## 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 arabeschi di padre Resta	
Maria Beltramini	p. 35
Arabesco prima e dopo padre Resta	
Carlotta Brovadan	p. 41
Prima di Cimabue: greco e grecanico 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
Manieristi, manierati, manierosi 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</i> e <i>panni</i> nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta	
Damiano Delle Fave	p. 189
Appunti sulla nozione di macchia 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  Plastico, plasticatore. Note sull'arte del modellare secondo padre Resta	p. 248
1 mino, pummoro. 140te sun arte del modenare 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 OCCHIPIN'TI	p. 288
Pittori «naturalisti» nella storiografia artistica tra Sei e Settecento, prima e dopo padre Resta	

#### PADRE RESTA E LA «MANIERA EROICA» DI PELLEGRINO TIBALDI

Nelle consuetudini lessicali di Sebastiano Resta l'aggettivo *eroico*, rimandando a una dimensione lontana nel tempo, a metà tra il mondo umano e quello divino, è ripetutamente utilizzato per indicare alcune stagioni della pittura di Michelangelo, di Raffaello e di Pellegrino Tibaldi, e da alcune note che egli appose in margine o intorno a disegni passati per le sue mani risaltano l'acume critico e la pregnanza di tale definizione<sup>1</sup>.

Nel caso di Michelangelo, Resta utilizza la qualifica di *eroico* per le prime prove pittoriche realizzate a Roma: il *S. Francesco che riceve le stimmate* un tempo in San Pietro in Montorio, della cui composizione il padre filippino è un importante testimone<sup>2</sup>, e una «Madonna tonda a' Farnese» non identificata. Di queste opere Resta elogia «le forme grandi però e sciolte de membri humani», che «anche in quella età mostrano l'eroica terribilità del suo talento» e l'«infelicità dello stile nel far il paese»<sup>3</sup>, tutte caratteristiche che si ritrovano all'interno del *Seppellimento di Cristo* già in collezione Farnese e oggi alla National Gallery di Londra (Fig. 1): nella tavola, nonostante sia incompiuta, si riconoscono le linee sciolte e allungate delle corporature che, per Resta, costituivano i tratti salienti di questa fase precoce dello stile michelangiolesco dove la figura umana nella sua fisicità già prevaleva sul paesaggio, lasciando presagire gli esiti massimamente sintetici degli ultimi affreschi.

L'aggettivo *eroico* in riferimento allo stile ricorre anche in margine a un disegno di Raffaello che Resta inserì nella *Felsina vindicata contra Vasarium*, nuovamente associato alla rappresentazione della figura umana: «un nudo di Raffaele parimenti in stile eroico» purtroppo pressoché impossibile da identificare tra i molti fogli dell'artista con tale soggetto<sup>4</sup>. In mancanza di un chiaro riferimento visivo che aiuti a capire, in questo caso, il lato eroico del foglio dell'Urbinate, possiamo solo ipotizzare che esso si riferisse alla nudità del soggetto, unico elemento indicato da Resta.

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

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

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

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

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> S. Resta, Indice dell'album *Felsina vindicata contra Vasarium*, p. IX, in SACCHETTI LELLI 2005, p. 332; cfr. anche Prosperi Valenti Rodinò 2013, p. 60.

della rivalutazione della scuola emiliana e di quella lombarda, e di una più profonda comprensione della centralità di Correggio negli sviluppi della storia della pittura moderna<sup>5</sup>.

Definendo «eroico» lo stile di Raffaello, Bellori ne enfatizza la grandiosità e il rapporto con l'antico: «ancorché tanto operasse in sì gran numero d'invenzioni, sempre egli si avanzasse al più sublime, al più elegante, all'eroico, al maraviglioso»; e lo «stile eroico degli antichi» fu rinnovato da Giulio Romano «insieme con Rafaelle suo maestro»<sup>6</sup>. E ancora nella descrizione della figura di Costantino vittorioso su Massenzio della *Sala di Costantino* in Vaticano che «Volge in profilo il volto di grazia divina scintillante, bionda è la barba, cinto il crine di corona di raggi, e tutto eroico è il moto, el portamento»<sup>7</sup>. Il denominatore comune delle occorrenze dell'aggettivo *eroico* negli scritti di Resta è comunque il riferimento alla rappresentazione della figura umana, al suo portamento fiero, talvolta legato a un soggetto antico ed è in linea con l'uso vasariano del termine<sup>8</sup>.

Sulla base di tali premesse, si può meglio valutare il ricorso a questa definizione per qualificare la maniera di Pellegrino Tibaldi, nella quale all'eredità raffaellesca assimilata a Roma attraverso la collaborazione con Perino del Vaga si era ben presto accompagnato un travolgente interesse per le forme maestosamente drammatiche del linguaggio di Michelangelo. Nella nota che segue sono messe a confronto due opere di Tibaldi, la pala con il *Battesimo di Cristo*, oggi nella chiesa di San Francesco alle scale ad Ancona<sup>9</sup>, e i perduti affreschi della casa di Francesco Formento in vicolo dei Savelli a Roma, di poco precedenti il trasferimento del pittore nelle Marche (1554):

Ma la più temperata maniera a mio esame parvemi quella dello suddetto Battesimo d'Ancona, e la più heroica quella che a chiaro oscuro pratticò in Roma nel cortile della casa Framenta nel viccolo che da Sora va al Pelegrino, di cui altrove n'habbiamo una figura Tomo 4° in principio<sup>10</sup>.

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

Anche nel commento a un disegno inserito nella *Galleria Portatile*, uno dei suoi codici più tardi, Resta insiste sulla rilevanza della decorazione di casa Formenti e, oltre a fornirne l'ubicazione esatta, ribadisce il paragone con il *Battesimo di Cristo* di Ancona e mette in evidenza il peso della formazione accanto a Perino, giungendo a definire Tibaldi «quasi copista» del suo maestro<sup>12</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Sui rapporti Resta-Bellori si veda PIZZONI 2012.

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

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> BELLORI 1695b, p. 56.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 302.

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

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> La citazione si trova nei commenti di Resta trascritti nel ms. Lansdowne 802, libro /, n. 47.

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

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> BORA 1976, scheda n. 168, p. 279.

La composizione dell'opera, registrata da Giorgio Vasari e da Gaspare Celio<sup>13</sup>, è nota grazie a un'incisione di Enrico Maccari che riproduce una visuale d'insieme (Fig. 3). A essa si può affiancare una fotografia dell'affresco scattata negli anni Ottanta dell'Ottocento, prima della sua distruzione (Fig. 2)<sup>14</sup>; nonostante la prospettiva lontana e lo stato di conservazione degli affreschi molto precario, la fotografia, rispetto all'incisione, dà un'idea molto vivace della disposizione serrata delle figure e del loro volume, in particolare se si osserva l'*Allegoria della Giustizia*, la figura più leggibile alla destra dello stemma.

I disegni preparatori per le due figure principali, quello che raffigura la *Prudenza* (Fig. 5) oggi a Berlino<sup>15</sup> e quello per la *Giustizia* del Louvre (Fig. 4), molto probabilmente una copia, restituiscono a pieno la tensione davvero eroica che percorre le figure e che Resta rileva con convinzione, in considerazione delle forme grandi, della postura ardita della *Prudenza*, della nudità di alcune parti del corpo, della resa grandiosa dei corpi compatti.

Secondo quanto si può dedurre dal resoconto vasariano, gli affreschi del cortile della casa di Francesco Formento, oltre alla facciata, comprendevano anche altre due figure (la cui collocazione non è nota), e furono realizzati prima che il pittore si trasferisse a lavorare a Bologna, nel 1550. Come ha indicato Vittoria Romani, si trattava dunque di un'opera radicata nelle esperienze compiute da Tibaldi «d'intorno» a Perino, quando il pittore lombardo, sulle tracce di Daniele da Volterra, esperiva nella resa delle figure il volume delle forme cubiche di Michelangelo<sup>16</sup>.

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

-

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

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

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Berlino, Staatliche Museen, inv. KdZ 15456. Voss 1913, p. 299, figg. 1-2; ROMANI 1990, p. 55.

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

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Londra, British Museum, inv. Pp,2.187; cfr. GERE–POUNCEY 1983, t. 1, pp. 166-167, n. 268; ROMANI 1990, p. 54.

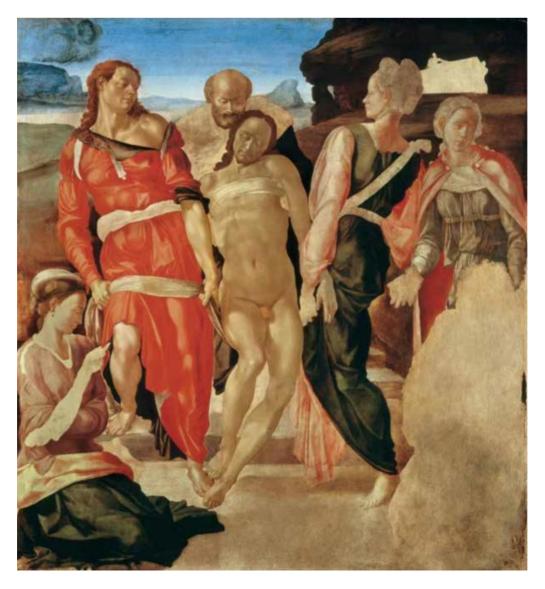


Fig. 1: Michelangelo Buonarroti, *Seppellimento di Cristo*, 1500-1501 ca. Londra, National Gallery, inv. NG790 (AGOSTI 2016)



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

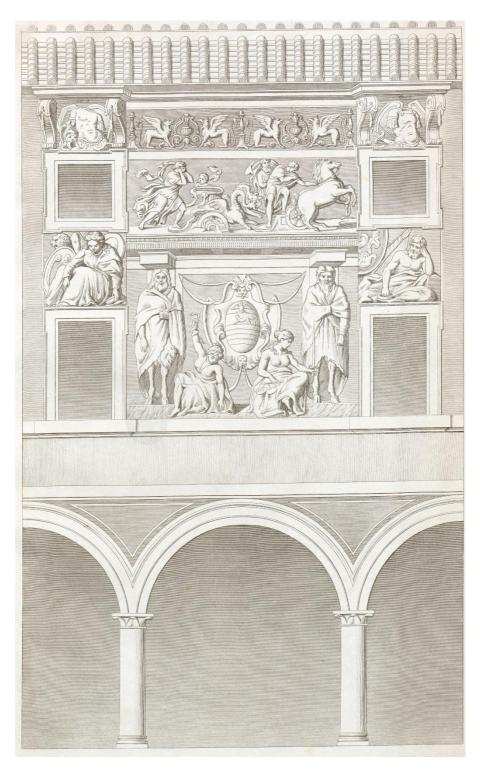


Fig. 3: Enrico Maccari, Affresco esistente in Roma in un cortile al vicolo dei Savelli n. 24, acquaforte, 1885



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



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



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

#### **BIBLIOGRAFIA**

#### AGO 2009

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

#### Agosti 2016

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

#### Agosti 2018

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

#### Agosti–Hirst 1996

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

#### Ambrosini Massari–Balzarotti–Romani 2021

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

#### Bellori 1695a

G.P. Bellori, Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle, Roma 1695.

#### Bellori 1695b

G.P. Bellori, Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1695.

#### Bellori/Borea 1976

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

#### **BORA 1976**

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

#### **CELIO 1638**

G. CELIO, Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma, Napoli 1638.

#### Del Prete 2002

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

\_\_\_\_\_

#### GERE-POUNCEY 1983

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

#### LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA 2015

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

#### Pizzoni 2012

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

#### Prosperi Valenti Rodinò 2013

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

#### **RESTA 1707**

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

#### Romani 1990

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

#### SACCHETTI LELLI 2005

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

#### Vasari/Bettarini–Barocchi 1966-1987

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

#### Voss 1913

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

#### **ABSTRACT**

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

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