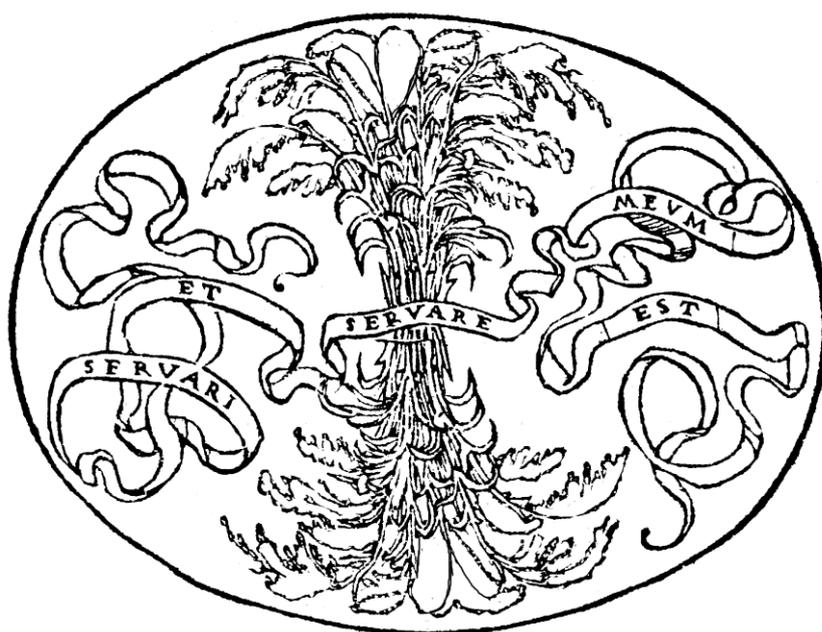


STUDI
DI
MEMOFONTE

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 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

LA «MORBIDEZZA» DELLA MANIERA MODERNA NEI LIBRI DI DISEGNI DI PADRE RESTA

Nel primo libro della *Serie grande in quattro tomi*, che includeva i disegni degli artisti attivi nell'arco cronologico compreso tra l'attività di Giotto e quella del giovane Raffaello, padre Sebastiano Resta inserì un foglio attribuito ad Andrea Mantegna corredato da una lunga nota sul pittore, che si chiudeva con la fiducia accordata dall'oratoriano a «chi mi dicesse che il Mantegna vedendo l'operare del suo discepolo Correggio s'immorbidesce alquanto anche lui, io lo crederei sì da un disegno ch'io tengo altrove, come per un quadro a tempera che viddi molti anni sono dal Duca...»¹.

Una certa sensibilità tonale riscontrata da Resta in alcune opere del Mantegna era secondo l'oratoriano e alcuni suoi anonimi informatori da addebitare in particolare a un contatto diretto con il giovane Correggio. Come altri autori secenteschi, Resta credeva in un alunnato di Correggio presso l'artista padovano, del quale ebbe conferma da un documento segnalatogli da un religioso anni prima, dove il pittore emiliano dichiarava di trovarsi a Mantova per terminare un'opera lasciata incompiuta dal suo maestro Andrea Mantegna². Uno scambio non unilaterale tra l'anziano artista protagonista nel Quattrocento della cultura prospettica e antiquaria e l'Allegri fanciullo, a cui già Giorgio Vasari aveva attribuito il merito di avere aperto la Lombardia alla 'maniera moderna', era stato tra l'altro già scorto da Resta in un'opera della collezione Caffarelli a Roma, «un quadretto tenerissimo, che mi lasciava in dubbio se fusse del Mantegna con riguardo al Correggio, o del Correggio con riguardo al Mantegna, nonostante la differenza de' stili ordinari di questi autori»³. E se è effettivamente difficile sostenere che l'affaccio di Mantegna verso lo stile del nuovo secolo sia stato guidato dalla conoscenza delle opere di Correggio, poco più che un ragazzo alla morte del pittore padovano, c'è da credere che Resta e i suoi interlocutori avessero comunque ragionato con acume sull'addolcimento dell'intensità plastica che ravvisavano nelle opere tarde dell'artista a servizio dei duchi di Mantova.

Allargando l'orizzonte della nostra analisi, Resta individua nella «morbidezza» uno degli elementi dirimenti tra lo stile più acerbo e quello più maturo verso cui la pittura fu traghettata nel passaggio cruciale tra Quattro e Cinquecento da Leonardo da Vinci, «la pietra angolare tra le secchezze vecchie e le morbidezze moderne del Secolo d'oro di Raffaele, Michelangelo e contemporanei»⁴. La funzione precipua di Leonardo nella transizione dalla seconda età a quella

Desidero ringraziare Barbara Agosti, Michela Corso, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Carmelo Occhipinti, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Vittoria Romani.

¹ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g*, n. 91. Si segnala che nelle trascrizioni dei testi di Resta sono stati normalizzati secondo le consuetudini moderne gli accenti, gli apostrofi, la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole. Sui libri della *Serie* e sugli altri volumi venduti dall'oratoriano al vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti e poi confluiti in Inghilterra nelle raccolte di Lord John Somers si rimanda per brevità a POPHAM 1936-1937(1937), WARWICK 1996 e 2000.

² Resta avrebbe potuto reperire la notizia di una formazione dell'Allegri presso Mantegna almeno dal *Microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli (SCANNELLI 1657, p. 275; SPAGNOLO 2005, p. 155). L'oratoriano parla del documento summenzionato in una nota a un disegno ascrivito a Mantegna nel secondo volume della *Serie grande in quattro tomi* intitolato *Il Secolo d'oro* (Lansdowne 802, libro *k*, n. 13, trascritta in PIZZONI 2017, p. 153, nota 37). Sulla possibilità di un discepolato di Correggio presso Mantegna si rinvia alle riflessioni di ROMANO 1998; ROMANI 2008, pp. 412-413, 422-424; SPAGNOLO 2008, pp. 41-42.

³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, n. 13.

⁴ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, n. 17 (nota a un disegno ritenuto da Resta di Leonardo nel volume *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, identificato con il *Ritratto virile di profilo*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1890,0415.174, oggi non più attribuito all'artista: POPHAM 1936-1937(1937), p. 17; WARWICK 2000, p. 251, note 34, 37). Il contenuto è ripetuto in maniera analoga in una glossa a

successiva sottolineata da Resta segue fedelmente il dettato vasariano che fin dal proemio alla terza parte della *Torrentiniana* riconosce in Leonardo colui che aveva dato «principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna»⁵. Insieme alle *Vite* di Vasari, sul tavolo da lavoro di padre Resta erano aperti diversi altri testi tra i principali della storiografia moderna, utili al collezionista nello studio dei disegni nei suoi album: in un commento a un foglio raffigurante un *Cristo bambino* considerato della «Seconda maniera di Leonardo da Vinci» in cui l'artista «supera Pietro suo condiscipolo» presso Verrocchio, incluso nel volume *Parnaso de' Pittori*, l'oratoriano menziona le *Regole della proporzione circa al corpo humano. Cap. III nel Sesto Libro del Trattato dell'arte* di Giovanni Paolo Lomazzo dove si ricorda che «Leonardo lasciò scritto della morbidezza de Christi bambini, di membra tonde soavi piene di dolcezza, senza muscoli nudi et aspri»⁶. Il disegno, che aveva fornito a padre Resta l'ennesima occasione per elencare gli allievi e i seguaci milanesi di Leonardo, era stato apprezzato e discusso con il campione della pittura barocca, Pietro da Cortona, che «lo stimò di Pietro Perugino, ma la tenerezza lo teneva in qualche dubbio, ma l'aria della faccia e l'atto della mano destra mi confortano per Leonardo»⁷.

In un'altra nota a due disegni rispettivamente di Fra Bartolomeo e di Michelangelo nel volume intitolato *Progressi di Raffaello* l'oratoriano riconduce al magistero di Leonardo le doti di morbidezza di colori e ombre determinante per il carattere moderno del Frate:

Il frate haveva studiato ancor esso le opere di Leonardo, pertanto non è meraviglia che Raffaele, al quale tanto piaceva Leonardo, si affezionasse così subito al frate, che sempre dell'uno e dell'altro ne mantenesse la maniera; anzi in quel tempo era già tornato da Milano Leonardo, dove haveva lasciato d'adoperar gli azzurri così vehementemente impastati nelle carni, e più ne' panni, e dava più in tinte morbidamente rubiconde, che son quelle usate dal frate simboleggianti appunto con quelle di Raffaele come si vede haver tanta similitudine il San Pietro e il San Paolo nella chiesa (adesso portata in casa) di San Silvestro a Monte Cavallo; che appena si distingue qual sia del frate, quale di Raffaele⁸.

un disegno ritenuto di Leonardo nel primo volume della *Serie grande in quattro tomi*: «Maniera ultima perfetta di Leonardo da Vinci fiorentino pietra angolare, che perfezionò lo stile antico secco e mostrò le morbidezze nuove e le finezze dell'arte a' moderni» dove si aggiunge «io l'hebbi da un pittor bolognese (se non erro dal Mitelli) et era ben conservato, e l'haveva in grande stima, con dire che i pittori bolognesi stimavano il rovescio della maniera prima, e più secca, e questo dell'ultima più morbido» (ms. Lansdowne 802, libro g, n. 138; GRISOLIA 2019, pp. 293-294, 297, 300-301, 305). È importante ricordare qui la definizione di «morbido, o pastoso» nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* di Filippo Baldinucci: «add. Delicato, trattabile, contrario a zotico, e a ruvido. I Pittori si servono di questo termine, per lodare quella sorta di colorito, che è lontano da ogni crudrezza, o durezza, quale chiamano colorito morbido, e anche pastoso, e carnoso» (BALDINUCCI 1681, p. 100). Sul lemma 'pastoso' si rinvia al contributo di Carmelo Occhipinti in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

⁵ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 8; BATTAGLIA 2013, pp. 247-249. Tra i disegni ascritti all'artista nelle raccolte di padre Resta si ricorda il cartone perduto con la *Madonna con il Bambino e S. Anna* (Fig 1; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008, pp. 36-40; V. Delieuvin, scheda n. 25, in *LA SAINTE ANNE* 2012, pp. 100-102; GRISOLIA 2018a). Su Resta e Leonardo: da ultimo GRISOLIA 2019. Sulle letture di Resta del testo vasariano: *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015; GINZBURG 2017.

⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro i, n. 50: trascritto in WARWICK 2000, p. 258, nota 106. La glossa si conclude così: «Vedi Lomazzo, libro 6, capitolo 3 della Proporzione, 289». Il soggetto del foglio si evince dalla nota più sintetica pubblicata in RESTA 1707, pp. 31-32, f. 44. Un esemplare di Lomazzo postillato dall'oratoriano, non più rintracciabile, è segnalato da Angelo Comolli (COMOLLI 1788-1792, I, pp. 21, 26; ivi, III, pp. 213-214, nota b; CIARDI 1973, p. LXXXIV).

⁷ GRISOLIA 2019, p. 297. In una nota nell'Indice stampato del *Parnaso de' Pittori*, l'oratoriano scrive in merito all'affermato Perugino e alla sua bottega nel Collegio del Cambio: «Il Sandrart piglia uno sbaglio, pe'l concetto, che fece della bellezza di quest'opera, credendola fatta da Pietro Perugino in gran vecchiezza con l'aiuto di Raffaele. Veramente vi sono cose, che eccedono Pietro in morbidezza, facilità, e scioltezza di stile, ma non sono altramente di Raffaele» (RESTA 1707, p. 27; cfr. anche la postilla a Vasari: in PIZZONI 2015, p. 80).

⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro a, nn. 5-6 (quest'ultimo disegno è identificato con una copia con varianti da alcune figure del *Giudizio* di Michelangelo a Chatsworth, Devonshire collection, inv. 1069, JAFFÉ 1994a, scheda n. 468, p. 66, attribuito ad Agostino Carracci).

L'armonia tonale raggiunta attraverso i passaggi graduali delle tinte di cui si parla qui mi pare venga intesa da Resta appunto quale bagaglio che da Leonardo era passato a Fra Bartolomeo, per essere poi assorbito da Raffaello, «al quale tanto piaceva Leonardo», in una prospettiva storiografica derivata dall'edizione torrentiniana delle *Vite*⁹.

La comprensione del vocabolario raffaellesco è la chiave di volta della nota a un disegno creduto del Pollaiuolo, «il primo a dar forma, ordine e maniera moderna a' nudi», al quale Resta paragonava, in un rapporto di maestro-allievo ancora una volta appreso da Vasari, il «famoso scultore Andrea Sansovino»

quale scolpiva e disegnava sul gusto grazioso di Raffaele, e morbido come si vedono i due memorabili monumenti marmorei del cardinale Ascanio Sforza e cardinale Basso nel coro del Popolo di Roma, quando ancora non era venuto Raffaele in Roma; et io hebbi il disegno di sua mano della Madonna e sant'Anna che fece sul pilastro di Sant'Agostino, che pareva di Raffaele, che mandai in dono a Filippo V quando era nostro re¹⁰.

Cionondimeno padre Resta calca con maggiore enfasi una linea squisitamente settentrionale, in cui il termine *morbidezza*, che affondava le sue radici nella pittura di Leonardo fino a raggiungere il cuore pulsante correggesco della scuola lombarda, è associato alla pittura di Bramantino, artista che secondo Resta aveva affascinato l'Allegri per l'abilità negli scorci¹¹. Resta discute alcune sue riflessioni sul pittore con il corrispondente bolognese Giuseppe Magnavacca nel 1712, a seguito della scoperta da parte di Giovanni Sitone di Scozia dei due documenti datati 1513 e 1536, il primo dei quali riguardante la *Pietà* di Bramantino inviata nel 1514 a Roma dai monaci dell'abbazia di Chiaravalle, nei pressi di Milano. Queste notizie archivistiche permettevano di ricollocare l'artista nella giusta posizione storica, dopo che Resta e molti eruditi del suo tempo erano inciampati sull'errore di Vasari che aveva ritenuto Bramantino un artista quattrocentesco attivo contemporaneamente a Piero della Francesca, durante il pontificato di Niccolò V¹². A partire da questa nuova lettura del percorso artistico del Suardi, proiettato sulla scena della maniera moderna, Resta probabilmente rimeditava nelle lettere a Magnavacca il frasario e gli aggettivi da usare per descriverne lo stile: «due stili hebbe Bramantino prima e doppo Roma, il primo era riflessato e tagliente, il secondo di panni più morbidi»; e ancora: «Il pittor Maccagni dice che tre anni sono vidde la Pietà di Chiaravalle che li parve più morbida e più moderna, ne l'osservò per di Bramantino»¹³. Già però molti anni prima un disegno attribuito a Bramantino e presentato al vescovo Marchetti come il *Ritratto di Francesco I Sforza* era definito da Resta «morbido vivo, tondo, tratto sicuro, lumeggiato di

⁹ In merito all'attenzione di Vasari sui testi figurativi di Leonardo a Firenze che furono studiati da Raffaello si rimanda a BATTAGLIA 2013, p. 251. Sulle considerazioni di Resta relative all'influenza di Leonardo su Raffaello si veda GRISOLIA 2018a, pp. 115-117, 120.

¹⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, n. 19. Tale disegno è identificato con il foglio oggi a Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 888B: JAFFÉ 1994c, scheda n. 937, p. 210 (artista padovano o veronese, XV secolo). Il disegno di Sansovino segnalato da Resta nella nota *i* 19 è in realtà una copia secentesca della *Madonna con il Bambino e S. Anna*, scolpita dal Contucci per la chiesa di Sant'Agostino a Roma. Il foglio, ceduto a Resta da padre Pellegrino Antonio Orlandi, fu inserito nel volume *Trattenimenti Pittorici* inviato dall'oratoriano in Spagna e confluito successivamente agli Uffizi (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 14537 F: MELANI 2017, pp. 203-207; GRISOLIA 2018b e 2021, scheda n. 33, con bibliografia). Sulla «morbidezza» nelle arti, in particolare nella scultura, del Cinquecento si veda MÖSENER 2007.

¹¹ Tale snodo, rimarcato in diverse occasioni dall'oratoriano, è accettato dalla critica recente: ROMANI 2008, p. 412.

¹² Riguardo alle valutazioni di Resta su questi documenti e sull'artista in generale si vedano AGOSTI 2012, p. 74; BONARDI 2013, pp. 147-150; *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, *ad indicem*; BORA 2017, pp. 262-263. Sulla *Pietà* si veda da ultimo GALLORI 2017, con bibliografia.

¹³ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, b. 116, t. III, lettere nn. 53-54, scritte il 20 febbraio e il 9 marzo 1712 (PIZZONI 2021). Il concetto è ripetuto anche in una glossa pubblicata da BORA 2017, p. 263.

biacca». Nel foglio (Fig. 2), datato dall'oratoriano al 1450 circa e oggi conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi con attribuzione ad anonimo lombardo del XV secolo, egli forse osservava che l'incisività nei lineamenti dell'effigiato era attenuata da un tratto di matita più sfumato nei passaggi tra luce e ombra, una peculiarità spiegata a Marchetti attraverso un lessico ricercato che si spinse fino a una formula ossimorica «tanto così fa molto più morbido et è molto gagliardo con tanta tenerezza»¹⁴.

Volendo inoltre prestare uno sguardo fugace ad altri artisti di area padana, Resta scriveva che «Dall'Istoria di Cremona del 1520 si raccoglie che Boccaccino Boccacci fu più morbido del Bembo all'esempio di cui egli operò»; e in un compendio della pittura bolognese in età moderna eleggeva Bagnacavallo senior ad artista che «riuscì il più morbido di tutti, e con guardar a Raffaele io credo guardasse anco a Michel Angelo dall'osservatione che feci nelle opere sue in Bologna nel cortiletto di Santo Steffano et altrove» ammirato durante uno dei suoi viaggi a Bologna¹⁵.

Il criterio della «morbidezza» come discriminante del passaggio alla maniera moderna vale anche per la scuola veneta. Resta coglie per esempio l'evoluzione stilistica del vecchio Giovanni Bellini, che si rinnova nel contatto con i giovani Giorgione e Tiziano, e così segnala in una postilla al proemio della terza parte delle *Vite* di Vasari: «Giovanni Bellini in ultimo divenne molto gratioso et assai morbido, fu maestro di Titiano». Anche nell'indice del volume *Senato in Gabinetto* inviato a monsignor Marchetti viene commentato nei medesimi termini un disegno di Tiziano: «Ma di questo modo di contornare e tratteggiare e patientare nelle tenerezze ultime delle carni, e nella condotta delle pieghe de' panni, con tratti sopra posti, pochi disegni di lui ho visto, mantenendo con l'arte la naturalezza et il gusto morbido e fresco»¹⁶.

Si torna a questo punto a parlare dell'indiscusso protagonista del panorama artistico di padre Resta, Correggio. Nonostante l'oratoriano infatti – diversamente da Vasari – non ricorra puntualmente al termine *morbidezza* nella descrizione delle opere attribuite all'Allegri, che tale lemma risulti per lui particolarmente efficace per contrassegnare il mondo creativo di Correggio appare chiaro correndo in avanti lungo la linea del tempo nell'esame degli artisti a cui l'oratoriano collega questo termine, e che considera accomunati dall'influenza della maniera correghesca¹⁷. Nel descrivere le opere dell'Allegri Resta si lascia guidare dalla domestichezza con lo stile dell'artista («la gran pratica dell'autore» vantata dall'oratoriano fin dalla gioventù¹⁸), ma anche da una sorta di euforia dei sensi che si riversa nella sua prosa spesso enfatica e intensamente espressiva. Ripercorrendo, anche solo sommariamente, le principali occorrenze della parola in esame i riferimenti sono a una selezione di pittori verosimilmente prossima a quella – più ampia – raccolta da Resta per il *Cartellone dei Correggeschi*, volume 'monografico' comprendente disegni di Correggio, dei suoi predecessori e

¹⁴ Per le citazioni si rinvia a SACCHETTI LELLI 2005, p. 113, lettera non datata ma preceduta e seguita da due missive datate 1700. Sul disegno (inv. 1922 F) e sull'attribuzione si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002), p. 75; GRISOLIA 2018b e 2021, scheda n. 14, con bibliografia.

¹⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, n. 136 (nota apposta a un disegno ascrivito a Boccaccio Boccaccino; il riferimento bibliografico di Resta nel commento potrebbe essere alla *Cremona fedelissima città* di Antonio Campi: CAMPI 1645, p. 196); ms. Lansdowne 802, libro k, n. 34 (nota a un disegno creduto da Resta di Francesco Francia: oggi a Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, inv. I 200, cfr. *DISEGNI VENETI* 1985, scheda n. 16, p. 36). Sui soggiorni bolognesi di Resta: PIZZONI 2013, pp. 92-96 e in particolare p. 121, nota 31.

¹⁶ Per le menzioni si rinvia rispettivamente a PIZZONI 2015, p. 81 e SACCHETTI LELLI 2005, p. 349.

¹⁷ Su questo termine e sugli altri utilizzati da Resta in riferimento ai caratteri corregheschi si veda anche WARWICK 2000, pp. 161-167.

¹⁸ SACCHETTI LELLI 2005, p. 74.

degli artisti che ne subirono l'influenza, composto nello stesso periodo della *Serie grande in quattro tomi* e venduto anch'esso al vescovo Marchetti¹⁹.

In ordine cronologico, incontriamo dunque negli scritti di padre Resta una interessante nota che accompagna un disegno di Giulio Mazzoni:

piacentino, pittore, scultore et architetto. Fu scolaro prima del Vasario che di Daniel Volterrano e di Perino. Tenne un dolce correggesco, non dico nel disegno ma nel colore unito. Dipinse in Roma ne tempi di Perino del Vago e suoi discepoli; aveva un impasto morbido su lo stile del Correggio da lui in gioventù studiato, ma fece poi il contornare più michelangelesco, vivendo Michel Angelo in Roma al suo tempo [...] ²⁰.

Se dai dipinti e dai pochi fogli superstiti appare chiara la nitidezza di matrice michelangiotesca con cui sono delineate le opere di Mazzoni, rimane aperta la domanda su quali possa avere visto Resta a Piacenza e a Roma tra le opere giovanili e mature dell'artista oggi perdute o compromesse, tali da apparire ai suoi occhi pervase da una delicatezza e da una fusione cromatica che lo inducessero così convintamente a trovare un filo diretto con l'Allegri, al di là della loro comune origine emiliana²¹.

Il montaggio dei volumi di disegni diventa un'officina dei ragionamenti dell'oratoriano sull'influsso della maniera parmense nella produzione di Taddeo Zuccaro, «degn seguace del gusto del Correggio», come è descritto nella *Galleria Portatile* dell'Ambrosiana in riferimento a un disegno raffigurante *Orfeo che incanta gli animali* assegnato da Resta all'artista marchigiano e oggi spostato al fratello Federico. Dopo aver rammentato nella nota di commento alcuni tra i principali irradiatori del linguaggio correggesco nel Seicento, quali Barocci e Annibale Carracci, Resta conclude: «Taddeo Zuccaro ex auditu d'un pittor ordinario Daniele da Parma accuratamente descrivente la facilità, la freschezza e morbidezza, e l'arte naturale senza caricatura, e con grazia senza affettazione del Correggio, s'acquistò questi vantaggi nel suo bel stile»²². Un filo diretto con Parma che l'oratoriano cerca di costruire anche richiamando il contatto del giovane Taddeo con Daniele Porri, artista parmense che Vasari aveva ricordato come ex allievo di Correggio e Parmigianino e per un tratto maestro dello Zuccaro. In quest'ottica è significativo rammentare l'intera pagina del *Secolo pratico*, terzo tomo della *Serie grande*, conservata al British Museum, dove le fitte note di Resta incorniciano due disegni, uno dei quali raffigurante una *Sepoltura di Cristo*, considerata dagli studi odierni copia da un'invenzione di Taddeo (Fig. 3). I ragionamenti dell'oratoriano appuntati a margine del foglio rivelano una sua prima attribuzione a Daniele Porri e vari trasferimenti dal catalogo del misterioso artista parmense a quello di Taddeo, cercando i contatti tra loro intercorsi:

Daniele de Por di Parma scolaro del Correggio e maestro di Taddeo Zuccaro. Se è di Daniele è l'unico che io habbia visto, né di lui si trovano pitture né disegni. Il Vasario lo nomina; altri no'l

¹⁹ Sul volume si rinvia almeno a POPHAM 1936-1937(1937), p. 6, e WARWICK 1996, pp. 254-255. Tra i libri dedicati da Resta all'Allegri è pervenuto integro *Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento* al British Museum. Cfr. RESTA/POPHAM 1958.

²⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 28, trascritto in GRISOLIA 2018b, pp. 208-209.

²¹ Per le componenti stilistiche prese in considerazione da Resta si veda PUGLIATTI 1984, pp. 97-106. Gli scrittori ottocenteschi Michelangelo Gualandi, Andrea Corna e Luigi Ambiveri testimoniano un certo apprezzamento per il modo di colorire di Mazzoni, in particolare per i Quattro evangelisti da lui dipinti nella cappella del Santissimo Sacramento del duomo di Piacenza, distrutti alla fine del XIX secolo, descrivendoli come «disegnati e coloriti francamente alla Buonarotesca e molto lodevoli», e tributando all'artista plausi come «buon coloritore» e «coloritore poi che ben poco lascia desiderare». Ringrazio Serena Quagliaroli per avere discusso con me dell'argomento, e su queste considerazioni rinvio a QUAGLIAROLI 2017-2018, p. 19.

²² BORA 1976, scheda n. 91, pp. 88, 274; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, II, p. 225 e fig. 96. Riguardo alle impressioni della maniera emiliana sulla pittura e sulla grafica di Taddeo si rimanda da ultimo ad AGOSTI 2014(2015).

conosce meno di nome. [...] Trovo enunciato questo Daniele da Parma nell'ultima pagina dell'Armenino nel suo Trattato della Pittura, con poca lode, onde non sarà di lui questo disegno. Dice d'haver sentito più volte per bocca di Taddeo qualmente più imparò da questo Daniele in Vito d'Abruzzo per quello li diceva a bocca e lo animava con la freschezza e morbidezza del colorito a fresco che usavano quei pittori, di quello che avesse imparato in Roma, onde essendo buon disegnatore tornò pratico in colorire [...]. Circa alla questa Pietà somiglia al San Giovanni Evangelista del Correggio nel Cartellone ed alcuni lo stimavano suo. Al mio sentimento è di Taddeo, ma secondo l'infrascritta nota e secondo che il Vasario enuncia Taddeo per discepolo di un tal Daniele di Parma a lui l'ascrivo. [...] Dopo mille considerazioni ondegianti, lo concludo per di Taddeo secondo me²³.

L'essenziale componente emiliana sarebbe stata così trasferita attraverso Taddeo e Federico agli artisti successivamente attivi a Roma nella seconda metà del Cinquecento, come dimostra l'albero' delineato da Resta in un esemplare delle *Vite* di Giovanni Baglione (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana) all'altezza della biografia di Federico. L'oratoriano traccia lì una filiazione diretta da Correggio a Porri, per arrivare ai fratelli Zuccari e grazie a loro a Niccolò Trometta, Raffaellino da Reggio e Passignano; sulla scia di Baglione proprio Raffaellino è definito nel commento a un foglio a lui assegnato «morbido, unito, rilevante, vago con forza di disegno»²⁴.

Si arriva seguendo questa strada alla definizione di quell'impasto cromatico soffuso e sfumato, a Barocci, per il quale l'oratoriano in una nota ad un disegno nel terzo tomo della *Serie* usa la felice espressione «morbidezza del suo dolce pennello», pertinente tanto per descrivere la sua tavolozza quanto quella dell'Allegri:

Questo insigne maestro non poté per mala sanità invecchiare in Roma: ma pure ritirato nella sua patria, di là mandando a Roma di tempo in tempo opere d'esquisitissimo gusto, ripose e ci mantenne contenti nella memoria del soavissimo Correggio con la morbidezza del suo dolce pennello²⁵.

Resta, che pur possedeva disegni autografi di Barocci, fa riferimento ai più celebri dipinti suoi presenti a Roma, c'è da supporre anzitutto alla *Visitazione* e alla *Presentazione della Vergine al Tempio* esposte in Chiesa Nuova con le quali egli poteva vantare una speciale consuetudine (Figg. 4-5)²⁶. Attraverso questa via l'eredità di Correggio giunge nella visione di padre Resta al

²³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 51a. Sul disegno (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1900,2.14.1) si rinvia a GERE-POUNCEY 1983, t. 1, scheda n. 342, pp. 213-214; t. 2, tav. 330, e da ultimo a GRISOLIA 2017, pp. 215-217, al quale si rimanda per i disegni di Taddeo in collezione Resta e per la trascrizione completa delle note riguardanti l'artista qui riportate. Un concetto analogo a quello indicato nel commento al disegno n. 51 del libro I è ripetuto da Resta – seguendo sia la Giuntina di Vasari sia Armenini – nella *Galleria Portatile*, dove l'oratoriano ricorda che Daniele Porri ad Alvito «seppe ben descrivere dei modi che praticava la scuola del Correggio. Nella facilità e morbidezza dei pennelli d'onde n'avvenne che Taddeo tornato a Roma fu sì bravo e risoluto frescante» (BORA 1976, p. 277).

²⁴ La postilla al Baglione è discussa da GRISOLIA 2017, pp. 216-217, a cui si rinvia. Sulle glosse del padre filippino alle biografie scritte dal pittore romano si rimanda da ultimo a LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016. Il commento dell'oratoriano al disegno del Motta è in Lansdowne 802, libro I, n. 67; sull'artista secondo Resta, si vedano PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, *ad indicem*, e LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, pp. 79-80, e *ad indicem*.

²⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, n. 3 (cfr. WARWICK 2000, pp. 252-253, note 56-58).

²⁶ Si ricordano qui, a titolo esemplificativo, i fogli dell'artista nella *Galleria Portatile* (BORA 1976, scheda n. 92, p. 89, scheda n. 134/1, p. 130) e nel *Parnaso de' Pittori* (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 358: JAFFÉ 1994b, scheda n. 114, p. 145). Il confronto di Resta su Barocci è con le fonti secentesche, tra le quali si ricordano le *Vite* di Giovan Pietro Bellori, i cui passi su questo artista e Correggio erano certamente noti all'oratoriano (BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 183, 206-207). Per una bibliografia sui dipinti alla Vallicella si veda EMILIANI 2008, II, schede n. 45, pp. 37-57, n. 72, pp. 249-266.

faentino Ferraù Fenzoni, che apprese il suo «bel disegnar morbido et alla correghesca» grazie alle opere di Barocci e dei suoi seguaci²⁷.

Limitatamente a quanto conosciamo degli scritti dell'oratoriano, lo schiudersi del Seicento ci lascia, insieme a una postilla contenuta nell'*Abecedario pittorico* di Orlandi sulla dolcezza formale del napoletano Massimo Stanzione («la sua maniera fu morbida e simile a quella di Guido Reni»)²⁸, un commento a una copia della tela con il *Compianto sul Cristo morto* di Correggio, originariamente nella cappella Del Bono nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma e oggi esposta nella Galleria Nazionale della stessa città. Al disegno nella *Galleria Portatile* (Fig. 6), attribuito da Resta all'abile penna di Agostino Carracci e apprezzato dal padre filippino («io non aggiungerò lodi né all'uno né all'altro»), mancava esclusivamente una caratteristica per restituire il lessico formale dell'Allegri: «Giudichi l'occhio dell'erudito Spettatore la bellezza dell'Opera del Correggio riportato da questi bei segni d'Agostino Carracci benché non con morbidezza di Correggio»²⁹.

²⁷ «Ferraù Fenzone. Nacque in Faenza. Fu scolaro del cavalier Francesco Vanni. Fece l'istoria del serpente sul Tau alla Scala Santa et in moltissimi luoghi cospicui. Bel disegnar morbido et alla correghesca» (Lansdowne 802, libro *d*, n. 42). La conferma che il nesso tra Correggio e Fenzoni per padre Resta sia da cercare in Barocci credo giunga anche da un'altra nota a un foglio ascritto al pittore urbinato: «Creusa di Federico Barocci. Fu scolaro di Battista Franco venetiano, e maestro del cavalier Vanni, di Ferraù Fenzone, e dei due Salimbeni da Siena e li guidò a suo tal quale esempio per la via del Correggio» (Lansdowne 802, libro *b*, n. 79). Su alcuni commenti di Resta ai disegni del Fenzoni e sulle opere dell'artista nelle raccolte dell'oratoriano si veda SCAVIZZI-SCHWED 2006, pp. 192-193, 263, 271, 274.

²⁸ NICODEMI 1956, p. 281.

²⁹ BORA 1976, scheda n. 205, p. 282. Giulio Bora (ivi, scheda n. 205, p. 192) propone di ascrivere il disegno ad Agostino Carracci («attr.»), reputando «non impossibile» quanto proposto da Resta, anche sulla base dell'impegno di Agostino come copista e incisore. Mentre Jeremy Wood (WOOD 1996, p. 7, fig. 4) ritiene non plausibile l'opinione dell'oratoriano, Babette Bohn (BOHN 1996, scheda n. 017, pp. 220-221) è favorevole a un'attribuzione ad Agostino o ad Annibale.



Fig. 1: Scuola di Leonardo da Vinci, *Madonna e il Bambino con l'agnello e S. Anna*. Ubicazione ignota (già Budapest, collezioni del principe Esterházy e József Csetényi). (Attribuzione Resta: Leonardo da Vinci)



Fig. 2: Anonimo lombardo, *Ritratto di Francesco I Sforza(?)*, XV sec. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1922 F. (Attribuzione Resta: Bramantino)



Fig. 3: Pagina del volume *Secolo pratico*. Londra, The British Museum



Fig. 4: Federico Barocci, *Visitazione*. Roma, Santa Maria in Vallicella



Fig. 5: Federico Barocci, *Presentazione della Vergine al Tempio*. Roma, Santa Maria in Vallicella



Fig. 6: Da Correggio (Agostino Carracci?), *Compianto sul Cristo morto*. Milano, Biblioteca Ambrosiana (BORA 1976). (Attribuzione Resta: Agostino Carracci)

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano 1998-1999.

AGOSTI 2014(2015)

B. AGOSTI, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, «Prospettiva», 153-154, 2014(2015), pp. 136-157.

AGOSTI 2012

G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 21-79.

BALDINUCCI 1681

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

BATTAGLIA 2013

R. BATTAGLIA, *La Vita torrentiniana di Leonardo*, 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. 247-270.

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).

BOHN 1996

B. BOHN, *The Illustrated Bartsch, XXXIX. Commentary*, t. 2. *Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci*, New York 1996.

BONARDI 2013

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

BORA 1976

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

BORA 2017

G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 241-302.

CAMPI 1645

A. CAMPI, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de romani* [...], Milano 1645 (edizione originale Cremona 1585).

CIARDI 1973

R.P. CIARDI, *Appendice bibliografica*, in G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I-II, Firenze 1973-1975, I, 1973, pp. LXXXI-LXXXVIII.

COMOLLI 1788-1792

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

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.

DISEGNI VENETI 1985

Disegni veneti di collezioni olandesi, catalogo della mostra, a cura di B. Aikema, B.W. Meijer, Vicenza 1985.

EMILIANI 2008

A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, I-II, Ancona 2008.

GALLORI 2017

C.T. GALLORI, *La Pietà di Bramantino, Santa Croce in Gerusalemme e la Messa di san Gregorio Magno*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, atti del convegno (Lugano 6-7 novembre 2014), a cura di M. Natale, Milano 2017, pp. 131-150.

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*, I-II, Londra 1983.

GINZBURG 2017

S. GINZBURG, *Considerazioni su Resta lettore di Vasari*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 381-391.

GRISOLIA 2017

F. GRISOLIA, «*Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo*». *Su padre Resta e Taddeo Zuccaro*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 199-240.

GRISOLIA 2018a

F. GRISOLIA, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma 2018, pp. 107-128.

GRISOLIA 2018b

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Roma 2018.

GRISOLIA 2019

F. GRISOLIA, «*Vero lume*»: *il Leonardo e i 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.

GRISOLIA 2021

F. GRISOLIA, *Trattenimenti Pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione accresciuta, riveduta e corretta, Roma 2021 (in corso di stampa).

JAFFÉ 1994a

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, III. Bolognese and Emilian Schools*, Londra 1994.

JAFFÉ 1994b

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, I. Tuscan and Umbrian Schools*, Londra 1994.

JAFFÉ 1994c

M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings, IV. Venetian and North Italian Schools*, Londra 1994.

LA SAINTE ANNE 2012

La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, catalogo della mostra, a cura di V. Delieuvin, Parigi-Milano 2012.

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.

MELANI 2017

M. MELANI, *Padre Resta e Vasari. Postille edite e inedite a confronto*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, atti del convegno (Parigi 27-29 ottobre 2011), a cura di C. Lucas-Fiorato, P. Dubus, Ginevra 2017, pp. 191-207.

MÖSENER 2007

K. MÖSENER, »Morbido, morbidezza«. *Zum Begriff und zur Realisation des »Weichen« in der Plastik des Cinquecento*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Mysok, J. Wiener, Münster 2007, pp. 290-300.

NICODEMI 1956

G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, a cura della Biblioteca Ambrosiana, Milano 1956, pp. 263-326.

PADRE SEBASTIANO RESTA 2017

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.

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 di Vasari*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 53-221.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 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 1936-1937(1937)

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

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001(2002)

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a padre Sebastiano Resta*, «Paragone», s. 3, 40, 2001(2002), pp. 60-86.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

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

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta: un modello da imitare*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2008, pp. 29-47.

PUGLIATTI 1984

T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

QUAGLIAROLI 2017-2018

S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzoni (Piacenza 1518/1519-1590). L'artista e il funzionamento dei cantieri decorativi dell'età della Maniera*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università di Roma La Sapienza, A.A. 2017-2018.

RESTA 1707

S. RESTA, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori. In cui si contengono varj Disegni originali raccolti in Roma da S.R.*, Perugia 1707.

RESTA/POPHAM 1958

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

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.

ROMANO 1998

G. ROMANO, *Correggio in Mantua and San Benedetto Po*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, a cura di L. Ciammitti, S.F. Ostrow, S. Settis, Los Angeles 1998, pp. 15-40.

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 1657

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura* [...], Cesena 1657.

SCAVIZZI–SCHWED 2006

G. SCAVIZZI, N. SCHWED, *Ferraù Fenzoni: pittore, disegnatore*, Todi 2006.

SPAGNOLO 2005

M. SPAGNOLO, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Cinisello Balsamo 2005.

SPAGNOLO 2008

M. SPAGNOLO, *Allegri, Lieto, Lucente: note per la biografia del Correggio*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, Milano 2008, pp. 31-45.

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

WOOD 1996

J. WOOD, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 1, 1996, pp. 3-71.

ABSTRACT

Il contributo analizza l'uso del termine *morbidezza*, con i suoi derivati, negli scritti di padre Sebastiano Resta, evidenziandone la valenza storico-critica. Si tratta infatti di una caratterizzazione stilistica funzionale a descrivere il cruciale punto di svolta segnato da Leonardo, e che nella ricostruzione storiografica di Resta diventa qualificante dell'universo creativo e formale di Correggio, come si evince in particolare dalla descrizione delle opere degli artisti che secondo l'oratoriano influenzarono lo stile dell'Allegri e di quelli che ne furono ispirati nel corso del Cinquecento e dell'inizio del secolo successivo.

The contribution analyses the use of the term *morbidezza* and its derivatives in the writings of Sebastiano Resta, highlighting its historical-critical value. In fact, the word is a stylistic characterization used to describe the crucial turning point marked by Leonardo, and which in Resta's historiographic reconstruction becomes the qualifying element of Correggio's creative and formal universe. This is clearly evident in the description of the works of the artists who, according to the Oratorian, influenced Allegri's style and of those who admired it during the 16th and early 17th centuries.