

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 PRIMATO PADANO DELLO SCORCIO

Jacopo Robusti detto il Tintoretto perché nacque da padre tentore di panni, entrato da giovanetto nella scuola di Tiziano [sic] e vedutolo in sì poco tempo far segni maestri, lo cacciò via per gelosia, onde fattosi venire i bassi rilievi dal Buonarroti, ed appendendoli al soffitto per vedere il sotto in su da quelli studiava giorno e notte. Praticava li pittori in specie Andrea Schiavone per imparare le tente [sic: teste], e fu così copioso d'invenzione che fece stupire il mondo¹.

Questo passo, tratto dal libro *n* del manoscritto Lansdowne 802 della British Library, rivela l'attendibilità delle informazioni che Sebastiano Resta aveva raccolto sulla personalità di Tintoretto. La puntualità delle concise notizie riportate sul maestro veneziano deriva innanzitutto da una profonda conoscenza delle fonti maturata dal padre oratoriano, ma anche dalla familiarità di questi con la pittura e i disegni dell'artista. In poche righe Resta fu in grado di enucleare temi tuttora centrali negli studi sul pittore, quali il problema della sua formazione, ancora oggi tutt'altro che chiara, e il precoce rapporto con la cultura tosco-romana². Le indicazioni qui raccolte sono desunte principalmente dal *Riposo* di Raffaello Borghini (1584) e dalle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (1648). Da quest'ultimo l'oratoriano apprese la notizia di una frequentazione da parte del giovane Tintoretto della bottega di Tiziano, dalla quale l'artista sarebbe poi stato cacciato a causa della gelosia suscitata nel maestro dalla sua eccezionale bravura³. Dal *Riposo* Resta poteva invece desumere che Tintoretto, nel suo percorso di formazione pressoché da autodidatta, avesse preso come riferimento, oltre al colorito di Tiziano, l'opera del Buonarroti. Borghini infatti riferiva della speciale inclinazione di Tintoretto all'arte del disegno e di come egli si fosse applicato allo studio dei capolavori moderni visibili a Venezia, dedicandosi in primo luogo a esercitarsi sulle sculture di Jacopo Sansovino: «e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando à spesa alcuna per haver formate le sue figure della Sacrestia di San Lorenzo»⁴. Questa indicazione era stata poi ripresa e precisata dallo stesso Ridolfi, il quale raccontava che Tintoretto si era procurato alcuni modelletti che Daniele da Volterra aveva realizzato dalle statue di Michelangelo della Sagrestia Nuova con le allegorie delle parti del Giorno, e che li aveva studiati assiduamente sulla carta per ottenere «una maniera forte e rilevata»⁵. All'esistenza di tali fogli di studio fanno cenno anche altre fonti veneziane, come Marco Boschini (*Le ricche minere della pittura veneziana*, 1674) e Anton Maria Zanetti (*Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, 1771); del resto, di una concreta pratica di

Desidero ringraziare per le riflessioni, l'aiuto e il materiale condiviso Barbara Agosti, Michela Corso, Francesco Grisolia, Marsel Grosso, Maria Rosa Pizzoni e Serena Quagliaroli.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *n*, n. 75.

² Si vedano in particolar modo PALLUCCHINI 1950; GROSSO 2017; ROMANI 2018, pp. 58-79.

³ RIDOLFI 1642, pp. 6-7; GROSSO 2017.

⁴ BORGHINI 1584, p. 551; RIDOLFI 1642, pp. 6-7; COFFIN 1951; GROSSO 2017. Le peculiarità di Tintoretto incarnavano le componenti che Paolo Pino aveva delineato per l'artista ideale, caratteristiche che furono utilizzate anche da Ridolfi stesso per consacrare il mito dell'artista. Per il rapporto tra Tintoretto e la scultura si veda KRISCHEL 1996 (1997).

⁵ RIDOLFI 1642, p. 6: «Indi si mise à raccorre da molte parti, non senza grave dispendio, imponti di gesso tratti da marmi antichi: si fece condurre da Firenze i piccoli modelli di Daniello Volterrano, cavati dalle figure delle sepolture de' Medici, poste in San Lorenzo di quella Città, cioè l'Aurora, il Crepuscolo, la Notte, et il Giorno, sopra quali fece studio particolare, traendone infiniti disegni à lume di lucerna, per comporre mediante quelle ombre gagliarde, che fanno que' lumi, una maniera forte e rilevata». Paola Rossi puntualizza che i disegni derivati dalle sculture di Michelangelo si datano contestualmente a quelli tratti dall'antico nella prima giovinezza e non possono essere derivati dai calchi che Daniele da Volterra ne trasse nel 1557. Cfr. PALLUCCHINI 1950, p. 147; *I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO* 1975, pp. 3-6; per i calchi di Ricciarelli si veda DELLANTONIO 2003, p. 181.

studio da parte di Tintoretto sulle sculture di Michelangelo, e in particolare quelle delle tombe medicee, sono testimonianza una serie di disegni giovanili da tempo noti, nei quali l'artista dedica un'acanita attenzione alla resa dell'effetto plastico⁶. E Ridolfi riferiva genericamente dell'abitudine del pittore veneziano di far pendere dall'alto dei modelli «per osservare gli effetti, che facevano veduti all'insù, per formar gli scorci posti ne' soffitti, componendo in tali modi bizzarre inventioni»⁷.

Il disegno a cui Resta si riferisce nelle righe qui poste in apertura non è stato identificato, ma è assai acuto il procedimento con cui l'oratoriano fuse insieme le due distinte testimonianze della storiografia, quella di Raffaello Borghini e quella di Carlo Ridolfi, e attribuì l'eccellenza conseguita da Tintoretto negli scorci al suo intenso confronto con le opere del Buonarroti, come peraltro mostra bene il foglio degli Uffizi qui illustrato (Fig. 1), e più in generale alle sollecitazioni provenienti dalla tradizione figurativa centro-italiana⁸.

Il giovane Robusti era cresciuto e maturato nella stagione in cui più in laguna era stato vivace e stimolante, e persino perturbante, il dialogo con le novità della cultura artistica toscoromana, veicolate dalle incessanti sperimentazioni di Tiziano, da Pietro Aretino stabilmente trasferitosi a Venezia dal 1527, dalla circolazione delle stampe, dalle ricerche di Pordenone – fondamentali per le virtuosistiche vedute dal basso esperite da Tintoretto⁹ –, dall'appassionato interesse di Andrea Schiavone per Parmigianino, e ancora dal soggiorno di Francesco Salviati (1539-1541) e di Giorgio Vasari (1541-1542), denominati da Longhi con il geniale appellativo di «demoni etruschi»¹⁰, efficacissimo nel descrivere l'affascinata inquietudine del contesto veneziano di fronte agli artifici formali importati dai due campioni della Maniera.

L'uso del sottinsù connotò lo stile di Tintoretto fin dalle sue opere di esordio che si sono conservate, come le tavole del soffitto di Palazzo Pisani a San Paternian, oggi alla Galleria Estense di Modena, databili approssimativamente al 1542, e il *Miracolo dello schiavo*, del 1548, la cui potenza degli scorci ha, da sempre nella storia degli studi, chiamato in causa la ricezione dell'universo formale di Michelangelo da parte di Tintoretto e il problema di un suo possibile viaggio a Roma¹¹.

In questo senso, l'insistenza di Resta sull'importanza dello scorcio è notevole, poiché in questo breve passo egli individua un ingrediente essenziale del linguaggio del pittore. Condensando le informazioni ricavate da Borghini e da Ridolfi, egli compie un'operazione critica del tutto peculiare rispetto alla tradizione storiografica su Tintoretto, associando la sua eccellenza nel sottinsù al confronto serrato con la lezione di Michelangelo, un'intuizione, quest'ultima, ancora nodale negli studi odierni.

Michelangelo, d'altronde, era stato consacrato quale campione indiscusso nella resa degli scorci da Vasari che, all'interno delle *Vite*, aveva affrontato l'argomento in un apposito capitolo dell'introduzione all'arte della pittura intitolato *De li scórti delle figure al di sotto insù e di quelli in piano*. L'aretino qui, forte della sua esperienza di pittore, spiegava con chiarezza che lo scorcio consiste nel fare apparire le figure di grandezza maggiore e aggettanti rispetto alla loro effettiva dimensione e collocazione, «essendo lo scórto a noi una cosa disegnata in faccia corta, che all'occhio, venendo innanzi, non ha la lunghezza o l'altezza che ella dimostra; tuttavia la grossezza, i dintorni, l'ombre et i lumi fanno parere che ella venga innanzi, e per

⁶ COFFIN 1951; *I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO* 1975, pp. 3-6, figg. 10-35.

⁷ RIDOLFI 1642, p. 7.

⁸ Per un'aggiornata scheda sul disegno degli Uffizi (13048F) qui illustrato si veda R. Battaglia, scheda n. 46, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, pp. 210-211.

⁹ FURLAN 1996, pp. 19-20; GROSSO 2017; ROMANI 2018, pp. 68-69; si vedano, ad esempio, i potenti scorci delle tavole raffiguranti san Martino e san Cristoforo eseguite da Pordenone nella chiesa veneziana di San Rocco dove Tintoretto lavora a partire dal 1549. Cfr. S. Fatuzzo, scheda n. 6, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, p. 115.

¹⁰ LONGHI 1946, p. 23.

¹¹ PALLUCCHINI 1950, p. 98; FREEDBERG 1971, pp. 352-363; ROMANI 2018, pp. 73-74, figg. 8-9; BATTAGLIA 2018.

questo si chiama scórto»¹². Il modello ineguagliabile di Michelangelo diventava, pertanto, il punto di partenza per coloro che, come Tintoretto, avessero voluto cimentarsi nella difficoltà e nell'artificiosità di quello strumento illusivo, di cui il maestro fiorentino deteneva il primato, in ragione della sua pratica di scultore. Vasari proseguiva specificando ancor meglio che «di questa specie ne hanno fatto i moderni alcuni che sono a proposito e difficili, come sarebbe a dir in una volta le figure che guardando in su scortano e sfuggono; e questi chiamiamo al di sotto insù, ch'anno tanta forza ch'eglino bucano le volte»¹³. Il *sottinsù* è dunque un particolare tipo di *scorcio* il cui effetto si ottiene solamente studiando dal vivo modelli posti a una determinata altezza in modo da osservare «le attitudini e le movenze di tali cose»¹⁴. Questa rara abilità è uno dei criteri su cui, secondo Vasari, si può misurare il valore degli artisti, poiché «in questo genere si recano in quella difficoltà una somma grazia e molta bellezza, e mostrasi terribilissima arte»¹⁵.

Nel sistema storiografico di padre Resta, la specialità del sottinsù è un tratto caratterizzante della cultura prospettica di area settentrionale. Perciò egli ricorre ripetutamente a questo tema proponendosi di rivendicare, attraverso l'esame dei materiali grafici, l'importanza della tradizione artistica padana, non adeguatamente messa in luce da Vasari.

Le principali occorrenze dei termini *scorcio* e *sottinsù* sono negli scritti del padre filippino significativamente connesse a Correggio, artista per cui egli sviluppò una passione quasi ossessiva, e quindi agli esiti di strabiliante illusionismo raggiunti negli affreschi che ornano le due cupole parmensi¹⁶. Nel codice di disegni allestito da Resta con l'eloquente titolo di *Ingresso al secol d'oro* egli aveva montato un foglio corredato dal commento «terribile iscurcio del Correggio»¹⁷. Questo disegno è stato da tempo identificato grazie all'iscrizione «f 80» nell'angolo in basso a destra, che corrisponde alla registrazione del foglio contenuta nel manoscritto Lansdowne 802 della British Library (Fig. 3). Creduto da Resta di mano di Correggio, è stato da tempo riconosciuto come uno studio per uno degli angeli della volta del coro del duomo di Parma affrescata da Girolamo Bedoli, a cui oggi il disegno è dunque riferito¹⁸. Ma al di là della rettifica attributiva – non distante dall'assegnazione fatta dall'oratoriano, assai lungimirante per il suo secolo –, quello che risalta sul pianto critico è la qualifica di *terribile* applicata a *iscurcio*. A monte di questa formula stanno due importanti riferimenti vasariani: l'uno, nella *Vita* di Michelangelo, a proposito del Dio Padre in volo nella *Creazione degli astri* sulla volta sistina, «molto terribile per lo scorto delle braccia»¹⁹; l'altro nella biografia di Pordenone, in cui Vasari celebrava gli «scorti terribili» delle Virtù che inframezzavano le *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* affrescate nel convento di Santo Stefano a Venezia²⁰. Quest'ultima occorrenza era certamente ben presente a Resta, accanito lettore di Vasari ed estimatore dell'arte del pittore friulano, del quale egli possedeva disegni autografi, come il prezioso studio di insieme per la facciata di Palazzo d'Anna a Venezia, oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (Fig. 2)²¹. Nel commento al foglio, che

¹² VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, pp. 122-124.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Sulla predilezione di Resta per Correggio si vedano in particolar modo PIZZONI 2010-2011(2015), pp. 69-91; PIZZONI 2017.

¹⁷ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 80.

¹⁸ Scheda n. 11, in POPHAM 1964, pp. 251, 263; scheda n. 11, in *ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS* 1969, pp. 3-4, pl. 43, fig. 11; per gli altri disegni si vedano scheda n. 83, in DI GIAMPAOLO 1997, p. 170 con bibliografia precedente; WARWICK 2000, pp. 142-143, fig. 47.

¹⁹ VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I, p. 40.

²⁰ *Ivi*, IV, p. 433; cfr. anche COHEN 1996, I, pp. 336-341; *ivi*, II, pp. 675-678.

²¹ FURLAN 1988, pp. 306-307, n. D73; COHEN 1996, I, pp. 392-398, e *ivi*, II, pp. 709-714; su questo tema si veda anche ROMANI 2013, pp. 105-111. Per il soggiorno di Michelangelo a Venezia nell'ottobre del 1529 e una datazione del ciclo al 1530 si veda BALLARIN 2019, pp. 181-185, figg. 354-360.

Resta aveva inserito nell'album intitolato *Il Secol d'oro*, egli imputava, a ragione, alla decorazione della facciata sul Canal Grande il successo ottenuto da Pordenone a Venezia al principio degli anni Trenta del Cinquecento, ricordando altresì che di tale opera Vasari aveva celebrato in particolare modo le figure di Marco Curzio e di Mercurio per il virtuosismo degli scorcio, e che Michelangelo stesso, secondo Ridolfi, nel suo soggiorno a Venezia ne sarebbe rimasto colpito²².

Il primato di Correggio nell'arte dello scorcio è ribadito da Resta in due lettere, entrambe del 24 dicembre 1701, a Giuseppe Magnavacca e a Giovanni Matteo Marchetti, nelle quali l'oratoriano descrive uno stesso disegno raffigurante «un meraviglioso Christo ascendente nel più tremendo schurcio che mi habbia visto di mano vera e sopravera del COREGGIO», donatogli dal pittore e mercante tedesco Antonio Axer²³.

Il tono entusiastico e trepidante delle missive derivava dal fatto che Resta pensava che tale studio a matita rossa potesse essere preparatorio per la figura di Cristo nella cupola di San Giovanni Evangelista, motivo per cui egli aveva richiesto che da Parma gliene fosse spedito uno schizzo onde poterne verificare l'effettiva relazione col foglio in suo possesso. Egli però non poteva darsi pace per il fatto che la figura, invece di apparire sulle nuvole come il Cristo della cupola, fosse posta sopra una linea, come appoggiata a una trave o a un solaio, il che lo portava a ritenere che Correggio si fosse servito di un modelletto collocato a una certa altezza per poterlo copiare dal vero.

Così questo disegno raffigurante il Cristo «nel più tremendo ed ardito sotto in su» che Resta avesse mai visto, forse identificabile con quello oggi riferito a Bedoli citato poc'anzi, entrò in suo possesso proprio nel momento in cui egli stava raccogliendo gli indizi a testimonianza di un viaggio (o più) di Antonio Allegri a Roma. In particolare, il padre filippino aveva pensato che le figure degli apostoli della cupola del duomo di Parma fossero ispirate a quelle dipinte alla fine del Quattrocento da Melozzo da Forlì nel catino absidale della basilica romana dei Santi Apostoli, un ciclo per il quale Resta aveva una particolare affezione²⁴. In questo modo il tema del sottinsù diventava per lui assolutamente cruciale per argomentare un soggiorno di Correggio nell'Urbe: l'eccitazione febbrile scatenata dalla possibilità di riferire il disegno proprio alla mano di Allegri traspare soprattutto dalla lettera a Marchetti, dove l'insistenza sul termine è talmente ostinata da sembrare quasi canzonatoria²⁵. L'entusiastica passione che travolge Resta a proposito di questo disegno lo spingeva a meditare di affiancarlo, in chiusura dell'album *Felsina vindicata contra Vasarium*, al celebre quanto prezioso foglio della *Vittoria* di Correggio, a cui egli dedica un'attenzione maniacale²⁶.

²² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro k, n. 60. Si confronti il commento alla postilla alle *Vite* di Vasari in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 113-114, nota 223.

²³ SACCHETTI LELLI 2005, p. 313, lettera n. 80, e sullo stesso disegno ivi, p. 354; per la lettera del medesimo giorno a Magnavacca si veda PIZZONI 2021, e qui, di nuovo sullo stesso disegno, anche la lettera del 19 agosto 1699.

²⁴ PIZZONI 2021. Per il manoscritto *Correggio in Roma* che Resta stava assemblando si veda RESTA/POPHAM 1958. Per la relazione tra Resta e il ciclo perduto di Melozzo si vedano, oltre ai due disegni e l'appunto della *Galleria Portatile* dell'Ambrosiana di Milano (scheda n. 20, in BORA 1976, scheda n. 20, p. 267), anche le testimonianze in EPIFANI 2010.

²⁵ «Sarà stupore de' stupori non havendo veduto figura tale di tanto schurcio non c'è se non una, una nella tribuna di Santi Apostoli che schurci tanto tanto per esser in alto in mezzo agl'altri Apostoli sul cornicione, sono ritti e schurciano ma non tanto, e sono più vestiti e nel Duomo di Parma la Madonna che scurcia nel [...] sta a sedere e gl'apostoli come questi di Roma di Odazzi a' Santi Apostoli sul cornicione e non tanto, ma questo Christo del Correggio schurcia terribilmente e col nudo, o sia vestito sul nudo vale bene una trentina di scudi ma per la rarità dell'atto difficile e portato con li profondo sapere vale anco cento e se s'abbassa che sia lo studio della Cuppola di San Giovanni di Parma che incontri il nostro bisogno, e la materia di cui parliamo non ha prezzo, siccome non ha prezzo la Vittoria di Correggio messa in fine della Felsina così adattata al bisogno» (SACCHETTI LELLI 2005, p. 313).

²⁶ Chatsworth, Duke of Devonshire Collection, inv. 413; il disegno è stato identificato da WARWICK 1996, p. 244; WARWICK 2000, pp. 32, 203, nota 52; ma si vedano su questo anche le notizie e le riflessioni aggiunte da PIZZONI

Il primato dell'illusionismo correggesco ha per Resta radici tutte lombarde, poiché, come ribadisce nelle postille alle *Vite* di Vasari (1550), esso aveva trovato i suoi maggiori precedenti nelle decorazioni prospettiche lasciate nell'Urbe da Melozzo da Forlì e da Mantegna, e sarebbe stato poi all'origine di alcune tra le più spettacolari cupole del barocco romano: «In Roma, né in Fiorenza, né altrove, v'era da imitare il sotto in su, se non dal Melozzi in SS. Apostoli di Roma et in Mantova dal Mantegna qualche freggio sotto squadra. Lui fu che l'inventò. Doppo lui Lanfranco a S(ant')Andrea in Roma, poi Pietro da Cortona in Chiesa Nova»²⁷. Così, stando a quanto si legge in una lettera che Resta indirizzò a Magnavacca il 26 settembre 1703, le radici dell'illusionismo prospettico di Correggio sarebbero da cercare prima a Mantova accanto a Mantegna, poi, oltre il Po, a Milano guardando alla lezione di Leonardo, di Cesare da Sesto «e li gran scurci e belli di Bramantino», tracciando così una storia tutta padana del sottinsù²⁸. Che proprio le peculiari ricerche del Suardi fossero state importanti per Correggio è un aspetto che la critica ha di recente messo in valore, ma sul quale Resta aveva a lungo riflettuto²⁹. Oltre che dal passo della lettera di Magnavacca appena citato, lo si evince dalla scelta di inserire tra i precursori di Allegri nell'album dal nome *Cartellone de' Correggeschi* il disegno di una *Pietà*, assegnata a Bramantino³⁰, e dalla presenza di un altro foglio (o forse lo stesso?) di medesimo soggetto, che Resta considerava sempre di Suardi (Fig. 4)³¹ e a commento del quale rilevava come l'artista «scurciò le figure ottimamente», dimostrando, ancora una volta, nonostante tutto, la propria lungimiranza³².

2010-2011(2015), p. 78, con bibliografia precedente, che aiutano a comprendere le stravaganti meditazioni di Resta sui disegni del pittore emiliano.

²⁷ LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015, p. 89; mentre su un diverso esemplare delle *Vite* (ivi, pp. 149-150) si veda la postilla: «La Pittura di S(anti) Apostoli è molto più intesa, e di altra maniera che quella della capella de Cesarini in Araceli, perciò è d'altro maestro. Non ho visto più bello scorcio di quello di S(anti) Apostoli che da Cesarini è maniera poco buona. Nella qual Capella Cesarini dipinse l'Anonciata, Gio(vanni) Andrea di Tagliacozzo». Per lo scambio di Resta tra le figure di Benozzo e Melozzo si veda in proposito ivi, p. 69, nota 37.

²⁸ PIZZONI 2021.

²⁹ ROMANI 2008, pp. 412, 442-444; PIZZONI 2015, p. 79, nota 114.

³⁰ WARWICK 1996, p. 255; PIZZONI 2015, p. 79, nota 113, con bibliografia precedente.

³¹ Londra, British Museum, inv. 1902,0822.3; il disegno è oggi assegnato al miniatore veronese Francesco dai Libri. Cfr. scheda n. 31, in POPHAM-POUNCEY 1950, t. 1, p. 19, t. 2, pl. XXIII, con bibliografia precedente; CASTIGLIONI 1986, p. 85; F. Rossi, J. Shell, scheda n. 31, in *I PITTORI BERGAMASCHI* 1986-1994, pp. 237-238, 267 (come Butinone); CASTIGLIONE 1996, pp. 41-43, 46, fig. 16.

³² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 7.



Fig. 1: Jacopo Robusti detto Tintoretto, *Studio dal Crepuscolo*. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (*IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, p. 210)

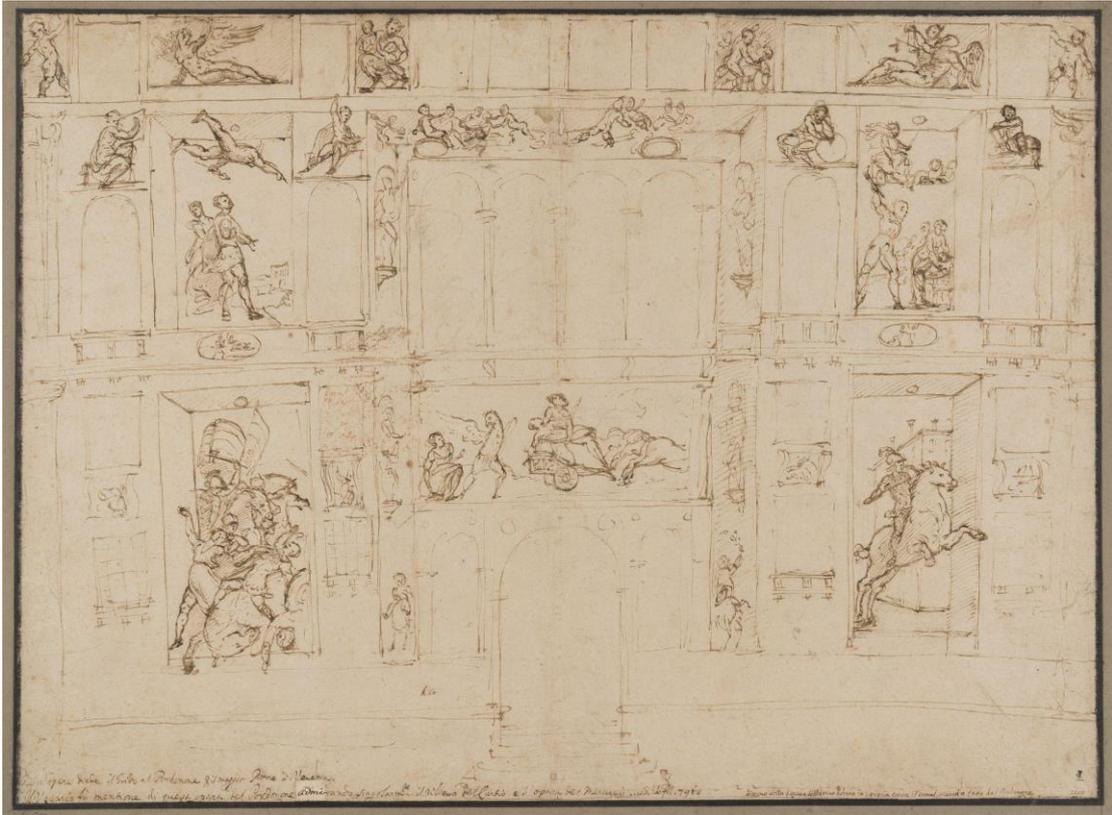


Fig. 2: Antonio Giovanni de' Sacchis detto Pordenone, *Studio d'insieme per la facciata di Palazzo d'Anna*. Londra, Victoria & Albert Museum. © Victoria & Albert Museum



Fig. 3: Girolamo Bedoli detto Mazzola, *Studio per una figura di scorcio della volta del coro del duomo di Parma*, ubicazione sconosciuta (ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS 1969, tav. 43)



Fig. 4: Francesco dai Libri, *Pietà*. Londra, British Museum. © The Trustees of the British Museum

BIBLIOGRAFIA

BALLARIN 2019

A. BALLARIN, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano 2019.

BATTAGLIA 2018

R. BATTAGLIA, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *IL GIOVANE TINTORETTO* 2018, pp. 80-101.

BORA 1976

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

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il Riposo* [...], Firenze 1584.

CASTIGLIONI 1986

G. CASTIGLIONI, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Castiglioni, S. Marinelli, Verona 1986, pp. 47-99.

CASTIGLIONI 1996

G. CASTIGLIONI, *Modelli illustri per i dai Libri: Mantegna and Perugino*, «Verona Illustrata», IX, 1996, pp. 41-49.

COFFIN 1951

D.R. COFFIN, *Tintoretto and the Medici Tombs*, «The Art Bulletin», 2, 1951, pp. 119-125.

COHEN 1996

C.E. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, I-II, Cambridge 1996.

DELLANTONIO 2003

S. DELLANTONIO, *Regesto*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 175-188.

DI GIAMPAOLO 1997

M. DI GIAMPAOLO, *Girolamo Bedoli 1500-1569*, Firenze 1997.

EPIFANI 2010

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

FREEDBERG 1971

S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth 1971.

FURLAN 1988

C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988.

FURLAN 1996

C. FURLAN, *La "fortuna" di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996, pp. 19-25.

GROSSO 2017

M. GROSSO, *Robusti Jacopo detto Tintoretto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, pp. 3-11.

I DISEGNI DI JACOPO TINTORETTO 1975

I disegni di Jacopo Tintoretto, a cura di P. Rossi, Firenze 1975.

IL GIOVANE TINTORETTO 2018

Il giovane Tintoretto, catalogo della mostra, a cura di R. Battaglia, P. Marini, V. Romani, Venezia 2018.

I PITTORI BERGAMASCHI 1986-1994

I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, II. *Il Quattrocento*, tt. 2, a cura di F. Mazzini, Bergamo 1986-1994.

ITALIAN 16TH CENTURY DRAWINGS 1969

Italian 16th Century Drawings from British Private Collections, catalogo della mostra, introduzione di K. Andrews, Edimburgo 1969.

KRISCHEL 1996(1997)

R. KRISCHEL, *Tintoretto e la scultura veneziana*, «Venezia Cinquecento», 12, 1996(1997), pp. 5-54.

LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015

Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di B. Agosti, S. Proserpi Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LONGHI 1946

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946.

PALLUCCHINI 1950

R. PALLUCCHINI, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950.

PIZZONI 2010-2011(2015)

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

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma 11 dicembre 2015), a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Proserpi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2021

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

POPHAM–POUNCEY 1950

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

POPHAM 1964

A.E. POPHAM, *The Drawings of Girolamo Bedoli*, «Master Drawings», II, 1964, pp. 243-267.

RESTA/POPHAM 1958

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

RIDOLFI 1642

C. RIDOLFI, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino venetiano*, Venezia 1642.

ROMANI 2008

V. ROMANI, *Verso la "Maniera moderna"*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 409-450.

ROMANI 2013

V. ROMANI, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 105-119.

ROMANI 2018

V. ROMANI, *Osservazioni sul percorso del giovane Tintoretto*, in *IL GIOVANE TINTORETTO 2018*, pp. 58-79.

SACCHETTI LELLI 2005

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

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

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

WARWICK 1996

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

WARWICK 2000

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

ABSTRACT

Il contributo indaga il significato e l'uso dei termini *scorcio* e *sottinsù* all'interno del lessico restiano, individuandone una precisa valenza nel più ampio sistema storiografico del padre oratoriano. Della tecnica dello scorcio, attraverso cui i pittori dimostravano il proprio virtuosismo e la propria abilità, Vasari aveva assegnato il primato a Michelangelo. Valendosi delle importanti ricerche prospettiche sviluppate nell'Italia settentrionale, Resta ricostruisce invece una superiorità tutta padana di questa tecnica, che ha come campione Correggio.

The paper investigates the meaning and the use of the terms *scorcio* and *sottinsù* within Resta's lexicon, identifying a precise value in the Oratorian Father's broader historiographic system. Vasari had assigned the supremacy of the foreshortening technique, through which painters demonstrated their virtuosity and ability, to Michelangelo. Due to the important perspective research developed in northern Italy, Resta reconstructs instead a Po valley superiority of this technique, whose champion is Correggio.