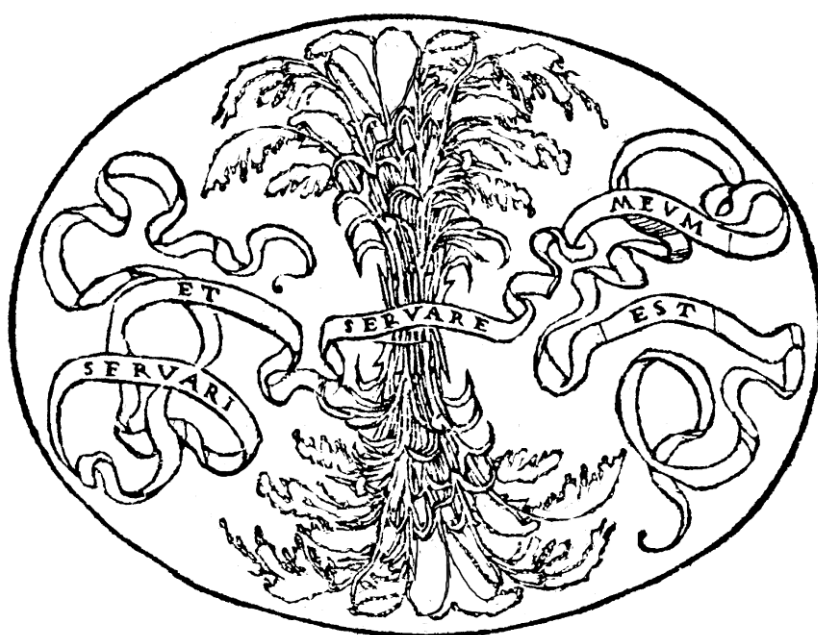


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*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 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



**PLASTICO, PLASTICATORE.**  
**NOTE SULL'ARTE DEL MODELLARE SECONDO PADRE RESTA**

Da Leonardo ben si comincia questa seconda parte, sì per essere nato prima de' seguenti, come per essere stato la pietra angolare nella pittura, come scrissi in fine del tomo secondo Serie A di monsignor Marchetti.

Vedi nel Lomazzo, che intitola Leonardo da Vinci «il sommo et utile pittore e plastico»<sup>1</sup>.

Come attesta questo brano contenuto nel *Parnaso de' Pittori* – oggi noto grazie al manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra – Resta impiega il termine *plastico* come sostantivo, preferendolo al *plasticatore* presente nel passo di Giovanni Paolo Lomazzo al quale rimanda<sup>2</sup>. Al vocabolo *plasticatore* egli sembra infatti ricorrere solo in un paio di casi: in una postilla aggiunta alla vita vasariana di Donatello, in corrispondenza della menzione delle «molte altre figure di terra e di stucco» che il fiorentino realizzò per accompagnare un *S. Sebastiano* scolpito in legno durante il soggiorno padovano<sup>3</sup> (opere perdute), e nel medaglione biografico di Gaudenzio Ferrari inserito ne *Il Secolo d'oro*, posto ad accompagnare un disegno che Resta gli riferiva e che è stato identificato in un foglio della collezione Frits Lugt, oggi ricondotto a un anonimo artista di ambito fiorentino del XV secolo<sup>4</sup> (Fig. 1).

*Plastico*, dal latino *plasticus*, è un termine che Resta condivide con l'amico e corrispondente Pellegrino Antonio Orlandi<sup>5</sup>, ma che è assente nel repertorio lessicale delle fonti cinque e seicentesche di ambito toscano-romano alle quali egli era solito attingere<sup>6</sup>. Nel *Proemio* del testo di Vasari, così come nel Libro Terzo del *Riposo* di Raffaello Borghini – entrambi noti a Resta – si fa però ricorso al termine di origine greca *plastice* in riferimento all'arte del modellare la terra, considerandola sorella della pittura e «madre della scultura, del getto, e del cesello»<sup>7</sup>. Nel corso del Cinquecento, in concomitanza con i dibattiti sul 'paragone' delle arti, l'ampia sfera della modellazione scultorea era affrontata alla luce dell'autorità degli antichi (Plinio e Quintiliano), nonché sulla scorta dei maestri del Rinascimento (Leon Battista

---

Desidero ringraziare Carmelo Occhipinti, Barbara Agosti, Maria Rosa Pizzoni, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, e sono particolarmente grata a Francesco Grisolia per le indicazioni, i preziosi consigli e la generosa condivisione dei tanti materiali accuratamente raccolti e studiati da lui e dal gruppo di ricerca del Padre Resta Project. Per l'aiuto ricevuto devo un ringraziamento anche a Luca Annibali, Camilla Colzani, Luca Esposito, Silvia Ginzburg, Monica Latella.

<sup>1</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, parte seconda, *Secolo aureo di Leonardo, Michel Angelo, Tiziano, Raffaele, Andrea del Sarto, Correggio et aderenti*, n. 53. Su Resta e Leonardo vedi qui nota 17.

<sup>2</sup> Lomazzo fa ricorso unicamente al termine *plasticatore*. Se ne vedano le occorrenze in *LE TAVOLE DEL LOMAZZO* 1997: relativamente al *Trattato*: pp. 24 (Caradosso Foppa), 30 (Gaudenzio Ferrari), 40 (Leonardo), 43 (Paolo della Mano milanese), 45 (Prometeo), 50 (Zeusi); relativamente ai *Grotteschi*: p. 57 (Gaudenzio); relativamente all'*Idea*: pp. 67 (Caradosso Foppa), 69 (Gaudenzio), 70 (Iddio primo pittore, e plasticatore), 71 (Leonardo), 73 (Prometeo), 74 (Zeusi). Il termine *plasticatore* è impiegato anche da Filippo Baldinucci, limitatamente però alla sola modellazione della terra (BALDINUCCI 1681, p. 126).

<sup>3</sup> Per la vita di Donatello si veda VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 215; per la postilla si veda PIZZONI 2015, p. 141.

<sup>4</sup> Per Gaudenzio: Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, nn. 26-27. Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 2903. 251x152 mm, pennello e acquerello bruno pallido, leggera matita nera su carta blu. Cfr. BYAM SHAW 1983, I, pp. 7-8, III, tav. 5.

<sup>5</sup> ORLANDI 1704. Per il rapporto tra Resta e Orlandi si vedano NICODEMI 1956; WARWICK 1997, pp. 632, 638-639; WARWICK 2000, *ad indicem*; NOTIZIE DI PITTURA 2018, *ad indicem*.

<sup>6</sup> VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987; BAGLIONE 1642.

<sup>7</sup> VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 14; BORGHINI 1584, p. 254. *Plastice* è impiegato anche dal cardinale Gabriele Paleotti a proposito della classificazione in uso per indicare le immagini «dove è il getto o forma fatta con le mani», differentemente da quelle «dove entra l'intaglio», dette «sculture» (PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, p. 170).

Alberti, Pomponio Gaurico) per discernere, sulla base di tecniche, materiali e caratteristiche formali, la statuaria dall'arte fusoria e dalla plastica, gli *statuari* dai *fictores* e dagli *argentari*<sup>8</sup>, la scultura «per via di porre» da quella «per forza di levare»<sup>9</sup>. Il tema del «paragone» era affrontato anche da Leonardo: nel XXXVI capitolo della prima parte del *Trattato della pittura* – ben noto a Resta nell'*editio princeps* del 1651 a cura di Trichet Du Fresne – le argomentazioni sono tutte a favore di quest'arte, anche se la condanna della scultura – mestiere di fatica – si stempera in relazione alla modellazione plastica, della quale Leonardo fu, stando alle fonti, uno straordinario interprete<sup>10</sup>.

È Lomazzo a offrire una chiave di lettura per intendere i ragionamenti vinciani sulla plastica nell'orizzonte del «paragone»<sup>11</sup>. Lo scrittore lombardo spiega, infatti, come per il grande maestro la plastica primeggiasse sulla pratica della scultura in marmo, apparentandosi direttamente alla pittura, per la sua natura di opera aperta alla possibilità di un continuo ripensamento e per il suo carattere sperimentale che ne fa uno strumento di studio e di ricerca degli effetti ottici e luministici, del movimento nello spazio e dei moti dell'anima<sup>12</sup>. Lomazzo aveva in precedenza affrontato il tema dell'arte plastica e della sua origine nel *Libro dei sogni*, dove è proprio Leonardo, in dialogo con Fidia, a ribadire la discendenza della scultura dalla plastica, rimarcando per quest'ultima la stretta connessione con il primigenio atto creativo<sup>13</sup>; tornerà, poi, a farvi cenno nell'*Idea del Tempio della Pittura*, dove Dio viene definito «primo plastificatore» e Prometeo «antico plastificatore»<sup>14</sup>.

Nel brano qui riportato in apertura Resta dichiara di attingere a Lomazzo, dai cui trattati dipende infatti, in buona sostanza, la sua visione della plastica.

Come dimostra il caso di Gaudenzio Ferrari, con il suo celebre «gran teatro montano» composto di figure in legno e in terracotta<sup>15</sup>, all'autorità di Lomazzo padre Resta torna a fare riferimento per la maggior parte delle informazioni di cui dispone riguardo ai più illustri plasticatori moderni, anche in ragione del fatto che per lo più si tratta di esponenti della cultura artistica di area padana. Diversi studiosi hanno ormai ben illustrato l'impegno di Resta nella rivalutazione, sul fronte storiografico, della scuola lombardo-emiliana e del suo «dume massimo», Antonio Allegri detto il Correggio<sup>16</sup>, così come ne è stata messa in luce l'attenzione costante per Leonardo, «pietra angolare tra le secchezze vecchie e le morbidezze moderne del secolo d'oro»<sup>17</sup>. Se il disegno creduto di Leonardo con il quale l'oratoriano avrebbe voluto

---

<sup>8</sup> Per i significati associati ai termini citati negli autori antichi e in Alberti si veda COLLARETA 1982; per Alberti e il tema del paragone si veda almeno COLLARETA 1988.

<sup>9</sup> Celeberrima distinzione istituita da Michelangelo nella nota lettera a Benedetto Varchi: VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 82.

<sup>10</sup> Su Leonardo e il paragone delle arti si vedano almeno DA VINCI/SCARPATI 1993, DA VINCI/AGOSTI 2002, pp. 143-152 e, da ultimo, CARRARA 2019, con bibliografia citata. Sul Leonardo scultore e sulle problematiche relative alla definizione di un catalogo delle opere plastiche si veda F. Caglioti, scheda n. 9.9, in VERROCCHIO 2019, pp. 280-283, con bibliografia citata.

<sup>11</sup> DA VINCI/AGOSTI 2002, pp. 143-145, 145-146, nota 10, per il dibattito critico intorno all'attendibilità della testimonianza lomazziana. Lomazzo conosceva il paragone di Leonardo attraverso una redazione manoscritta differente da quella a noi nota.

<sup>12</sup> LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 138-139 (*Trattato*, libro secondo). Alla plastica o «arte statovaria [...] del fare le figure di tutto rilievo, la quale ha molta familiarità con la pittura per l'aggiungere e minuire con ragione», Lomazzo dedica il capitolo XVIII (ivi, pp. 284-287).

<sup>13</sup> Ivi, I, pp. 118-167, in particolare pp. 119-120 (*Libro dei sogni*, ragionamento sesto).

<sup>14</sup> LE TAVOLE DEL LOMAZZO 1997, pp. 70, 73 (tavole dell'*Idea del Tempio della Pittura*). Anche nel *Trattato*, Dio è definito «primo plastificatore», mentre Prometeo è ricordato quale «primo inventore de la plastica» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 19).

<sup>15</sup> TESTORI 1965.

<sup>16</sup> Sul tema si vedano almeno PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 e PIZZONI 2017, con bibliografia citata.

<sup>17</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 17. Sull'inesausta ricerca portata avanti da Resta per rintracciare disegni di Leonardo, Gaudenzio e più in generale fogli di scuola



inaugurare la rassegna degli artisti protagonisti del *Secolo aureo* non è oggi noto, la *Galleria Portatile* conserva in seconda pagina un foglio raffigurante un cavallo che l'oratoriano reputava essere un autografo leonardesco<sup>18</sup> (Fig. 2). Anche in questa specifica occorrenza, è in prima istanza Lomazzo a essere richiamato a garanzia della validità dell'attribuzione: sul foglio stesso, in basso a destra, la grafia di Resta rimanda alla pagina del trattatista lombardo in cui Leonardo è definito «unico in plasticar e pingere cavalli», mentre nella nota che accompagna il disegno l'opera è qualificata come «di mano dello studiosissimo Pittore Architetto e plastico Leonardo da Vinci (quale nomina col maggior honore che nomini alcun Maestro, piacemi d'esporno qui, per un disegno equivalente all'Antico già che il Lomazzo scrisse che Leonardo nel far i cavalli non la cedè a Nealze statuario antico unico in far cavalli)»<sup>19</sup>.

Negli scritti del padre filippino, dunque, *plastico* è un termine flessibile che si presta a illustrare l'ampio ventaglio dell'attività del plasmare le forme nello spazio con materiali più o meno malleabili, prestandosi talvolta anche a indicare l'artefice della fusione in bronzo – operazione che, di fatto, richiede prove e modelli preliminari in cera o terracotta. Non rispondendo *in toto* alla tradizione antica di indicare chi padroneggia la fusione dei metalli con *statuario*<sup>20</sup>, nei materiali dell'oratoriano il significato di quest'ultimo termine risulta infatti piuttosto oscillante, ricorrendovisi tanto per indicare celebri artefici di opere bronzee, quanto – e soprattutto – per evocare sculture monumentali in marmo. Emblematico della seconda accezione è il caso di Giulio Mazzoni, «Architetto Pittore e Statuario ancora. Lo mostra la prima Capella entrando in S. Giacomo de Spagnoli da Piazza Navona à mano sinistra. Parimente quella Nella Chiesa del Popolo»<sup>21</sup>: gli esempi richiamati da Resta per mostrare le tre diverse competenze del piacentino erano infatti complessi plastico-pittorici contraddistinti dalla presenza sull'altare maggiore di sculture marmoree stanti di dimensioni pressoché prossime al naturale<sup>22</sup>.

La grande tradizione plastica padana, in testa alla quale veniva collocato Leonardo, trovava però i suoi maggiori campioni primariamente nell'arte fittile. Oltre al già citato Gaudenzio, è Antonio Begarelli ad attirare l'attenzione del padre filippino: Resta dichiara di possedere uno dei rarissimi disegni dell'«insigne plastico» di Modena, «amico strettissimo, e fedelissimo del Correggio», per il quale «plasticava ciò, che egli aveva bisogno per imitare il rilievo»<sup>23</sup>. Come è stato dimostrato, Resta attinse questa informazione dalla *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti modonesi più celebri* di Ludovico Vedriani (1662), che aveva integrato la notizia già inserita da Francesco Scannelli ne *Il Microcosmo della pittura* (1657) in merito all'abitudine di Correggio di aiutarsi con modelletti fittili per studiare le figure da rappresentare nei suoi sbalorditivi scorci, additando Begarelli quale esecutore dei modelli in terracotta impiegati da Allegri per realizzare la sua straordinaria opera nel Duomo di Parma<sup>24</sup>.

Nelle pagine della *Raccolta de' Pittori* è riportata anche la notizia della collaborazione dei due artisti emiliani nella raffinatissima *Deposizione* originariamente messa in opera per la chiesa

---

lombarda, si vedano BONARDI 2013 e BORA 2017. Su Resta e Leonardo si vedano GRISOLIA 2018a e GRISOLIA 2019.

<sup>18</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 2, n. 2. 269x324 mm, penna su carta bianca ingiallita. Cfr. BORA 1976, scheda n. 2, p.n.n.

<sup>19</sup> Ivi, p. 265.

<sup>20</sup> Si veda, quale esempio, quanto espresso in VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, p. 40.

<sup>21</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 59, n. 63. Cfr. BORA 1976, p. 270.

<sup>22</sup> Per Mazzoni in San Giacomo degli Spagnoli (complesso perduto) si veda REDÍN MICHAUS 2002; per la cappella Alicorni Theodoli (complesso parzialmente conservato nella sua forma originale) si veda TOSINI 2009.

<sup>23</sup> «Un Presepio copiosissimo di figure pastorizie, e di gloria numerosissima d'Angioli col Padre Eterno in lontananza [...] un disegno compitissimo, e tanto raro, che per la rarità io lo stimo più che se fusse del medesimo Correggio» (RESTA 1707, pp. 72-73). Il disegno, non identificato, è registrato da Resta anche in ms. Lansdowne 802, libro f, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 66.

<sup>24</sup> SCANNELLI 1657, p. 275; VEDRIANI 1662, pp. 48-51. Sul tema si vedano almeno LIGHTBOWN 1964; GASPAROTTO 2008; OCCHIPINTI 2016, pp. 18-22.

di Santa Cecilia a Modena, quindi traslata in Santa Margherita, poi all'Accademia di Belle Arti e infine collocata in San Francesco, opera nella quale Correggio avrebbe dato egli stesso prova delle sue competenze di plastificatore modellando tre figure<sup>25</sup>. Va rilevato però che padre Resta – il quale visitò Modena e probabilmente ebbe occasione di osservare l'opera dal vero – era invece persuaso che la partecipazione di Correggio consistesse in un intervento pittorico: «il Correggio vi fece *in pittura* tre figure nel Campo»<sup>26</sup>. L'intervento era ricordato anche da Jonathan Richardson Jr., che vide l'opera allestita in Santa Margherita e che descriveva il gruppo della Vergine sorretta dalle tre Marie «made, and beautifully color'd in their proper Colours by Correggio himself»<sup>27</sup>. L'applicazione policroma tanto elogiata doveva però essere frutto di un'integrazione che si colloca a monte della scrittura degli *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium monumenta* di Francesco Forciroli (1586-1622) che per la prima volta la segnalano, e che avvenne forse a opera di Orazio Grillenzoni, il decoratore che nel 1572 colorò il *Compianto* dello stesso Begarelli in Sant'Agostino<sup>28</sup>.

Pur dissentendo dunque sulla tipologia di intervento di Correggio, in Vedriani Resta ritrovava comunque un'attenzione per l'arte plastica – tutta concentrata sulla lavorazione della «terra creta»<sup>29</sup> – e la convinzione della sua superiorità sulle altre arti in quanto riproposizione dell'atto divino della creazione<sup>30</sup>. Begarelli, «prodigio di stupore dell'arte plastica»<sup>31</sup>, aveva per Vedriani – insieme al concittadino Guido Mazzoni – elevato l'arte fittile a un livello tale da poter gareggiare con la scultura in marmo degli antichi, quasi realizzando una delle convinzioni che, stando a Vasari, Michelangelo avrebbe espresso, colpito dall'eccellenza delle opere in terracotta del modenese: «Se questa terra diventassi marmo, guai alle statue antiche»<sup>32</sup>. L'aneddoto è riportato anche da Resta in calce al testo inserito nel libro *f*. In coda a quest'ultimo brano e a riprova delle informazioni raccolte, il filippino faceva appello al gesuita Giovanni Rho, anche se è possibile che questo testo gli fosse noto solo attraverso Vedriani<sup>33</sup>.

Nell'ampio universo della plastica, così come si ricostruisce a partire dagli scritti dell'oratorio, rientra anche la modellazione dello stucco, inteso tanto come materiale usato per la fattura di statue e modelli, quanto nella variante bianca cosiddetta all'antica, impiegata per la decorazione murale. È stato anzi rilevato l'interesse del tutto peculiare che spinse Resta

---

<sup>25</sup> Su tale attestazione (VEDRIANI 1662, p. 49) i cronisti e la critica si sono a lungo interrogati per accertarne la veridicità e individuare le sculture. Cfr. LIGHTBOWN 1964, BONSANTI 1992, pp. 152-161, e, più recentemente, L. Righi Guerzoni, scheda n. 58, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 223-225.

<sup>26</sup> RESTA 1707, p. 73, e ugualmente Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 66. Il corsivo nella citazione è di chi scrive. Permane qualche dubbio sul significato da attribuirsi a «nel Campo», espressione che potrebbe anche alludere a delle figure dipinte sullo sfondo; tuttavia non sono note al momento testimonianze in questo senso.

<sup>27</sup> RICHARDSON–RICHARDSON 1722, p. 28.

<sup>28</sup> Cfr. BONSANTI 1992, pp. 130, 152, e L. Righi Guerzoni, scheda n. 56, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 218-219. Forciroli depreca le aggiunte policrome e ricorda che le sculture erano state lasciate «dall'istesso maestro con biacca in maniera bianchi, che figuravano candidissimo marmo come tutte l'altre sue opere» (FORCIROLI/CAVICCHIOLI–MANCINI 2007, p. 100). Per le caratteristiche tecniche delle finiture di Begarelli si veda TRANCHINA 2008(2009), pp. 44-50 e in particolare p. 47, dove menziona recenti scoperte in merito alla presenza di policromia originaria sulle sculture begarelliane di San Benedetto Po. D'altronde, è documentato almeno un caso in cui l'artista sottoscrisse un contratto che prevedeva che le figure «dentro del ornamento debbono essere colorite di boni colori et ornate secundo il naturale et le figure di nichì e Dio padre cum li angelli finti de marmoro» (trascritto in BONSANTI 1992, p. 255): si tratta dell'incompiuta ancona dell'altar maggiore della chiesa di San Pietro a Modena. Cfr. *ivi*, pp. 234-239, 254-255, e S. Roversi, scheda n. 61d, in *EMOZIONI IN TERRACOTTA* 2009, pp. 237-239.

<sup>29</sup> VEDRIANI 1662, p. 27.

<sup>30</sup> CAPUCCI 2001, p. 561; OCCHIPINTI 2016, p. 18.

<sup>31</sup> VEDRIANI 1662, p. 46.

<sup>32</sup> VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 120. Contro quanto riportato da Vasari – che Michelangelo vide le opere di Begarelli passando per Modena – si è espresso BONSANTI 1992, pp. 19-20.

<sup>33</sup> RHO 1644; VEDRIANI 1662, pp. 49-50; sulle questioni afferenti alla scultura nel testo di Rho si veda OCCHIPINTI 2016, pp. 23-29.

alla ricerca e alla raccolta di disegni d'ornato, soprattutto cinquecenteschi e per lo più da lui inseriti nel *Libro d'Arabeschi* inviato a Palermo<sup>34</sup>. Egli procedeva creando categorie tematiche di disegni, alle quali faceva corrispondere in maniera spesso automatica il nome dell'artista specialista del genere stando alle fonti a sua disposizione: si spiegano in tal modo i frequenti riferimenti a Giovanni da Udine, nelle *Vite* vasariane vero protagonista della grottesca moderna e responsabile della radicale modernizzazione dei repertori decorativi avviata all'interno della bottega di Raffaello<sup>35</sup>. Oltre ai disegni raccolti nel codice palermitano, anche nel volume intitolato *Trattenimenti Pittorici* Resta inserì un disegno da lui reputato di mano del friulano: una *Vittoria alata*, che, come osservato da Francesco Grisolia, è copia di una delle vittorie in stucco poste nei riquadri del XII e del XIII pilastro delle Logge di Leone X, più ragionevolmente attribuibile a un anonimo artista della metà del Cinquecento<sup>36</sup> (Fig. 3).

«Da Raffaele adoperato alle Loggie di Leon 10<sup>o</sup>» è anche Perino del Vaga, che Resta non esita a definire l'«architetto e plastico» che «diventò il redentore di tutte le opere di Roma, come si può vedere nella sua Vita presso al Vasario»<sup>37</sup>. Di Perino l'oratoriano inquadrava perfettamente il ruolo di caposcuola e di dominatore della produzione artistica nella Roma farnesiana e il grande talento nella progettazione di complessi decorativi in pittura e stucco<sup>38</sup>, riconducendo al suo raggio d'azione anche la decorazione plastica di Palazzo Capodiferro Spada<sup>39</sup>. In stretti rapporti con diversi membri della famiglia Spada<sup>40</sup>, proprietari della sontuosa dimora fatta edificare e ornare dal cardinale Girolamo Capodiferro attorno alla metà del Cinquecento<sup>41</sup>, Resta doveva conoscere bene il palazzo, le sue decorazioni e la preziosa collezione che contemplava anche il modello su tela realizzato da Perino per la spalliera destinata a essere collocata al di sotto del *Giudizio* michelangiolesco ma mai compiuta<sup>42</sup>. Acquistato da Bernardino Spada nel 1636 e fatto allestire nello studiolo della sua nuova dimora romana, il modello è richiamato da Resta in relazione a un disegno inserito nel *Libro d'Arabeschi*, dipendente dalla composizione di Perino e realizzato da un anonimo artista della seconda metà del Cinquecento sulle pagine di un taccuino che riporta anche altre copie da decorazioni in parte note e in parte non individuate<sup>43</sup>. È probabilmente sempre alla spalliera che Resta allude quando registra, in coda alle informazioni su Giulio Mazzoni inserite a corredo di un foglio ancora da identificare, che «nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum"» (forse una sorta di didascalia voluta da Bernardino Spada), aggiungendo di aver posseduto un disegno di Bonaccorsi per gli stucchi del palazzo e

<sup>34</sup> Si vedano PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b e le voci *arabeschi*, curate dalla stessa Prospero Valenti Rodinò e da Maria Beltramini, in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

<sup>35</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b, p. 23.

<sup>36</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1812 F. 258x148 mm, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone su carta bianca; controfondato e centinato. Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 181-182, n. 62, e GRISOLIA 2021, n. 62.

<sup>37</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro k, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 209: identificato nel *Busto di Diana* a matita rossa attribuito a Lelio Orsi (Oxford, Christ Church, inv. 1830). Cfr. BYAM SHAW 1976, I, p. 394, s. 1784.

<sup>38</sup> Per l'egemonia culturale e artistica esercitata da Perino nella Roma farnesiana nel suo ultimo decennio di vita si vedano AGOSTI 2019 e AGOSTI 2021.

<sup>39</sup> QUAGLIAROLI 2019.

<sup>40</sup> Su Resta e la famiglia Spada si vedano in particolare PAMPALONE 1993 e PAMPALONE 2017.

<sup>41</sup> NEPPI 1975; *PALAZZO SPADA* 1992; QUAGLIAROLI 2021.

<sup>42</sup> PERINO DEL VAGA 2021.

<sup>43</sup> Palermo, Biblioteca Comunale, Codice Resta, f. 17 a. In alto a destra: «Perino in casa de Sig.ri / Ill. i. Spadi» e in basso, ugualmente autografo di Resta, «Perino del Vaga / nell'ultima opera che lasciò imperfetta nel Palazzo di Capo di ferro hora delli / Spadi in Roma». Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a, pp. 68-69, n. 17a, e L. D'Amici, scheda n. VII, in PERINO DEL VAGA 2021, pp. 68-69. La *Madonna con Bambino* che compare sul verso del foglio è da porre in connessione con un'invenzione di Livio Agresti testimoniata da un disegno del British Museum, inv. 1880,1009.31, e da una stampa di Giovanni Battista Cavalieri, presentando, con leggere varianti, formule simili a quelle impiegate dal forlivese nella pala Pellucchi in Santa Maria della Consolazione.

di averlo regalato al cardinale Fabrizio Spada<sup>44</sup>. La notizia del foglio donato – oggi ignoto – è ribadita anche nelle pagine del libro *k*, *Il Secolo d'oro*, nel brano appuntato in corrispondenza di un foglio di Perino, quest'ultimo riconosciuto in uno studio di decorazione murale conservato nella collezione del Christ Church di Oxford<sup>45</sup> (Fig. 4). Si tratta di un disegno di grande interesse perché vi si ritrovano numerosi elementi del ricco repertorio di formule decorative approntato da Perino e divulgato dalla sua numerosa équipe di collaboratori. Nel registro più alto, evidenti discendenze dalle invenzioni per la spalliera si riscontrano per le figure alate poste a rinserrare i riquadri istoriati; figure che devono aver creato un 'cortocircuito' nella mente dell'oratoriano, che ritrovava questi stessi motivi sparsi tra le splendide decorazioni delle stanze del piano nobile del palazzo, ma di cui vedeva anche una reinterpretazione nella decorazione a stucco della facciata e del cortile, trovando la sua più originale e raffinata declinazione nella parete sud-ovest, prospiciente l'ingresso (Figg. 5-6).

Basandosi sulla testimonianza vasariana, Resta reputava che la realizzazione del ricercatissimo apparato in stucco del palazzo fosse interamente opera di Mazzoni<sup>46</sup>, da lui ritenuto, seguendo l'indicazione della *Memoria* di Celio, «discepolo di Pierino del Vago»<sup>47</sup>. Grazie al reperimento dei contratti a opera di Roberto Cannatà, sappiamo che la parete sud-ovest venne affidata al duo Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra: pur seguendo un medesimo «disegno» – come citato nel contratto – si mostra qualitativamente maggiore sia delle altre pareti sia del fronte esterno<sup>48</sup>. Provengono dall'eredità a lungo termine di Perino i motivi decorativi qui adoperati e con essi Resta poteva ritrovare tante corrispondenze nel foglio oggi a Oxford: tra gli elementi del primo registro grafico e le figure che affiancano le finte aperture in corrispondenza dei mezzanini, la presenza e la collocazione dei mascheroni grotteschi e ferini, lo scorrere del sottile fregio animato da scontri tra coppie di mostri marini e il ritmico succedersi dei riquadri del terzo registro del foglio, a cui sembra ispirato l'ultimo livello della decorazione del cortile, dove i riquadri, come attestano i contratti e documentano incisioni e fotografie storiche, presentavano raffigurazioni pittoriche<sup>49</sup>. Pure scartando in direzione di una maggiore libertà inventiva, una dinamicità e un'espressività più accentuate, la parete sud-ovest è quella che mostra maggior familiarità con il grazioso senso «plastico» di Perino testimoniato dal foglio di Oxford ed evidentemente apprezzato dal collezionista e conoscitore oratoriano. È su questo e su materiali simili che Resta deve aver fondato la sua lettura – di non poca sensibilità e precocità – dell'ornamento plastico del palazzo degli amici Spada.

---

<sup>44</sup> Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *l*, t. 3, *Il Secolo pratico*, n. 28. Nel ms. Lansdowne 803, ugualmente conservato presso la British Library di Londra, a questo disegno corrisponde: «Mazzoni (Giulio) 1541/ Faith Coloured X fo. 17 n. 28». Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 207-209, n. 75, e GRISOLIA 2021, n. 75.

<sup>45</sup> «Di Perino del Vago La parte inferiore di questa historia ci serve d'eruditione nel principio del tomo 4° ivi la troverai disposizione di questo disegno, pigliandolo intiero con la suddetta parte dell'altro tomo fu quella che Perino dipinse in Sala del palazzo de Baldassini alias vicino a Sant'Agostino dove narra il Vasario che al suo tempo si faceva la maggior Academia a studiare quelle cose. Anche nel palazzo nel capo di ferro hora di marchesi Spada v'è una simile inventione di quelle figure collegate al freggio di Perino; io n'haveva il disegno e lo donai al signor cardinale Spada. Vedi a n°. 60 un altro Curtio più arditto di questo del Pordenone» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 235). Il disegno: Oxford, Christ Church, inv. 0940. 220x440 mm, penna e acquerello bruno, matita nera. Cfr. BYAM SHAW 1976, I, p. 141, n. 482; ivi, II, tav. 265.

<sup>46</sup> VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V, p. 550.

<sup>47</sup> CELIO 1638, p. 46. Resta è infatti persuaso che Mazzoni «sotto Perino lavorò in Castello et in altre opere giornaliere doppo il Sacco di Roma» (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, t. 2, *Il Secolo d'oro*, n. 263).

<sup>48</sup> CANNATÀ 1991. Sulle maestranze responsabili degli stucchi di cortile e facciata si vedano anche NOCCHI 2019 e QUAGLIAROLI 2021.

<sup>49</sup> NEPPI 1975, p. 34, fig. 25; LETAROUILLY 1840-1857, III.





Fig. 1: Anonimo fiorentino del XV sec., *S. Bartolomeo*, 251x152 mm, pennello e acquerello bruno pallido, leggera matita nera su carta blu. Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 2903



Fig. 2: Anonimo del XVI sec., *Cavallo impennato*, 269 x 324 mm, penna su carta bianca ingiallita. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, p. 2, n. 2 (BORA 1976, scheda n. 2, p.n.n.)



Fig. 3: Anonimo della metà del XVI sec., *Vittoria alata*, 258x148 mm, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone su carta bianca; controfondato e centinato. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1812 F (GRISOLIA 2018b, p. 181, n. 62)





Fig. 4: Perino del Vaga, *Studio per una decorazione murale*, 220x440 mm, penna e acquerello bruno, matita nera. Oxford, Christ Church, inv. 0940



Fig. 5: Tommaso Boscoli, Leonardo Sormani, 1550, decorazione a stucco. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete nord-est (foto dell'autrice)



Fig. 6: Giulio Mazzoni, Diego de Fiandra, 1550, decorazione a stucco. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest (foto dell'autrice)



## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2019

B. AGOSTI, *Perino del Vaga e lo 'stile farnesiano'*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 75-82.

AGOSTI 2021

B. AGOSTI, *Perino su Michelangelo. 2*, in *PERINO DEL VAGA 2021*, pp. 29-37.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo*, Roma 1642.

BALDINUCCI 1681

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

BONARDI 2013

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

BONSANTI 1992

G. BONSANTI, *Antonio Begarelli*, Modena 1992.

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.

BORGHINI 1584

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

BYAM SHAW 1976

J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, I-II, Oxford 1976.

BYAM SHAW 1983

J. BYAM SHAW, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, I-III, Parigi 1983.

CANNATÀ 1991

R. CANNATÀ, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 70, 1991, pp. 87-104.

CAPUCCI 2001

M. CAPUCCI, *Lodovico Vedriani e il biografismo artistico municipale*, in *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, a cura di A. Prospero, con la collaborazione di M. Donattini, G.P. Brizzi, I-II, Roma 2001, II, pp. 555-571.

CARRARA 2019

E. CARRARA, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, atti del convegno (Parigi 22 gennaio 2018), a cura di F. Dubard de Gaillarbois, O. Chiquet, Parigi 2019, pp. 241-256.

CELIO 1638

G. CELIO, *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638.

COLLARETA 1982

M. COLLARETA, *Considerazioni in margine al De statua ed alla sua fortuna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, fasc. 1, XII, 1982, pp. 171-187.

COLLARETA 1988

M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1988, II, pp. 569-580.

DA VINCI/SCARPATI 1993

L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. SCARPATI, Milano 1993.

DA VINCI/AGOSTI 2002

L. DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. AGOSTI, Milano 2002.

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.

EMOZIONI IN TERRACOTTA 2009

*Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra, a cura di G. Bonsanti, F. Piccinini, Modena 2009.

FORCIROLI/CAVICCHIOLI-MANCINI 2007

F. FORCIROLI, *Vite dei modenesi illustri (1586-1622)*, a cura di S. CAVICCHIOLI, trascrizione di G. MANCINI, Modena 2007.

GASPAROTTO 2008

D. GASPAROTTO, *Begarelli e Correggio: tracce di un dialogo fra scultura e pittura*, in *Correggio*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 2008, pp. 427-435.

GRISOLIA 2018a

F. GRISOLIA, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 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).

LETAROUILLY 1840-1857

P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, I-III, Parigi 1840-1857.

LE TAVOLE DEL LOMAZZO 1997

*Le tavole del Lomazzo* (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia 1997.

LIGHTBOWN 1964

R.W. LIGHTBOWN, *Correggio and Begarelli: a Study in Correggio Criticism*, «The Art Bulletin», 1, 1964, pp. 7-21.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

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

NEPPI 1975

L. NEPPI, *Palazzo Spada*, presentazione di G. Spadolini, Roma 1975.

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.

NOCCHI 2019

L. NOCCHI, *Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferno*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2019, pp. 89-104.

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.

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.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono, circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura [...]*, Bologna, 1704.

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. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2017.

PALAZZO SPADA 1992

*Palazzo Spada. Arte e storia*, a cura di R. Cannatà, Roma 1992.

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane [...] (1582)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, II, pp. 117-509.

PAMPALONE 1993

A. PAMPALONE, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma 1993.

PAMPALONE 2017

A. PAMPALONE, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 29-76.

PERINO DEL VAGA 2021

*Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada; con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Roma Milano 2021.

PIZZONI 2015

M.R. PIZZONI, *Trascrizione e commento delle postille di padre Resta alle Vite di 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.

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA 2017*, pp. 143-175.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a

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

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in *PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a*, pp. 15-38.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013

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

QUAGLIAROLI 2019

S. QUAGLIAROLI, *Giulio Mazzoni, «discepolo di Pierino del Vago», nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada*, in *In corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi, Roma 2019, pp. 63-69.

QUAGLIAROLI 2021

S. QUAGLIAROLI, «*Pulcherrimam regiamque domum*». *Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la "setta sangallesca", l'eredità di Perino del Vago, il trionfo dello stucco*, in *Il cantiere nel Cinquecento:*

*architettura e decorazione*, I. Roma, a cura di S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin, Roma 2021 (in corso di stampa).

REDÍN MICHAUS 2002

G. REDÍN MICHAUS, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramírez de Arellano*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 120, 2002, pp. 49-62.

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.

RHO 1644

G. RHO, *Variae virtutum historia, libri septem*, Lione 1644.

RICHARDSON–RICHARDSON 1722

J. RICHARDSON SR, J. RICHARDSON JR, *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, etc. with Remarks*, Londra 1722.

SCANNELLI 1657

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

TESTORI 1965

G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965.

TOSINI 2009

P. TOSINI, *La cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, I-II, Roma 2009, II, pp. 489-507.

TRANCHINA 2008(2009)

P. TRANCHINA, *Scultura in terracotta. Trattamenti superficiali di finitura*, «Materiali e Strutture», n.s., 11-12, 2008(2009), pp. 34-57.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

*Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VARCHI/BAROCCHI 1960-1962

B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1546), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, I, pp. 3-82.

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.

VEDRIANI 1662

L. VEDRIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori, et Architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'Opere loro insigni, e dove l'hanno fatte*, Modena 1662.

VERROCCHIO 2019

*Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia 2019.

WARWICK 1997

G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», 4, 1997, pp. 630-646.

WARWICK 2000

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

## ABSTRACT

L'analisi delle occorrenze del sostantivo *plastico* tra gli scritti di padre Resta diventa occasione per esplorare una tematica rimasta ai margini degli attenti e approfonditi studi dedicati alla figura dell'oratoriano: la sua peculiare visione dell'arte della modellazione. Guardando al nutrito *corpus* di scritti e al ricco repertorio di disegni raccolti da Resta, si desume che è in primo luogo all'autorità di Giovanni Paolo Lomazzo che egli si appella, non solo per recuperare informazioni sui più illustri plasticatori ma anche per costruirsi una certa idea della modellazione in rapporto alla pittura e alla scultura, consapevole del complesso dibattito sul tema del paragone delle arti. Attraverso la mediazione di Lomazzo l'oratoriano eredita infatti il pensiero di Leonardo da Vinci sulla plastica. Affiancando alle informazioni desunte dal trattatista lombardo i dati attinti da diverse fonti, Resta approfondisce l'attività di numerosi plasticatori, perlopiù esponenti di quella cultura artistica di marca padana da lui tanto apprezzata e promossa. Rientra infine nell'ampio universo della plastica anche la modellazione dello stucco, ambito nel quale Resta dà un significativo contributo, segnale di una sensibilità per nulla scontata.

The analysis of the occurrences of the substantive *plastico* in Sebastiano Resta's writing production offers an opportunity to focus on a topic which has not yet been well examined by the many accurate studies centred around this fascinating figure of collector: his peculiar vision of the art of sculpting in clay, stucco and other plastic materials. Analysing his extensive *corpus* of critical notes and the rich repertoire of drawings, it can be deduced that Resta looks to Giovanni Paolo Lomazzo as his main source, not only to retrieve information on the most illustrious sculptors but also to create a certain idea of this art, comparing it to painting and sculpture and reflecting on the complex theme of the *paragone delle arti*. In fact, through the mediation of Lomazzo, Resta learns and embraces Leonardo da Vinci's beliefs on *plastica*. Combining what he reads in Lomazzo's treatises to the information that he derives from many other sources, Father Resta delves into the activity of numerous sculptors. For the most part, these artists belong to the Po Valley area and embody a specific culture that Resta appreciates and promotes. Regarding to stucco decoration, Resta makes a significant contribution thanks to a personal – and not obvious – sensitivity.