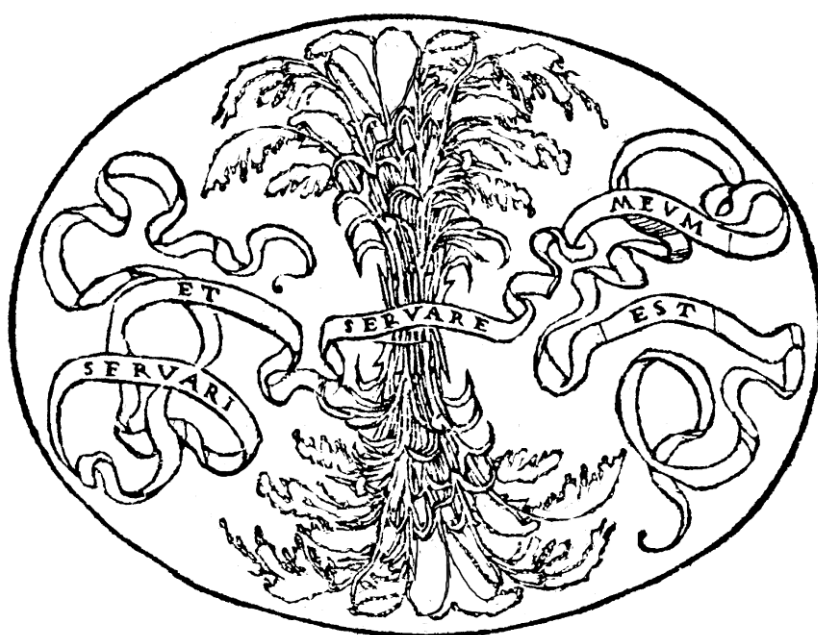


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 25/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI	p. 1
Editoriale	
PIETRO TRIFONE	p. 4
Nota prefatoria. Parole a regola d'arte	
FRANCESCO GRISOLIA	p. 5
Un avvio su padre Resta: strumenti di lavoro, scritti, lessico	
SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ	p. 23
Gli <i>arabeschi</i> di padre Resta	
MARIA BELTRAMINI	p. 35
<i>Arabesco</i> prima e dopo padre Resta	
CARLOTTA BROVADAN	p. 41
Prima di Cimabue: <i>greco</i> e <i>grecanico</i> in padre Resta	
MARIA GIULIA CERVELLI	p. 55
Appunto sull'uso di <i>anticomoderno</i> negli scritti di padre Resta e nella letteratura artistica seicentesca	
CARMELO OCCHIPINTI	p. 64
<i>Manieristi, manierati, manierosi</i> nella scrittura di padre Resta e dei suoi contemporanei	
ELIANA MONACA	p. 82
La «serpeggiatura» negli scritti di padre Resta	

CAMILLA COLZANI	p. 92
Padre Resta e la «maniera eroica» di Pellegrino Tibaldi	
BARBARA AGOSTI	p. 104
Padre Resta e il «sapore» della pittura e dei disegni	
CRISTINA CONTI	p. 119
Padre Resta e gli «embrioni» del processo creativo: Raffaello e Correggio	
CARMELO OCCHIPINTI	p. 133
I maestri della pittura «pastosa» nella storiografia seicentesca e negli scritti di padre Resta	
MARIA ROSA PIZZONI	p. 153
La «morbidezza» della maniera moderna nei libri di disegni di padre Resta	
VITTORIA ROMANI	p. 172
«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio». <i>Pieghe e panni</i> nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta	
DAMIANO DELLE FAVE	p. 189
Appunti sulla nozione di <i>macchia</i> negli scritti di padre Resta	
DARIO BECCARINI	p. 195
«Era sì dolce il paese che passava il paesar di Raffaele». Sebastiano Resta e il paesaggio	
EMANUELA MARINO	p. 207
Padre Resta e il <i>pittoresco</i> . Appunti sull'utilizzo del termine nella letteratura artistica tra XVI e XVIII secolo	
VALENTINA BALZAROTTI	p. 215
Padre Resta e il primato padano dello scorcio	

- CLAUDIO CASTELLETTI p. 227
Quadratura: note di storiografia e lessicografia artistica dal Rinascimento a padre Sebastiano Resta
- SERENA QUAGLIAROLI p. 248
Plastico, plastificatore. Note sull'arte del modellare secondo padre Resta
- GIULIA SPOLTORE p. 265
La «sodezza» secondo padre Sebastiano Resta tra la maniera moderna e l'antico
- LUCA PEZZUTO p. 275
Replica e copia in padre Sebastiano Resta. Un disegno dall'*Annunciazione* di Guido Reni ad Ascoli Piceno
- CARMELO OCCHIPINTI p. 288
Pittori «naturalisti» nella storiografia artistica tra Sei e Settecento, prima e dopo padre Resta

LA «SODEZZA» SECONDO PADRE SEBASTIANO RESTA TRA LA MANIERA MODERNA E L'ANTICO

Negli scritti di Resta attualmente noti *sodezza* non ha un senso univoco. Come definizione di una qualità stilistica, indica consistenza e corposità, ravvisabile, a suo giudizio, in modo particolare in pittura¹.

La dote della «sodezza» viene riconosciuta dall'oratoriano ad artisti dalle differenti maniere, ed è conseguibile attraverso diversi espedienti tecnici, tanto che, come si illustrerà, essa pertiene tanto alla pittura di Caravaggio, quanto a quella di Michelangelo. Si vedrà inoltre che la «sodezza», in un'accezione più estesa, viene a coincidere talvolta per Resta con la «perfezione», soprattutto in riferimento alle opere dell'antichità². Ciò significa un uso di questo termine diverso da quello che ne aveva fatto Vasari, il quale lo aveva adoperato per designare la solidità statica delle architetture o l'addensamento di determinati materiali durante la lavorazione (per esempio dello stucco)³. L'accezione che ha in Resta corrisponde piuttosto a quella con cui il termine compare nei testi seicenteschi di Giulio Mancini⁴, Marco Boschini⁵ e Carlo Cesare Malvasia⁶.

Hò sentito io da persone che hanno havuto pratica et amicitia col Gobbo dei Caracci, qual riferiva che Annibale Caracci diceva che il Caravaggio era il mastro di tutti in quanto alla verità, et alla sodezza del chiaro e oscuro. Questo sì che veramente il Caravaggio non havea costume né nobiltà, né grazia; ma verità forza e sodezza⁷.

In questa postilla, che padre Resta appose all'esemplare delle *Vite* del Baglione conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, egli riporta un'inedita opinione di Annibale Carracci su Caravaggio. Che il ricordo venga, pur con la mediazione di ignoti, dalla memoria di Pietro Paolo Bonzi è plausibile: la formazione sotto Giovan Battista Viola, documentata delle fonti⁸, unitamente all'influsso di Caravaggio rilevabile nella sua pittura⁹ depongono a favore di

Ringrazio per la condivisione dei loro materiali di studio e degli scritti inediti Alessandra Cosmi e Maria Rosa Pizzoni. Un sentito ringraziamento devo anche a Barbara Agosti e Francesco Grisolia.

¹ Nell'epistolario rivolto a Magnavacca essa viene diversamente utilizzata per indicare la grandezza della virtù dell'interlocutore e il suo buon fondamento. Cfr. Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. I, lettera n. 39, 13 aprile 1697 (in PIZZONI 2021). Allo stesso modo Malvasia si rivolge a Carlo Dati. Cfr. PERINI 1988, p. 296, lettera n. 3.

² Un caso in tal senso mi pare possa venire da una lettera del Resta a Magnavacca del 1707, dove i termini di perfetta consistenza e perfezione sono sovrapponibili. In essa si descrive «una Madonna, sant'Anna con i putti e san Giuseppe che è bellissima copia di Raffaele a chiaro oscuro d'un quadro che credo l'abbia il re di Francia, che par originale, pare di m(an)o di Perino alla leggiadria della penna nelle carni, ma nelle pieghe v'è la sodezza e purità e di maneggio di biacca di [...] da Modana» (Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. II, lettera n. 2, 1707, in PIZZONI 2021).

³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, I, p. 107; ivi, IV, p. 630; si veda inoltre, sempre legato alla consistenza dei materiali, ivi, I, pp. 87-88; ivi, II, p. 282; ivi, IV, p. 560.

⁴ Cfr. *infra*.

⁵ BOSCHINI 1660, pp. 319, 483, 577.

⁶ MALVASIA 1678, I, pp. 269, 361, 476; ivi, II, p. 158. Non vi è traccia nei testi di Giovan Battista Agucchi, quanto in quelli di Giovan Pietro Bellori, con il quale l'oratoriano è in stretto contatto, di questa parola. Baldinucci, altrettanto vicino a Resta, utilizza il termine in un'accezione molto diversa. Cfr. BALDINUCCI 1809, II, p. 156. È possibile inoltre che Resta abbia introiettato presto nel suo vocabolario questo termine: Girolamo Borsieri lo aveva utilizzato nel suo *Supplimento* (1619), testo che forse non era sfuggito alla lettura di un giovane Sebastiano, ancora in formazione a Milano. Cfr. BORSIERI 1619, pp. 53, 62.

⁷ BELLORI/BOREA 2009, I, p. XIII, nota 2; VANNUGLI 1991, p. 153, nota 31; *LE POSTILLE DI PADRE RESTA* 2016, p. 51.

⁸ MALVASIA 1678, I, pp. 132-133.

questa possibilità. Considerata la sua posizione mediana tra le due scuole, il Gobbo doveva certamente essere interessato ai pensieri di Annibale sulla maniera di Caravaggio. L'osservazione raccolta sullo stile del Merisi è particolarmente penetrante e sembra rispecchiare quell'intelligenza di sguardo che Annibale aveva sulla pittura e che rintracciamo in altri episodi¹⁰. Il primato riconosciuto da Annibale a Caravaggio si impernia sulla «verità», ovvero il ritrarre dal naturale, e sulla «forza» e «sodezza» della pittura, che dipendono dalla magistrale padronanza delle luci e delle ombre, il chiaroscuro¹¹.

Questa nota trova un contraltare in un'osservazione assai più tarda che Resta scrisse su un foglio della *Galleria Portatile*:

Ecco AGOSTINO CARRACCI nell'Eroico della sua Scuola Nativa abiurate mode della penna de Passarotti troppo inabile à seguir l'Aquile Carracesche. Avvertasi, che non intendo di aggravare la fama dei Passarotti [...] ma alla Comparatione de Caracci fictio caedit Veritati [...]. Per altro furono stimabilissimi Maestri ed essi, et il Calvart, et il Somachini, et il Sabbatini e li Procaccini; come il Fontana et altri di quel secolo e di quelle Scuole che garreggiando nella bellezza ammanierata, bisognò, che in fine cedessero alla bellezza e sodezza della Verità Carracesca. eccedevano ancora in libertà dove nella Scuola Carracesca si visse diremo così molto più a regola, e si tenne sempre e la fabrica e l'ornamento sopra il Vivo, facendosi errore il lavorare minima cosa in falso¹² (Fig. 1).

In questo caso la «bellezza e sodezza» che Resta attribuisce ai Carracci fa riferimento all'eccellenza nella pittura dal naturale che aveva segnato una cesura rispetto alla «bellezza ammanierata» dei loro predecessori della scuola bolognese (Denis Calvaert, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini, Ercole, Camillo e Giulio Cesare Procaccini)¹³.

Ad aprire la strada ai Caracci per questo nuovo equilibrio tra studio dei modelli e studio della natura che sta alla base della moderna «sodezza», nella ricostruzione di Resta, era stato l'amatissimo Correggio:

[...] venuto a Roma e qui visto e studiato [...] si slargò dilatò, e vista qui l'arte seguitò poi sempre la natura e col far la cuppola di San Giovanni dal 1520 al 1524 prese questa libertà fondata in sodezza e quanto egli fece da quel tempo [...] sempre fu da lui operato con eroico e moderno stile¹⁴.

Già Giulio Mancini aveva contrapposto la «gravità e la sodezza» dei Carracci alla totale assenza di tali qualità nella pittura del Cavalier d'Arpino, apprezzabile secondo lo scrittore senese piuttosto per la «buona compositione e la gratia»¹⁵; padre Resta fa un ulteriore passo in avanti per mettere in prospettiva storica lo scarto tra le novità della maniera carracesca e la scuola «molto manierata» di Giuseppe Cesari:

Ma il Cavalier campò così vecchio et hebbe tanti seguaci, se bene i più rimasti senza nome per l'ingrandimento de carraceschi, e fu egli tanto stimato et adoperato in vita sua da principi romani e stranieri e da sommi pontefici che, a ragione, si deve considerare per capo della scola celebre nel tempo suo. Fu scola spiritosa ma molto manierata, principalmente nel pannelleggiare e

⁹ LONGHI 1950; MORANDOTTI 2012.

¹⁰ MAHON 1947, p. 254, ove si veda anche la nota 33.

¹¹ BELLORI/BOREA 2009, I, p. 217.

¹² Milano, Biblioteca Ambrosiana, f. 261inf., n. 200, p. 188; BORA 1976, scheda n. 200, p. 281.

¹³ Sul diverso approccio al naturale che distingue i Carracci e Caravaggio si veda ARGAN 1970.

¹⁴ Correggio, Biblioteca Comunale 'G. Einaudi', Archivio di Memorie Patrie, t. III, lettera n. 27, 16 novembre 1709, già parzialmente commentata in PIZZONI 2018, pp. 49-50, nota 43. Su Resta e Correggio rimando a PIZZONI 2012a, 2012b, 2017, con ulteriore bibliografia.

¹⁵ MANCINI/MARUCCHI 1956, p. 109.

nemica di certe quadrature che danno sodezza a corpi e l'i stesso Cavaliere haveva sortito dalla natura uno spirito così vivace, che con la vivezza d'ingegno troppo pronto nascondeva quel medesimo di sodo e di grande, che allo studio et imitazione furtiva di Michel Angelo e degli altri del maggior secolo in sua gioventù, abortivamente raccolto haveva¹⁶.

Nel giudizio di padre Resta, la differenza tra le due maniere risulta ben evidente nell'esecuzione dei panneggi, che nella pittura del Cavalier d'Arpino, manierista a oltranza, hanno un andamento artificioso, formando pieghe molto disegnate, e più in generale nelle forme, che risultano prive di volumi maestosi, quasi che l'artista avesse dimenticato quanto «di sodo e di grande» aveva appreso negli studi compiuti in giovinezza sui modelli michelangioleschi¹⁷.

Un'accezione ancora diversa ha il termine *sodezza* nella lettera introduttiva che apre il cosiddetto Codice Piccolo dell'Ambrosiana, costituito da nove fogli di Peter Paul Rubens – ovvero ritenuti tali all'epoca – con una copia da Michelangelo e le restanti dall'antico¹⁸, donato nel 1684 da padre Resta all'Accademia del Disegno con chiare finalità didattiche¹⁹.

Le mando, perché osservino i Giovani, che, se Rubens per genio di sfogare il suo talento, imitò, e caricò, e mosse con tanto ardore un'opera di Michelangelo trasportando più tosto Michelangelo alla sua maniera ancor fiamenga, che trasformando se stesso in quella di Michelangelo: quando però studiò per genio d'imparare, non à secondarsi d'inventione, ma à comporsi di correzione, e costume, studiò con intelligenza sì da Maestro, ma con diligenza tale d'imitatione, e attenzione, che non parve più quel libero e sciolto Maestro dominante nelle sue proprie idee, ma un discepolo rafrenato al rigore della perfetta sodezza, esattezza, e gratia degl'Artefici antichi [sic]²⁰.

Resta loda qui lo straordinario talento di Rubens nell'appropriarsi dei modelli a cui attinge, distinguendo il suo diverso approccio di fronte a Michelangelo piuttosto che all'antico. Se confrontandosi con lo stile del Buonarroti l'artista fiammingo ne dà una reinterpretazione esasperata e caricata, l'esempio del «rigore della perfetta sodezza, esattezza, e gratia» dell'arte antica esercita su di lui una positiva funzione temperante²¹ (Fig. 2). I fogli del codice ambrosiano, letti nella prospettiva di questa dicotomia, si configurano, come una lezione fondamentale per gli allievi dell'Accademia Ambrosiana. Essi sono infatti insieme un ammonimento su quanto sia problematico e pericoloso – anche per un artista del calibro di Rubens – misurarsi con lo stile di Michelangelo e, di contro, un incoraggiamento a intraprendere la strada esemplare dell'imitazione dell'antico.

Sulla «sodezza» come carattere distintivo della migliore arte antica Resta torna infine nella sua trattazione delle celebri *Nozze Aldobrandini*²², l'affresco di età augustea oggi nei Musei Vaticani, dove ne discute la datazione e l'autografia. Ripartendo dalle informazioni fornite da Sandart, e distaccandosi inizialmente dall'opinione prevalente ai suoi giorni che si trattasse di un'opera del IV secolo a.C., nel corso del suo ragionamento, valuta la possibilità di una datazione sostanzialmente coincidente con quella accettata dagli studi moderni, benché proponendo poi del tutto fantasiosamente il nome di Apelle²³:

¹⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro I, t. 3, *Il Secolo pratico, Dichiaratione dell'Ordine di questo Tomo III*, paragrafo 4; si rimanda inoltre alla voce *Spiritoso*.

¹⁷ BOLZONI 2016.

¹⁸ Oggi non tutti attribuiti all'artista di Anversa, si rimanda, con ulteriore bibliografia, a WOOD 1990, COCCOLINI-RIGACCI 2004 e BORA 2010.

¹⁹ JONES 1997, pp. 41-47.

²⁰ WOOD 1990, p. 39.

²¹ JAFFÉ 1977, pp. 79-84; DODERO 2016, con precedente bibliografia.

²² Per l'opera e la storia della sua scoperta sul colle Esquilino si veda FUSCONI 1994 e M. Papini, scheda n. II.1., in *ROMA* 2009, p. 280, con relativa bibliografia.

²³ Cfr. FUSCONI 1994, pp. 107-112.

Nel che osservo non solo essere pittura di buon contorno, di perfetta simmetria e di ordinato concerto e compositione, ma di maniera di pennello sfarzoso, argomento a me validissimo che non puot'essere de' maestri del primo secolo dell'arte introdotta, non essendo la libertà dote di fanciullezza d'arte istradata a perfettione eroica²⁴.

Il «pennello sfarzoso» che si apprezza nell'affresco appartiene dunque a una stagione più inoltrata, nel fiore dell'età di Augusto, quando la pittura era contraddistinta da una «sodezza più pura e sostanziale»:

secondi o terzi caratteri di chi ha seguitato per aggiungere novità alle prime matrici maniere di diligente esattezza e di sodezza più pura e sostanziale con l'accrescimento di bizzaria e d'ornato a compimento dell'accidentale bellezza e gloriosa ricompensa del non essere stati primi i terzi artefici²⁵.

²⁴ Si veda British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori, Discorso della Nova Nupta Aldobrandina se sia pittura latina o greca*.

²⁵ *Ibidem*.



Fig. 1: Agostino Carracci, *Il riposo dalla fuga in Egitto*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 261 inf. N. 200, p. 188 (BORA 1976)



Fig. 2: Peter Paul Rubens, *Seneca morente*. Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 249 inf. F. 7 (DODERO 2016, p. 76, fig. 7)

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1970

G.C. ARGAN, *Il «realismo» nella poetica del Caravaggio*, in G.C. Argan, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 195-207 (edizione originale in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, II, Roma 1956, pp. 25-41).

BALDINUCCI 1809

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], I-II, Milano 1809 (edizione originale Firenze 1681).

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).

BOLZONI 2016

M.S. BOLZONI, *Cavalier d'Arpino: omaggio a Michelangelo*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564. Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, atti della conferenza (Berlino 26-28 marzo 2015), a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 120-141.

BORA 1976

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

BORA 2010

G. BORA, *Pieter Paul Rubens. Disegni della scultura classica*, in *La Biblioteca delle Meraviglie. 400 anni di Ambrosiana*, catalogo della mostra, a cura di C. Continisio, M.L. Frosio, E. Riva, Novara 2010, pp. 168-175.

BORSIERI 1619

G. BORSIERI, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619.

BOSCHINI 1660

M. BOSCHINI, *La Carta del navigar pitoresco* [...], Venezia 1660.

COCCOLINI-RIGACCI 2004

G. COCCOLINI, C. RIGACCI, *Il "Codice piccolo" di padre Sebastiano Resta. Tecniche e tematiche nella conservazione di opere d'arte legate al collezionismo*, «OPD Restauro», 16, 2004, pp. 53-68.

DODERO 2016

E. DODERO, *Rubens e il dialogo con l'antico*, in *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, Venezia 2016, pp. 70-85.

FUSCONI 1994

G. FUSCONI, *La fortuna delle «Nozze Aldobrandini». Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994.

JAFFÉ 1977

M. JAFFÉ, *Rubens and Italy*, Oxford 1977.

JONES 1997

P.M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997 (edizione originale *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge 1993).

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.

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Un momento importante nella storia della 'natura morta'*, «Paragone», 1, 1950, pp. 34-39.

MAHON 1947

D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londra 1947.

MALVASIA 1678

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

MANCINI/MARUCCHI 1956

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi, con il commento di Luigi Salerno*, I. *Considerazioni sulla pittura - Viaggio per Roma - Appendici*, edizione critica e introduzione di A. MARUCCHI, presentazione di L. Venturi, Roma 1956.

MORANDOTTI 2012

A. MORANDOTTI, *Note minime sui margini*, in *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e riflessioni*, giornata di studi (Roma 20 ottobre 2011), a cura di F. Cappelletti, I. Artemieva, Firenze 2012, pp. 85-101.

PERINI 1988

G. PERINI, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, «The Art Bulletin», 2, 1988, pp. 273-299.

PIZZONI 2012a

M.R. PIZZONI, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in *La ricerca storica locale a Correggio*, atti dell'ottava giornata di studi storici (Correggio 27 ottobre 2012), Correggio 2012, pp. 57-72.

PIZZONI 2012b

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

PIZZONI 2017

M.R. PIZZONI, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma 11 dicembre 2015), a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, pp. 143-175.

PIZZONI 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, 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. 39-81.

PIZZONI 2021

M.R. PIZZONI, *La corrispondenza epistolare tra Sebastiano Resta e Giuseppe Magnavacca. Trascrizione e commento*, 2021 (in corso di stampa).

ROMA 2009

Roma. La pittura di un impero, catalogo della mostra, a cura di E. La Rocca, S. Ensoli et alii, Milano 2009.

VANNUGLI 1991

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

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

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

WOOD 1990

J. WOOD, *Padre Resta's Flemish Drawings. Van Diepenbeeck, Van Thulden, Rubens, and the School of Fontainebleau*, «Master Drawings», 1, 1990, pp. 3-53.

ABSTRACT

Con questa analisi si intende far luce su come padre Sebastiano Resta declini il termine *sodezza* nei propri scritti.

Quando l'oratoriano discute della maniera moderna, la «sodezza» corrisponde alla perfetta consistenza che attraverso il colore e il chiaroscuro si può ottenere: viene utilizzata per definire la pittura di Caravaggio, dei Carracci (e di contro la sua assenza viene riscontrata nella pittura del Cavalier d'Arpino) e di Correggio.

Differentemente, quando Resta tratta l'antichità, *sodezza* è un lemma che acquisisce i più sfumati contorni di una generica 'perfezione'.

This brief essay shows how Father Sebastiano Resta used the term *sodezza* in several different ways.

In his writings about 'Maniera Moderna', «sodezza» is a perfect consistency that the painter can reach through colours or chiaroscuro. Resta used it to define Caravaggio, Carracci, and Correggio's paintings, while the term is absent in the Cavalier d'Arpino's oeuvres.

Elsewhere, when Resta wrote about Antiquity, *sodezza* assumes a more generic meaning of 'perfection'.