

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

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

Marcello Venusto Mantovano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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



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

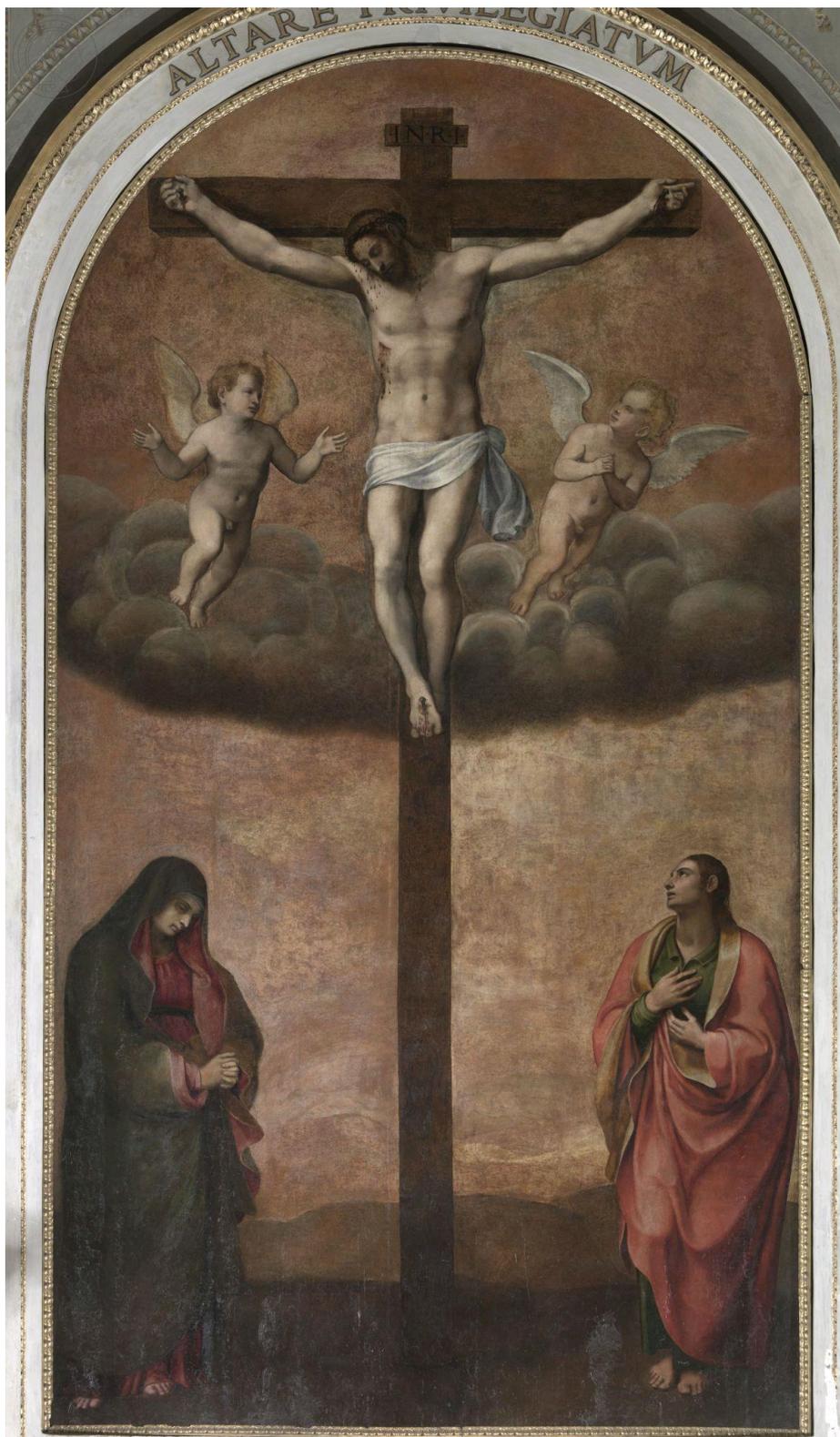


Fig. 9: Girolamo Siciolante, *Crocifissione tra la Madonna e S. Giovanni*, 1564-1565 ca, 458x214 cm, olio su tavola. Roma, Santa Maria di Monserrato. Su gentile concessione della Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

BIBLIOGRAFIA

BAGLIONE/HESS-RÖTTGEN 1995

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

BORA 1976

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

CAPELLI 2001(2002)

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

CAPELLI 2015

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

DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

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

GANDOLFI 2021

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

GAUNA 2011

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

GOULD 1975

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

INTORNO A MARCELLO VENUSTI 2016

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

KAMP 1993

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

KAPPLER 2014(2015)

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

KAPPLER–ROMERI 2016(2017)

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

LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016

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

MARONGIU 2020

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

MAZZA 2009

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

MICHELANGELO A COLORI 2019

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

PAREDI 1976

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

PIZZONI 2010-2011(2015)

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

PIZZONI 2013

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

PIZZONI 2021

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

RESTA/POPHAM 1958

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

ROMERI 2016

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

RUSSO 1990

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

SPOLTORE 2016

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

SWOBODA 2010

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

TOSINI 2008

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

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

WOOD 1996

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

ZERI 1952

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

ZERI 1976

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

ABSTRACT

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

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