

PAESAGGIO PITTORICO E PAESAGGIO DESCRITTO
NE *LE FINEZZE DE' PENNELLI ITALIANI*
DI LUIGI SCARAMUCCIA

MARIA GIULLA CERVELLI

Nel trattato di Luigi Scaramuccia *Le finezze de' pennelli italiani*, edito a Pavia nel 1674, sono pochi i segnali di attenzione dell'autore alla componente e al genere pittorico del paesaggio, e significativamente tutte le occorrenze riguardano dipinti moderni di area settentrionale¹. Le poche attestazioni del termine «paese» nella

Desidero ringraziare Orfeo Cellura e Vincenzo Stanzola per aver condiviso con me i lavori di questo bellissimo progetto. Un doveroso ringraziamento a Carmelo Occhipinti per le preziose indicazioni, a Barbara Agosti e Francesco Grisolia per i loro suggerimenti e il loro supporto nella realizzazione di questo lavoro. Voglio infine ringraziare tutti gli studiosi, amici e colleghi che hanno accettato di partecipare al primo convegno dottorale organizzato dai dottorandi di Storia dell'arte del corso di Studi Comparati, affinché *Tracciati di Storia dell'arte #1* sia solo il primo di una lunga serie.

Parte di questo contributo riprende il lavoro della mia tesi di dottorato discussa a giugno 2022, sotto la supervisione del prof. Carmelo Occhipinti. Cfr. CERVELLI 2022.

¹ *Le Finezze de' pennelli italiani*, un testo, per così dire, a metà fra un trattato d'arte, una guida artistica e un romanzo, si presentavano scritte sotto forma di un resoconto di viaggio fatto in giro per l'Italia, alla ricerca delle più belle opere di pittura che la penisola custodiva, dai due protagonisti, il Genio di Raffaello e il giovane Girupeno, il cui nome, certo non a caso, era l'anagramma di 'Perugino', soprannome che amichevolmente era stato dato a Scaramuccia negli anni del suo trasferimento nella città di Milano.

sua opera aiutano comunque a tracciare la posizione dello storiografo su questo tema, fino agli esiti della pittura contemporanea. La comprensione del valore degli sfondi di paese nell'opera di Tiziano e nella pittura veneziana consente infatti a Scaramuccia di evidenziare l'importanza dirimente che il contatto con questa tradizione aveva avuto per il rinnovamento in direzione naturalistica promosso dai «riformatori» Carracci, e da lui stesso pienamente consacrato. Appare pertanto assai significativo che l'unica ecfrasi di argomento paesistico presente nelle *Finezze* sia riservata alla veduta di Bologna dall'alto, osservata da San Giovanni in Bosco: una pagina di vivida descrizione topografica e ambientale, nella quale si fondono la consapevolezza dell'eminenza artistica del sito, la conoscenza delle sue rappresentazioni in pittura tra Cinque e Seicento, le memorie personali del proprio giovanile soggiorno felsineo accanto a Guido Reni.

«Se si vuol rivenire la bellezza, che in qual si voglia genere da mente umana bramar si possa, vengane a Venezia, che qui la più raffinata e la più compita ritrovasi [...]»². Scaramuccia salutava con queste parole l'arrivo a Venezia del Genio di Raffaello e di Girupeno, i protagonisti del suo trattato, giunti da Roma in Laguna con il desiderio di ammirare quel «felicissimo mare della maniera veneziana»³, che Marco Boschini aveva tanto estesamente descritto nella sua *Carta del Navegar Pitoresco*, stampata nel 1660.

Nella città lagunare, e certamente non a caso, i due venivano accolti proprio dall'amico Boschini, vera guida d'eccezione, che si offrì di accompagnarli in gondola «per rinvenire ognuna delle pitture di quell'immensa magione»⁴, insieme «l'altre eziandio del resto della città [...]»⁵.

Lì Girupeno, sotto la guida del Maestro e dello scrittore veneziano, avrebbe avuto modo di soffermarsi da vicino su molte opere, in particolare di Tiziano, di Tintoretto, di Paolo Veronese

2 SCARAMUCCIA 1674, p. 89.

3 SCARAMUCCIA 1674, p. 77.

4 SCARAMUCCIA 1674, p. 82.

5 SCARAMUCCIA 1674, p. 82.

e altri. Persi «fra stelle polari di sì ammirabile firmamento»⁶, il venezianissimo Marco Boschini non si fece sfuggire la possibilità di “pungolare” il giovane Girupeno sul confronto fra Roma e Venezia, una provocazione del resto che emergeva chiaramente già nelle opere che lo scrittore veneziano aveva dato alle stampe⁷. A tali affermazioni non si fece attendere la risposta da parte di Luigi Scaramuccia che, attraverso la viva voce del suo Genio a quelle eccentriche posizioni così impetuosamente espresse da Boschini, rispondeva:

[...] io vorrei che lasciassimo di mettere in campo di simili discorsi (per altro alquanto odiosi) e ponessimo da parte il dar sentenze di questa sorte, e che non si toccasse per niun modo la riputazione d'alcuno [...] Onde perciò vi dico, che miglior partito riesce in ogni tempo il dir bene di tutti e parlare con quell'ossequio che si deve [...]⁸.

La proposta, dunque, di una sorta di quieto vivere tra le diverse scuole pittoriche, riconoscendone varietà e specificità, senza aspirare a stabilire primati assoluti. Fra questi e simili discorsi «con il porsi in gondola, in quattro vogate per così dire [...]»⁹, i tre giungevano nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Una volta entrati, di fronte alla pala, perduta, del *San Pietro Martire* di Tiziano¹⁰, ne cominciarono ad ammirare «la tenerezza delle pennellate»¹¹, specialmente in riferimento a quei «due puttini impastati come di carne»¹², i cui fulgidi bagliori venivano come «impressi nelle foglie d'una gran pianta, che meravigliosamente in prima

⁶ SCARAMUCCIA 1674, p. 93.

⁷ Nel 1660 veniva data alle stampe *La Carta del Navegar Pitoresco*. La prima edizione de *Le miniere della pittura*, una vera e propria guida dei capolavori artistici della città di Venezia, veniva pubblicata nel 1664, mentre una seconda edizione dell'opera dal titolo *Le ricche miniere della pittura veneziana* veniva data alle stampe nel 1674.

⁸ SCARAMUCCIA 1674, p. 94.

⁹ SCARAMUCCIA 1674, p. 95.

¹⁰ Il dipinto fu consegnato dall'artista nel 1530 e collocato all'interno della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Dopo essere stato requisito dalle truppe napoleoniche e trasferito a Parigi, ritornava nella chiesa veneziana dove andò distrutto il 16 agosto 1867 a causa di un incendio. Cfr. VALCANOVER 1969, p. 106.

¹¹ SCARAMUCCIA 1674, p. 95.

¹² SCARAMUCCIA 1674, p. 95.

vista d'un vago paese vien situata»¹³. Dinnanzi a uno dei più celebrati vertici della naturalezza del maestro veneziano, i tre osservatori si dilungano in osservazioni tecniche, riguardanti l'incredibile fattura pastosa usata non solo nelle figure, ma nell'intera composizione¹⁴. Era appunto la pittura pastosa di Tiziano, fatta di macchie e di masse, «di maggior tenerezza e impastato»¹⁵, a riempire di entusiasmo non solo Scaramuccia ma anche Boschini, il quale già si era soffermato, nella sua *Carta*, sul fondale paesaggistico dell'opera, «quel sito, che la natura nol sa far più bello, chi el vede no puol creder che'l penelo l'habia forà, per esser sì esquisito»¹⁶.

Ebbene, questa appena considerata è una delle poche occorrenze del termine «paese» in riferimento alla pittura rinvenibili in tutto il testo di Scaramuccia, che da questo punto di vista non si differenzia da quello delle *Vite* di Giovan Pietro Bellori del 1672, dove pure compariva con il contagocce; ed entrambi gli autori peraltro non arrivarono a servirsi del neologismo «paesaggio», che invece padre Sebastiano Resta utilizzava ampiamente, derivandone addirittura il sostantivo «paesaggista»¹⁷, e neppure del verbo «paesaggiare», usato per esempio da Giovan Battista Passeri ne *Le Vite* (testo edito a Roma nel 1772)¹⁸.

Ancora a Venezia, sotto la scorta di Marco Boschini, i nostri «bramosi»¹⁹ forestieri entravano in Santa Maria Maggiore in cui pote-

¹³ SCARAMUCCIA 1674, p. 95.

¹⁴ Sull'uso del termine "pastoso" e sui maestri della "pittura pastosa" si rimanda a OCCHIPINTI 2020, pp. 133-152 e OCCHIPINTI 2021, pp. 273-279.

¹⁵ SCARAMUCCIA 1674, p. 110.

¹⁶ BOSCHINI 1660, p. 11.

¹⁷ Per un approfondimento sulla storia del termine «paesaggio» si veda OCCHIPINTI 2019, pp. 85-98. Per un appunto sulla pittura di paesaggio negli scritti di padre Sebastiano Resta si rimanda a BECCARINI 2020, pp. 195-206.

¹⁸ Giovan Battista Passeri non riuscì a dare alle stampe la sua opera. I manoscritti che circolavano, come osservato da Carmelo Occhipinti, testimoniavano la lunga gestazione dell'opera. La prima edizione de *Le Vite* venne pubblicata solo nel 1772, a cura di Ludovico Bianconi. Per un approfondimento sulla genesi dell'opera storiografia di Giovan Battista Passeri si rimanda a OCCHIPINTI 2021, pp. 19-100.

¹⁹ SCARAMUCCIA 1674, p. 109.

rono osservare, fra le «pitture sparse per la chiesa di molta eccellenza»²⁰, l'«eccellente figura del S. Giovanni Battista»²¹ dipinta da Tiziano «in mezzo d'un meraviglioso paese»²². Il paese nella tela, ammirata dai due con «grandissimo lor gusto e attenzione»²³, e considerata dalla critica uno degli apici della stagione manierista del pittore, era stato infatti costruito da Tiziano per esaltare la figura del Santo che nell'opera veniva rappresentato con accentuato vigore plastico.

Lasciata Venezia, il giro dei due protagonisti continuava fino a Milano, città che aveva accolto Luigi Scaramuccia alla metà del Seicento e nella quale egli si sarebbe guadagnato l'appellativo di Perugino, di cui, certo non a caso, il soprannome Girupeno è anagramma. Nella chiesa della Madonna di San Celso, maestro e discepolo ebbero modo di apprezzare «una tavola ove è dipinto un S. Gerolamo adorante Nostra Signora col bambino: il tutto posto in mezzo di bel paese, e di una gloria di spiriti celesti»²⁴, ovvero la pala che Paris Bordon aveva dipinto fra il 1548 e il 1551²⁵.

La presenza di aperture di «paesi» veniva evidenziata ancora in un dipinto che Scaramuccia ebbe modo di vedere sempre nella città meneghina e che a lui appariva ancora strettamente legato alla centralità della lezione tizianesca. «Un paese assai grande, e così bello»²⁶ realizzato da Salvator Rosa, veniva infatti ammirato in Santa Maria della Vittoria da Genio e Girupeno nel *San Paolo*

²⁰ SCARAMUCCIA 1674, p. 109.

²¹ SCARAMUCCIA 1674, p. 109. Il dipinto, realizzato fra il 1642 e il 1645, reca la firma TICIANSVS. Ricordato già da Ludovico Dolce nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia (DOLCE [1557] 1735, p. 294), è oggi conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. VALCANOVER 1969, p. 113.

²² SCARAMUCCIA 1674, p. 109.

²³ SCARAMUCCIA 1674, p. 109.

²⁴ SCARAMUCCIA 1674, p. 134.

²⁵ Paris Bordone dipinse *La Sacra Famiglia con San Girolamo* per la cappella Rho nella chiesa di Santa Maria presso San Celso, dove ancora oggi il dipinto è conservato. L'opera veniva già menzionata da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* (1568). Lo storiografo aretino ne ricordava il «bellissimo paese» (VASARI 1568 [1966-1987], II, p. 820). Cfr. DONATI 2014, pp. 50 e 259.

²⁶ SCARAMUCCIA 1674, p. 141.

eremita oggi a Brera²⁷, di fronte al quale la nostra coppia «asserì esser cosa meravigliosa e sul gusto vero di quelli di Tiziano»²⁸.

L'unica altra attestazione del termine «paese» nelle Finezze riguarda una pala eseguita nel 1654 circa da Francesco Cairo con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (fig. 1), ora nel Musée des Augustins a Tolosa, che i due viaggiatori poterono osservare a Milano, nella distrutta chiesa di Santa Caterina in Brera, nella quale l'episodio sacro, alla presenza di Federico Borromeo, appariva mostrato in «un paese con eroica sodezza rappresentato»²⁹.

A Cairo non spettava una posizione qualunque all'interno del panorama della pittura contemporanea: agli occhi di Scaramuccia quella maniera che aveva saputo guardare a Correggio, a Tiziano e a Paolo Veronese, faceva ottenere all'amico artista il ruolo di «pittore de' più moderni tempi», ulteriore stadio di evoluzione di quella modernità, nata proprio, secondo Scaramuccia, con i Carracci. Francesco Cairo aveva avuto il merito di saper coniugare e riformulare il linguaggio dei maestri lombardi e dei maestri veneti, in chiave barocca³⁰. Nella prospettiva di Scaramuccia, la traiettoria era dunque dai paesi eseguiti da Tiziano con la sua pittura pastosa alla 'sodezza' di quelli dipinti da Cairo al grande respiro di quelli di mano di Salvator Rosa, ma passando attraverso la rifondazione carraccesca, che aveva saputo coniugare le maniere delle diverse scuole pittoriche alla lezione dell'antico.

Nella struttura delle *Finezze* è evidente quindi che abbia molto risalto la tappa dei due viaggiatori a Bologna, «real metropoli de'

²⁷ Il dipinto, realizzato da Salvator Rosa per la chiesa di Santa Maria della Vittoria, giunse nella Pinacoteca di Brera, dove ancora oggi si trova dal 1812. Per un approfondimento sul dipinto si rimanda a CONTE 2014, II, pp. 390-395, CONTE 2016, pp. 47-57.

²⁸ SCARAMUCCIA 1674, p. 141.

²⁹ SCARAMUCCIA 1674, p. 138. Il dipinto è ricordato dalle fonti milanesi nella chiesa di Santa Caterina di Brera a Milano. Nel 1809 il dipinto risultava nella Galleria Imperiale del Belvedere a Vienna e nel 1812 entrava far parte della collezione del Musée des Augustins di Tolosa, dove ancora oggi è conservato. Per un approfondimento sul dipinto si rimanda a FRANGI 1998, pp. 91-92, 255-256.

³⁰ FRANGI 1999, p. 249.

buoni virtuosi ed antico ricetta d'ogni sorte e virtù»³¹, patria dei «più sublimi eroi nella pittura»³², dove il giovane Scaramuccia era approdato poco oltre la metà degli anni Trenta e dove si sarebbe svolta la sua formazione con Reni³³, restandovi quasi per un decennio³⁴. Significativamente, la visita ha inizio con una commossa descrizione della veduta della città e del suo contado dall'alto del colle di San Michele in Bosco. I due forestieri, accompagnati dalla prima luce del mattino, «avanti di entrare in chiesa, rimirarono non solo la bella Felsina, che a' pie' di quell'erto pomposamente sen giace; ma l'immensa pianura di Romagna e Lombardia, nella quale in un girar d'occhio se gl'offertero in bel prospetto diverse cittadi, gran quantità di castella, ed infinità di ville»³⁵.

Il colle infatti era stato, era e sarebbe stato il punto di vista privilegiato di molti artisti, che fra Cinque, Sei e Settecento vi si recarono per ritrarre la città. Già Francesco Francia in un'opera commissionatagli dagli Anziani del Comune agli inizi del XVI secolo, affrescò, nel Palazzo Comunale, l'immagine di Bologna protetta dalla Vergine Maria, scegliendo proprio il colle di San Michele come punto di vista favorevole per raffigurare la scena³⁶ (fig. 2).

31 A descrivere con tali parole Bologna era stato Francesco Scannelli, che si era trasferito da giovane nella città felsinea per seguire lo stimato maestro Guido Reni, cfr. SCANNELLI 1657, p. 100. Sulla vicenda del trasferimento del giovane medico forlivese, Francesco Scannelli, nella città di Bologna si veda OCCHIPINTI 2021, p. 253. Con ogni probabilità è proprio qui, nella bottega di Reni, che il giovane forlivese ebbe modo di conoscere Luigi Scaramuccia, cfr. OCCHIPINTI 2019, pp. 6-10; OCCHIPINTI 2021, p. 133, 256.

32 SCARAMUCCIA 1674, p. 22.

33 PASCOLI [1730] 1992, p. 149. L'alunnato presso Guido Reni a Bologna è confermato dalla critica moderna. Cfr. MANCINI 1992, p. 152; COLASANTO 2019, p. 116; OCCHIPINTI 2021, pp. 252-253.

34 Scaramuccia si stabilì a Bologna nel 1636 e vi rimase oltre il 1642, anno della morte di Guido Reni, fino al 1645. Cfr. MANCINI 1992, p. 152; COLASANTO 2019, p. 116; OCCHIPINTI 2021, p. 251.

35 SCARAMUCCIA 1674, p. 51.

36 Si tratta dell'affresco con la *Madonna in gloria sulla città di Bologna* (1505). Carlo Cesare Malvasia ne *Le pitture di Bologna* (1686) menzionava un'immagine di *Maria Vergine detta del Terremoto* dipinta su un gran pezzo di muro nel 1505 nel Palazzo Pubblico di Bologna, cfr. MALVASIA 1686, p. 160. In una annotazione manoscritta, datata 18 luglio 1685, Malvasia scriveva a proposito di tale opera: «oggi 18 luglio 1685 ho veduto la immagine di M. V. dipinta sul muro detta del Terremoto, a fresco e a tempera, della scuola del

Anche Annibale Carracci era tornato sul colle quando, per la cappella privata in casa Caprari, dipinse una Madonna dalle grandi dimensioni posta su una nube contornata da angeli, mentre sovrasta la città di Bologna stretta nelle sue mura antiche³⁷ (fig. 3). La collina diveniva così il punto di vista privilegiato per molti artisti, diversi e lontani nel tempo, che volevano ammirare nella sua totalità la città felsinea³⁸. Il canone iconografico della città fissato da Annibale con la sua veduta a perdita d'occhio, dove lo sguardo digrada dalla campagna in primo piano alle forme urbane fino all'orizzonte, è alla base anche della citata descrizione letteraria riservata a Bologna nelle *Finezze*.

Francia, ma non di Francesco certo, ma non di Giacomo, piuttosto di Giulio del Chiodarolo o simili [...]». Cfr. MALVASIA [1678] 1841, I, p. 50; MALVASIA [1686] 1969, p. 108. Si deve a F. Malaguzzi Valeri la pubblicazione del documento che attesta la commissione dell'opera al Francia da parte dei rappresentanti della cittadinanza di Bologna, cfr. MALAGUZZI VALERI 1895, p. 125 e NEGRO, ROIO 1998, p. 158.

³⁷ Si tratta di una tempera su carta applicata su una tavoletta con la *Madonna in gloria sulla città di Bologna* (1593-1594), oggi nella Pinacoteca della Christ Church a Oxford. Il dipinto realizzato da Annibale per la cappella di casa Caprari a Bologna fu acquistato in Francia da sir J. Thornihill e fu venduto con la sua collezione nel 1735. Registrato nella collezione di J. Guise a Londra viene lasciato in eredità alla Chris Church di Oxford, dove tutt'ora si trova. Esistono quattro studi preparatori: due oggi sono conservati nella collezione Devonshire a Chatsworth House e due sono all'Albertina di Vienna. Forte è il richiamo dell'opera all'affresco realizzato da Francesco Francia. Cfr. POSNER 1971, pp. 33-34; MALAFARINA 1976, pp. 103-104.

³⁸ FANTI, NALDI 2010, pp. 42-43. Alcuni artisti diedero vita a vedute schematiche della città, mentre altri, come Pierre Paul Sevin realizzarono vedute di Bologna solo parzialmente fedeli al reale aspetto della città. Gabriel Bodenher agli inizi del XVIII secolo realizzava una *Panoramica della città vista da San Michele in Bosco* (oggi conservata a Bologna presso la Biblioteca dell'Archiginnasio) in cui privilegiò una veduta compatta del centro medioevale di Bologna, eliminando qualsiasi riferimento a edifici sacri che precedevano l'arrivo al convento.

Bibliografia

- BECCARINI 2020 = D. BECCARINI, «Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele». *Sebastiano Resta e il paesaggio*, in “Studi di Memofonte”, 25, 2020, pp. 195-206.
- BOSCHINI 1660 = M. BOSCHINI, *La carta del navigar pittoresco*, in Venezia 1660.
- BOSCHINI 1664 = M. BOSCHINI, *Le miniere della pittura*, Venezia 1664.
- BOSCHINI 1674 = M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.
- CERVELLI 2022 = M.G. CERVELLI, *Le Finezze de' pennelli italiani (1674) di Luigi Scaramuccia e la storiografia artistica del XVII secolo*, tesi di dottorato discussa il 6 giugno 2022 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.
- COLASANTO 2019 = R. COLASANTO, *Luigi Scaramuccia pittore (1621-1680)*, in «Nuovi Studi Milano», XXIV, 2019, pp. 115-132.
- CONTE 2014 = F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, 2 voll., Firenze 2014.
- CONTE 2016 = F. CONTE, *Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera*, in «Concorso, Arti e Lettere», VIII, 2016, pp. 47- 57.
- DEMPSEY 1986 = C. DEMPSEY, *La riforma pittorica dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, J. C. Brown, P. de Montebello, Bologna, 1986, pp. 237-254.
- DOLCE [1557] 1735 = L. DOLCE, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce Intitolato l'Aretino*, Firenze 1735.
- DONATI 2014 = A. DONATI, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.
- FANTI, NALDI 2010 = M. FANTI, M. NALDI, *San Michele aveva un bosco. Vedute e visioni sul colle di San Michele in Bosco dal cinquecento a oggi*, Benti-vogli 2010.
- FRANGI 1998 = F. FRANGI, *Francesco Cairo*, Torino 1998.
- FRANGI 1999 = F. FRANGI, *La pittura a Milano nell'età barocca*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, M. Bona Castellotti, S. Bandera Bistoletti, Milano 1999, pp. 17-28.
- MALAFARINA 1976 = G. MALAFARINA, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Annibale Carracci*, presentazione di P. J. Cooney, Milano 1976.

- MALAGUZZI VALERI 1895 = F. MALAGUZZI VALERI, *Documenti per la Storia dell'arte in Bologna. II. Un affresco del Francia*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, I, 1895.
- MALVASIA [1678] 1841 = C.C. MALVASIA, *Vite de' pittori bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia (1678), con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore*, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi, Bologna 1841.
- MALVASIA [1686] 1969 = C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1969.
- MALVASIA 1686 = C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.
- MANCINI 1992 = F.F. MANCINI, *Di Luigi Scaramuccia*, in *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni (1730)*, a cura di A. Marabottini, Perugia 1992.
- NALDI 2010 = M. NALDI, *San Michele aveva un bosco. Vedute e visioni sul colle di San Michele in Bosco dal cinquecento a oggi*, Bentivogli 2010.
- NEGRO, ROIO 1998 = E. NEGRO, N. ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, con Appendice Documentaria di C. Giovannini, Modena 1998.
- OCCHIPINTI 2019A = C. OCCHIPINTI, *Introduzione a Le Finezze dei pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, a cura di M. G. Cervelli, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 32, Roma 2019, pp. 5-42.
- OCCHIPINTI 2019B = C. OCCHIPINTI, *Sul termine «paesaggio» e sulla prima attestazione italiana (Fontainble, 1546). Note sugli inventari patrimoniali del cardinale Ippolito II d'Este, in Il paesaggio veneto nel rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, a cura di A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani, Milano 2019.
- OCCHIPINTI 2021 = C. OCCHIPINTI, *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma 2021.
- 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*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 29-76.
- PASCOLI [1730] 1992 = L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni (1730)*, a cura di A. Marabottini, Perugia 1992.
- POSNER 1971 = D. POSNER, *Annibale Carracci, a study in the reform of Italian painting around 1590*, 2 voll., London 1971.
- SCANNELLI [1657] 2015 = F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli (1657)*, a cura di E. Monaca, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Collana *Fonti e Testi* di «Horti Hesperidum», 5, Roma 2015.
- SCANNELLI 1657 = F. SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657.

SCARAMUCCIA [1674] 2019 = L. SCARAMUCCIA, *Le Finezze de' pennelli italiani* (1674), a cura di M. Giulia Cervelli, con saggio introduttivo di Carmelo Occhipinti, Collana Fonti e Testi di «Horti Hesperidum», 32, Roma 2019.

SCARAMUCCIA 1674 = L. SCARAMUCCIA, *Le finezze dei pennelli italiani*, Pavia 1674.

VALCANOVER 1969 = F. VALCANOVER, *Apparati critici e filologici, in L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli editore, Milano 1969.

Didascalie

Fig. 1. Francesco Cairo, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, 1654. Tolosa, Musée des Augustins. © Foto di Daniel Martin.

Fig. 2. Francesco Francia, *Madonna del Terremoto*, 1505. Bologna, Palazzo d'Accursio. Pubblico dominio.

Fig. 3. Annibale Carracci, *Madonna in gloria sulla città di Bologna*, 1593 circa. Oxford, Christ Church Picture Gallery. Pubblico dominio.



1



