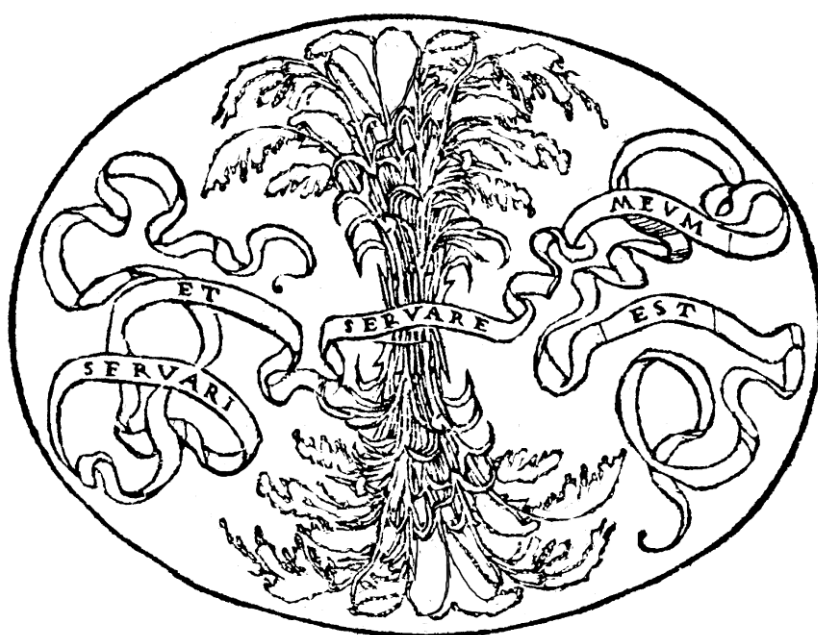


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

**«ANCHE LELIO HA USATO MIRABILMENTE DI QUESTE PIEGHE,
MA PIÙ INDISTINTAMENTE DEL CORREGGIO».**
***PIEGHE E PANNINELLE* RIFLESSIONI DI PADRE SEBASTIANO RESTA**

Nel *Vocabolario toscano delle arti del disegno*, primo lessico tecnico della lingua italiana stampato nel 1681, Filippo Baldinucci formalizzava le voci *piega* e *panno*, osservando che l'arte del panneggiare «esprime una delle principali azzioni» della pittura e della scultura e «vale far panni, cioè coprire di vestimenti le figure», avvertendo che si tratta di una pratica difficile. Da tempo però tale tema era al centro di acute osservazioni disseminate da padre Resta tra le note ai disegni passati nelle sue mani, le lettere ad alcuni dei suoi principali corrispondenti, e le postille alle fonti della letteratura artistica da lui più intensamente frequentate¹.

Da accanito quanto polemico lettore delle *Vite* di Vasari, egli aveva ben capito il significato che la rappresentazione dei panni riveste nello scandire il progresso dell'arte verso il culmine della maniera moderna. Ne aveva inteso anche la valenza di indicatori per riconoscere affiliazioni di stile e accostare o discriminare, talvolta in modo molto sottile, le maniere degli artisti.

Quanto al primo aspetto, padre Resta, dichiarando più volte la sua fonte, fa propria la parabola che da Cimabue conduce a Giotto, quindi a Stefano fiorentino, e la applica all'analisi dei disegni nelle note contenute nei codici destinati al vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti, trasmesseci dal manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra². Così Cimabue mostrò «qualche piega di panni alquanto migliore» che, assieme alle espressioni delle teste e al disegno delle architetture, gli permise di andare oltre la maniera greca di Giunta Pisano, artista quest'ultimo non menzionato da Vasari ma noto a Resta dalla tradizione storiografica seicentesca³. Dopo di lui Giotto – e qui la citazione proviene da una postilla alle *Vite* – seppe dipingere «li panni con piegature sottili e soavem(ent)e passate da chiariscuri»⁴, mentre Stefano Fiorentino «cercò novità di pieghe ne panni» e ancora «trovò più di Giotto l'ignudo sotto il vestito»⁵. La pratica di assecondare con la foggia delle pieghe i volumi del corpo è un topos della letteratura artistica, variamente declinato da Leon Battista Alberti, Leonardo e Anton Francesco Doni prima di Vasari, con un intento in prevalenza teorico e

Ringrazio Carmelo Occhipinti, per l'invito a partecipare a questo numero della rivista dedicato a padre Resta, e Barbara Agosti, per i proficui scambi di idee. Ho potuto consultare le note del manoscritto Lansdowne 802 della British Library di Londra nella trascrizione condotta da Michela Corso, Francesco Grisolia, Luca Pezzuto e Maria Rosa Pizzoni nell'ambito del progetto di ricerca Padre Resta Project che sarà a breve pubblicata. A loro va la mia viva riconoscenza.

¹ Per la citazione nel testo: BALDINUCCI/PARODI 1975, p. 117. La ricerca sul lemma *pieghe* e sui termini collegati si è valsa anche della banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE*, a cura dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte, in particolare all'archivio *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO*.

² Sul manoscritto si vedano almeno POPHAM 1936-1937(1937), WARWICK 1996 e 2000.

³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *i*, *Parnaso de' Pittori*, n. 8. Sulla fortuna di Giunta Pisano si legga qui il contributo di Maria Giulia Cervelli.

⁴ Un'introduzione alle postille è in VANNUGLI 1991, in particolare pp. 149-150. Per una ricognizione sugli esemplari delle *Vite* postillati da padre Resta e per il suo modo di confrontarsi con il testo vasariano, anche in relazione ai precedenti di questo genere letterario, si rinvia ad AGOSTI 2015. La citazione nel testo è tratta dall'esemplare Cicognara della Biblioteca Apostolica Vaticana nella trascrizione con commento di Maria Rosa Pizzoni (PIZZONI 2015, p. 132). Sugli schizzi di Resta che accompagnano talvolta le note vergate sugli esemplari del testo vasariano si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015. Su Resta lettore di Vasari si veda anche GINZBURG 2017, pp. 382-391.

⁵ Nota al disegno n. 2 del libro *g*, *Pittura nascente, crescente et adulta*. Si tratta di una parafrasi del testo vasariano trascritto nel margine superiore di p. 151 dell'esemplare delle *Vite* torrentiniane poi appartenuto a Cicognara: «move pieghe facendo, tentava ricercare sotto lo ignudo della figura» (PIZZONI 2015, p. 133).

precettistico, mentre è la lettura condotta sul vivo del disegno e della pittura l'approccio che Resta predilige, condividendolo con lo storico aretino e anzi accentuandolo.

Le stesse considerazioni valgono nel caso dell'espressione «girar di pieghe molto ricco e con alcune ammaccature dolci», un esito che padre Sebastiano intende rettamente quale traguardo raggiunto in pittura dal «secol d'oro», sottolineando, nelle postille alle *Vite*, il passo dedicato alla *Madonna delle arpie* di Andrea del Sarto e accompagnandolo a margine con il commento: «bel vestire»⁶. Era appunto quella copiosità di pieghe e falde, di cui Raffaello aveva dato esempio, a permettere di aggirare gli effetti secchi del «fasciar de panni» di Andrea Mantegna⁷. A proposito di un disegno del pittore padovano, in un brano impegnato a giustificare le diverse maniere di dipingere da lui praticate, Resta sottolinea che la lunga vita di Mantegna si era svolta «in quel secolo che si faceva il passaggio dalle tenebre alla luce» e, di conseguenza, osserva che i modi esibiti dalle sue figure «sono d'una proportione altre d'una altra, così più deboli o meno, meno bene o più ben vestite et ornate», a conferma del fatto che le vesti fossero considerate come uno degli indicatori principali per l'evoluzione dello stile anche nella vicenda di un singolo artista⁸.

Il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo è l'altra lettura dichiarata dall'oratoriano in materia di panni. Proviene dal capitolo *De i moti di tutte le sorti di panni*⁹ l'osservazione a commento del disegno di Mantegna ora citato, dove questi è accostato a Bramante per aver «ridotto a perfettione con gran stento i panni meglio degli altri più antichi di essi», sopravanzando la generazione precedente; entrambi sarebbero stati poi «ricorretti e politi» da Albrecht Dürer e da Luca di Leida¹⁰. Rispetto alla via maestra di Leonardo, Raffaello e Andrea del Sarto, a fianco dei quali il trattatista lombardo schierava Correggio, Cesare da Sesto, Bernardino Luini e, in terra tedesca, Dürer, tutti eccellenti nel dare movimento alle vesti, in questo frangente Resta s'interessa a un diverso modo di condurre il panneggio, derivante dalla pratica di disegnare da modelli vestiti di carta o tela che Mantegna e Bramante avevano seguito, pur migliorandola¹¹. Una simile procedura è rilevata anche in una nota relativa a un disegno attribuito a Piero della Francesca, dove il padre, appoggiandosi questa volta a Vasari, ricorda che il pittore borghigiano «bagnava i panni per diletto d'infinite pieghe»¹². Sempre dal testo di Lomazzo, questa volta dal capitolo LVII *Composizioni dei panni e delle pieghe*, l'oratoriano poteva trarre l'osservazione secondo cui pure Bramantino aveva seguito in principio la maniera cartacea nel condurre le pieghe, prima di recarsi a Roma, esperienza in séguito alla quale le sue vesti sarebbero divenute troppo molli e rilassate¹³. Dal passo Resta poteva trarre indicazioni di stile per convincersi dell'errore di Vasari circa la contemporaneità di Bramantino e Piero della Francesca. Come è noto, egli era pervenuto a questa conclusione grazie all'evidenza dei documenti¹⁴, ma doveva averlo messo sull'avviso anche l'argomento delle pieghe, come appare da una nota contenuta nell'*Arena dell'Anfiteatro Pittorico moderno* a

⁶ Esemplare Riserva della Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma. Cfr. PIZZONI 2015, p. 109.

⁷ *Galleria Portatile*, commento al disegno n. 77. Cfr. BORA 1976, p. 272.

⁸ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 91.

⁹ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 160-162.

¹⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 91.

¹¹ «Un altro mancamento si scorge anco ne' panni de i vecchi pittori, che paiano fatti in certo modo a scaglie, secondo che gli cavavano da modelli d'huomini, cred'io, vestiti di carta. La cosa è stata poi ridotta perfezione, con fatica grandissima, da Bramante e da Andrea Mantegna, e doppo fu anco ricorretta e polita un poco di più da Alberto Durero e da Luca d'Olanda» (LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 161-162).

¹² Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro g, *Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 63. La nota sintetizza il passo vasariano: «Dilettossi molto costui di far modelli di terra, et a quelli metter sopra de' panni molli con infinita di pieghe per ritrarli con infinità di pieghe» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 263).

¹³ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 395.

¹⁴ La vicenda è stata più volte ripercorsa. Cfr. AGOSTI 2012, p. 74; BONARDI 2013, pp. 147-150; PIZZONI 2015, pp. 64-65, nota 20; BORA 2017, pp. 262-263.

commento di uno studio attribuito al maestro lombardo per una testa della Vergine: «alquanto dura ne' panni, che poi morbidi venendo a Roma»¹⁵.

La sensibilità mostrata nel cogliere le caratteristiche degli artisti vissuti al tempo della transizione tra Quattro e Cinquecento si avverte pure nella postilla vergata in corrispondenza al breve quanto elusivo profilo del cremonese Boccaccio Boccaccino incluso nell'edizione torrentiniana delle *Vite* di Vasari. La posizione storica del pittore è allusa con un'efficace sintesi, a cui concorre anche l'osservazione assai pertinente sull'abilità nel condurre il pannello: «seguitava la maniera secca antica di Gio(vanni) Bellini, del resto era aggiustato e faceva belle pieghe Boccaccino»¹⁶. Anche Giovanni Bellini, sulla scia di Vasari descritto quale maestro di Giorgione e Tiziano, poteva essere in grado di disegnare «un panno che non può meglio piegarsi, né più dolcemente condursi», come Resta riscontrava in un foglio con uno studio di figura maschile ammantata con un libro¹⁷. A fronte di queste apparenti contraddizioni è opportuno rammentare quanto sia difficile mettere a sistema le riflessioni dell'oratoriano, sia per la natura eterogenea dei suoi scritti (postille, note a commento dei disegni, lettere), sia per quel modo di procedere tipico dei suoi ragionamenti, nei quali brillanti giudizi critici si alternano a errori, spesso dettati da ossessive convinzioni, e felici intuizioni attribuzionistiche a sorprendenti equivoci¹⁸.

Come spie di affinità stilistiche, le pieghe e i panni sono tenuti in considerazione anche per l'ambito della scultura, verso la quale Resta dimostra notevole interesse, e anche in questo caso le puntigliose letture del testo vasariano si rivelano preziose. Nella copia delle *Vite* poi confluita nel fondo Cicognara della Biblioteca Apostolica Vaticana, il padre aveva tracciato uno schizzo della tomba del milanese Giovanni Crivelli in Santa Maria Aracoeli, opera firmata da Donatello della quale Vasari non faceva ricordo, proprio con l'intento di sottolineare la lacuna dello storico aretino¹⁹. Il sopralluogo nella basilica romana è richiamato da Resta combinando appunti scritti e schizzi con funzione di promemoria nel commento a un disegno destinato a Marchetti, attribuito a Filippo Brunelleschi, a proposito del quale osserva: «nondimeno alla sotigliezza de panni et alla forma delle pieghe parmi nel medesimo stile del sepolcro di Gio Comelli milanese, Archidiacono d'Aquileia [...] dove sta scritto Donatelli fiorentini opus», a riprova delle affinità tra «due maestri amici intrinseci»²⁰.

Nell'ampio raggio delle curiosità dell'oratoriano, e a riprova del suo notevole interesse per la cultura artistica di area meridionale, c'era poi lo scultore palermitano Antonello Gagini, evocato da Vasari come «Antonello da Carrara», e del quale egli riteneva di possedere alcuni disegni. Ne riferisce in una postilla alle *Vite* attraverso le notizie avute dal collega oratoriano di Palermo Francesco Girgenti nel 1689, ricordando che, secondo la tradizione locale, egli «era tanto eccellente in pannello che M(ichel) Angelo Buonarrota quando se li dimandava una figura vestita rispondeva: andate dal Langini in Sicilia a vestirla»²¹. Vale la pena ricordare che tra le fonti attentamente vagliate e postillate da Resta vi era pure il volumetto pubblicato a

¹⁵ Ivi, p. 263.

¹⁶ *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, p. 714. La collocazione storica del pittore è definita in modo più articolato nella nota che accompagna il disegno n. 136 nel libro *g. Pittura nascente, crescente et adulta*, per il quale si veda BORA 2017, pp. 273-274.

¹⁷ RESTA 1707, pp. 19-20, n. 20.

¹⁸ AGOSTI 2016, p. 26.

¹⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 17, fig. 6; AGOSTI 2016, p. 46; PIZZONI 2015, p. 140.

²⁰ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *g. Pittura nascente, crescente et adulta*, n. 16.

²¹ Il testo è tratto dalle postille dell'esemplare Cicognara delle *Vite*. L'aneddoto è differentemente riferito nell'esemplare Riserva dove Michelangelo, parlando in prima persona, nel frangente della consegna del *Cristo portacroce* per Santa Maria della Minerva, avrebbe detto: «io ve lo do nudo, se lo volete vestito fatelo vestir dai Gagini». L'episodio è ricostruito da Maria Rosa Pizzoni in PIZZONI 2015, p. 81 e nota 89, p. 189 e nota 547.

Palermo nel 1698 da Vincenzo Auria in memoria dello scultore, *Il Gagini redivivo o' vero Notitia della Vita, ed Opere d'Antonio Gagini nativo della città di Palermo*²².

Uno dei più perspicui commenti in materia di vesti è quello annotato a proposito di un foglio ascritto a Pellegrino da Modena, pittore che padre Resta credeva allievo di Francesco Bianchi Ferrari, quindi di Raffaello a Roma. Il disegno, ritenuto preparatorio per gli affreschi delle Logge di papa Leone X, doveva apparirgli non del tutto riuscito poiché il pittore, «quando l'ebbe a dipingere in opera, fece scherzar meglio le pieghe; il che sarà proceduto per consiglio del gratoso Raffaele direttore di tutti quelli artefici. Dal che si cava, sicome dell'istessa diversità delle istorie, che Raffaele non faceva di propria mano tutti li disegni»²³. Non si potrebbe immaginare un'espressione più aderente per descrivere la capricciosa lievità dei panni nelle storielle affrescate nelle volte delle Logge. Per questa locuzione, oltre al precedente di Vasari segnalato più avanti nel testo, vi è quello del *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Lomazzo, che nel fornire indicazioni per dipingere l'allegoria del fiume Ticino così si esprimeva: «e per denotare la sua limpidezza gli farebbe scherzare attorno un panno trasparente come vetro»²⁴. Non meno interessante è la conseguenza che nel passo succitato Resta trae a proposito della conduzione del cantiere leonino da parte di Raffaello, intuendo la possibilità che il maestro avesse delegato parte della preparazione grafica agli allievi, un punto sul quale la critica è ancora oggi divisa.

Quando padre Sebastiano si rivolge alla prediletta pittura settentrionale per rivendicarne la grandezza, l'adesione emotiva e la confidenza con le opere gli permettono di descrivere esempi di panneggi che mettono in luce l'intelligenza del suo sguardo. È il caso del passo dedicato all'invenzione della *Madonna con il Bambino, S. Anna e S. Giovannino* di Leonardo, in riferimento alla quale egli riteneva di conoscere, oltre al cartone della National Gallery di Londra, due altre versioni, oggetto di molti suoi ragionamenti. Nel commento Resta mette in luce l'importanza della «cascata di panno ripiegato» che cala dalle spalle della madre della Vergine «e piglia l'accidente di mostrare il bello del collo, e la purità del vestito domestico»²⁵. Molto fine è poi l'appunto sul modo tenuto nella resa delle vesti da Correggio, il pittore che stava sopra tutti gli altri nella sua considerazione:

Il Correggio si seppe servire prudentemente di questi modi di pieghe, non nelli panni principali e sodi ma nelli panni lini, o ne' più sottili, che scherzando tra' le pieghe più piene e gravi ò attorno à delicate carni fanno un amabile misto di pieghe e galante col decoroso e maestoso, il che orna di grazia il naturale, quale insensibilmente rapisce l'affetto [...]. Anche Lelio [Orsi] hà usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio²⁶.

La descrizione rivela una allenata competenza tecnica nel discernere i panni principali dai panni sottili che 'scherzano' tra le pieghe più corpose, o lasciano trasparire le carni, contribuendo in modo decisivo alla seducente grazia dell'esito, come accade, ad esempio, nella *Madonna della cesta* della National Gallery di Londra (Fig. 1), un dipinto ben noto al padre²⁷. Se nel distinguo tra i diversi tipi di pieghe, ciascuna con un proprio movimento, Resta poteva trovare materia e parole nel capitolo del trattato di Lomazzo sui moti dei panni²⁸, occorre

²² L'esemplare dell'opera utilizzato da Resta si conserva presso la Biblioteca Corsiniana e dei Lincei di Roma; anche queste postille sono state trascritte nell'ambito del Padre Resta Project e saranno presto disponibili.

²³ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, *Il Secolo d'oro*, n. 109a.

²⁴ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, p. 584, nel capitolo *Della forma dei fiumi e delle naiadi ninfe loro*. Nel *GDLI*, XVII, pp. 972-974, il lemma scherzare è testimoniato in ambito artistico per designare i movimenti dei putti nell'accezione di muoversi con grazia, ondeggiare, fluttuare.

²⁵ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *k*, *Il Secolo d'oro*. Il passo è commentato in GRISOLIA 2018a, p. 110, che discute i cartoni per l'opera noti a Resta e i disegni da lui posseduti.

²⁶ La nota proviene dalla *Galleria Portatile*. Cfr. BORA 1976, p. 273.

²⁷ Sulla familiarità di Resta con questo dipinto fa il punto PIZZONI 2017, pp. 145, 149-150, 159-160.

²⁸ LOMAZZO/CIARDI 1973-1975, II, pp. 160-162.

notare che una così efficace restituzione degli effetti pittorici non si incontra nella biografia vasariana di Correggio, dove l'aretino accennava appena a «i belli andari de' panni» dell'*Assunzione della Vergine*²⁹ nel Duomo di Parma, mostrando di prediligere quali indicatori della maniera moderna piuttosto la piumosità dei capelli e la morbidezza delle carni³⁰. Ma è importante pure, in questo senso, come serbatoio di locuzioni cui padre Resta poteva attingere, il passo di Vasari sul gruppo scultoreo della *Predica del Battista* di Giovan Francesco Rustici, dove era esaltata la capacità dello scultore nella restituzione dei differenti spessori dei panni, e in particolare di quelli più sottili, che paiono per l'appunto 'scherzare'; qui il Levita «sta in atto consideratissimo per rispondere a San Giovanni, con due sorti di panni vestito: uno sottile, che scherza intorno alle parti ignude della figura, et un manto di sopra più grosso, condotto con un andar di pieghe che è molto facile et artificioso»³¹.

Nel passo di Resta più sopra citato, l'analisi del pannello di Correggio gli dà modo di ribadire la sua ferma convinzione di un discepolato presso il maestro parmense compiuto da Lelio Orsi, il quale si sarebbe servito di quello stesso modo di comporre i panni «ma più indistintamente», ossia in modo più confuso, e dunque con una complicazione rispetto al modello. Come è noto, la riscoperta del pittore, ignorato da Vasari e dalle fonti più vicine alla pittura del Nord d'Italia quali Lomazzo e Armenini, deve molto a padre Resta. Gli studi si sono concentrati sulla celebre perizia commerciale acclusa sul retro all'*Annunciazione* oggi al Museo Gonzaga di Novellara, resa nota da Federico Zeri³², un documento prezioso che giustifica un simile interesse, ma che necessita di una lettura contestuale ad altre osservazioni, tratte dalle ricche quanto asistematiche note dell'oratoriano. Dalla vicenda delle oscillazioni attributive del quadretto (Fig. 2) – Correggio, Correggio su disegno di Michelangelo e infine lo scioglimento sul nome di Orsi, propiziato dai suggerimenti di Carlo Cesare Malvasia – comincia a prendere forma il ritratto di una personalità artistica che è più estesamente espresso nella nota, più tarda, inserita nella *Galleria Portatile*: «studiò sotto Correggio, morto il quale venne a Roma; si pose sotto a Michel Angelo, col Venusto mantovano, Daniele Volterrano, e simili. Le sue Opere migliori paiono dipinte dal Correggio e disegnate da Michelangelo»³³.

Per la conoscenza di Lelio, Resta poteva contare sulla familiarità con un certo numero di dipinti e di disegni, alcuni dei quali ancora oggi riconosciuti autografi. Accanto all'*Annunciazione* va almeno ricordata la *Pietà* del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma³⁴ (Fig. 3), allora di proprietà di monsignor Tommaso Ruffo, che il padre aveva discusso nello studio di Giovan Pietro Bellori con Carlo Maratti, quest'ultimo convinto piuttosto della paternità di Daniele da Volterra, così come lo era stato riguardo alla stessa *Annunciazione*³⁵. L'originale collocazione delle opere di Orsi, all'incrocio tra le qualità ottiche della pittura dell'Allegri e il disegno di Michelangelo, porta a una meditata soluzione attributiva, come appare anche dal commento trådito dal manoscritto Lansdowne 802, dove Resta articola il rapporto del pittore con i due protagonisti della maniera moderna utilizzando l'opposizione gustoso-muscoloso (e cioè Correggio-Michelangelo) a proposito di un disegno ritenuto giovanile, che non possediamo: «prima maniera che Lelio portò dal Correggio in Roma sotto Michel Angelo, la tenne anco sotto Michel Angelo quanto al modo della penna, ma diventò

²⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, p. 51.

³⁰ Ivi, p. 9.

³¹ Ivi, V, p. 477. Sul gruppo scultoreo svelato il 21 giugno 1511 rinvio a SÉNÉCHAL 2007, pp. 45-56.

³² ZERI 1976; BALLARIN 1983, pp. V-VII; VANNUGLI 1991, pp. 149-150; WARWICK 2000, pp. 231-232; MAZZA 2009; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 16-17. Per una scheda aggiornata sul dipinto si veda M. Pirondini nella scheda n. 2, in *MICHELANGELO A COLORI* 2019, pp. 68-71.

³³ Trascritto in BORA 1976, p. 273.

³⁴ ROMANI 1984, pp. 72-73; F. Frisoni, scheda n. 198, in *LELIO ORSI* 1987, pp. 224-225; per la provenienza si veda VILLATA 2013, pp. 107-108.

³⁵ Per un quadro dei rapporti tra Resta e Maratta si rinvia a WARWICK 2000, *ad indicem*; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017.

più muscoloso sotto Michel Angelo, qui è più facile e gustoso»³⁶. La soluzione attributiva in favore dell'emiliano, a fronte dell'alternativa di un pittore di stretta filiazione michelangelesca, configura un caso di connoisseurship parallelo all'*Annunciazione*. In una nota apposta a un altro foglio del pittore di Novellara Resta chiarisce la ragione dell'errore compiuto da Carlo Maratti anche nel caso di questa tavoletta, osservando che questi non aveva evidentemente sufficiente cognizione di Lelio, «per essere [il suo] disegno michelangelesco e colorito, migliore di quello di Michelangelo»³⁷.

Nel caso di Orsi, le doti del conoscitore e del ricercatore instancabile di disegni e informazioni raccolte dal vivo sembrano contare più che le notizie tratte dalle fonti, come prova la circostanza che a quelle date l'indicazione di un allunato del pittore presso Correggio era riferita soltanto alla stregua di una voce corrente in un manoscritto anonimo di metà Seicento, in séguito utilizzato da Girolamo Tiraboschi per il profilo del pittore nella *Biblioteca modenese*³⁸. Sul versante dei testi a stampa, per quanto è dato sapere, l'artista era noto come l'autore del disegno della Beata Vergine della Ghiara, commissionatogli da Ludovico Pratisoli, dal quale Giovanni Bianchi, detto il Bertone, aveva tratto la celebre immagine miracolosa³⁹. Il foglio, ora custodito nel santuario omonimo a Reggio Emilia (Fig. 4), è menzionato dagli eruditi seicenteschi del luogo a partire da Alfonso Isachi e Fulvio Azzari⁴⁰. Lo si ricordava infine come uno dei primi mentori di Raffaellino da Reggio, per averlo tenuto a battesimo come decoratore di facciate⁴¹. Soltanto con la voce dell'*Abeceario* del carmelitano Antonio Orlandi, a stampa nel 1704, il profilo dell'Orsi allievo di Correggio e di Buonarroti «sicchè riuscì con ragione Correggesco nel colorito e Michelangelesco nel disegno» esce a stampa, e il contributo offerto in materia da Resta in dialogo con i conoscitori a lui più prossimi non deve essere stato indifferente⁴². Lo suggerisce una coppia di lettere antecedenti il mese di luglio del 1703, indirizzate dal padre all'amico e collezionista Giuseppe Ghezzi che ruotano attorno ad alcuni esemplari della Madonna della Ghiara ricordata poco fa – disegni e dipinti su rame – di discussa attribuzione. La versione dell'Orsi si riconosce per

li suoi pannicelli alla michelangelesca di cui fu discepolo se bene fu anco del Correggio, ma nella proportione fu sempre michelangelesco e tirava anco a Daniele da Volterra. Ma o ha patito o non fu finito con l'ultima mano, benchè diligentemente abozzato. La testa bisogna che habbia patito, mi pare rifatta come da Ludovico Carracci nella prima sua gentil maniera. Il mio disegno ha una mossa più attuosa, e la testa della Madonna gira più in fuori et è senza putto. Ma non ha tante pieghe il panno; come che le stampe e copie della Madonna che sta in chiesa (qual non si vede) ha il panneggiare più simile a questo ramino che all'altro che ho mandato a V. S. Voglio credere che quella della chiesa sia copiata da questa di Lelio⁴³.

Maria Rosa Pizzoni ha giustamente rilevato la frammentarietà dello scambio che doveva estendersi su più missive; ha inoltre ricordato che Resta durante il viaggio del 1690-1691 aveva

³⁶ Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, *Saggio dei secoli*, n. 55.

³⁷ Ivi, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 69.

³⁸ TIRABOSCHI 1786, VI, pp. 498-499. Il testo del manoscritto si legge anche in *LELIO ORSI* 1987, pp. 297-298. Sulla formazione di Orsi manchiamo ancora oggi di notizie circostanziate; per una proposta di revisione dell'articolato rapporto del pittore con Correggio rispetto all'impianto tradizionale degli studi rinvio a ROMANI 1984. Si veda anche SPAGNOLO 2005, pp. 76-81, 115.

³⁹ Sul disegno, sull'affresco del Bertone e sul tempio della Ghiara la bibliografia è molto ampia. Ci si limita qui al rinvio più recente "QUEM GENUIT ADORAVIT" 2019.

⁴⁰ ISACHI 1619, c. 4; AZZARI 1623, p. 4.

⁴¹ FANTINI/ADORNI 1850, pp. 21-22.

⁴² ORLANDI 1704, p. 254.

⁴³ NOTIZIE DI PITTURA 2018, lettera n. 4, pp. 146-147 e lettera n. 58, pp. 204-205. Il passo citato qui nel testo è dalle pp. 204-205. Per il rapporto tra i due conoscitori: WARWICK 2000; PIZZONI 2018; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018.

sostato a Reggio Emilia ed è probabile che avesse cognizione diretta dell'immagine miracolosa, a proposito della quale aveva pure letto il testo di Alfonso Isachi. Infine, la corrispondenza con Magnavacca informa che già nel 1695 l'oratoriano possedeva un disegno a matita rossa dell'invenzione da attribuire a Orsi, o forse a Correggio⁴⁴.

Oltre a fare emergere con chiarezza i metodi adottati dal conoscitore e dalla sua cerchia, i testi ora citati, e in particolare per quanto concerne la messa a fuoco del michelangiolismo che caratterizza le proporzioni della figura e i panni della Vergine della Ghiara, possono essere sottoscritti ancora oggi. L'invenzione di Orsi, datata 1569, s'inscrive in un momento in cui sono ancora vivi i segni dell'esperienza michelangiolesca successiva al soggiorno romano documentato al 1554-1555, come mostrano le analogie con la protagonista dell'*Annunciazione* di Novellara, ma già è in atto nel disegno quell'ammorbidirsi dei contorni e della luce che appare come la spia di un ripensamento da parte del pittore sull'opera di Correggio⁴⁵. Occorre sottolineare i tempi indicati da queste lettere e la lucidità dell'analisi di Resta per misurare a fondo la portata del suo contributo nel recupero storico del pittore. E si devono pure rammentare gli sforzi fatti per procurarsi, oltre ai disegni, anche informazioni e notizie biografiche attraverso i suoi corrispondenti locali⁴⁶.

In qualche caso gli affanni del conoscitore, impegnato in sottili distinguo, vengono allo scoperto, come si registra a proposito di un foglio raffigurante una Pallade, oggi sconosciuto, che è classificato da Resta come prova della prima maniera di Orsi, e dunque correggesco, ma la foggia dei panni sembra in parte contraddire il verdetto: «Qui si vede in quei lembi e svolazzi haver questa Pallade similitudine all'idea di quelli de putti della Notte, ma l'inclinazione a Michel Angelo vi scorge alla sottigliezza da pieghe e trasparenze del nudo»⁴⁷. L'amabile misto di pieghe sottili e trasparenti del Correggio – si evocano gli angeli della *Notte* di Dresda – già inclina a sottolineare il volume, rivelando piuttosto l'influsso michelangiolesco.

Sempre nel quadro di un articolato quanto instancabile confronto di maniere tra il pittore e i suoi due maestri deve essere inteso il commento allo studio per un soffitto al centro del quale figura l'Aurora, oggi a Chatsworth nelle collezioni del duca di Devonshire (Fig. 5), descritto nel libro dei *Senatori in Gabinetto*⁴⁸. Si tratta di un bel progetto decorativo che l'oratoriano riferisce a una camera della Rocca dei Gonzaga di Novellara, come suggerisce la presenza dell'emblema delle aquile:

La stanza è del Palazzo del Principe di Novellara Gonzaga; è quadrata e la finge ottagonata, restando nei quattro triangoli luogo per aquile Gonzaghe; finge poi uno colonnato doppio,

⁴⁴ PIZZONI 2018, p. 79.

⁴⁵ ROMANI 1984, pp. 82-83.

⁴⁶ Mi riferisco, ad esempio, ai legami con Giuseppe Bigellini, rettore di Fazzano, frazione di Correggio, che si reca a Novellara nel 1692 alla ricerca di fogli di Lelio e dell'Allegri, per i quali si veda PIZZONI 2018, pp. 74-75. Dal confratello Mattia Alemanni, che se lo era procurato a Guastalla attraverso il pittore Gregorio Padovani assieme ad altri fogli, Resta aveva ricevuto il disegno citato più sopra nel testo, fatto che egli tiene a sottolineare per dimostrare che anche in Emilia «la penna e stile di Lelio è riconosciuto per tale», rivendicando dunque la notorietà del pittore in patria (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *b*, *Saggio dei secoli*, n. 55). Padre Resta inoltre conosce l'iscrizione posta sulla lastra tombale del pittore, pur riferendola con imprecisioni, e più volte collega i disegni di sua proprietà alle decorazioni dei camerini della rocca Gonzaga di Novellara. Cfr. Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, libro *f*, *Ingresso al Secolo d'oro del buon disegno*, n. 69.

⁴⁷ *Ibidem*. Nella raccolta dei *Trattenimenti Pittorici*, approdata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e recentemente studiata da Francesco Grisolia, Resta aveva inserito senza riconoscerle almeno due prove grafiche riferibili a Orsi. Si tratta dello *Studio per S. Andrea* (inv. 10941 F), ascritto ad anonimo sulla maniera di Tommaso della Porta, e dello *Studio per tre figure distese* (inv. 585 F) scambiato per opera di Daniele da Volterra. Il solo foglio attribuito al pittore novellarese, un *Baccanale* a matita rossa (inv. 14046 F), è una prova seicentesca. Cfr. GRISOLIA 2018b, pp. 133-135, 142-143, 185-186.

⁴⁸ Inv. 1175. JAFFÉ 1994, p. 230, n. 659, con l'identificazione della provenienza. Nel manoscritto Lansdowne 802, libro *g*, n. 23, si indicano soltanto l'attribuzione e la destinazione al palazzo del signore di Novellara. Si veda anche ROMANI 1984, pp. 61-64.

ritorno sopra le nuvole, circondato da una loggia e portico soffittato a rosoni, con i balaustri per parapetto [...] nel mezzo sfondato si vede entrare l'Aurora con un Crepuscolo che la precede versando con la sinistra un vaso di ruggiada e con la destra portando una fiaccola [...] La pittura dell'Aurora è in piedi e cala in ischuorcio, che è la più difficile che, per dico, nei sottoinsù, tutta ammantata e si ci vede tutto il nudo, et è un rapimento quel leggiero panno che piglia aria a svolazzi propriamente scapeggianti alla correghesca⁴⁹.

Il commento coglie a pieno l'appartenenza del disegno alla tradizione dell'illusionismo padano, scaturita dalle esperienze di Mantegna e Correggio e irrobustita nella generazione dei pittori attivi a metà Cinquecento con innesti di scorci più arditi e talvolta di quadrature, pur senza dimenticare la lievità dei panneggi del maestro parmense. Per suggerire questo effetto Resta conia un'espressione rara, volta a descrivere la veste dell'Aurora che disegna nell'aria svolazzi «scapeggianti alla correghesca»⁵⁰.

⁴⁹ Il testo è tratto dalla descrizione del volume inviata da Resta all'arcivescovo Marchetti che lo aveva ricevuto nel novembre del 1700. Cfr. SACCHETTI LELLI 2005, p. 357. Accompagna la lettera uno schema a penna che illustra come Poratoriano intendesse montare il disegno nel libro. All'Orsi il padre riferisce un altro progetto per una volta d'impianto simile, destinato a un edificio sacro. Il foglio è inserito nel codice di Palermo. Come suggerisce Simonetta Prosperi Rodinò, potrebbe trattarsi di un disegno di Orazio Samacchini. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 60.

⁵⁰ Il termine sembra derivare da scappante (scappare) che, riferito a un indumento, significa che non aderisce bene al corpo perché largo e abbondante. Cfr. *GDLI*, XVII, p. 829.



Fig. 1: Correggio, *Madonna della cesta*, Londra, National Gallery (Archivio dell'autrice)



Fig. 2: Lelio Orsi, *Annunciazione*, Novellara, Museo Gonzaga

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta



Fig. 3: Lelio Orsi, *Pietà*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia. © 2021. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze



Fig. 4: Lelio Orsi, *Beata Vergine della Ghiara*, Reggio Emilia, Basilica della Beata Vergine della Ghiara (Archivio dell'autrice)

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

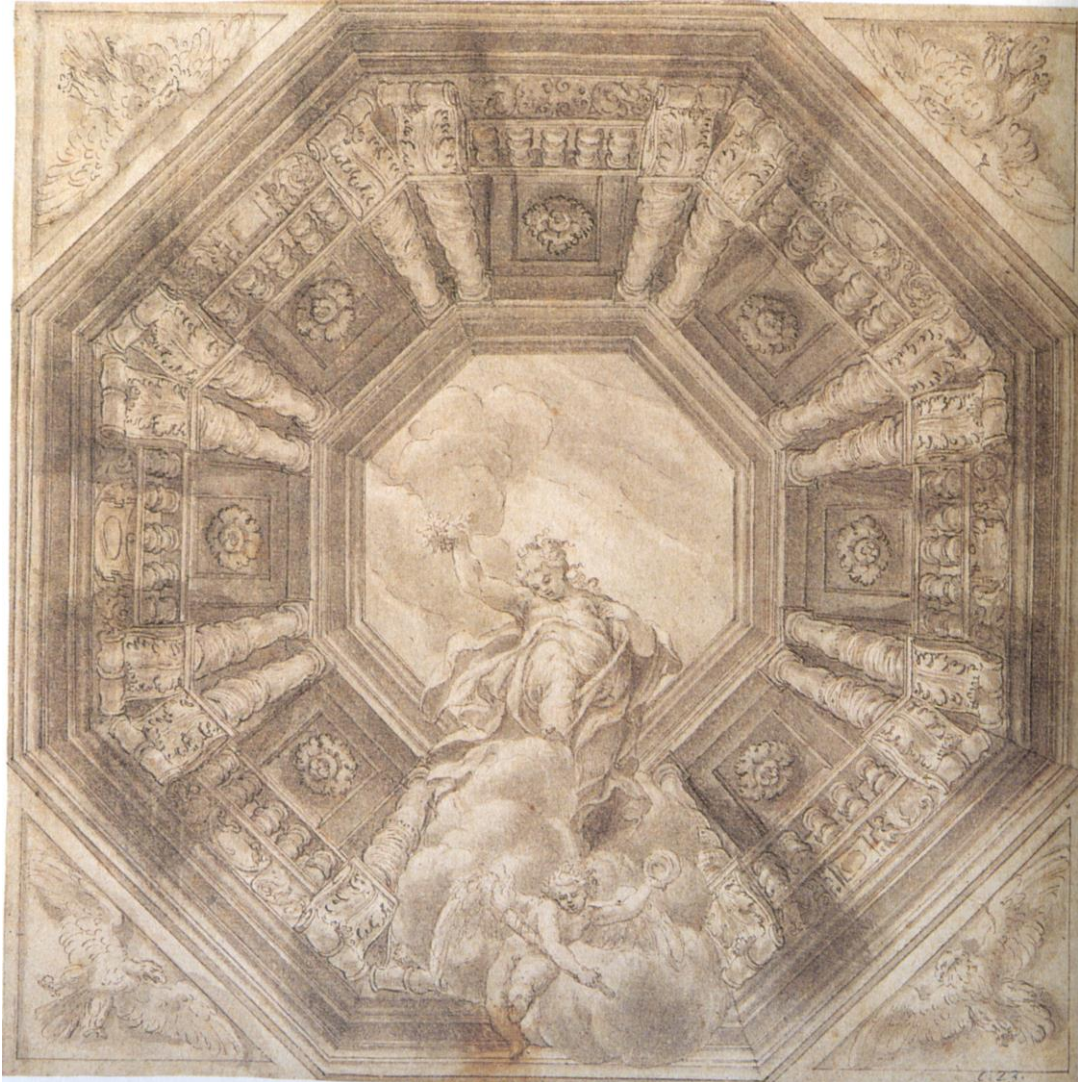


Fig. 5: Lelio Orsi, *Studio per la decorazione di un soffitto con l'Aurora*, Chatsworth (Derbyshire), Duke of Devonshire (Archivio dell'autrice)

BIBLIOGRAFIA

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.

AGOSTI 2015

B. AGOSTI, *I Vasari di padre Resta*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 35-51.

AGOSTI 2016

B. AGOSTI, *I Baglione del Padre Resta*, in *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, pp. 26-34.

AZZARI 1623

F. AZZARI, *Compendio dell'istorie della città di Reggio del capitano Fulvio Azzari raccolto da Ottavio suo fratello, e dedicato all'Ill.^{ma} Communità*, Reggio Emilia 1623.

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681), con nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BALLARIN 1984

A. BALLARIN, *Prefazione*, in ROMANI 1984, pp. V-XI.

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.

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.

FANTINI/ADORNI 1850

B. FANTINI, *Breve trattato della vita di Raffaele Mota reggiano pittore famosissimo* (Reggio Emilia 1616), a cura di G. ADORNI, Parma 1850.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002 (consultabile on-line: www.gdli.it).

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

GINZBURG 2017

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

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.

ISACHI 1619

A. ISACHI, *Relatione intorno l'Origine, Solennità, Traslatione, et Miracoli della Madonna di Reggio* [...], Reggio Emilia 1619.

JAFFÉ 1994

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

LELIO ORSI 1987

Lelio Orsi, catalogo della mostra, a cura di E. Monducci, M. Pirondini, prefazione di G. Briganti, Cinisello Balsamo 1987.

LE PAROLE DELL'ARTE

Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (<http://mla.accademiadellacrusca.org/>).

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. Prospero Valenti Rodinò, trascrizione e commento di M.R. Pizzoni, Città del Vaticano 2015.

LOMAZZO/CIARDI 1973-1975

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

MAZZA 2009

A. MAZZA, *Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra, a cura di A. Ottani Cavina, Torino 2009, pp. 65-69.

MICHELANGELO A COLORI 2019

Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte, catalogo della mostra, a cura di F. Parrilla, con la collaborazione di M. Pirondini, Roma 2019.

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.

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.

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 2018

M.R. PIZZONI, *Il carteggio tra Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi: uno sguardo sull'arte nella Roma moderna*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 39-81.

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 2007

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

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.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Sebastiano Resta e i due esemplari delle Vite del Vasari alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *LE POSTILLE DI PADRE SEBASTIANO RESTA* 2015, pp. 3-33.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e Maratti: un'amicizia controversa*, in *PADRE SEBASTIANO RESTA* 2017, pp. 329-356.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi e Sebastiano Resta: una vera amicizia*, in *NOTIZIE DI PITTURA* 2018, pp. 15-37.

“QUEM GENUIT ADORAVIT” 2019

“*Quem genuit adoravit*”. *La Madonna della Ghiara: immagini, devozione, pellegrinaggi tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A. Mazza, Parma 2019.

«Anche Lelio ha usato mirabilmente di queste pieghe, ma più indistintamente del Correggio».
Pieghe e panni nelle riflessioni di padre Sebastiano Resta

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.

ROMANI 1984

V. ROMANI, *Lelio Orsi*, prefazione di A. Ballarin, Modena 1984.

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.

SÉNÉCHAL 2007

P. SÉNÉCHAL, *Giovan Francesco Rustici 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, prefazione di M. Collareta, Parigi 2007.

SPAGNOLO 2005

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

TIRABOSCHI 1786

G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica*, Modena 1786.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte (<http://memofonte.accademiadellacrusca.org/ricerca.asp>).

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.

VILLATA 2013

E. VILLATA, *Presenze "lombarde" nella collezione Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, atti del convegno (Salerno 18 novembre 2013), a cura di M.A. Pavone, Roma 2013, pp. 107-114.

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.

ZERI 1976

F. ZERI, *Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale*, in Id., *Diari di lavoro*, I-II, Torino 1976, II, pp. 123-131.

ABSTRACT

Il presente contributo intende analizzare l'utilizzo delle parole *piega* e *panno* nei principali testi della storiografia artistica del XVI e XVII secolo e negli scritti di padre Sebastiano Resta. Particolare attenzione è rivolta alle note che l'oratoriano dedica a Correggio e a Lelio Orsi.

The article intends to analyze the use of the words *piega* and *panno* in the art literature from the XVIth to the XVIIth century and in Father Sebastiano Resta's writings. An in-depth study is devoted to the notes that the Oratorian dedicates to Correggio and Lelio Orsi.