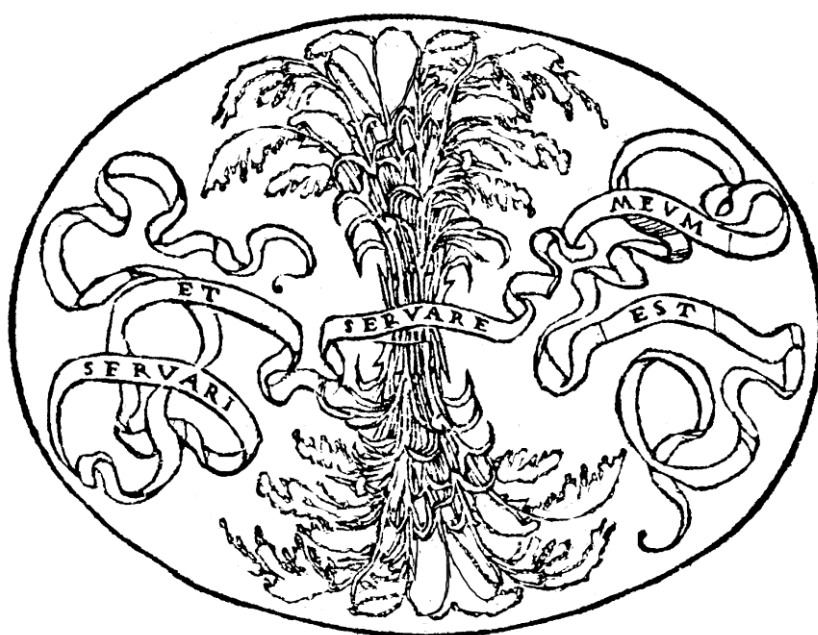


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

LA «SERPEGGIATURA» NEGLI SCRITTI DI PADRE RESTA

Dall'esame dei testi sin qui noti di padre Sebastiano Resta risultano due attestazioni del vocabolo *serpeggiatura*, che in precedenza non sembra sia mai stato adoperato da alcuno scrittore d'arte¹. La prima si trova in una lettera inviata al vescovo Giovanni Matteo Marchetti il 29 gennaio 1701; la seconda è nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma*, codice composto da Resta dopo l'agosto del 1709, e dal 1938 conservato al British Museum².

Nella citata lettera a Marchetti, Resta raccontava di avere ricevuto da parte del pittore Giuseppe Pinacci «una Madonnina (è sua o d'un suo amico) di mano vera di Raffaele», e da «un Conte Arconati una miniatura di due palmi incirca d'una Madonna, Bambino, San Giovanni e Santa Caterina»³.

Se per la *Madonnina* di Pinacci l'oratoriano era pronto a mettere «le mani nel fuoco che era originale» di Raffaello, non era invece altrettanto sicuro in merito alla paternità della miniatura appartenuta al conte Arconati di Milano (cioè Giuseppe Maria, divenuto terzo conte di Lomazzo alla morte del padre Luigi Maria, nel 1671), che si sapeva essere stata «copiata da un quadro grande più che d'imperatore» creduto di Leonardo⁴.

Pur senza conoscere il modello da cui era stata derivata la «miniatura», sulla base dei caratteri di quest'ultima, ovvero il «colorito vago e gentile» e l'«impasto più sostanziale e greve (parlo di colore sodo non di leggiadria di contorno)»⁵, Resta si convinse che essa potesse essere una copia di Parmigianino da Raffaello, nella quale appariva, a suo giudizio, la miscela tra «lo stile più candido con impasto più stagnante e sodo e vivo»⁶, maturato a Parma sullo studio di Correggio, e la maniera assimilata a Roma⁷. Padre Resta per convincere allora

Il presente contributo intende porsi in continuazione con lo studio intrapreso negli anni di dottorato e parzialmente pubblicato in MONACA 2020. Colgo l'occasione per ringraziare Carmelo Occhipinti per avermi coinvolta in questo progetto; Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per i loro preziosi consigli. I colleghi Federica Bertini, Claudio Castelletti, Maria Giulia Cervelli, Damiano Delle Fave, Alessandra Magostini ed Emanuela Marino sempre pronti a fornire supporto, confronto e aiuto. Un ringraziamento va inoltre a Davide Simonetti e a Flaminia Ragni per il loro sostegno.

¹ A monte delle occorrenze rilevate nel presente contributo, il caso di maggiore interesse è il ricorso all'aggettivo *serpentaria* da parte di Filarete, nel *Trattato di architettura* (scritto agli inizi degli anni Sessanta del Quattrocento), per descrivere la forma della liburna, così definita «perché a vederla aveva quasi la forma d'uno serpente» (FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972, II, p. 588). Meno saliente l'uso dell'aggettivo *serpentino* nelle *Vite* di Giorgio Vasari del 1550 e del 1568 (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, pp. 318, 355) e in quelle di Giovan Pietro Bellori (BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 54, 261; II, p. 464).

² RESTA/POPHAM 1958, p. 9, e FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 243, 255, nota 52.

³ SACCHETTI LELLI 2005, p. 174.

⁴ *Ibidem*. Giuseppe Maria Arconati è una figura di collezionista e mecenate non ancora adeguatamente esplorata, bisnipote del Galeazzo Arconati. Per l'interesse del famoso bisnonno Galeazzo Arconati verso Leonardo e per la vendita del famoso *Codice Atlantico* di Leonardo, si rimanda a BORA 1991; MORANDOTTI 1991; *L'AMBROSIANA E LEONARDO* 1998; CADARIO 2007; sulla Villa Arconati a Castellazzo di Bollate, dove era custodita la raccolta Arconati, si vedano FERRARIO 2000, CONTI-FERRARIO 2001 e FERRARIO 2004(2005), pp. 65-66. La lettera è stata recentemente oggetto di studio in GRISOLIA 2019, pp. 299-300 e 344-345.

⁵ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175. Per la famiglia di termini «impasto», «pastoso» negli scritti di Resta, si veda qui il contributo di Carmelo Occhipinti.

⁶ SACCHETTI LELLI 2005, p. 77. E si veda il contributo di Giulia Spoltore in questa sede sull'uso del termine «sodezza» e derivati negli scritti di padre Resta.

⁷ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175. Resta ebbe un ruolo fondamentale nella discussione riguardante il problema del viaggio romano di Correggio, tema su cui si rimanda a RESTA/POPHAM 1958; FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 243; PIZZONI 2010-2011(2015), p. 77; PIZZONI 2012, pp. 58-59; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a, pp. 13, 27; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, pp. 168-169, nota 34; PIZZONI 2013, p. 110; PIZZONI 2015, pp. 88-91, 171-175; MAGOSTINI 2017-2018, p. 57.

L'Arconati che la sua «miniatura» non potesse in alcun modo ricondursi alla mano di Leonardo, scrisse queste righe:

Vostra Signoria Illustrissima veda: la testa della Santa Caterina nel quadro di Milano è fatta di mano del Parmeggianino e vi sono due pieghe del velo della Madonna fatte alla raffaellesca antica secca et una ripiega del medesimo, che ritorcie al seno di maniera pastosa gagliarda e leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca, onde bisogna dire che ovvero il Parmeggiano fece la copia tutta, et in quella testa e velo si disapplicò dall'imitare, e la fece inavvedutamente di maniera propria sua, ovvero che è originale di Raffaele, et havendo forse sia al tempo del Parmeggianino patito nella testa e nel velo, lo dessero da ritoccare al Parmeggianino come valente et imitatore di certe gratie di contorni di Raffaele⁸.

L'oratoriano prospettava dunque due possibilità: o Parmigianino aveva copiato un dipinto giovanile di Raffaello, traducendone la residua secchezza quattrocentesca nella propria «maniera pastosa gagliarda» e con una «leggiadra serpeggiatura alla Parmeggianinesca», oppure al Mazzola era stato chiesto di intervenire con ritocchi su un originale ormai deteriorato del maestro urbinato, «come valente et imitatore di certe gratie di contorni di Raffaele»⁹.

Nell'orizzonte mentale di padre Resta la «serpeggiatura» di Parmigianino, ovvero le forme meravigliosamente sinuose della sua pittura, si collega coerentemente con l'uso della definizione *serpeggiante* per un'invenzione decorativa di Correggio. In particolare, nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma*, a proposito dell'affresco dell'*Assunzione della Vergine* di Correggio nella cupola del Duomo di Parma, padre Resta ricordava:

Tra i miei disegni hò hauto una sfinge in ischurcio serpeggiante attorno ad una delle quattro Mesole [mensole] che fingono nascere dal sepolcro à sostenere la cornice divisoria del Tamburro, e mi contentai di tenermene una sola portione, per memoria ne libri per essere il resto in veduta innocentemente immodesta¹⁰.

La sfinge in questione si trova nel fregio che ricorda i quattro pennacchi. Essa è rappresentata con un ripidissimo scorcio di sotto in su¹¹, mentre abbraccia con le zampe leonine la finta cornice in marmo decorata da cascate di motivi vegetali. In questo caso, la definizione *serpeggiante* allude all'andamento sinuoso e lieve dei contorni che definiscono l'elegante ed esile testina della sfinge, dipinta in finto stucco. Purtroppo oggi questa fantastica figura è ancora più nascosta all'occhio del visitatore, perché nella finta cornice al di sotto di essa si trova installato l'impianto di illuminazione della cupola.

In un certo senso, queste considerazioni anticipano quanto molto più tardi Anton Raphael Mengs avrebbe detto di Correggio, nelle *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, pubblicate dal cavalier de Azara e corrette e aumentate da Carlo Fea nel 1787. L'artista boemo lodava infatti i

⁸ SACCHETTI LELLI 2005, p. 175.

⁹ Il riconoscimento dell'opera è risultato allo stato attuale particolarmente difficile. Nell'inventario del 1671 redatto dopo la morte di Luigi Maria, pubblicato in FERRARIO 2000, p. 151, era presente un quadro «in bislongo con cornice di pecchia», rappresentante «N.S., la B.V. è S.ta Catherina», ma risulta quanto meno molto fantasioso riuscire a riconoscerlo in quello menzionato dal filippino. Purtroppo l'unica informazione riguardante la collezione di dipinti degli Arconati, la dobbiamo a una lettera scritta da Thomas Howard, conte di Arundel, nel 1646 all'amico e scrittore inglese John Evelyn, dove Lord Arundel ricordava la presenza di «good paintings of Parmensis (Parmigianino) and Titian in some other rooms» (PECK 2005, p. 140).

¹⁰ RESTA/POPHAM 1958, p. 47. Per il dettaglio della sfinge si veda l'immagine in ADANI 2007, p. 146.

¹¹ Per il ricorso di Resta all'espressione «sotto in su», si rimanda al contributo di Valentina Balzarotti in questa sede.

contorni leggerissimi e morbidi di Correggio, poiché egli «scalsò tutti gli angoli e fece serpeggianti tutti i suoi contorni e ciò proveniva dalla di lui sensibilità per l'armonia»¹².

1. *Alcuni precedenti*

Benché il vocabolo *serpeggiatura* non conoscesse attestazioni precedenti, Resta lo derivò verosimilmente da un passaggio del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo (1584), dove per la prima volta il termine compariva in riferimento alla figura «serpentinata», una formula tipica della cultura manierista di cui il trattatista lombardo faceva risalire l'origine a Michelangelo. Dobbiamo ricordare che, secondo la testimonianza di Angelo Comolli, un esemplare del *Trattato lomazziano*, «bello e marginoso, e tutto postillato a mano del celebre P. Sebastiano Resta»¹³, oggi disperso, si trovava nella Biblioteca Vallicelliana.

Lomazzo dichiarava di avere appreso da Marco Pino il celebre precetto di Michelangelo, che consigliava di fare sempre «la figura piramidale, serpentinata, et moltiplicata per uno doi e tre»¹⁴, affinché questa potesse restituire, pur stante, il senso del movimento. Secondo Lomazzo questo precetto, che racchiudeva tutto «il secreto de la pittura»¹⁵, consisteva dunque nel conferire alle figure «la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S»¹⁶.

In un'altra fonte ben nota a padre Resta, il *Microcosmo della pittura*, pubblicato dal forlivese Francesco Scannelli nel 1657¹⁷, il curioso participio *serpillante* era utilizzato per descrivere l'attitudine di Maria Maddalena nell'*Estasi di S. Cecilia* di Raffaello¹⁸, nonché le figure dei santi Giovanni Battista e Giorgio nella *Madonna di S. Giorgio* di Correggio, che all'epoca si trovava presso la collezione del duca di Modena Francesco I d'Este, cui il *Microcosmo* era dedicato.

Per Scannelli la *serpillazione* delle figure è un requisito che contraddistingue la buona pittura moderna, e che si contrappone alle forme ipertrofiche e massicce dei peggiori seguaci del michelangiologismo deplorati dallo scrittore forlivese:

¹² MENGES 1787, pp. 43-44. Per un approfondimento su Menges e il suo ruolo di più «grande (e forse il maggiore) critico e conoscitore del Correggio» (LONGHI 1976, p. 33), si rimanda allo studio presentato in MAGOSTINI 2017-2018, pp. 53-58 e 93-98, e alla bibliografia precedente menzionata. Il «molle serpeggiar de' contorni» e l'andamento del disegno di «gran gusto senz'angoli, e serpeggiando» di Correggio erano oggetto di gran lode anche da parte del cavaliere comasco Carlo Castone conte Della Torre di Rezzonico (CASTONE/MOCCHETTI 1815-1830, I, pp. 216, 218).

¹³ COMOLLI 1788-1792, I, p. 21.

¹⁴ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 29.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ VANNUGLI 1991, p. 151; BONARDI 2013, p. 150, nota 10. Per un approfondimento sui 'rapporti' tra Francesco Scannelli e padre Resta, si rinvia a OCCHIPINTI 2015, 2016, 2017; MONACA 2018-2019 e a OCCHIPINTI 2019. Per un approfondimento sulla figura di Francesco Scannelli e il suo *Microcosmo* si vedano anche BERTINI-MONACA 2019, MONACA 2019a e 2019b. Una prima analisi del «serpillante» scannelliano si trova invece in MONACA 2020, pp. 98-102. Nella lettera che padre Resta invia al vescovo Marchetti nel dicembre 1699 riguardo alla narrazione su Correggio e al di lui *Cristo nell'orto* (la cui vendita era stata curata da suo padre, Filippo Resta), sembra che il filippino citi velatamente il *Microcosmo* (lettera pubblicata in SACCHETTI LELLI 2005, p. 74). Sebastiano Resta scriveva infatti al Marchetti: «Gl'occhi godono del fresco e natural colore di Tiziano, l'intelletto gode dell'eroico di Raf(f)aele, ma il cuore va al gusto del Correggio» (*ibidem*). L'oratoriano non intendeva paragonare gli organi del corpo umano agli artisti – come fatto invece da Scannelli nel suo *Microcosmo*, dove Raffaello era stato assimilato al fegato, Tiziano al cuore e Correggio al cervello –; intendeva invece sottolineare come il colore di Tiziano attirasse la vista dell'osservatore, le storie di Raffaello colpissero l'intelletto per la precisa composizione, ma Correggio rapiva il cuore per il gusto, per l'eleganza, per la grazia e per l'armonia.

¹⁸ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 227.

nel considerare le più degne operazioni de' maggiori maestri, hanno presa occasione d'iscoprire i facili e graziosi giramenti, e della contrapposizione de' membri, che ordinariamente concorrono intorno la parte immobile, il bello del sfiancheggiare, come dal tutto della figura posta in azione con debita simetria, spirito e buona naturalezza hanno riconosciuto la spiritosa serpillazione; le quali azioni espresse al proposito secondo il convenevole di corpi ben simetriati e debitamente dipinti fanno comparire nelle opere le figure di quella maggiore e più degna sufficienza che possa incontrare nella pittura il gustoso della medesima virtù¹⁹.

Nella *Madonna di S. Giorgio*, Scannelli rimaneva affascinato dal S. Giovanni Battista, ritratto dall'artista parmense «con leggiadrissima posatura in atto serpillante, con primo moto tutto spirito, ridente e grazioso, rivolto al Salvatore Bambino»²⁰. Sulla destra, il S. Giorgio, sebbene fosse stato dipinto «con atto sodamente fermo», si mostrava nella sua postura disinvolta e naturale, «sfiancheggiante»²¹, dando così l'impressione all'osservatore di accennare un movimento dei fianchi e delle gambe. Nella pala modenese, dove anche il putto in primo piano con in mano lo stocco del santo soldato risultava «grazioso e sfiancheggiante»²², l'osservatore aveva l'impressione che la carne palpitasse veramente, «come animata da più veri spiriti», portandolo così «al desiderio del tatto», perché «verisimilmente creduta per lo real senso del tangibile»²³.

Anche nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (1678) si incontrava la definizione di figura *serpentinata*, *serpenteggiata* e *sfiancheggiante*²⁴. Così, per esempio, lo storiografo bolognese descriveva un disegno di Nicolò dell'Abate rappresentante una donna con la chiave, conservato nella sua collezione personale, e da lui collegato a un affresco nel palazzo dei marchesi Legnani a Bologna²⁵, e identificabile con uno dei due fogli con questo soggetto, di mano del pittore modenese, oggi nel Département des Arts Graphiques del Louvre a Parigi²⁶:

veramente è cosa di stupore il vedere, quanto bene mai stringendosi sotto ne' piedi insieme uniti, et allargandosi sopra nelle spalle, venga a formare la piramide rovescia, cioè colla punta in terra, e il piano in alto: quanto graziosamente poi volgendo la testa in profilo da una parte, e dall'altra all'opposito attraversandosi, ed unendosi le braccia, e le mani a sostener la chiave, al contrario di

¹⁹ Ivi, p. 147. A sua volta, Scannelli dimostrava di aver letto le pagine delle *Dicerie sacre* del cavalier Marino del 1614, dove tra i precetti indicati ai pittori spiccavano quelli relativi a «la sveltezza del serpeggiare, le pieghe delle vestimenta, i volazzi de' veli» (MARINO/ARDISSINO 2014, p. 78).

²⁰ SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 354.

²¹ *Ibidem*. Il verbo *sfiancheggiare* compare anche nel manoscritto *Correggio in Roma* di padre Sebastiano Resta (composto attorno all'anno 1700), in particolare nella descrizione della copia di Pier Leone Ghezzi dal quadro raffigurante *S. Giovanni* di proprietà dell'amico antiquario Giuseppe Magnavacca e attribuito appunto a Correggio e che secondo Resta lo «prese da Raffaele» (RESTA/POPHAM 1958, pp. 10, 21). Così scriveva Resta: «chi fece il Quadro v'introdusse di suo il panno» per coprire la schiena del santo: ebbene «da verità delle pieghe del panno [...] propriamente correggesca» non faceva che rendere «più dolce lo sfiancheggiare del torso nudo e più moderato il giro della faccia verso le spalle» (ivi, p. 27). Dunque, secondo il filippino, questo panneggio aggiunto da Correggio conferiva un senso di maggiore dolcezza e morbidezza alla torsione del busto del santo (ivi, pp. 21-30). Per un approfondimento sul volume *Correggio in Roma*, si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a.

²² SCANNELLI/MONACA-OCCHIPINTI 2015, p. 356.

²³ Ivi, p. 106.

²⁴ Altre attestazioni dei verbi *serpeggiare* e *sfiancheggiare* sono in MALVASIA 1678, I, pp. 69-70, 388, 435.

²⁵ Per l'eventualità che Malvasia errasse nel collocare l'affresco in Palazzo Legnani invece che nell'antistante Palazzo Carbonesi, si veda BÉGUIN 1955, p. 116 e nota 3.

²⁶ Il primo (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5844 recto), raffigurante in dettaglio la *Donna con la chiave*, era giunto nella collezione di disegni di Pierre-Jean Mariette per un passaggio di proprietà da quella di Malvasia, prima, a quella di Pierre Crozat poi (BÉGUIN 1955, b). Il secondo (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 5845 recto), più vicino alla descrizione dell'affresco lasciataci da Malvasia, è uno studio finito e più dettagliato. La figura della donna con la chiave compariva nell'affresco realizzato da Nicolò nel 1550 (perduto) per celebrare l'elezione al soglio pontificio di papa Giulio III Del Monte (BÉGUIN 1955, a). Approfondimenti sui due disegni si trovano in BÉGUIN 1955, pp. 115, 121.

esse risaltando il fianco, e tornando di rincontro a scherzar le gambe, graziosamente in tal guisa divincolandosi, ondeggi; quanto finalmente due volte più grossa la gamba dello stinco, e di questo tre volte più la coscia, venga con fina intelligenza a sì ben praticare, ed eseguire il gran precetto di Michelangelo al suo diletto discepolo Marco da Siena, che la figura sia sempre piramidale, serpenteggiata, e moltiplicata per uno, duoi, e tre²⁷.

In conclusione i passi sin qui considerati evidenziano come questa famiglia di definizioni derivata dalla formula della figura «serpentinata» di cui scriveva Lomazzo fosse ben diffusa nella tradizione della letteratura artistica seicentesca frequentata da padre Resta, e come fosse utilizzata principalmente per illustrare caratteristiche di stile tipiche della pittura emiliana del Cinquecento, tra Correggio, Parmigianino e Nicolò dell'Abate²⁸.

²⁷ MALVASIA 1678, I, pp. 159-160.

²⁸ Sull'esempio degli autori qui analizzati, l'apprezzamento delle «linee serpeggianti» di Correggio continuò poi anche nel Settecento inoltrato con William Hogarth, che nel suo trattato *The Analysis of Beauty* (1753) riconosceva al maestro parmense il merito di aver «meglio inteso» nelle sue composizioni il precetto michelangiolesco (HOGARTH 1753, p. 12). Per un approfondimento sul *serpentinato* in Hogarth, si rimanda a MONACA 2020 e alla bibliografia precedente segnalata.

BIBLIOGRAFIA

ADANI 2007

G. ADANI, *Correggio: pittore universale (1489-1535); monografia esplicativa e didattica*, con la collaborazione di R. Bolognesi, Cinisello Balsamo 2007.

ARTE E TECNOLOGIA 2019

Arte e Tecnologia. Tradurre la pittura: incisioni e quadri tattili, atti della giornata di studi (Roma 3 dicembre 2019), a cura di S. Baroni, F. Bertini, prefazione di C. Occhipinti, Roma 2019.

BÉGUIN 1955

S. BÉGUIN, *A Lost Fresco of Niccolo dell'Abbate at Bologna in Honour of Julius III*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1-2, 1955, pp. 114-122.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BERTINI–MONACA 2019

F. BERTINI, E. MONACA, *Per un percorso sensoriale. Il Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli: la scelta critica delle opere e l'impianto narrativo*, in ARTE E TECNOLOGIA 2019, pp. LIX-LXXXVII.

BONARDI 2013

G. BONARDI, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in DILETTANTI DEL DISEGNO 2013, pp. 133-156.

BORA 1991

G. BORA, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in I LEONARDESCHI A MILANO 1991, pp. 206-217.

CADARIO 2007

M. CADARIO, *Il Laocoonte della Villa Arconati*, in *Laocoonte in Lombardia. 500 anni dopo la sua scoperta*, a cura di G. Sena Chiesa, E. Galletti, Milano 2007, pp. 147-151.

CASTONE/MOCCHETTI 1815-1830

C. CASTONE, *Opere del cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico*, raccolte e pubblicate da F. MOCCHETTI, I-X, Como 1815-1830.

COMOLLI 1788-1792

A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, I-IV, Roma 1788-1792.

CONTI–FERRARIO 2001

P.B. CONTI, P. FERRARIO, *Un giorno al Castellazzo degli Arconati. Guida storico-artistica alla Villa e ai suoi giardini*, Bollate 2001.

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.

FERRARIO 2000

P. FERRARIO, *La "regia villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Dairago 2000.

FERRARIO 2004(2005)

P. FERRARIO, *Fonti documentarie per lo studio delle ville lombarde tra Sei e Settecento*, «Arte Lombarda», n.s., 3, 2004(2005), pp. 58-69.

FILARETE/FINOLI-GRASSI 1972

FILARETE (A. Averlino detto il), *Trattato di architettura*, testo a cura di A.M. FINOLI, L. GRASSI, introduzione e note di L. Grassi, I-II, Milano 1972.

FUSCONI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, «Prospettiva», 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e il Leonardo di padre Resta*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 271-368, tavv. 1-25.

HOGARTH 1753

W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, Londra 1753.

I LEONARDESCHI A MILANO 1991

I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo, atti del convegno internazionale (Milano 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio, Milano 1991.

L'AMBROSIANA E LEONARDO 1998

L'Ambrosiana e Leonardo, catalogo della mostra, a cura di P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, Novara 1998.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, I-II, Firenze 1973-1975.

LONGHI 1976

R. LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VIII. *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, t. 2, Firenze 1976.

MAGOSTINI 2017-2018

A. MAGOSTINI, *Ireneo Affò scrittore e storico dell'arte*, tesi di Dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', A.A. 2017-2018.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

MARINO/ARDISSINO 2014

G.B. MARINO, *Dicerie sacre* (Venezia 1614), introduzione, commento e testo critico a cura di E. ARDISSINO, Roma 2014.

MENGS/DE AZARA–FEA 1787

A.R. MENGS, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, pubblicate da J.N. DE AZARA, corrette e aumentate da C. FEA, Roma 1787.

MONACA 2018-2019

E. MONACA, *Ricognizioni romane nel Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657)*, tesi di Dottorato in Studi Comparati: Lingue, Letterature e Arti, Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', A.A. 2018-2019.

MONACA 2019a

E. MONACA, *Leonardo da Vinci nel 'Microcosmo della Pittura' di Francesco Scannelli (1657)*, in *Leonardo nel Seicento: fortuna del pittore e del trattatista*, a cura di C. Occhipinti, numero monografico di «Horti Hesperidum», 2, 2019, pp. 197-236.

MONACA 2019b

E. MONACA, *Le stampe nel Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657)*, in *ARTE E TECNOLOGIA* 2019, pp. 57-91.

MONACA 2020

E. MONACA, *Il Microcosmo della Pittura di Francesco Scannelli (1657) e la Forma Serpentinata*, in *L'italiano lungo le vie della scienza e dell'arte*, a cura di A. Giannotti, L. Ricci, D. Troncarelli, Firenze 2020, pp. 95-103.

MORANDOTTI 1991

A. MORANDOTTI, *Il revival leonardesco nell'età di Federico Borromeo*, in *I LEONARDESCHI A MILANO* 1991, pp. 166-182.

OCCHIPINTI 2015

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in *SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI* 2015, pp. 7-72.

OCCHIPINTI 2016

C. OCCHIPINTI, *Introduzione*, in L. Vedriani, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri (Modena 1662)*, a cura di E. Monaca, con saggi introduttivi di E. Monaca, C. Occhipinti, Roma 2016, pp. 6-37.

OCCHIPINTI 2017

C. OCCHIPINTI, *Introduzione allo Studio di pittura dell'abate Titi*, in F. Titi, *Studio di pittura scultura architettura nelle chiese di Roma (1674)*, a cura di D. Delle Fave, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma 2017, pp. 5-61.

OCCHIPINTI 2019

C. OCCHIPINTI, *Introduzione alle Finezze de' pennelli italiani di Luigi Scaramuccia (1674)*, in *Le finezze de' pennelli italiani (Pavia 1674)*, a cura di M.G. Cervelli, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma 2019, pp. 5-42.

PECK 2005

L.L. PECK, *Consuming Splendor. Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge 2005.

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 2012

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

PIZZONI 2013

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

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite del Vasari*, in *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, pp. 53-221.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 11-43.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Trascrizione delle postille di Sebastiano Resta a Carlo Cesare Malvasia, La Felsina pittrice, Bologna 1678. Firenze, Biblioteca degli Uffizi, Rari 40*, in *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, pp. 159-174.

RESTA/POPHAM 1958

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

SACCHETTI LELLI 2005

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

SCANNELLI/MONACA–OCCHIPINTI 2015

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura (Cesena 1657)*, a cura di E. MONACA, con un’introduzione di C. OCCHIPINTI, Roma 2015.

VANNUGLI 1991

A. VANNUGLI, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all’Orlandi: un’introduzione storico-bibliografica*, «Bollettino d’Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 145-154.

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.

ABSTRACT

Il contributo intende analizzare l'utilizzo da parte di padre Sebastiano Resta dell'aggettivo *serpentinato* presente nel *corpus* dei suoi scritti. Ricorrono infatti in una lettera inviata al vescovo Marchetti e nel manoscritto *Aggiunta e Supplemento* al primo volume del *Correggio in Roma* due varianti dell'aggettivo: *serpeggiatura* e *serpeggiante*. Dalla lettura di queste brevi pagine si evince dunque il retaggio storico dell'aggettivo in esame, a partire dalla sua prima attestazione nel *Trattato* di Lomazzo (1584), passando poi per il *Microcosmo* di Scannelli (1657) e la *Felsina* di Malvasia (1678), testi ampiamente letti e studiati dal filippino. Emerge dunque un pensiero comune tra Scannelli, Malvasia e padre Resta nell'utilizzare l'aggettivo per descrivere elementi della pittura emiliana: i casi qui presentati coinvolgono infatti opere di Correggio, Parmigianino e Nicolò dell'Abate.

The essay intends to focus on the use of the adjective *serpentinato* in Father Sebastiano Resta's notes and letters. In a letter sent to Bishop Marchetti and in the manuscript *Aggiunta e Supplemento* to the first volume of *Correggio in Roma* there are indeed two variants of the adjective: *serpeggiatura* and *serpeggiante*. These few pages aim to analyse the historical legacy of the adjective in exam, starting from its first attestation in Lomazzo's *Trattato* (1584), then passing through Scannelli's *Microcosmo* (1657) and finally in Malvasia's *Felsina* (1678). The Oratorian read and studied extensively these books indeed. Therefore, a common thought emerges between Scannelli, Malvasia and Father Resta in using the adjective to describe elements of Emilian painting: indeed, the cases presented here involve masterpieces by Correggio, Parmigianino and Nicolò dell'Abate.