210x122 mm



Fig. 6: Raffaellino del Colle da Giulio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Marco e Giacomo* (pala Fugger), seconda metà del Cinquecento, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca su carta azzurra, 434x290 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3611r

BIBLIOGRAFIA

ALUNNO 2008

I. ALUNNO, *Note sulla vita e la pittura di Ludovico Trasi*, «Studia Picena», 73, 2008, pp. 137-167.

AMENDOLA 2020

A. AMENDOLA, *The warrior collector: Giovan Battista Castaldo among Titian, Leone Leoni, Annibale Fontana and Raphael*, «Journal of the History of Collections», 1, 2020, pp. 13-24.

ASCOLI PICENO 1994

Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica, a cura di D. Ferriani, Bologna 1994.

BALDINUCCI 1681

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

BALDINUCCI 1681-1728

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

CAPITANIO–SICCA 2008

A. CAPITANIO, C.M. SICCA, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008.

COCCIA 2018

V. COCCIA, *Una città, un'Accademia e l'eredità marattesca. La Scuola ascolana di pittura tra XVII e XVIII secolo*, Ancona 2018.

DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

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

FUBINI–HELD 1964

G. FUBINI, J.S. HELD, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, «Master Drawings», 2, 1964, pp. 123-141, 185-193.

GIBSON-WOOD 1989

C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 167-187.

GRISOLIA 2016

F. GRISOLIA, *Date e maniere, genealogie e disegni. Scampoli di critica restiana dalle postille a (S)Baglione*, in *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, pp. 9-25.

JOHN TALMAN 2008

John Talman. An Early Eighteenth-century Connoisseur, a cura di C.M. Sicca, New Haven-Londra 2008.

LAZZARI 1724

T. LAZZARI, *Ascoli in prospettiva colle sue piu' singolari pitture, sculture, e architetture* [...], Ascoli 1724.

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

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. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

MAGINNIS 2001

H.B.J. MAGINNIS, *Images, Devotion, and the Beata Umiliana de' Cerchi*, in *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, a cura di A. Ladis, S.E. Zuraw, con un'introduzione di H. van Os, Atene 2001, pp. 13-20.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO 2012

Opere d'Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano. Scoperte, ricerche e nuove proposte / Works of Art from the Collections of Ascoli Piceno: the Pinacoteca Civica and the Museo Diocesano. Discoveries, Research and New Attributions, a cura di S. Papetti, Roma 2012.

ORSINI 1790

B. ORSINI, *Descrizione delle Pitture Sculture Architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790.

PAPETTI 1995

S. PAPETTI, *Ascoli Piceno. Pinacoteca civica. Disegni, Maioliche, Porcellane*, (*Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia*; 30), Bologna 1995.

PAPETTI 1996

S. PAPETTI, *Sulle tracce di un monumento scomparso: la chiesa di S. Filippo ad Ascoli Piceno*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, atti del convegno (Fano 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 279-289.

PEZZUTO 2014

L. PEZZUTO, *Novità su alcuni petits maîtres del Seicento tra L'Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi*, in *Disegnare a Roma dall'età del Manierismo al Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2014, pp. 147-205.

PEZZUTO 2019

L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, prefazione di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2019.

PIZZONI 2010-2011(2015)

M.R. PIZZONI, *“Il cuore va al gusto del Correggio”*: episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, «Proporzioni», n.s., XI-XII, 2010-2011(2015), pp. 69-91, tavv. 68-88.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, 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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 143-175.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PROCACCI 1976

U. PROCACCI, *Una lettera del Baldinucci e antiche immagini della Beata Umiliana de' Cerchi*, «antichità viva», 3, 1976, pp. 3-10.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 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.

SPIRITI 1995

A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 269-282.

SPIRITI 2013a

A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia. Una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 205-246.

SPIRITI 2013b

A. SPIRITI, *Omodei Luigi Alessandro*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, pp. 310-312.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612

Vocabolario degli Accademici della Crusca [...], Venezia 1612.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ABSTRACT

L'articolo intende essere una riflessione sull'utilizzo dei termini *replica* (intervento autografo: stessa mano, medesima invenzione) e *copia* (derivazione da invenzione altrui) nel vocabolario di Sebastiano Resta. A partire dalla glossa presente in un disegno di Ludovico Trasi ispirato all'*Annunciazione* ascolana di Guido Reni, si analizzano alcune occorrenze scelte a campione tra le numerosissime annotazioni lasciate dal collezionista milanese in margine ai fogli raccolti nei suoi ponderosi libri di disegni, oggi in gran parte smembrati.

This article discusses the use of the terms *replica* (autograph work: the artist duplicates one of his own creations) and *copia* (piece based on another artist's work) in Sebastiano Resta's written production. Starting with the examination of a handwritten comment added by Resta on a drawing by Ludovico Trasi (depicting Guido Reni's *Annunciation* in Ascoli Piceno), this paper looks at a number of significant occurrences of both terms selected among the rich corpus of annotations written by the Milanese collector in his books of drawings, many of which have been dismembered.

PITTORI «NATURALISTI» NELLA STORIOGRAFIA ARTISTICA TRA SEI E SETTECENTO, PRIMA E DOPO PADRE RESTA

Dopo aver letto della cappella Contarelli, che era stata malignamente sminuita da Federico Zuccari, ma al tempo stesso «da' maligni sommamente lodata» – solo perché volevano aizzare il Cavalier d'Arpino all'odio implacabile contro Caravaggio¹ –, Sebastiano Resta scrisse questo commento risentito, in margine alla pagina stessa della biografia del Merisi raccontata da Giovanni Baglione²:

Baglione gran nemico del Caravaggio. 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. È vero che Caravaggio non ha avuto nobiltà ed era poco costumato nell'istoriare come sentii a dire una volta da Salvator Rosa, ma non si può negare che non sia stato gran naturalista e pittore vero, con disegno e colorito tremendo. La cagione che fosse invidiato in vita fu perché ebbe una maniera nova e che batteva tutte le maniere deboli di quei tempi ed era di natura feroce³.

Una tale difesa di Caravaggio, indicato come «gran naturalista e pittore vero», dovrebbe risalire ai primi anni Sessanta, non molto dopo il trasferimento del padre oratoriano, nel 1661, da Milano a Roma: al tempo in cui, cioè, il vocabolo *naturalista* conosceva solo un paio di recentissime attestazioni nella storiografia artistica, dovute a Francesco Scannelli nel 1657 e a Marco Boschini nel 1660, entrambe ugualmente riferite – tra poco varrà la pena di esaminarle – a Caravaggio e ai caravaggeschi. Ma rispetto a queste prime sparute attestazioni, risalteranno ancor di più gli svariati altri appunti di lavoro e le postille che padre Resta era solito apporre sulle pagine dei libri da lui acquistati, nel corso degli anni, per la propria biblioteca, dal momento che *naturalista* ve lo incontreremo più volte, ormai duttilmente adoperato in funzione di specifici criteri di valutazione storico-critica che, per certi versi, sembrano anticipare la scrittura di Luigi Lanzi.

Ma tutto comincia dalla polemica contro Baglione, che si era rivelato così «gran nemico» di Caravaggio. Le righe qui sopra citate presuppongono, infatti, una chiara percezione del ruolo storico del pittore lombardo che, agli occhi di padre Resta, non appariva ancora antitetivamente contrapposto ad Annibale Carracci⁴. D'altronde, il nostro oratoriano non poteva nemmeno esser venuto a conoscenza delle tesi anticaravaggesche che Giovan Pietro Bellori avrebbe di lì a poco formulato in occasione della conferenza sull'*Idea*, tenuta nel 1664 dinanzi agli accademici di San Luca. Tant'è vero che padre Resta non ebbe esitazione a lodare il «colorito tremendo», come pure – cosa, per noi, più sorprendente – il «disegno» caravaggesco (in ragione, comprensibilmente, della solidità formale, della monumentalità compositiva di dipinti come quello della Chiesa Nuova, non a caso poi segnalato nella guida romana di Filippo Titi – credo dietro suggerimento dello stesso Resta – come una delle opere

¹ BAGLIONE 1649, pp. 136-137.

² Sulla cronologia delle postille di padre Resta ai tre esemplari delle *Vite* di Baglione da lui posseduti, si veda AGOSTI 2016.

³ Si veda la postilla dell'oratoriano a BAGLIONE 1649 p. 137, rigo 1 della *Vita di Michelangelo da Caravaggio, pittore* (LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 50), dove Barbara Agosti annota: «In questo commento di speciale lucidità critica, Resta contestualizza la polemica di Baglione contro Caravaggio, difeso a spada tratta dall'oratoriano in quanto "gran naturalista e pittor vero, con disegno e colorito tremendo" contrapposto allo "spirito" manierista degli Zuccari e del Cavalier d'Arpino».

⁴ Si veda il commento di Barbara Agosti alla postilla di padre Resta, citato alla nota precedente.

migliori che mai fossero uscite dalle mani di Caravaggio⁵); per converso, Bellori avrebbe rimproverato a Caravaggio di essersi mostrato non solo «povero d'invenzione», ma soprattutto «di disegno»⁶!

In effetti, pur di fronte alle critiche più ricorrenti di cui Caravaggio continuava a essere fatto bersaglio, dopo oltre mezzo secolo dalla morte, per via della scarsa «nobiltà» delle sue figure, nonché – a dire di Salvator Rosa – per la sua noncuranza dei precetti albertiani circa la pittura d'«istoria»⁷, Sebastiano Resta dovette tuttavia prendere atto del credito universale di cui le opere del Merisi godevano («adesso tutti li pittori e romani e forestieri l'ammirano»⁸).

Ma veniamo alla definizione di Caravaggio come «naturalista», anzi «gran naturalista». Essa suonava in senso del tutto positivo, specialmente alla luce di una netta contrapposizione storica che padre Resta ravvisava tra la maniera del Merisi, da un lato, e le maniere zuccaresca e arpinesca, dall'altro: senza, però, che da tali parole potesse inferirsi alcun rapporto di conflittualità che avesse opposto Caravaggio e i Carracci⁹. Anzi, furono proprio il «buon gusto e sapere» carracceschi, come chiaramente il nostro oratoriano avvertiva, ad aprire la via, in certo qual modo, al naturalismo caravaggesco. Infatti, l'apprezzamento del Merisi come «pittor vero» non faceva che ripetere un'idea risalente ad Annibale Carracci in persona: così, sempre postillando la biografia di Baglione, Sebastiano Resta ritenne importante ricordare ciò che una volta andava dicendo Pietro Paolo Bonzi, il Gobbo dei Carracci, «qual riferiva che Annibale Carracci diceva che il Caravaggio era il maestro di tutti in quanto alla verità et alla sodezza del chiaro e oscuro»¹⁰; ma da parte sua anche Caravaggio, interpellato una volta sulla carracesca *S. Caterina* appena sistemata nella chiesa dei Funari, si dichiarò ammiratore di Annibale, reputandolo unico vero pittore dei tempi presenti¹¹.

Ora, l'idea stessa di una sostanziale vicinanza tra il naturalismo caravaggesco e quello carracesco veniva contemporaneamente sviluppata, a Roma, da Giovan Battista Passeri, l'acerrimo rivale di Bellori. Soprattutto nella biografia di Guido Reni, composta forse già prima degli anni Sessanta, Passeri aveva preso le difese di Caravaggio rispetto ai suoi detrattori ravvisando – non diversamente da Sebastiano Resta – talune forti affinità, appunto, tra il naturalismo del Merisi e quello di Carracci (in considerazione, certo, delle loro comuni radici venete e lombarde): affinità che invece Bellori, ovviamente, non sarebbe stato disposto in alcun modo a riconoscere, interessato, com'era, a contrapporre Annibale a un inconciliabile,

⁵ «Il Cristo morto, che lo vogliono seppellire, con molte figure, nella cappella che segue, fu dipinto da Michelangelo da Caravaggio e questa dicono che sia una delle meglio opere ch'egli facesse» (TITI 1674, pp. 130-131).

⁶ BELLORI 1672, p. 205. Cfr. anche ivi, p. 212.

⁷ Questa osservazione dovuta al ben noto detrattore del naturalismo dei Bamboccianti presuppone, del resto, la ormai avvenuta pubblicazione, a Parigi, nel 1651, della *princeps* del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, insieme al *Della pittura* di Leon Battista Alberti, sui cui argomenti teorici relativi alla pittura d'«istoria» lo stesso Bellori avrebbe fondato la propria offensiva contro Caravaggio. Rinvio sull'intera questione a OCCHIPINTI 2019, pp. 7-45.

⁸ Questa annotazione si legge in cima alla pagina stessa nella quale Baglione aveva raccontato della cappella Contarelli (*LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 50).

⁹ In merito si veda anche la spiegazione di Antonio Vannugli: «È proprio nella contrapposizione fra il Caravaggio e i manieristi molto più ricorrente e sentita di quella fra l'uno e gli altri con Annibale, che il tono delle note restiane si riscalda e si fa maggiormente polemico nei confronti di Baglione» (VANNUGLI 1991, pp. 148-149).

¹⁰ *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 51, i cui commentatori suggeriscono (ivi, pp. 51-52, nota 32) un richiamo alla ben più tarda affermazione di Luigi Lanzi su Caravaggio: «Quindi Annibale diceva in sua lode che costui macinava carne» (LANZI 1795-1796, I, p. 484). In realtà, l'espressione carracesca di cui Lanzi si appropriò – «macinare carne» – aveva conosciuto una larga circolazione seicentesca, in riferimento alla «pastosità» della pittura di Tiziano, oppure di Correggio. Sull'argomento devo rinviare all'articolo che, in questo stesso numero di «Studi di Memofonte», ho dedicato alla discussione della nozione di *pastosità*.

¹¹ «Michel Angelo da Caravaggio, dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si rivolse e disse: “mi rallegrò che al mio tempo veggio pure un pittore”, intendendo egli della buona maniera naturale, che in Roma, e nell'altre parti ancora affatto era mancata» (BELLORI 1672, p. 32).

nonché inaccettabile Caravaggio. Eppure, secondo Passeri la vicinanza tra le rispettive poetiche appariva così stretta da permetterci di capire come mai alcuni dei seguaci di Annibale – tra i quali, in principio, sembrava esserci nientemeno che il giovanissimo Domenichino – si fossero lasciati attrarre da Caravaggio, dal desiderio cioè di diventare amici di quest'uomo, scontroso e bestiale quanto si voglia, ma pur sempre ammiratissimo e invidiatissimo «valentuomo»¹².

Certo, era stato Caravaggio in persona ad alimentare provocatoriamente molte delle polemiche poi divenute tradizionali¹³, allorché nel 1603, per esempio, fu costretto a rispondere ai giudici in occasione del processo intentatogli da Baglione. In tale occasione – vale la pena ricordarlo – gli fu chiesto di spiegare cosa per lui significasse essere pittore «valentuomo»: Caravaggio rispose che «valent'uomo» è colui «che sappi dipingere bene e imitar bene le cose naturali»¹⁴, mentre invece tutti gli altri erano per lui «cattivi pittori e ignoranti» (tra questi, secondo Caravaggio, era proprio il Baglione la cui recente pala della *Resurrezione*, appena consegnata ai gesuiti, pareva ai suoi occhi una cosa orrendamente, ripugnantemente «goffa»¹⁵). Ebbene, in una così eccezionale occasione come quella del processo del 1603 – dove le parole pronunciate da Caravaggio non per niente vennero registrate per iscritto – fu lo stesso maestro a servirsi del termine *naturale*, intorno alla cui nozione evidentemente egli intendeva fare ruotare la propria poetica.

Ma mentre l'antitesi tra «natura» e «idea» dovette definirsi, assai precocemente, già negli scritti di Giovan Battista Agucchi¹⁶, accadde nel frattempo che il primo scrittore che prese l'iniziativa di ricondurre gli imitatori di Caravaggio a una «scola» propriamente detta, il medico senese Giulio Mancini, non facesse la minima allusione al concetto di «naturale» bensì, in senso ormai polemico, al «modo non naturale» del chiaroscuro del Merisi (anticipando, di mezzo secolo, uno degli argomenti usati da Bellori contro l'innaturale tenebrismo caravaggesco)¹⁷. Per contro, l'attributo di *naturale* era da Mancini adoperato per caratterizzare le altre «scole», quelle dei Carracci, dell'Arpino e di altri che non vanno «per le pedate d'alcuno» (in particolare, i seguaci della scuola carraccesca avevano «congiunto insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia, perché [la detta scuola] vede il naturale, lo possiede, ne

¹² Sulla questione di Caravaggio ritenuto «valentuomo» rinvio al mio saggio introduttivo alle *Vite* di Passeri nella riedizione che abbiamo inserito nella collana di *Fonti e Testi* di *Horti Hesperidum* (OCCHIPINTI 2018).

¹³ Benché non sia dato di trovare attestazioni di *naturalista* prima del 1657, è tuttavia molto probabile – come osservava Ferdinando Bologna – che «nell'opinione che venne formandosi sul pittore [Caravaggio], e non senza la partecipazione del pittore stesso, il concetto a cui quell'aggettivo corrisponde fu di dominio pubblico fin dai primi momenti e a tutti i livelli» (BOLOGNA 2006, p. 145).

¹⁴ Si legga il testo della deposizione di Caravaggio: «Io credo conoscere quasi tutti li pittori di Roma, e cominciando dalli valent'uomini io conosco Gioseffe, il Caraccio, il Zuccherò, il Pomarancio, il Gentileschi, Prospero, Giuovanni Andrea, Giovanni Baglione, Gismondo e Giorgio Todesco, il Tempesta e altri. [...] Quasi tutti li pittori che io ho nominati di sopra sono miei amici, ma non sono tutti valent'uomini. [...] Quella parola valent'uomo appresso di me vuol dire che sappi far bene, cioè sappi far bene dell'arte sua, così in pittura valent'uomo che sappi dipingere bene e imitar bene le cose naturali» (in MACIOCE 2003, pp. 127-128).

¹⁵ «A me non me piace perché è goffa e l'ho per la peggio che abbia fatta e detta pittura io non l'ho intesa lodare da nessun pittore, e con quanti pittori io ho parlato a nessuno ha piaciuto [...]» (*ibidem*).

¹⁶ GINZBURG 1996, pp. 122-123; OCCHIPINTI 2018, pp. 32-33.

¹⁷ «una delle quali [scuole] è quella del Caravaggio, assai seguita, camminando per essa con fine, diligenza e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino e in parte Carlo Veneziano. Proprio di questa scola è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una fenestra con le pariete colorite di negro, che così, avendo i chiari e l'ombra molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, né fatto, né pensato da altro secolo o pittori più antichi, come Raffaello, Tiziano, Correggio e altri. Questa scola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera» (MANCINI/MARUCCHI 1956, pp. 110-111). Dunque Mancini osservò che, nonostante questo «modo non naturale», prerogativa della scuola fosse di essere «molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»; d'altronde, il medico senese rimarcava i difetti di Caravaggio, con particolare riguardo alla resa dei «moti» e degli «affetti» «nella composizione dell'istoria» (*ivi*, p. 108).

piglia il buono, lascia il cattivo, lo migliora e con lume naturale gli dà il colore e l'ombra con le movenze e grazie»¹⁸).

Ma di lì a poco spettò al marchese Vincenzo Giustiniani, già amico – nonché grande sostenitore – di Caravaggio, suggerire una prospettiva diversa, più rispettosa delle intenzioni di poetica del maestro lombardo. Infatti, egli non vide una così radicale opposizione tra il Merisi, i Carracci e lo stesso Guido Reni i quali tutti, secondo lui, erano accomunati da una forte inclinazione per il «naturale», sebbene la possibilità di conciliare la pittura «di maniera» e la pittura «con l'esempio avanti del naturale» potesse dar luogo a esiti sempre diversi¹⁹.

Insomma, mi sembra che a una tale linea di tradizione interpretativa, da Bellori poi fortemente avversata, non potesse che richiamarsi Sebastiano Resta al tempo delle sue prime postille alle *Vite* del Baglione.

1. Altre attestazioni restiane di naturalista

Dopo che uscirono le *Vite* di Bellori, padre Resta tornò a farsi paladino di Caravaggio. Capitatogli tra le mani un nuovo esemplare dell'opera di Baglione, quello che oggi è conservato nella Biblioteca Marciana²⁰, egli disapprovò ancora una volta la malignità del biografo così scrivendo, in margine al brano sulla Contarelli: «il tempo ha mostrato la stima grande che si fa delle cose del Caravaggio, e quanto più si pagano che l'opre del Baglione et del Cavalier Giuseppe et altri. Limita se sono ben conservate e per la naturalezza»²¹. Proprio un tale grande successo – sia di pubblico che di mercato – ci fa capire come mai l'offensiva antinaturalistica di Bellori assumesse toni così battaglieri.

Ebbene, stando ad altri appunti di lavoro successivamente stilati da padre Resta, come «naturalisti» – agguerritamente contrapposti ai «manieristi» – finirono per essere identificati i pittori caravaggeschi, di cui Caravaggio andava considerato il «capo». Leggiamo, infatti, nelle annotazioni restiane riportate in trascrizione nel codice londinese Lansdowne 802, che «il Caravaggio come capo de' naturalisti fu l'antagonista del cavalier Giuseppe capo de' manieristi, quale però l'ebbe ancora con Annibale Carracci»²². Di nuovo, sembra potersene desumere l'idea di un'alleanza, come già Passeri l'aveva formulata, tra Caravaggio e Annibale: idea che era destinata a perdersi del tutto, giacché la prospettiva storiografica di Bellori riuscì a imporsi definitivamente, sino ai giorni nostri, fin sulle pagine dei moderni manuali scolastici.

Ma il vocabolo *naturalista* presupponeva già l'antitesi seicentesca tra «natura» e «idea», destinata ad affermarsi ampiamente nella successiva storiografia. In tal senso negli scritti di padre Resta incontreremo *naturalista* in riferimento a pittori molto diversi, non necessariamente riconducibili alla schiera dei seguaci, ovvero dei più vicini imitatori, di Caravaggio; basti pensare a Bartolomeo Schedoni, che seppa accortamente bilanciarsi tra «natura» e «idea», tra naturalismo carraccesco e naturalismo caravaggesco: «Ercole di Bartolomeo Schedoni scolaro d'Annibale. Fu a parer mio pittore di gusto per il colore, ma più

¹⁸ MANCINI 1956, pp. 110-111; anche in MONTANARI 2013, p. 766.

¹⁹ Quando, tra 1620 e 1630 circa, il marchese Giustiniani parla al signor Teodoro Amideni del dodicesimo modo di dipingere, scrive: «è il più perfetto di tutti, perché è più difficile l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipingere di maniera e con l'esempio avanti del naturale che così dipinsero gl'eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo; ed ai nostri dì, il Caravaggio, i Carracci, e Guido Reni, ed altri, tra i quali taluno ha premuto più nel naturale che nella maniera, e taluno più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, né dall'altro modo di dipignere, premendo nel buon disegno, o vero colorito, e con dare i lumi propri e veri» (in BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, VI, pp. 121-129, anche in MONTANARI 2013, p. 211).

²⁰ GRISOLIA 2016, pp. 9-10 e sgg.

²¹ *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 103.

²² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *d.* Devo a Francesco Grisolia la possibilità di consultare questo manoscritto, che sarà prossimamente pubblicato.

naturalista che di idea e di gratia; onde Dio la perdoni a chi scrisse nella sua vita potersi dire che fusse in lui passato lo spirito del Correggio»²³ (la polemica, in questo caso, era rivolta contro Carlo Cesare Malvasia il quale aveva avventatamente dichiarato come per l'appunto nello Schedoni fosse passato lo spirito dell'Allegri: cosa del tutto inammissibile agli occhi di padre Resta, giacché lo Schedoni – a differenza del divinissimo Correggio – si era rivelato troppo carente quanto a «grazia» e «idea»).

Il fatto è che nei successivi scritti di padre Resta *naturalista* non veniva adoperato solo in riferimento a Caravaggio, né solo a quei pittori che, nei modi più diversi, aderirono al caravaggismo (come Antiveduto Gramatica, «pittore naturalista» che aveva goduto del favore del cardinal del Monte²⁴, oppure come lo Spagnoletto che, d'altronde, già Bellori aveva annoverato tra i «naturalisti» imitatori di Caravaggio²⁵; ma si noti come del pittore austriaco Daniel Seiter, nonostante fosse di altra formazione, padre Resta apprezzasse certe inclinazioni che parevano talvolta avvicinarlo al caravaggismo, tanto da potergli attribuire la patente di «buon naturalista»²⁶).

Insomma il vocabolo *naturalista* cominciava a essere utilizzato in maniera più duttile e in senso consapevolmente storico-critico – come molto più tardi accadrà nella scrittura di Luigi Lanzi – potendosi per esempio adattare alla pittura, dolce e sfumata, di un nordico cinquecentesco come Guglielmo Cay, allievo di Lambert Lombard che era stato un attento scrutatore della natura («Discepolo di Lombardo fu Guglielmo Cay da Breda d'Anversa naturalista dolce e sfumato, Francesco Floris più fiero, facile e terribile», come leggiamo tra le postille alle *Vite* di Baglione, nel volume conservato nella Biblioteca Marciana²⁷).

2. *Confronto con altri testi storiografici precedenti a padre Resta: da Scannelli e Boschini fino a Orlandi*

Le diverse attestazioni restiane di *naturalista* risalteranno ancor di più, adesso, se proviamo a riferirle ai vasti orizzonti della storiografia artistica contemporanea, precedente e successiva.

Anticipando di pochi anni il nostro oratoriano, era stato per la prima volta il forlivese Francesco Scannelli – reduce da un viaggio a Roma fatto nel 1654 per conto del duca di Modena – a definire Caravaggio «primo capo de' naturalisti», come leggiamo nel suo *Microcosmo della pittura* dato alle stampe nel 1657²⁸. Dove, pur non potendo ricondurre il maestro a

²³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 91.

²⁴ «Il card. del Monte favorì un altro pittore naturalista cioè l'Antiveduto Grammatica, di cui vedi il Cav. Baglione che ne descrive la vita» (la citazione è presa dalle postille restiane all'*Abeceario* di Pellegrino Antonio Orlandi (Bologna 1704), risalenti al 1708-1713, in NICODEMI 1956, p. 304).

²⁵ «Havrà gusto sentir che li piaccia nel suo genere del naturalista Spagnoletto. V'è però anco l'ideale del medesimo Giordano [a proposito di un dipinto del Giordano che ricordava lo stile del maestro Ribera]» (padre Resta a monsignor Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, in data 19 marzo 1701, in SACCHETTI LELLI 2005, p. 203, lettera 43).

²⁶ «Sua [di Pinturocchio] era parimente la pittura della cappella contigua a questa di casa Cybo [in Santa Maria del Popolo a Roma], che quest'anno 1686 il Signor Cardinal Cybo ha fatto ampliare e rinnovare da' fondamenti con architettura del cavalier Fontana di marmi fini, e con ottime pitture moderne, cioè con pitture di Monsù Daniele buon naturalista nel primo ingresso, con una cuppoletta dipinta da Luigi Garzi, bravo imitatore d'Andrea Sacchi e con l'altare principale dipinto dal celebre Carlo Maratti, honore dell'accennato Andrea Sacchi, suo maestro, e del nostro secolo» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*).

²⁷ *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 70.

²⁸ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 197 (qui citata secondo la paginazione dell'edizione originale). «In materia di "naturalismo" caravaggesco, del resto, le fonti sono concordi. Può darsi che l'aggettivo *naturalista*, fino a quel momento inedito – a quanto pare – come termine definitorio specifico della storiografia artistica, s'incontri riferito al Caravaggio solo nel 1657: precisamente, a opera del medico forlivese Francesco Scannelli, il quale nel *Microcosmo della pittura*, tra apprezzamento e riprovazione, chiama il Merisi appunto "primo capo de' naturalisti";

nessuna delle tre grandi scuole pittoriche italiane da lui teorizzate – non alla scuola «lombarda», né a quella «romana», né tanto meno alla «veneta» –, Scannelli credette comunque di suggerire un illuminante confronto tra i dipinti del Merisi e quelli di Correggio e di Tiziano, proponendosi così di evidenziare, nonostante la forza inaudita della pittura caravaggesca, una sostanziale ascendenza lombarda, ma al tempo stesso veneta, del suo naturalismo. Tutto questo – mi sembra – in polemica con Baglione, il quale aveva annoverato il Merisi tra gli artisti di formazione ‘romana’ (avendo scritto di lui che «se ne venne a Roma con animo di apprendere con diligenza questo virtuoso esercizio [della pittura]»²⁹; in tal modo, di fatto, Baglione aveva accantonato la questione delle ascendenze del naturalismo caravaggesco, questione sulla quale sarebbe più tardi ritornato Bellori, con l’intenzione però di sminuire Caravaggio, rilanciando gli argomenti zuccareschi contro il tenebrismo).

Ebbene, rivelatosi clamorosamente «nel teatro del mondo» – leggiamo nel *Microcosmo della pittura* –, Caravaggio parve a tutti come «unico mostro di naturalezza, portato dal proprio istinto di natura all’imitazione del vero»³⁰. Ora, nell’intero testo di Scannelli una tale ‘mostruosità’ trovava un unico termine di paragone nel solo Michelangelo Buonarroti, il quale vi veniva definito, infatti, come «soggetto di gran fondamento ed universale, e veramente d’ingegno mostruoso»³¹. D’altronde, l’espressione «mostro di naturalezza» non era affatto nuova: molto tempo prima che Scannelli se ne servisse, essa era stata riferita a Guercino – che di Scannelli era grande amico – in una lettera risalente già al 1617, scritta nientemeno che di pugno di Ludovico Carracci: «Qua vi è un giovane, di patria di Cento, che dipinge con somma felicità d’invenzione. È gran disegnatore e felicissimo coloritore: è mostro di natura, è miracolo da far stupire chi vede le sue opere. Non dico nulla: ei fa rimaner stupidi li primi pittori: basta, il vedrà al suo ritorno»³². E non sorprenderà, alla luce di tutto questo, come nel frattempo Passeri, nella biografia dedicata allo stesso Guercino, stesse arrivando addirittura a immaginare una – invero impossibile – relazione di amicizia tra il pittore di Cento e Caravaggio³³.

Intanto, però, Scannelli non passava sotto silenzio – in buona parte, anzi, condividendole lui stesso – le critiche svariate, fattesi ormai tradizionali, che erano state mosse contro Caravaggio dai suoi detrattori, per rinfacciargli la mancanza di «invenzione» e di «disegno»³⁴, come pure di «decoro», specialmente nei suoi dipinti devozionali («invece di contenere il dovuto decoro, con grazia e devozione, si riconosce per ogni parte priva, avendo in fatto i soli primi capi e maggiori maestri dimostrato in un epilogato a meraviglia il tutto»³⁵).

In realtà già molto prima di Bellori, pure fuori Roma l’offensiva anticaravaggesca era diventata in tal senso agguerritissima: se ne era fatto alfiere in ambiente veneziano, nel 1660, Marco Boschini al quale dobbiamo le preziosissime «considerazioni sopra i naturalisti» (per citare le sue stesse parole, da lui segnalate fino nell’*Indice della Carta del navigar pitoresco*, dove incontriamo le più antiche attestazioni storiografiche di *naturalista*, dopo quella di Scannelli che

ciononostante è indubbio che nell’opinione che venne formandosi sul pittore, e non senza la partecipazione del pittore stesso, il concetto a cui quell’aggettivo corrisponde fu di dominio pubblico fin dai primi momenti e a tutti i livelli» (BOLOGNA 2006, p. 145). «[padre Resta] sviluppa concetti trovati nel *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli – dove tra l’altro Caravaggio è per la prima volta definito “primo capo de’ naturalisti” – manifestando un equilibrio ed una certa autonomia di giudizio che gli consentirono di assumere posizioni relativamente libere da schemi di pensiero precostituiti» (VANNUGLI 1991, p. 148).

²⁹ BAGLIONE 1649, p. 136.

³⁰ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 51 (secondo la paginazione della *princeps*).

³¹ Ivi, p. 281.

³² Lettera di Ludovico Carracci a Ferrante Carlo, anche in MONTANARI 2013, p. 439.

³³ OCCHIPINTI 2018, pp. 72-80.

³⁴ «privo però della necessaria base del buon disegno, si palesò poscia d’invenzione mancante, e come del tutto ignudo di bella idea, grazia, decoro, architettura, prospettiva ed altri simili convenevoli fondamenti» (SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 52 51 (secondo la paginazione della *princeps*).

³⁵ Ivi, p. 198.

risaliva al 1657). A differenza di padre Resta, Boschini sentì la necessità di prendere posizione contro il caravaggismo dilagante, cioè contro i maestri caravaggeschi che avevano cominciato a riempire pure le chiese della Laguna di quadri tenebrosi e orrendamente sudici.

Riferendosi, così, alle accesissime polemiche che avevano infiammato anche Venezia, Boschini arrivò addirittura a parlare di due diverse «religioni de la pitura», contrapposte l'una all'altra: da una parte quella dei «pitori de maniera» (da intendersi, in verità, in senso piuttosto ampio), dall'altra quella di coloro che non formano una figura «se no' i copia de peso el natural»³⁶. Ai fautori della religione della natura, perlopiù tutti forestieri, chiamati appunto «naturalisti», Boschini rispondeva deridendo certe loro inconsistenti ambizioni teoriche («Mi rido de sti colpi de dotrina»³⁷), al tempo stesso prendendo le difese dell'intera tradizione pittorica veneziana, ovvero di quei valori espressivi su cui essa si era da sempre fondata, che erano inconciliabili col caravaggismo: i valori, cioè, della «virtù», della «cortesìa», della «umanità» e della «verità»³⁸, nonché della 'prontezza', della velocità, dell'espressività del procedimento pittorico («Quel toco, quei bei colpi de penelo!»³⁹); infine, naturalmente, i valori della 'luce' (i pittori veneziani non si erano mai rintanati al buio, osservava Boschini, avendo essi sempre preferito dipingere a lume aperto)⁴⁰.

Questi «naturalisti», per di più, sembravano «Poveri de giudicio, e d'inteleto!»; non erano veri pittori, ma soltanto dei «copisti», anzi degli «strupia peneli»: si comportavano come i bambini che non sanno nuotare senza sostenersi a una tavola salvagente – che per loro era la «Natura» – senza la quale finirebbero per affogare!⁴¹. I «naturalisti», poi, si presentavano indecorosi e irrispettosi della tradizione, ogni volta che per fingere Giove ritraevano un facchino, per Ganimede un verduraio, per Apollo un «vilano rosto al sol»⁴². Quando dovevano raffigurare la casta Diana, prendevano a modello una vecchia e laida baldracca. Al posto di una graziosa colombina dipingevano sempre una cornacchia fetente...

Rispetto a dichiarazioni così violentemente anticaravaggesche, acquista particolare significato la difesa che del Merisi assunse di lì a poco padre Resta il quale, di certo, conosceva bene il testo di Boschini (ricordiamo che intorno al 1664 Luigi Scaramuccia avrebbe personalmente incontrato lo scrittore veneziano, potendo poi dar conto accurato della propria memorabile esperienza veneziana nelle *Finezze de' pennelli italiani*, stampate nel 1674).

Frattanto a Roma, ad affrontare di petto i caravaggeschi, provocatoriamente e malevolmente assimilati ai Bamboccianti, sarebbe intervenuto Bellori che nel 1664, come ho già ricordato, lesse la sua famosa conferenza sull'*Idea* nel cui testo troviamo più volte utilizzato

³⁶ «Ghè molti forestieri in general, / che fà do religion de la Pitura: / perché no' i sà formar una figura, / se no' i copia de peso el natural. / E dise che sti nostri Venetiani / i se chiama Pitori de maniera [...]» (BOSCHINI 1660, vento II, pp. 111-112).

³⁷ Ivi, p. 112.

³⁸ «Sto Ciel, sto Clima, e sta costelation / incita un tal prorito zenerante, / che in la Pitura xè predominante / [...] / I Pitori famosi Venetiani / dà gran satisfacion in tuti i conti: / perché in ordene, e in merito i xè pronti; / tuti virtù, cortesi, e più che humani. / Per la facilità de la Maniera, / I hà fato, e fà stupir ogni persona; / [...] / L'è verità real, pura, e sinciera. / Quando i depenze lori no i se intana; / ne zavarìa a far fori in te'l coverto: / ogni stancia ghe serve a lume avertò [...]» (ivi, p. 72).

³⁹ «Quel toco, quei bei colpi de penelo, / quel botizar, quei strissi, e descricion, / che vien dal studio grandò e cognicion, / xè l'unico depenzer tanto belo. / Quei rossi, e macadure de colori, / quei sfregazzi co'i dei, quel spegazzar / fà le figure vive bulegar: / quei le fà luser con mile splendori» (ivi, vento V, p. 340).

⁴⁰ *Ibidem*. Cfr. anche *supra*, nota 38.

⁴¹ «La fazza conto, che i naturalisti / sia de quei Puti, che nua con la tola, / che, se i la perde, i vò fina ala gola / sot'acqua: i no' è Pitori, i xè copisti. / E s'hà da dir naturalisti a quei, / che mete la Natura in tun sacheto? / Poveri de giudicio, e d'inteleto! / Più tosto ghe voi dir strupia peneli» (ivi, vento II, p. 113).

⁴² «E per questo i pretende el primo liogo, / con dir: naturalisti se chiamemo; / perché le cose al natural copiamo. / Par ben che no' i possieda el vero ziogo. / Se i forma un Giove, i retraze un Fachin; / e per un Ganimede un Cestariol; / per un Apolo un Vilan rosto al Sol; / e una cornachia i fà da un colombin. / Si ghe ocore de far una Diana, / Dea de la castità, legiadra, e pronta, / in liogo de la carne i tiol la zonta, / e retrà Doratia de Carampana» (ivi, p. 74).

naturalista, vocabolo che – a differenza che in padre Resta – veniva assunto nella sua accezione svalutativa, in riferimento cioè a «quelli che si gloriano del nome di Naturalisti» i quali «non si propongono nella mente idea alcuna: copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza, agli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore»⁴³. Così, nella biografia di Caravaggio, stampata nel 1672, leggiamo di nuovo che «molti furono quelli, che imitarono la sua maniera nel colorire dal naturale, chiamati perciò Naturalisti; e tra essi annoteremo alcuni, che hanno maggior nome»⁴⁴: ovvero Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Giuseppe Ribera, Valentin de Boulogne (il quale «s'avanzò più d'ogn'altro naturalista nella disposizione delle figure, et usò diligenza nel suo dipingere, sebene era anch'egli inclinato a bizzarrie di giuochi, suoni, e zingarate»⁴⁵) e, infine, Gherard van Honthorst. Sempre nella vita del Merisi troviamo fatto riferimento a Guido Reni, la cui giovanile infatuazione caravaggesca fu da Bellori condannata senza mezzi termini («si piegò alquanto alla maniera di esso [Caravaggio], e si mostrò naturalista»⁴⁶).

A Roma, intanto, *naturalista* doveva pure girare entro la cerchia delle 'amicizie' di padre Resta, senza caricarsi, però, di tali accezioni negative: pensiamo, per esempio, allo *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma* di Filippo Titi, stampato nel 1674, dove *naturalista* ricorre una volta sola, in riferimento alla pala di Reynaud Levieux che, recentissimamente, era stata sistemata in San Luigi dei Francesi⁴⁷; d'altronde, però, l'abate Titi non manifestò grandi entusiasmi per Caravaggio, fatta eccezione per la pala della Chiesa Nuova che padre Resta in persona, mi sembra probabile, dovette grandemente decantargli⁴⁸.

Invece a Firenze il vocabolo *naturalista* faceva fatica ad affermarsi. L'unica attestazione che ci sia dato di trovare nei volumi delle *Notizie de' professori del disegno* di Filippo Baldinucci riguarda Vincenzo Campi, apprezzato come «buon naturalista», per le sue ammiratissime scene di genere e nature morte di «frutte, ed altre cose»⁴⁹. Come vedremo, questa unica attestazione fiorentina sarebbe stata segnalata nella quinta redazione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dove il lemma *naturalista* compariva, per la prima volta, nell'XI volume (1863-1923)⁵⁰.

Nella *Felsina Pittrice* (1678) *naturalista* non ricorre neppure una volta. Eppure a Bologna il vocabolo avrebbe cominciato a circolare proprio negli ambienti con cui padre Resta dovette venire in stretto contatto: come sembrano indicare, per esempio, i testi del padre carmelitano Pellegrino Antonio Orlandi che col nostro oratoriano intrattenne un intenso confronto epistolare. In effetti, a differenza che in Bellori, le attestazioni di *naturalista* che incontriamo nel famoso *Abevedario*, per la prima volta pubblicato nel 1704, prescindono da qualsivoglia intenzione svalutativa, ma sembrano presupporre una certa duttilità di utilizzo: d'altronde, nel

⁴³ BELLORI 1672, p. 10.

⁴⁴ Ivi, p. 215. Cfr. BOLOGNA 2006, p. 145.

⁴⁵ BELLORI 1672, p. 216.

⁴⁶ Ivi, p. 212.

⁴⁷ «Il quadro della prima cappella a man destra con li Santi Giovanni Battista et Andrea apostolo è opera di qualche naturalista, del quale non mi è stato possibile sapere il nome et io non voglio battezzar né questo, né altri» (TITI 1674, p. 158). Talmente poco Titi si curava di Caravaggio da arrivare persino a credere caravaggesca una cosa che caravaggesca non era, e neppure lontanamente: la *Deposizione* dell'altare maggiore di Santa Maria in Campo Santo Teutonico, opera in realtà di Macrino d'Alba la quale – chissà perché? forse per via del suo complessivo effetto di nordica finitezza? – «si crede del Caravaggio» (ivi, p. 28).

⁴⁸ Sulla *Deposizione* della Chiesa Nuova, si veda *supra*.

⁴⁹ «Fioriva circa questi medesimi tempi Vincenzio Antonio Campi, il minore de' tre fratelli pittori figliuoli di Galeazzo Campi. Costui fu buon naturalista, tenendosi sempre all'imitazione del vero. Veggonsi di sua mano moltissime pitture fatte con gran facilità tanto figure, che frutte, ed altre cose» (BALDINUCCI/MANNI 1811-1812, VII, p. 640).

⁵⁰ VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1863-1923, XI, p. 50, alla voce *Naturalista* – più ampiamente citata *infra*, nota 58 –, dove è riportato il passo di Baldinucci cit. nella nota precedente («Costui fu buon naturalista, tenendosi sempre all'imitazione del vero»).

postillare la propria copia dell'*Abecedario*, lo stesso padre Resta avrebbe definito «naturalista» il pittore Antiveduto Gramatica suggerendo così, a Orlandi, l'utilizzo del termine⁵¹.

«Bravo naturalista» era detto da Orlandi, per esempio, il pittore danese Pieter Isaacsz i cui ritratti sontuosi erano stati molto lodati già da van Mander e da Baldinucci, senza che però *naturalista* implicasse alcun richiamo al caravaggismo⁵² (Francesco Maria Gabburri, a Firenze, avrebbe ricopiato le parole di Orlandi a proposito del «naturalista» Isaacsz⁵³).

Attingendo a Baldinucci, il compilatore dell'*Abecedario* definì «bravo naturalista» anche il pittore cremonese «Vincenzo Campi», in riferimento alle sue nature morte «di fiori, e di frutti», nonché alle scene di genere⁵⁴, destinate a rivalutarsi grandemente, nel XX secolo, tra i «precedenti» lombardi del naturalismo caravaggesco. «Naturalista d'animali e fiori», in senso assolutamente positivo, sarebbe stato apprezzato, nell'edizione dell'*Abecedario* del 1753, il francese Alexandre-François Desportes, le cui opere, che si ammiravano dentro le gallerie del Louvre, erano molto ricercate nella corte di Sassonia⁵⁵. Vero, però, che padre Resta, servendosi del vocabolo *naturalista*, non fece mai riferimento alla natura morta, verso il cui genere – a differenza di Baldinucci – egli non nutrì alcun interesse.

3. Altre attestazioni settecentesche: da Algarotti a Lanzi

Un paio di attestazioni settecentesche di *naturalista*, dovute a Francesco Algarotti e a Giampietro Cavazzoni Zanotti, meritano adesso la nostra considerazione, soprattutto per essere l'una dall'altra di senso molto diverso.

Algarotti utilizzava il termine *naturalista* – nella sua accezione positiva – in una famosa lettera datata Postdam 13 febbraio 1751 e indirizzata a Pierre-Jean Mariette per fargli avere un resoconto di tutti i dipinti di recente acquistati per il museo di Dresda. In particolare, lo scrittore veneziano faceva riferimento alle mezze figure di Giuseppe Nogari, da lui grandemente apprezzato, appunto, in quanto «pittore naturalista», capace di porsi in competizione con i dipinti di genere prodotti nel secolo precedente da David Teniers il Vecchio, che continuavano a essere oltremodo ammirati presso la Casa di Sassonia. Nogari, però, riusciva più «grandioso» di Teniers, più «italiano» insomma:

due mezze figure di un fare morbidissimo, perso di contorni, e tutte lavorate di mezze tinte del signor Giuseppe Nogari, pittore naturalista, il quale sopra ogni altra scuola cerca quella di Fiandra. L'una delle due mezze figure rappresenta un filosofo, e l'altra un avaro; e questa è finalmente intagliata a bulino dal signor Antonio Polanzani⁵⁶.

Ricordiamo, però, come Algarotti facesse rientrare i caravaggeschi nella schiera dei cosiddetti «manieristi» in quanto imitatori, secondo lui, della maniera monotona e spregevolmente tenebrosa del Merisi (né dimentichiamo che, nello stesso senso, era stato per la prima volta Giulio Mancini a rimarcare gli effetti «innaturali» del chiaroscuro di

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 24.

⁵² «Questo bravo naturalista [Pieter Isaacsz] ordinò bene le storie, fece stimatissimi ritratti e fu uno dei celebri pittori delli suoi tempi, per quanto registra il Van Mander ed il Baldinucci» (ORLANDI 1704, p. 321; ORLANDI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2016, p. 425).

⁵³ GABBURRI 1730-1742 ca, IV, p. 159.

⁵⁴ «Vincenzo Campi [...] fu bravo naturalista, tenendosi sempre al vero: veggonsi moltissime pitture fatte con gran facilità, tanto di storie, quanto di fiori, e di frutti» (ORLANDI 1704, p. 361; ORLANDI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2016, p. 482).

⁵⁵ «[Alessandro Desportes] fu allievo di Niccasio Bernard, seguì la maniera del maestro, fatto naturalista d'animali e di fiori, con verità maravigliosa espressi. Il re gli diede luogo nelle gallerie del Louvre dove operò con onore» (ORLANDI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2016, p. 42).

⁵⁶ In ALGAROTTI 1792, pp. 15-40.

Caravaggio⁵⁷). Da parte sua Mariette, che pure attinse a piene mani anche all'*Abeceario* di Orlandi, non recepì l'utilizzo del termine *naturalista* suggeritogli, come abbiamo appena visto, da Algarotti.

Richiamandosi invece direttamente a Bellori, il classicista Giampietro Cavazzoni Zanotti nei suoi *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (pubblicati a Bologna nel 1756) recuperava l'accezione polemica, propriamente anticaravaggesca, del vocabolo *naturalista*. Il passo qui sotto menzionato ebbe un grande peso negli sviluppi del linguaggio storiografico moderno, per il fatto di essere stato censito nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, alla stessa voce *Naturalista*⁵⁸:

È d'avvertire ancora però che fallano quelli pure, che troppo sempre copiatori del vero ne ritraggono diligentemente, come le bellezze, anche i difetti. Questi sono quei pittori, che vengono detti Naturalisti, e certamente non hanno intero pregio, ma però molto più di quei, che fanno il contrario, e camminano a seconda del lor fantastico capriccio; urtando ora di qua, ora di là, come viaggiatore in oscurissima notte. Dico dunque, che i Naturalisti (mi vaglio di questo pittoresco vocabolo) anch'essi fallano per la troppa osservanza del vero, quantunque il meglio sia secondare il vero ne' suoi difetti, che al vero aggiugnere mostruose difformità, a seconda della propria fantasia [...] Tra' Naturalisti abbiamo avuto, egli è vero, uomini grandi, ma non di grido eguale a' più preclari pittori; tuttavia hanno fatte, e lasciate pitture di molta stima, e di molto prezzo, perché quelle parti ancora, che hanno difetti, sono con arte somma, e vivamente, rappresentate, e in guisa che il difetto pare opera della natura, non del pittore; e talora vediamo pitture esprimenti persone rozze, e difformate, e vili, e con cenci attorno rattoppati, e brutti, ma perché somiglianti al vero, dilettono, e a segno, che il pittore ne ritrae gran lode⁵⁹.

Invece a Venezia, poco più tardi, Anton Maria Zanetti sembrava discostarsi dal filone di tradizione belloriana per ricollegarsi semmai, se così posso dire, a quello restiano: tant'è che nei libri *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* (1771) l'accezione di *naturalista* si ampliava – diversamente che nel testo di Boschini – fino a suggerire modi diversi di valutazione storico-critica. Per esempio in riferimento ai più grandi maestri del Cinquecento: a Tiziano in particolare, definito – proprio come già padre Resta aveva definito Caravaggio – «gran naturalista», atteso che il Vecellio «non mai languì nel ricopiare servilmente il vivo posto studiosamente a modello»⁶⁰. Oppure in riferimento al Pordenone, di cui Zanetti lodava gli affreschi, in gran parte perduti, del chiostro di Santo Stefano a Venezia, dei quali erano considerevoli non solo gli scorci arditissimi di alcune figure, ma anche gli effetti chiaroscurali («lasciando ai campi il dar vigore agli oggetti o con tinte oscure molto, o assai luminose: artifizii tutti ch'eran ben noti a' saggi e giudiziosi naturalisti di quella felicissima età, che facili non sono per altro a trattarsi quanto forse si crede»⁶¹). Tutto ciò, in definitiva, presupponeva l'idea che i maestri veneziani del Cinquecento fossero stati dei «naturalisti», anzi dei «grandi naturalisti», già prima di Caravaggio: «dotti e gustosi naturalisti di quell'età!»⁶².

⁵⁷ Cfr. *supra*.

⁵⁸ «Naturalista. Sost. masc. Colui che professa, o coltiva, le scienze naturali; e oggi più propriamente chi attende per professione alla zoologia, o alla botanica, o alla mineralogia. - Galil. Op. VI, 296: "Fortificandosi appresso e ben trincerandosi con testi chiari, con autorità d'altri filosofi, di naturalisti, di rettorici e d'istorici" [...]. Naturalista, si disse per artista che cerca sopra tutto di riprodurre la natura com'è, senza sceglierla e perfezionarla coll'idea. Baldin. Decenn., 4, 87: "Costui fu buon naturalista, tenendosi sempre all'imitazione del vero"» (*VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1863-1923, XI, p. 50).

⁵⁹ CAVAZZONI ZANOTTI 1756, p. 53.

⁶⁰ ZANETTI 1771, p. 96.

⁶¹ Ivi, pp. 218-219.

⁶² Ivi, p. 242. Altrove Zanetti adoperava *naturalista* a proposito di maestri che risentirono del caravaggismo, come Giovan Battista Langetti, che divenne «Felice naturalista nelle maniere de' suoi tempi [...] dopo d'essere stato nella scuola di Pietro da Cortona» (ivi, p. 519), e Francesco Rosa genovese, che si fece apprezzare per il suo «stile [...] grande ma non nobile. Era buon naturalista; e dipingea le figure ignude assai bene» (ivi, p. 526).

Se ne ricava tuttavia, mi sembra, una implicita svalutazione di Caravaggio, il cui naturalismo crudo era visto – in contrasto con la nobile tradizione veneziana – come degenerazione del naturalismo tizianesco in uno scadimento plebeo e privo di decoro, ma soprattutto povero di «colore»:

e fra gli altri abusi s'introdusse [a Venezia] uno stile umile e tenebroso; sicché in molte di quelle pitture oggimai altro non resta che i soli lumi; essendone sparite le mezze tinte, e le masse degli scuri ridotte sono a nulla [...]; e tanto danno cagionavasi perciò alla durevolezza delle pitture, quanta facilità trovava il Pittore, che altro non cercava allora, che impostura e sorpresa. Si tornò, è vero, a osservare la verità, ma, oimè, con qual occhio! Qualunque stato fosse il modello che si presentava, ricopiavasi in tutte le parti sue tale e quale, e que' nudi ineleganti e plebei dovean vedersi anche ne' consessi più nobili, o in figura di arditi pitocchi, o incivili persone che mezzo vestite entrassero dove entrar non doveano [...] Non vorrei tuttavia che si credesse esser io così nimico di quello stile, che non possa vedere in esso merito alcuno. Che non vi riconosca la molta forza, la bella tenerezza nella espressione degli effetti veri delle carni, il bel maneggio del colore; e un certo carattere grandioso e sicuro; ma sempre umile, siami permesso il dirlo, e sempre plebeo; siccome fra le altre particolarità di quella maniera, osserva il dotto Bellori nella vita di Michelagnolo da Caravaggio, uno de' principali promotori della pura imitazione del vero, divisa da ogni grazia e vaghezza⁶³.

Verso la fine del XVIII secolo, molte delle attitudini storico-valutative che già contraddistinsero la connoisseurship restiana tornarono a essere coltivate e, finalmente, a dare frutti nuovi grazie all'impegno vastissimo di Luigi Lanzi. Nella sua *Storia pittorica*, infatti, *naturalista* si trova adoperato secondo accezioni molto più diversificate rispetto all'uso, diciamo così, strettamente belloriano che lo stesso *Vocabolario degli Accademici della Crusca* avrebbe ammesso⁶⁴.

Nell'*Indice terzo di alcune cose notabili*, Lanzi distingueva i «naturalisti senza scelta»⁶⁵ – includendovi Caravaggio e i caravaggeschi – dai «naturalisti con qualche scelta», intendendo così riferirsi a quei pittori che, non necessariamente influenzati da Caravaggio, avessero saputo evitare lo scadimento nella «maniera» come pure negli eccessi della pittura «ideale», in forza appunto di proprie inclinazioni naturalistiche⁶⁶.

Quanto anzitutto a Caravaggio, annoverato tra i «naturalisti senza scelta», l'*Indice terzo* rimanda alla seguente valutazione, che rimane – questa sì! – bellorianoamente molto riduttiva: «Non è da cercare in lui correzione di disegno né elezione di bellezza»⁶⁷; «pareva si compiacesse maggiormente ove assai trovava di caricato: armature rugginose, vasi rotti, fogge di abiti antiquate, forme di corpi alterate e guaste»⁶⁸. Ai «naturalisti» caravaggeschi già indicati da Bellori – Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni⁶⁹, Valentin de Boulogne, Honthorst – Lanzi aggiungeva, pure essi «senza scelta», Angelo Caroselli e Orazio Borgianni⁷⁰. A tutti loro andava rivolto lo stesso rimprovero: quello di aver «trascurato il disegno e il decoro»⁷¹. Padre Resta

⁶³ Ivi, pp. 374-375.

⁶⁴ *VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA* 1863-1923, XI, p. 50.

⁶⁵ «Naturalisti senza scelta [detto di Caravaggio e dei caravaggeschi]» (LANZI 1795-1796, II, t. 2, *Indice terzo di alcune cose notabili*, p. 549).

⁶⁶ «Naturalisti con qualche scelta [detto di diversi pittori di scuola fiorentina, come Santi di Tito, o di scuola genovese, oppure di Guercino]» (ivi, II, t. 2, *Indice terzo di alcune cose notabili*, p. 549).

⁶⁷ Ivi, I, p. 484.

⁶⁸ Ivi, I, p. 485. Cfr. BELLORI 1672, p. 213, sull'«armatura rugginosa».

⁶⁹ «[Carlo Saraceni] naturalista anch'egli, ma di un colorito piuttosto aperto» (LANZI 1795-1796, I, p. 486).

⁷⁰ «Presso il Baglioni leggesi Orazio Borgianni romano, rivale del Celio, e se ne veggono pitture e ritratti di buon naturalista» (ivi, I, t. 1, p. 505).

⁷¹ Ivi, I, t. 1, p. 486.

insomma, al tempo delle sue prime postille a Baglione stilate negli anni Sessanta del Seicento, aveva mostrato di essere persino più avanti di Lanzi!

Così nella *Storia pittorica* i «pretti naturalisti» venivano contrapposti ai maestri della pittura «ideale», ovvero ai «manieristi» (vocabolo di cui già padre Resta, per primo nella storia della cultura italiana, aveva fatto amplissimo uso): «Roma non vedeva già da alcuni anni se non due estremi nella pittura. Il Caravaggio e i seguaci eran pretti naturalisti; l'Arpino e i suoi erano pretti ideali. Annibale insegnò il modo d'imitar la natura sempre nobilitandola colla idea, e di sollevare la idea verificandola sempre con la natura»⁷².

Nello stesso senso l'accezione di *naturalista* assumeva valore negativo se riferita a quei pittori che, più o meno direttamente, risentirono della influenza del Merisi: per esempio Carlo Dolci (etichettato anche lui come «preto naturalista»⁷³); Pietro della Vecchia (che «rimase un naturalista assai limitato d'idee, e abile al buffo più che al serio»⁷⁴); Gian Carlo Loth (che «non portò seco il lieto, e l'ideale di quella scuola; né forse altro che il pronto maneggio del pennello, e una certa grandiosità, che sopra i naturalisti pur lo distinse»⁷⁵), Antonio Zanchi da Este (il cui tenebrismo appariva del tutto ignobile)⁷⁶, fino ad arrivare a Giovanni Battista Piazzetta, che non seppe resistere alla seduzione del tenebrismo caravaggesco in una fase della sua attività che Lanzi continuava a giudicare come involutiva⁷⁷.

Pure con tutto ciò, l'abate Lanzi seppe rendere molto duttile la categoria belloriana, associandola talvolta ad apprezzamenti positivi, specialmente in considerazioni di certe attitudini coloristiche, tali in un certo senso da riscattare alcuni dei «naturalisti», come nel caso, anzitutto, di un «colorista» strepitoso come Bernardo Strozzi⁷⁸, oppure di Giovanni Battista Discepoli, detto lo Zoppo di Lugano («uno de' coloritori più veri, più forti, più sugosi del suo tempo; nel resto da collocarsi fra' naturalisti piuttosto che fra gl'ideali»⁷⁹).

Tra i «naturalisti con qualche scelta», Lanzi annoverava invece pittori che a volte non ebbero niente a che fare con Caravaggio, come alcuni maestri della scuola fiorentina la quale «sola attese, come sogliono i naturalisti, a far ritratti dal vero, e per lo più seppe sceglierli»⁸⁰, con particolare riguardo a Santi di Tito⁸¹. Ma persino Guercino era visto, piuttosto che come «preto naturalista», come «naturalista con qualche scelta», per avere egli saputo riconciliare il

⁷² Ivi, I, t. 1, p. 472. Sulla medesima antitesi tra «natura» e «ideale», cfr. *supra*.

⁷³ Ivi, I, t. 1, p. 228.

⁷⁴ Ivi, II, t. 1, p. 166. Dispregiativamente, Matteo de' Pitocchi da Firenze era detto «mero naturalista» (ivi, II, t. 1, p. 162).

⁷⁵ Ivi, II, t. 1, p. 167.

⁷⁶ «Tale almeno è il suo genio; triviale nelle forme, malinconico nel colore, [...] vi si scorge non di rado la scorrezione del disegno, e quella indecisione, e acciecamiento di contorni che è il disimpegno de' deboli, o almeno de' frettolosi» (ivi, II, t. 1, p. 202). Qui però Lanzi dipende, nell'utilizzo di *naturalista*, da Zanetti: «[Antonio Zanchi da Este] Era dunque pertanto buon naturalista, rappresentando la morbidezza e gli effetti della carne con intelligenza e facilità; dando rilievo alle figure sue con il mezzo d'ombre gagliarde e masse grandi di scuro» (ZANETTI 1771, p. 404). Si veda inoltre Lanzi su Angelo Massarotti: «né sempre guardingo verso i vizi de' naturalisti; onde talora, specialmente ne' panni, dà nel pesante» (LANZI 1795-1796, II, t. 1, p. 381).

⁷⁷ «[...] s'ingegnò di sorprendere col forte contrapposto de' lumi e dell'ombre; e gli venne fatto» (LANZI 1795-1796, II, t. 1, pp. 208-209).

⁷⁸ «Chi vuol vederne maraviglie [di Bernardo Strozzi], ne osservi i quadri nelle gallerie ben custodite; com'è il S. Tommaso, che cerca la piaga in palazzo Brignole. Collocato in una camera di eccellenti coloristi, tutti gli abbatte con quel pennello veramente maestro, pieno, vigoroso, naturale, armoniosissimo. Il suo disegno non è molto esatto, né scelto a bastanza: ci si trova un naturalista, che non siegue né il Sorri, né altro dotto; ma quasi su l'esempio di quell'antico, prende lezioni dalla moltitudine. Nelle teste virili è tutto forza ed energia, e tutto anche religione in quelle de' Santi. Ne' volti femminili e di giovani ha meno merito; ed ho vedute di lui Madonne ed Angioli di forme volgari e replicate più volte» (ivi, II, t. 2, p. 319).

⁷⁹ Ivi, II, t. 1, p. 462.

⁸⁰ Ivi, I, p. 102. In questo caso *naturalista* assume l'accezione di «ritrattista», come già a proposito di Luciano Borzone, le cui «teste» apparivano «espresse da buon ritrattista, o naturalista che dir vogliamo; il quale più bada al vero che allo scelto» (ivi, II, t. 2, p. 325).

⁸¹ Ivi, I, p. 226.

caravaggismo col carraccismo, tanto da apparire «più emendato in disegno e più scelto del Caravaggio; non che arrivasse mai a certa eleganza, o a certa nobiltà di fattezze; ma espresse almen le più volte teste degne di un buon naturalista, le girò con grazia, le atteggiò con naturalezza, le tinse di un colore, che se non è il più gentile, è almeno il più sano e del miglior succo»⁸².

Evidentemente l'etichetta di «naturalista» poteva elasticamente adoperarsi in senso più lato – come già padre Resta aveva cominciato a fare –, senza implicare valutazioni negative, in riferimento a pittori diversissimi tra di loro, vissuti in epoche lontanissime l'uno dall'altro come Bonifacio Bembo («copiando il vero senza molto trasceglierlo»⁸³), Pablo de Céspedes (il cui «andamento era di naturalista»⁸⁴), don Giulio Clovio («si avvicina alla pratica di un buon naturalista»⁸⁵, dove *naturalista* valeva nel senso di 'ritrattista'), fino a Niccolò Frangipane⁸⁶, Pietro Damini da Castelfranco⁸⁷, Francesco Nappi («è un naturalista che appaga più che i manieristi del suo tempo»⁸⁸) e Sante Prunati⁸⁹.

Perciò anche i grandi veneti del Cinquecento diventavano, secondo le già considerate accezioni zanettiane, dei «naturalisti»: Tiziano (che «formossi un metodo, che non è di puro naturalista, ma tiene assai dell'ideale»⁹⁰), come Jacopo Palma («naturalista che sceglie bene»⁹¹).

⁸² Ivi, II, t. 2, p. 123.

⁸³ «Che però non si solleva sopra la sfera de' naturalisti, copiando il vero senza molto trasceglierlo; anzi alterandolo talvolta con qualche scorrezione» (ivi, II, t. 1, p. 345).

⁸⁴ Ivi, I, p. 447.

⁸⁵ Ivi, II, t. 1, p. 247.

⁸⁶ Il quale ebbe uno «stile di ottimo naturalista» (ivi, II, t. 1, p. 95).

⁸⁷ «Talora direbbesi un naturalista buono, talora un che sa la beltà ideale» (ivi, II, t. 1, p. 159).

⁸⁸ Ivi, II, t. 2, p. 452.

⁸⁹ «Nelle idee delle teste ha del naturalista più, se io non erro, de' precedenti» (ivi, II, t. 1, p. 220).

⁹⁰ Ivi, II, t. 1, p. 80.

⁹¹ Ivi, II, t. 1, p. 68.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2016

B. AGOSTI, *I Baglione del Padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, pp. 26-34.

ALGAROTTI 1792

F. ALGAROTTI, *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, VIII, Venezia 1792.

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.

BAGLIONE 1649

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1649 (prima edizione Roma 1642).

BALDINUCCI/MANNI 1811-1812

F. BALDINUCCI, *Opere di Filippo Baldinucci*, IV-XIV. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1681-1728), a cura di D.M. MANNI, Milano 1811-1812.

BELLORI 1672

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

BOLOGNA 2006

F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*. *Nuova edizione accresciuta*, Torino 2006 (edizione originale: Torino 1992).

BOSCHINI 1660

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

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.

CAVAZZONI ZANOTTI 1756

G. CAVAZZONI ZANOTTI, *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna 1756.

GABBURRI 1730-1742 ca

F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori* (1730-1742 ca), ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (edizione on-line a cura di Fondazione Memofonte: <https://www.memofonte.it/ricerche/francesco-maria-niccolo-gabburri/>).

GINZBURG 1996

S. GINZBURG, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, Milano 1996, pp. 121-137.

GRISOLIA 2016

F. GRISOLIA, *Date e Manière. Genealogie e disegni. Scampoli di critica restiana dalle postille a (s)Baglione*, in *Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016, pp. 9-25.

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 Prosperi Valenti Rodinò, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Milano 2016.

MACIOCE 2003

S. MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, collaborazione scientifica di A. Lippo, Roma 2003.

MANCINI/MARUCCHI 1956

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno*, I. *Considerazioni sulla pittura - Viaggio per Roma - Appendici*, edizione critica e introduzione di A. MARUCCHI, presentazione di L. Venturi, Roma 1956.

MONTANARI 2013

T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma 2013.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956.

OCCHIPINTI 2018

C. OCCHIPINTI, *Introduzione alle Vite di Passeri*, in G.B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti che hanno lavorato in Roma*, a cura di M. Carnevali, E. Pica, con saggio storico di C. Occhipinti, Roma 2018, pp. 5-108.

OCCHIPINTI 2019

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.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono, circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura [...]*, Bologna, 1704.

ORLANDI/CARNEVALI-OCCHIPINTI 2016

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarenti 1753*, a cura di M. CARNEVALI, con prefazione di C. OCCHIPINTI, Roma 2016.

SACCHETTI LELLI 2005

L. SACCHETTI LELLI, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005.

SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015

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

TITI 1674

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

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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

Questo articolo ripercorre la storia del termine *naturalista* nella storiografia artistica, da Scannelli, Boschini e padre Resta fino a Luigi Lanzi.

The essay intends to retrace the history of the term *naturalista* in artistic historiography, from Scannelli, Boschini and Father Resta to Luigi Lanzi.