

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

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 crudessezza, 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 soddisfazione», 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 motteggiate 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 carracesca (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 veneteggiate

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 abborraccia, 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 impastare 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 carnosità?”» (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 carnosità, 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 Carraccesque workshops.