

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 25/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://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](mailto: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 SPOLTRE 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



---

**REPLICA E COPIA IN PADRE SEBASTIANO RESTA.  
UN DISEGNO DALL'ANNUNCIAZIONE DI GUIDO RENI AD ASCOLI PICENO**

La pittura di Guido Reni sta in Ascoli città del papa sopra il confine del Regno di Napoli nella chiesa de' padri dell'oratorio di S. Filippo Neri.

In casa Homodei stanno in due quadretti replicate le teste della Madonna e dell'angelo di mano dell'istesso Guido e le haveva la buona e gloriosa memoria del signor cardinale Homodei mio signore.

Questa copia me la mandò da Ascoli il padre Virgilio Sgariglia di marzo 1688 fatta dal migliore pittore di Ascoli, che è il signor Lodovico Trasi cittadino ascolano scolaro già del signor Andrea Sacchi in Roma, e condiscipolo del signor Carlo Maratti.

La densa glossa autografa di Sebastiano Resta compare su un foglio oggi conservato a Oxford (Fig. 1), ma legato alle vicende collezionistiche di Antonio Axer e John Talman in Italia<sup>1</sup>; esemplare donato all'oratoriano nel 1688 da Virgilio Sgariglia, suo confratello marchigiano, e che si collega all'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria della Carità (Fig. 2). Si tratta di una tra le più famose opere della città, commissionata intorno al 1628 a Guido Reni dalla marchesa Dianora Alvitreti per essere allogata sull'altare in stucco progettato da Sebastiano Ghezzi<sup>2</sup>.

L'iscrizione esemplifica bene il metodo di lavoro del grande collezionista lombardo, che se da un lato, quasi a dimostrare la sua perizia, imbastisce un rapporto diretto tra la tela citata e alcuni pezzi della collezione di Luigi Alessandro Omodei<sup>3</sup>, dall'altro, nel dichiarare esplicitamente l'autore della copia grafica, si spende nel consueto tentativo di spiegare a chi guarda la genealogia artistica di un artefice non troppo conosciuto al di fuori della bassa Marca<sup>4</sup>.

Dopo alcuni soggiorni nell'Urbe Ludovico Trasi, plasmato da una formazione prettamente classicista e intimamente legato all'Oratorio, tornò ad Ascoli assumendo definitivamente il ruolo di principale pittore municipale del suo tempo; si distinse quale massimo interprete della lezione marattesca e per una produzione artistica assai feconda, ma è ricordato anche per aver fondato un'Accademia di pittura probabilmente modellata sulla celeberrima istituzione romana di San Luca<sup>5</sup>. Il discepolato con Sacchi e Maratti menzionato

---

Ringrazio Carlotta Paola Brovadan, Gaia Ermini, Francesco Grisolia, Carmelo Occhipinti, Andrea Paoletti, Stefano Papetti, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.

<sup>1</sup> Il disegno mi è stato segnalato da Francesco Grisolia ed è pubblicato *en passant* in CAPITANIO-SICCA 2008, pp. 21-22, fig. 7, a proposito degli scambi tra i due collezionisti: «Talman aveva addirittura ceduto ad Axer i disegni di figura per ottenere in cambio disegni di architettura e di ornato, una mossa che dimostra come l'inglese partecipasse della cultura europea dei conoscitori basata sullo scambio di opinioni ma anche di oggetti (Fig. 7), e disinteressata al loro valore venale» (*ibidem*).

<sup>2</sup> La pala fu trasferita nel 1862 presso la Pinacoteca Civica di Ascoli e sostituita da una copia; se ne conoscono due disegni considerati preparatori nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1583 F; inv. 12434 F) e due repliche di bottega a Bologna, una di mano dell'allievo Ercole De Maria per la chiesa di San Giovanni in Monte, l'altra, ritoccata dal medesimo Reni, per Santa Maria della Vita. Su tutto questo si veda R. Morselli, scheda n. 47, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 162-165, con bibliografia.

<sup>3</sup> Sul cardinale (menzionato in più luoghi nelle annotazioni di Resta, che dovette visitarne la collezione – e a tal proposito, si vedano almeno *DILETTANTI DEL DISEGNO* 2013, Appendice I, p. 164, e *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, trascrizione e commento delle postille, pp. 59, 109) si rimanda a *SPIRITI* 1995, 2013a e 2013b, con bibliografia.

<sup>4</sup> Per l'abitudine dell'oratoriano di tracciare genealogie degli artisti collezionati si veda *GRISOLIA* 2016, pp. 14-15, con bibliografia.

<sup>5</sup> Su Ludovico Trasi si vedano *ALUNNO* 2008, con bibliografia, e *PEZZUTO* 2014, pp. 173-178. Sulla fondazione dell'Accademia e sugli epigoni ascolani di Maratti si veda da ultimo *COCCIA* 2018. Ancora oggi si conserva nella

da Resta è indipendentemente confermato dai biografi successivi, ed è anzi utile riportare quanto dice in proposito Baldassarre Orsini nelle *Notizie storiche degli artefici ascolani* contenute nella sua guida, poiché riferisce proprio di una copia tratta dall'opera di Reni:

Nella scuola del Sacchi aveva presa stretta amicitia con Carlo Maratti, onde di nuovo dalla patria si tolse, e passò alla Dominante per mettersi nella scuola allora aperta da questo egregio Artefice, e conoscendo quanto gli fosse profittevole tal guida, si presentò all'amico, lo abbracciò, e parve lui di fargli dono d'una copia, che imitò così bene dell'Annunziata di Guido Reni, ch'è nella chiesa della Scopa<sup>6</sup>.

Non è poi da sottovalutare la menzione dell'intermediario che fornì il disegno dell'*Annunciazione* a padre Resta: afferente a una delle famiglie nobili più antiche dell'ascolano, Sgariglia, preposto della Congregazione (Fig. 4), è citato dalla periegetica municipale dei secoli XVIII e XIX come meritevole committente e patrocinatore di opere d'arte<sup>7</sup>. Il legame di Trasi con questo padre filippino dovette essere molto stretto, dal momento che il pittore non solo fu sepolto nella chiesa dell'Oratorio, ma ne affrescò il soffitto con l'episodio della *Vergine che sostiene miracolosamente il tetto dell'edicola mariana*, riprendendo l'iconografia cortonesca del quartier generale di Santa Maria in Vallicella, e licenziò anche, per il medesimo luogo, una *Presentazione al Tempio* e una *Sacra Famiglia con S. Anna*<sup>8</sup>. A padre Virgilio e alla distrutta chiesa dei filippini si lega infine la complicata vicenda del perduto *Isidoro Agricola* creduto dalle fonti locali opera di Caravaggio e di cui oggi rimane memoria solo attraverso una mediocre copia successiva<sup>9</sup>. Si tratta insomma di un interessantissimo e trascurato nodo storiografico che, se ulteriormente indagato, potrebbe far emergere un altro personaggio chiave da aggiungere alla folta schiera di corrispondenti del 'network oratoriano' di cui padre Resta si avvale costantemente per svolgere le sue attività collezionistiche e artistiche in tutta la penisola<sup>10</sup>.

Tornando alla glossa del foglio di Oxford, anche nella scelta del vocabolario si percepiscono intenzioni piuttosto precise, in particolare riguardo alla differenza di significato di verbi quali *replicare* e *copiare*: dove nel primo caso Resta si riferisce a un intervento autografo (stessa mano, medesima invenzione), mentre nel secondo si tratta, appunto, di copia derivata da un'invenzione altrui<sup>11</sup>. Lungi dal poter affrontare una catalogazione sistematica di queste

---

Pinacoteca Civica di Ascoli un nutrito gruppo di disegni che gli sono stati attribuiti da Stefano Papetti e che stilisticamente dialogano molto bene con il foglio inglese, così come risulta calzante il confronto con lo studio preparatorio per il gonfalone realizzato dall'artista nel 1690 su richiesta della Compagnia di Sant'Erasmo (fig. 3) e conservato oggi presso l'Archivio di Stato di Ascoli. Cfr. PAPERETTI 1995, pp. 16-19; PEZZUTO 2014, pp. 175-178.

<sup>6</sup> ORSINI 1790, p. 233. Trasi è ampiamente ricordato come copista delle opere di Giordano, Sacchi e Maratti, ma anche del Baciccio. Cfr. PEZZUTO 2014, pp. 174-175.

<sup>7</sup> Su Sgariglia si vedano almeno LAZZARI 1724, p. 38, e ORSINI 1790, p. 55 (il quale sulla chiesa dell'Oratorio precisa: «egli fu, che la volle così ricca di adornamenti»). Nei depositi della Pinacoteca Civica di Ascoli è stato anche identificato un suo ritratto risalente al 1730. Cfr. ASCOLI PICENO 1994, p. 96.

<sup>8</sup> Sulle attività artistiche dell'Oratorio marchigiano e sul ruolo di Trasi si veda PAPERETTI 1996. Sulle pitture, oggi nella Pinacoteca Civica di Ascoli, si vedano rispettivamente I. Alunno, scheda n. 54, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 178-179, e S. Papetti, scheda n. 88, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 248-249, n. 88 (nella *Sacra Famiglia con S. Anna* compare una controversa iscrizione che ne attribuisce il perfezionamento a Maratti).

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda M. Marini, scheda n. 60, in *OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO* 2012, pp. 190-191, con bibliografia.

<sup>10</sup> In questo senso per il Padre Resta Project mi riservo di dragare in futuro l'archivio di Ascoli Piceno, dove si conservano sia il fondo della famiglia Sgariglia sia quello dei padri filippini, in cerca del possibile carteggio tra i due. Sempre a margine delle questioni ascolane segnalo un caso interessante di fortuna bibliografica restiana: nella più volte menzionata guida di Orsini figura una citazione, in nota a una vicenda correggesca, della seconda edizione dell'*Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori*, stampato a Perugia e forse anche per questo noto all'autore. Cfr. ORSINI 1790, p. 201.

<sup>11</sup> Si veda in tal senso la voce *Copia* della prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ove si afferma: «E dicesi anche de' pittori, quando dipingono, non d'invenzione, ma con l'esempio» (*VOCABOLARIO DEGLI*

frequenti occorrenze nella vastissima produzione manoscritta dell'oratoriano, specie nell'ambito di una vicenda spinosa quale il riconoscimento tra repliche autografe e copie nella mente di uno dei più grandi collezionisti di disegni d'Europa tra Sei e Settecento<sup>12</sup>, una spigolatura mirata dell'imponente messe di annotazioni di sua mano sembrerebbe confermare tale alternativa semantica tra i due vocaboli.

Un simile utilizzo di *replica* è riscontrabile in tutte le occorrenze rintracciate. Si vedano tra le altre il commento dedicato a Correggio che, «amoroso nell'arte e benigno di tratto», si era mostrato generosamente disponibile «a replicare le opere piccole a' petitione degl'amici»<sup>13</sup>; e le glosse a due disegni di Cesare Nebbia non ancora identificati, in cui si specificava giustamente che l'artista ripropose la medesima composizione nell'*Adorazione dei Magi* della chiesa Nuova e in quella di Santa Maria ai Monti<sup>14</sup>.

Diverso e più complesso l'uso del termine  *copia*, nelle sue molteplici accezioni. L'attività più nobile era sicuramente quella di copiare dall'antico o dai grandi maestri, a scopo di studio; in tal senso Rubens (dopo essere stato inviato in Italia) mandò a sua volta i suoi allievi «per il mondo a copiar le cose migliori in disegno»<sup>15</sup>; Raffaello giovane poteva copiare da Perugino<sup>16</sup> o, ancora, una volta affermatosi nell'Urbe (e qui si parafrasano Vasari e Bellori) poté mandare i suoi collaboratori a disegnare dall'antico<sup>17</sup>.

Sul mutevole rapporto che poteva intercorrere tra prototipo e copia vale la pena ricordare almeno un'occasione in cui l'oratoriano sostituì un disegno ritenuto di scuola bizantina con un altro appositamente realizzato «in quello stile greganico», ma da un artista contemporaneo<sup>18</sup>. Oppure il caso più famoso della ritrovata effigie della beata Umiliana de' Cerchi, allora creduta di Giotto e fatta riprodurre a stampa su disegno di Filippo Baldinucci (Fig. 5)<sup>19</sup>; secondo Resta quest'incisione avrebbe meritato di figurare nei libri di disegni del

ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612, p. 221), o ancora il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci, che specifica «fra' nostri artefici, dicesi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore, o minore, o eguale dell'originale», mentre il «copiatore» è colui che «copia dall'altrui originale; cioè quei che non fa d'invenzione, ma con l'esempio» (BALDINUCCI 1681, p. 39).

<sup>12</sup> Per un'apertura sul metodo di Resta e sul suo frequente fraintendimento fra *copiato* e *copista* nelle pratiche di attribuzione dei disegni si veda almeno PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011.

<sup>13</sup> Giudizio che figura nel manoscritto Lansdowne 802 (alla fine del libro *k*, ma collegato al non identificato disegno n. 81, «Correggio. Madonnina del Padre Resta»): sull'argomento si veda PIZZONI 2017, p. 160. Per approfondimenti sul ms. Lansdowne 802 della British Library (*Father Resta's Remarks on the Drawings*), relativo alla trascrizione delle annotazioni presenti nei volumi destinati al vescovo Marchetti acquistati poi da Lord Somers, si rimanda principalmente a POPHAM 1936-1937(1937); GIBSON-WOOD 1989; WARWICK 2000, *ad indicem*; JOHN TALMAN 2008, *ad indicem*. Si segnala il volume ad esso dedicato, di prossima pubblicazione nell'ambito del Padre Resta Project.

<sup>14</sup> «Cesare Nebbia dipinse in Chiesa Nova, l'istessa invenzione in S. Maria delli Monti la replicò» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *l*, nn. 152-153).

<sup>15</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 80. Su Resta e Rubens si vedano almeno FUBINI-HELD 1964; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*; NOTIZIE DI PITTURA 2018, *ad indicem*.

<sup>16</sup> «Raffaello d'Urbino giovinetto copiò da Pietro Perugino suo maestro» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *a*, n. 3).

<sup>17</sup> «è fama che mandasse disegnatori sino in Grecia a copiare pitture antiche nonché in queste nostre ville d'Adriano a Tivoli, terme di Tito e di Traiano et alle grotte di Napoli e Pozzolo» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *a*, n. 7).

<sup>18</sup> Su tale episodio e sull'utilizzo di *greco* e *greco* in Resta si rimanda al contributo di Carlotta Paola Brovadan in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

<sup>19</sup> Lo storiografo toscano si dilungò sulla questione, che lo vide protagonista, nella biografia giottesca delle *Notizie de' professori del disegno*: «in casa i Cerchi posta a pie' del Ponte Vecchio nell'antica torre de' Rossi si conserva di man di Giotto in un loro oratorio il ritratto della B. Umiliana della stessa Nobilissima Famiglia de' Cerchi [...]. Questo ritratto da chi ora tali cose scrive fu agli anni passati più volte ricopiato in piccola proporzione tenendosi ne' panni (quanto le fu possibile senza scostarsi dall'originale) alla più morbida maniera moderna. Una di queste copie si degnò tener per sé la serenissima G. Duchessa Vittoria, e l'altra stata mandata a Roma fu da Alberto Clouet intagliata in rame» (BALDINUCCI 1681-1728, I, p. 92). Sull'iconografia della beata fiorentina si vedano almeno PROCACCI 1976 e MAGINNIS 2001.

Marchetti dove quasi si sarebbe meglio apprezzata che i supposti originali giotteschi, in considerazione di un certo effetto di ammorbidimento della maniera medievale che l'intagliatore era riuscito a conseguire, giudizio ripreso *tout court* dal collega fiorentino<sup>20</sup>:

Effigie della B. Umiliana de Cerchi vedova fiorentina terziaria di S. Francesco copiata da una di Giotto esistente nell'oratorio domestico de' medesimi Cerchi [...]. Qui benché abbiamo disegni di Giotto habbiamo messo la stampa della Santa Humiliana per due ragioni. L'una per mostrare il carattere di que' tempi, l'altra per far osservare che anco le maniere degli originali antichi compariscono meno antiche, se l'intagliatore o copista le sanno aitare<sup>21</sup>.

Molteplici, quasi ossessive, sono le occorrenze del termine *copia* quando Resta si trova a dovere stimare un disegno o un'opera, oppure a riportare i dettagli sulla formulazione di un'attribuzione altrui, poiché chiaramente il valore economico variava sensibilmente a seconda che i pezzi in esame venissero riconosciuti autografi o meno. D'altro canto, anche le copie avevano una dignità propria, almeno di esecuzione. Come confermano la già citata voce del dizionario baldinucciano e gli *exempla* grafici da opere medievali appena discussi, a quei tempi la qualità di una copia poteva essere indifferentemente valutata «maggiore, o minore, o eguale dell'originale»<sup>22</sup> e alcuni esempi a campione comprovano ulteriormente questa lettura anche nell'oratorio. Un disegno dalla pala Fugger attribuito a Raffaellino del Colle si valutava «bello quanto l'originale» (Fig. 6)<sup>23</sup> e lo stesso giudizio fu riservato a moltissime opere, penso tra i tanti agli elogi delle prove di Andrea da Salerno e Luca Giordano sulla *Madonna d'Alba* di Raffaello, oppure al «carboncino» del Galanino tratto dal medesimo dipinto, che peraltro fu scambiato per un autografo del Sanzio da collezionisti esperti come il marchese del Carpio e il pittore senese Giuseppe Pinacci<sup>24</sup>. E ancora, nel carteggio con l'amico Giuseppe Magnavacca, Resta si spendeva in un giudizio entusiasta – che sembra quasi una indicazione di metodo – nei confronti delle derivazioni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalla correggesca *Madonna del latte*: «le copie di huomini simili stanno anco nelle Gallerie, et essendo fresca e fatta di pennello nominato dura più, e con gl'anni può pigliar credito d'originale per il secolo futuro»<sup>25</sup>.

Ovviamente a quelle date il confine e la capacità di riconoscere la differenza tra copia e originale erano davvero labili; se una copia ben fatta si poteva «stimare per originale», capitava anche il contrario (un «disegno in mezzo foglio bellissimo mi capitò, ma fu stimato copia»<sup>26</sup>), e del resto la qualità modesta di molti pezzi trafficati dall'oratorio e dai suoi interlocutori – questioni di mercato a parte – sembrerebbe evidenziare tutte le difficoltà di una generazione di

---

<sup>20</sup> Si veda il passo citato nella nota precedente.

<sup>21</sup> La glossa di Resta sull'incisione baldinucciana (giusta la precisazione del trascrittore «this is a print») figura nel manoscritto Lansdowne 802, libro *i*, n. 10.

<sup>22</sup> Cfr. *supra*, nota 11. A conferma della posizione di Baldinucci in materia è dirimente anche la famosa lettera sulla pittura indirizzata a Vincenzio Capponi nel 1681.

<sup>23</sup> Sul disegno oggi al Département des Arts Graphiques del Louvre (inv. 3611r) sopravvive ancora parte della glossa restiana: «opera famosa di Giulio Romano. Si può tener per originale, ma è copia di Raff. del Colle discepolo, similissimo e bello quanto l'originale», che corrisponde a quella trascritta per intero nel manoscritto della British Library, prima dello smontaggio del volume: «Nell'Anima, nella Capella de Fuccari Mercanti e Dilettanti Tedeschi amici di Giulio. Oggi in Sagrestia. Opera famosa di Giulio Romano. Si può tener per originale ma è copia di Raff. del Colle discepolo similissimo e bello quanto l'originale» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, n. 24). Per una bibliografia restiana sull'argomento si vedano le note di commento di M.R. Pizzoni, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 210, nota 645.

<sup>24</sup> Su tutto questo mi si permetta di rimandare a PEZZUTO 2019, pp. 127-145, con bibliografia. Sulla presenza della *Madonna d'Alba* a Nocera piace aggiornare la mia bibliografia con l'aggiunta di un recente e lodevole contributo di Adriano Amendola uscito quasi in concomitanza con il mio testo, benché padre Resta, che tanta parte ebbe nella prima conoscenza dell'opera in ambito europeo, non vi sia menzionato: cfr. AMENDOLA 2020.

<sup>25</sup> Sulla vicenda specifica si rimanda a PIZZONI 2010-2011(2015), pp. 74-75.

<sup>26</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, n. 288. Si trattava in questo caso di una *querelle* intorno a un gruppo di fogli dalla *Trinità* di Daniele da Volterra.

intenditori raffinati, ma vissuti in un momento in cui si stavano ancora affilando gli strumenti della connoisseurship nel mondo della grafica, soprattutto per quel che riguardava i maestri delle generazioni passate.



Fig. 1: Ludovico Trasi da Guido Reni, *Annunciazione*, 1688 circa, matita rossa e matita nera su carta non preparata. Oxford, Corpus Christi College (Colleraine Collection)



Fig. 2: Guido Reni, *Annunciazione*, 1628-1629 circa, olio su tela, 237x154 cm. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, inv. 357



Fig. 3: Ludovico Trasi, *Martirio di S. Erasmo*, 1690, matita rossa con tracce di biacca su carta non preparata, 289x210 mm. Ascoli Piceno, Archivio di Stato



Fig. 4: Pittore ascolano attivo nella prima metà del XVIII secolo, *Ritratto di padre Virgilio Sgariglia*, olio su tela, 74x62 cm. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica (Deposito)



Fig. 5: Albert Clowet da Filippo Baldinucci, *Effigie della beata Umiliana de' Cerchi*, 1650-1670, incisione, 210x122 mm



Fig. 6: Raffaellino del Colle da Giulio Romano, *Madonna col Bambino e i santi Giovannino, Marco e Giacomo* (pala Fugger), seconda metà del Cinquecento, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca su carta azzurra, 434x290 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 3611r

## BIBLIOGRAFIA

### ALUNNO 2008

I. ALUNNO, *Note sulla vita e la pittura di Ludovico Trasi*, «Studia Picena», 73, 2008, pp. 137-167.

### AMENDOLA 2020

A. AMENDOLA, *The warrior collector: Giovan Battista Castaldo among Titian, Leone Leoni, Annibale Fontana and Raphael*, «Journal of the History of Collections», 1, 2020, pp. 13-24.

### ASCOLI PICENO 1994

*Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, a cura di D. Ferriani, Bologna 1994.

### BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], Firenze 1681.

### BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno, da Cimabue in qua* [...], I-VI, Firenze 1681-1728.

### CAPITANIO–SICCA 2008

A. CAPITANIO, C.M. SICCA, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008.

### COCCIA 2018

V. COCCIA, *Una città, un'Accademia e l'eredità marattesca. La Scuola ascolana di pittura tra XVII e XVIII secolo*, Ancona 2018.

### DILETTANTI DEL DISEGNO 2013

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

### FUBINI–HELD 1964

G. FUBINI, J.S. HELD, *Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture*, «Master Drawings», 2, 1964, pp. 123-141, 185-193.

### GIBSON-WOOD 1989

C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 167-187.

### GRISOLIA 2016

F. GRISOLIA, *Date e maniere, genealogie e disegni. Scampoli di critica restiana dalle postille a (S)Baglione*, in *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, pp. 9-25.

### JOHN TALMAN 2008

*John Talman. An Early Eighteenth-century Connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven-Londra 2008.

LAZZARI 1724

T. LAZZARI, *Ascoli in prospettiva colle sue piu' singolari pitture, sculture, e architetture* [...], Ascoli 1724.

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.

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.

MAGINNIS 2001

H.B.J. MAGINNIS, *Images, Devotion, and the Beata Umiliana de' Cerchi*, in *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, a cura di A. Ladis, S.E. Zuraw, con un'introduzione di H. van Os, Atene 2001, pp. 13-20.

NOTIZIE DI PITTURA 2018

*Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018.

OPERE D'ARTE DALLE COLLEZIONI DI ASCOLI PICENO 2012

*Opere d'Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano. Scoperte, ricerche e nuove proposte / Works of Art from the Collections of Ascoli Piceno: the Pinacoteca Civica and the Museo Diocesano. Discoveries, Research and New Attributions*, a cura di S. Papetti, Roma 2012.

ORSINI 1790

B. ORSINI, *Descrizione delle Pitture Sculture Architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia 1790.

PAPETTI 1995

S. PAPETTI, *Ascoli Piceno. Pinacoteca civica. Disegni, Maioliche, Porcellane*, (*Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia*; 30), Bologna 1995.

PAPETTI 1996

S. PAPETTI, *Sulle tracce di un monumento scomparso: la chiesa di S. Filippo ad Ascoli Piceno*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, atti del convegno (Fano 14-15 ottobre 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 279-289.

PEZZUTO 2014

L. PEZZUTO, *Novità su alcuni petits maîtres del Seicento tra L'Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi*, in *Disegnare a Roma dall'età del Manierismo al Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2014, pp. 147-205.

PEZZUTO 2019

L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, prefazione di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2019.

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. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 143-175.

POPHAM 1936-1937(1937)

A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and His Collections*, «Old Master Drawings», XI, 1936-1937(1937), pp. 1-19.

PROCACCI 1976

U. PROCACCI, *Una lettera del Baldinucci e antiche immagini della Beata Umiliana de' Cerchi*, «antichità viva», 3, 1976, pp. 3-10.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 553-562.

SPIRITI 1995

A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 269-282.

SPIRITI 2013a

A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia. Una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 205-246.

SPIRITI 2013b

A. SPIRITI, *Omodei Luigi Alessandro*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, pp. 310-312.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA 1612

*Vocabolario degli Accademici della Crusca* [...], Venezia 1612.

WARWICK 2000

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

## ABSTRACT

L'articolo intende essere una riflessione sull'utilizzo dei termini *replica* (intervento autografo: stessa mano, medesima invenzione) e *copia* (derivazione da invenzione altrui) nel vocabolario di Sebastiano Resta. A partire dalla glossa presente in un disegno di Ludovico Trasi ispirato all'*Annunciazione* ascolana di Guido Reni, si analizzano alcune occorrenze scelte a campione tra le numerosissime annotazioni lasciate dal collezionista milanese in margine ai fogli raccolti nei suoi ponderosi libri di disegni, oggi in gran parte smembrati.

This article discusses the use of the terms *replica* (autograph work: the artist duplicates one of his own creations) and *copia* (piece based on another artist's work) in Sebastiano Resta's written production. Starting with the examination of a handwritten comment added by Resta on a drawing by Ludovico Trasi (depicting Guido Reni's *Annunciation* in Ascoli Piceno), this paper looks at a number of significant occurrences of both terms selected among the rich corpus of annotations written by the Milanese collector in his books of drawings, many of which have been dismembered.