

Irina Schmiedel

Fakt und Fantasie.

Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios

Giorgio Vasari lobte Antonio Allegri da Correggio als »großartige[n] Erfinder schwieriger Lösungen welcher Art auch immer«,¹ wobei er in erster Linie auf dessen perspektivische Verkürzungen im Kuppelfresko des Doms zu Parma anspielt. Vasari unterrichtet seine Leserschaft sodann, dass

»er [...] der erste in der Lombardei [war], der Werke im modernen Stil auszuführen begann: Man ist deshalb der Auffassung, daß Antonio, sofern er mit seiner Begabung die Lombardei verlassen hätte und in Rom gewesen wäre, Wunder vollbracht und vielen von denen, die man zu dieser Zeit für bedeutend hielt, einige Mühen bereitet haben würde. Und da seine Werke so beschaffen sind, ohne daß er Antikes oder gutes Modernes zu Gesicht bekommen hat, folgt daraus notwendigerweise, daß er, vorausgesetzt er hätte sie gesehen, seine Werke unendlich weiterentwickelt hätte und, immer besser werdend, schließlich zum höchsten Grad der Vollendung emporgestiegen wäre.«²

Auch wenn der Autor dem Künstler durch den Rückgriff auf das rhetorische Mittel der kontrafaktischen Imagination immerhin das Potential zugesteht, Wunder zu vollbringen und anderen gewisse Mühen zu bereiten, so blieb Correggio nach Vasaris kunsthistoriographischem Modell letztlich das Genie eines Michelangelo oder eines Raffael verwehrt – mit den Worten Sebastiano Restas »partendo l'uno [Raffael] celeberrimamente coronato dal Teatro, entrando l'altro [Correggio] occultamente nella Palestra«³ – und dies auf Grund der Tatsache, dass Letzterer Vasari zufolge die Grenzen seiner lombardischen Heimat niemals überschritten habe, um Augen und Geist in Rom an den antiken und modernen Meisterwerken zu schulen, was letztlich, man ahnt es bereits, in einem Mangel an *disegno* resultierte.⁴

In der Zeit um 1700 konnte sich Sebastiano Resta bekanntermaßen in eine richtiggehende Tradition antivasarianischer Polemik und Historiographie einreihen, die sich vor allem von Seiten anderer künstlerischer Regionen gegen die Vorrangstellung der römisch-toskanischen Kunst richtete.⁵ Im Folgenden soll jedoch nicht die genannte Tradition, sondern der Umgang des Sammlers, Kenners und Historiographen mit verschiedenen schriftlichen, mündlichen wie bildlichen Überlieferungen hinsichtlich Correggios Leben und Werk im Mittelpunkt stehen.

Indem Resta sich anschickt, Beweise und Begründungen (»prove« und »argomenti«) hervorzubringen, die sowohl für (mindestens) einen Romaufenthalt als auch für eine vorhandene zeichnerische Begabung des Künstlers aus der Lombardei sprechen, zielt er darauf ab, Correggio – entgegen der allseits bekannten Vita Vasaris – ins rechte Licht zu rücken. Obgleich Restas Schlüsse und Methoden nicht selten kritisiert wurden, bedient er sich durchaus zeitgemäßer Modi der Beweisführung, wobei er auch auf andere rhetorische Mittel des Zeigens und Überzeugens zurückgreift. In diesem Sinne gilt es, Restas argumentative Ebenen oder Register herauszustellen, die von einer Praxis des Anführens und Interpretierens von überlieferten bzw. selbst recherchierten Fakten bis hin zu einer mitunter stark subjektiv und emotional geprägten Imagination reichen können. Welche Traditionen und Funktionen offenbaren sich in diesem »Methodenmix«? Kann neben der Lebendigkeit der Erzählung auch deren Glaubwürdigkeit gesteigert werden? Kreiert Resta durch seine »Komplizenschaft« mit Correggio nicht nur eine emotionale, sondern gewissermaßen auch eine intellektuelle Nähe? Oder übernehmen dies vielmehr methodische Anleihen aus Bereichen der gelehrten Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen die Objekt- und Quellenforschung bereits einen höheren Stellenwert besaß als in der zeitgenössischen Kunstliteratur?

Um zum Auftakt doch noch einmal auf Restas Auffassung der italienischen Kunstgeschichte *contra Vasarium* einzugehen, sei erwähnt, dass er als gebürtiger Mailänder, als Wahl-Römer und mit einem ganz Italien umspannenden Netzwerk an Kontakten (wobei Bologna vielleicht – neben Rom – als sein intellektuelles Zentrum gelten kann), weniger der toskanischen als der lokalen, sprich neben der römischen vor allem der lombardo-emilianischen Kunst zugetan war, als deren *caposcuola* bereits Giovanni Battista Agucchi eben jenen Antonio Allegri da Correggio auserkoren hatte.⁶ Restas kritische Einstellung gegenüber Vasari äußert sich etwa in der vielsagenden Notiz zu einer

jenem zugeschriebenen Zeichnung in der *Galleria Portatile*, dass es genüge, Vasari zu erwähnen, weil dieser bekannt sei («Basta nominarlo perché sia noto.»)⁷ sowie letztlich gipfelnd in dem Band *Felsina vindicata contra Vasarium*, in dem Resta mittels Zeichnungen und Kommentaren ganz explizit eine ruhmreiche (und dabei natürlich Vasaris Modell in den Schatten stellende) Kunstgeschichte Bolognas und der Emilia/Lombardei entwirft.⁸

Bild und Text: Zur Rhetorik des Überzeugens

Eher implizit fällt Restas Vasari-Kritik in dem erhaltenen und überschaubaren Band mit dem Titel *Correggio in Roma* im Cabinet of Prints and Drawings des British Museum in London aus.⁹ Es geht Resta in jenem Album unter anderem darum zu zeigen, dass sich Correggio, ganz entgegen Vasaris Ausführungen, sogar zweimal in Rom aufgehalten habe und von der dortigen Kunst beeinflusst worden sei.¹⁰ Anders als in den meisten seiner weiteren Zeichnungsalben ist Resta hier vielmehr als Autor zu sehen, der mittels Text und korrespondierender Bilder operiert; es soll hier bewusst nicht von Zeichnungen die Rede sein, da es sich vielmehr um Ab-Bilder, um Kopien von Zeichnungen oder Gemälden, die die Argumentation stützen oder tragen, handelt.

Der mit insgesamt dreizehn Blättern im Folioformat eher schmale Band besteht aus zwei Teilen. Im ersten, chronologisch jedoch späteren Teil, der *Aggiunta [...] d'un Quadro d'un San Giovanni* (ca. 1710), geht es um die kennerschaftliche Einordnung einer Ölskizze, die Correggio nach einem Entwurf Raffaels angefertigt habe, worauf Resta, das Sichere vom Unsicheren unterscheidend («segregando il certo dall'incerto»¹¹ – wie er sich ausdrückt), schließen konnte. Neben seiner eigenen Erfahrung als Sammler und Kenner und dem darauf gründenden Seh- und Urteilsvermögen beruft sich Resta auf sein großes Netzwerk und lässt die kennerschaftliche Herleitung als sozialen Prozess erscheinen. Die gezogenen Schlüsse werden zudem immer wieder vereinfacht, wiederholt und für die Leser nachvollziehbar gemacht – in Bild und Text vor Augen gestellt –, was der *Aggiunta* durch Restas Selbstinszenierung und die intendierte Zurschaustellung seiner Methode einen performativen Charakter verleiht.

Den thematischen Schwerpunkt bildet jedoch der zweite, chronologisch frühere Hauptteil des *Correggio in Roma*-Bandes, das *Supplemento [...] d'un Quadro della Zitella d'Orleans, dal quale s'arguisce essere stato in Roma ben*

due volte, wie die Titelseite verrät.¹² In Erweiterung eines bestehenden Zeichnungsalbums, das sich quasi monographisch der Kunst Correggios sowie seiner Schüler- und Nachfolgerschaft widmete und das sich zur Entstehungszeit jenes Supplements (ca. 1701/02) im Besitz von Restas wohl größtem Gönner Bischof Giovanni Matteo Marchetti befand,¹³ argumentiert Resta nun nicht mehr nur für eine Romreise des Künstlers, wie er es in jenem ersten Album getan hatte, sondern er führt die Gründe für zwei Aufenthalte Correggios in der Ewigen Stadt an – entsprechend lautet der Zusatz zur Überschrift: »Motivi per questo Supplem.[en]to / Nuove Riflessioni sopra il Quadro della Zitella d’Orleans, che stà nella Casa di S.[ant]a Brigida di Roma, mi fanno argomento, che non una, ma ben due volte il Correggio sia stato in Roma.«¹⁴

Die in Titel und Überschrift verwendeten Begriffe *arguire* (von *arguzia*)¹⁵ und *argomento* lassen bereits anklingen, welche Bedeutung der bild- und text-rhetorischen Beweisführung in Restas – anachronistisch gesprochen – kunst-historischer Abhandlung über Correggios wiederholte Romreisen zukommt. Bei erwähntem »Quadro della Zitella d’Orleans« handelt es sich um ein Tafelbild, das inzwischen dem Correggio-Nachfolger Giorgio Gandini del Grano zugeschrieben wird und das nicht die Jungfrau von Orléans, sondern die Personifikation Parmas mit den Stadtheiligen zeigt.¹⁶ Um 1700 befand sich das Gemälde im Ospedale di Santa Brigida in Rom, wo Resta die zeichnerische Kopie von Santo Picinetti anfertigen ließ, die schließlich Eingang in den *Correggio in Roma*-Band fand (Abb. 1).¹⁷

Besagte Kopie, die in ihren Abmessungen nahezu dem Originalgemälde entspricht, ist blätterbar auf den Steg einer herausgeschnittenen Seite montiert und nimmt somit die gesamte rechte Hälfte der Doppelseite ein. Die integrierte Bilderserie im unteren Bereich der linken Hälfte fungiert als Bindeglied zwischen dem Text der *Sezione 2.da [seconda]* links und der Zeichnung rechts. Mit Hilfe jenes nahezu comicartig anmutenden Streifens, dessen umrahmte Einzeldarstellungen auf beschriebenen, postamentartigen Zonen über einer durchlaufenden markanten Plinthe zu ruhen scheinen, lässt sich Restas Argumentation, von links nach rechts, folgendermaßen zusammenfassen: Der während Correggios erster Romreise amtierende Rektor des Ospedale war nunmehr verstorben – dementsprechend die Wiedergabe der Grabplatte mit Bildnis und Inschrift. Dessen Nachfolger habe Correggio auf seiner zweiten Romreise angetroffen und ihn als Auftraggeber des Gemäldes darin porträtiert (am rechten Rand im unteren Bereich der ganzseitigen Nachzeich-



1. Doppelseite mit Santo Picinettis Kopie der Zitella d'Orleans, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 8v/9r, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

nung). Ebenso habe er sich selbst in fortgeschrittenem Alter im Antlitz des San Giuseppe verewigt (auf der Nachzeichnung rechts oben, mit der Schulter vor dem Ausblick in die Landschaft), wie die Nähe zu Correggios Porträtstich verdeutlichen soll. Schließlich gelte ein kleines Tafelbild mit dem Haupt einer Maria als eindeutiger Beleg dafür, dass Correggio das *Zitella*-Gemälde während einer zweiten Romreise geschaffen habe, denn anlässlich eines entsprechenden zweiten Aufenthalts im Ospedale habe er dem Rektor jenes Bildnis, das sich an einem nachweislich nach Correggios erster Romreise entstandenen Gemälde orientiere (s. S. 264), als Gastgeschenk überreicht. Darüber hinaus zeige das *Zitella*-Gemälde dem Marienbildnis gegenüber eine fortgeschrittene Manier und sei deshalb ein zusätzlicher Beweis für sein späteres Entstehen.¹⁸

Dies alles wird von Resta ausführlich im Text dargelegt und kontextualisiert. Obgleich die skizzierte Argumentation wenig stichhaltig und nicht immer leicht nachvollziehbar erscheinen mag, so ist dennoch die Art und Weise hervorzuheben, wie Resta mittels Bild- und Textelementen seine Beweiskette



2. Bilderserie zur Unterstützung der These einer zweiten Romreise Correggios, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 8v (Ausschnitt), London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

konstruiert. Hierzu sei in besonderem Maße auf die beiden Textabschnitte oberhalb der Bilderserie verwiesen, in denen Teile der Argumentation in Worten und Gestaltung auf anschauliche Weise hervorgehoben und alle Elemente miteinander verschränkt werden (Abb. 2).¹⁹ Der Pater auf dem Gemälde, das hier als Kopie zu finden sei («che in appresso darò in copia»), sei der damals amtierende Prior, was durch die beigegebene Insignie verdeutlicht werde – dies sei sowohl in der Bilderserie («qui abbasso») als auch in der Kopie des gesamten Gemäldes zu sehen. Beweis dafür, dass das Gemälde in Rom entstanden sein müsse, sei zudem die Tatsache, dass die *Brigitini* an keinem anderen Ort innerhalb Italiens ansässig waren, und aus dem Umstand, dass Correggio in jenem Gemälde sowohl den Prior als auch sich selbst porträtiert habe, folgt, dass sowohl der eine als auch der andere zugegen gewesen sein müssten, als das Werk entstand: «cioè Correggio, frate[,] Roma e Quadro«.

Im nächsten, leicht eingerückten Absatz, nimmt Resta noch einmal auf die darunter stehende Bilderserie Bezug – eine visuelle Juxtaposition seiner ›Zeugen‹, »perche la coesistenza convinca.«

Allein die Lektüre jener beiden Textabschnitte und der einzelnen Bildunterschriften macht deutlich, wie oft sich Resta in seiner Argumentation wiederholt. Bezieht man den Text der ganzen Seite mit ein sowie einige Passagen aus dem Anhang (*Corollario p.[rim]o*, s. S. 267),²⁰ wird dieser Eindruck noch verstärkt. Diese Wiederholungen mögen auf den ersten Blick überflüssig erscheinen, doch geht es dem Autor hier ganz offensichtlich um die Eingängigkeit und Nachvollziehbarkeit seiner Thesen, wobei die einzelnen Formulierungen ganz unterschiedliche Gradationen eines Miteinanders von Text und Bild aufweisen. Restas Spiel zwischen visueller und textueller Evidenz lässt sich richtiggehend nachverfolgen, wobei das ›Visuelle‹, das Bild als Argument, letztlich die Oberhand zu erlangen scheint, was nicht zuletzt durch den Seitenaufbau und die Textabfolge suggeriert wird.

Skizzen und Kopien: Zum argumentativen Potential verschiedener Zeichnungen

Auf das *Supplemento* und Restas argumentative Strategien in Bild- und Textform wird zurückzukommen sein. Als kurzes Zwischenspiel sei darauf hingewiesen, mit welcher Regelmäßigkeit Resta auch in anderen Alben auf sein »Libro delle 12 prove, ò sia, argomenti della doppia venuta del Correggio a Roma« oder »Libro di memorie, e di argomenti della doppia venuta in Roma del Correggio« zu sprechen kommt und somit die Bedeutung, die er seiner Argumentation beimaß, zu unterstreichen suchte. Die zitierten Zeilen sind dem 1707 gedruckten Index des *Parnaso de' Pittori* entnommen,²¹ einem von Restas nicht mehr existierenden Alben, dessen Notizen aber (auch über den Index hinaus) als Transkription des frühen 18. Jahrhunderts in der British Library erhalten sind.²²

Als anschaulicher erweist sich der Blick in die *Galleria Portatile*, da dieser Band in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand weitgehend erhalten geblieben ist.²³ Es finden sich eingestreute Hinweise zu erwähntem ersten Album, in dem Resta zunächst für eine Romreise Correggios votiert hatte,²⁴ sowie zu jenem *Correggio in Roma*-Supplement, das sich zur Entstehungszeit der *Galleria Portatile* (1705/06) ebenfalls im Besitz Bischof Marchettis befand.²⁵ Darüber hinaus trifft man auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit der



4. Doppelseite mit Santo Picinetti's (?) Kopie von Correggios Kreuzabnahme, in: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, ca. 1702/12, fol. 7v/8r, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings. © The Trustees of the British Museum.

Faktizität einer Selbstporträtierung des Künstlers betont.²⁹ Dabei fällt auf, dass sämtliche Relativierungen – hinsichtlich der zweiten Romreise, des Selbstporträts im Antlitz des heiligen Joseph sowie der Zuschreibung des Marienbildnisses an Correggio selbst – das Ergebnis nachträglicher Überarbeitungen zu sein scheinen, sei es als zusätzlicher Text auf einem eingeklebten Papierstreifen, als Einschub in den Fließtext oder als ergänzende Kartusche. In den knapp fünf Jahren zwischen Restas Arbeit am *Supplemento* und der Fertigstellung der *Galleria Portatile* müssen sich die Erkenntnisse und Überzeugungen des Autors demnach ein wenig verschoben haben.³⁰

Jene Seite aus der *Galleria Portatile*, die so vieles in konziser Form vereint – eine Zeichnung Agostino Carraccis, einen angedeuteten Vergleich der Manier Agostinos mit jener Correggios sowie Restas leicht relativiert erscheinende Argumentation zu Correggios Romreisen –, führt wiederum zurück zum *Supplemento* des *Correggio in Roma*-Bandes (Abb. 4). Was Art und Verwendung der Zeichnungen angeht, ist die Doppelseite, die der eingangs

betrachteten *Zitella*-Doppelseite vorausgeht, eigentlich die interessantere. »Qui prima d'unire le prove per l'intento della setzione 2.da [seconda] [...]«, also vor der Zusammenführung der einzelnen Beweise zu Gunsten der These, dass Correggio zweimal in Rom gewesen sei und auf jener zweiten Reise das Gemälde der *Zitella d'Orleans* geschaffen habe, zeigt Resta – auf eine visuelle Gegenüberstellung ausgelegt – drei verschiedene Zeichnungen. Einer Nachzeichnung von Correggios Kreuzabnahme auf der linken Seite (wohl wiederum durch Santo Picinetti), die am Rand, neben der entsprechenden Figur, mit folgender Notiz versehen ist: »Questa è la Maria che il Correggio donò all'Ospedale di S.[anta] Brigida in Roma circa l'anno 1529 e 30.«, stehen rechts eine inzwischen Correggios Umkreis zugeschriebene Kompositionsskizze sowie darunter die ›herausisolierten‹ ersten Striche Correggios gegenüber, »perchè è bene à vedere come quel grand'huomo studiava in comporre, e concertare le sue istorie«. ³¹

Wie bereits am Beispiel der *Zitella d'Orleans* mit der ganzseitigen Kopie des Gemäldes sowie der Bilderserie und den Textpassagen auf der gegenüberliegenden Seite kenntlich gemacht, kommt es auch hier zu (von Resta sicherlich intendierten) inhaltlichen Wiederholungen im Fließtext wie auch in den Bildüber- und -unterschriften, die im Verbund mit den integrierten Zeichnungen aufeinander verweisen, sich gegenseitig bedingen und schließlich ein nicht minder komplexes ›Bild‹ des Ganzen abgeben.

In einer Art visuellem Exkurs ergänzt Resta die großformatige Nachzeichnung auf der linken Seite, ³² die mit dem Marienprofil am linken Rand als eigentliches Argument seiner Beweisführung fungiert, um zwei angebliche Entwurfszeichnungen für die Komposition von San Giovanni in Parma, eine Entwurfsskizze und eine wesentlich spätere, vermutlich zeitgenössische isolierte Darstellung des ersten Stadiums jenes Entwurfs ohne die nachfolgenden *pentimenti*. Der Betrachter ist also mit drei ganz verschiedenartigen Zeichnungen – Resta zufolge jeweils des gleichen Sujets – konfrontiert, wobei dem Autor Correggios Original (Tafel 10), ³³ das er als »Dono del Sig.[nor] Magnavacca« auszeichnet, und auch die zeichnerische Wiedergabe der ›ersten Striche‹ darunter (Tafel 11), ebenfalls ein Geschenk Magnavaccas aus Bologna, ³⁴ mit ihren Goldrahmungen offenbar besonders wertvoll oder hervorhebenswert erschienen. Ob die oben stehende Skizze überhaupt mit Correggios Kreuzabnahme von San Giovanni in Verbindung zu bringen ist, ist fraglich. Doch durch den imaginativ-intellektualisierenden Akt des zeichnerischen

Herausfilterns der »primi leggeriss.[imi] Segni del Correggio« und die begleitenden Textzeilen (»Non sia meraviglia, che tanto variasse l'Opera da i primi pensieri: Ciò spesso soleva farlo.« [...])³⁵ wird eine Verbindung zur finalen Komposition auf der linken Seite geschaffen und die drei Zeichnungen erscheinen in ihrem Zusammenspiel nicht nur als visuelle Argumente für Restas Romreise-Thesen, sondern *en passant* auch für Correggios *ingegno* und *disegno*.

Augen und Ohren: Zur Funktionalität der Vorstellungskraft

Das *Supplemento* wäre nicht komplett ohne die *Corollari*, die sich über sieben Seiten am Ende des Bandes erstrecken und, so Resta, der Vervollständigung und Ausschmückung der »parte istorica« sowie der weiteren Klärung der einzelnen Argumente dienen.³⁶

Um die visuellen Argumente vor Augen zu haben, muss der Leser zurückblättern bzw. Restas Beschreibungen folgen. Blättern wir zunächst zurück: Im ersten *Corollario* geht es um die verschiedenen existierenden Porträts von Correggio und die Frage, ob der Künstler bewusste Selbstporträts hinterlassen habe: »Corollario p.[rim]o del Ritratto del Correggio«.³⁷ Natürlich kommt Resta auf den San Giuseppe des *Zitella*-Gemäldes zurück, indem er diesen mit dem gestochenen Profilbildnis bzw. einer ihm vorliegenden zeichnerischen Vorlage Annibale Carraccis vergleicht (Abb. 1). Trotz des Unterschieds zwischen Profil- und Frontalansicht offenbare jener Vergleich solch überzeugende physiognomische Übereinstimmungen, dass quasi jeder Zweifel daran, dass es sich bei dem heiligen Joseph um ein Porträt des Künstlers Correggio selbst handle, ausgelöscht werde und die Kopräsenz des Malers, des Priors, der Stadt Rom und des Gemäldes, um die von Resta zwei Seiten zuvor unterstrichenen Termini zu bemühen, derart deutlich vor Augen geführt werde, dass es eigentlich keiner weiteren Argumente bedürfe:

»et al confronto del S.[an] Giuseppe benche in faccia ed alquanto inclinato vedo che nella fisionomia e nelle fatezze principali tanto accorda, che non puol essere altro che lui [Correggio], e cosi viene quasi ad oculum certificata la dimostrazione della sua coesistenza in Roma col Priore Brigitino, quando anche non ci fusse altro argomento.«³⁸

Resta beruft sich auf seine Autopsie, sein visuelles Urteilsvermögen – er sieht, erkennt und führt vor Augen –, wobei er so weit geht zu behaupten, das angeführte visuelle Argument allein würde genügen, um seine These zu verifizieren.³⁹

Ein direktes Vor-Augen-Führen war Resta beim nächsten Beispiel nicht möglich: Thema des zweiten *Corollario* ist die Klärung der genaueren Umstände sowie die Unterscheidung der beiden Romreisen des Malers, die dieser jeweils vor seinen beiden großen Kuppelaufträgen in Parma unternommen habe: »Corollario 2.do [secondo]. occasione di venir à Roma la 2.da [seconda] volta il Correggio«. ⁴⁰

In einem Exkurs zur Ausgestaltung der Domkuppel und damit einhergehenden Entwurfszeichnungen sucht Resta mit Worten die Rolle der Bilder zu übernehmen, indem er die Zeichnungen bzw. Kopien in Form von Kupferstichen beschreibt, es jedoch bedauert, diese im vorliegenden Band nicht zeigen zu können.⁴¹ Das, was er selbst gesehen und eingehend betrachtet, ja untersucht habe (»visto, e considerato«),⁴² könne er in jenem Fall lediglich den Ohren, nicht aber den Augen der Leser/Betrachter wiedergeben:

»Se io sapevo di dover fare la presente fatica, belle prove de' studij del Correggio potrei mostrare à gl'occhi, che così di quello che ho visto, e considerato non posso parlarne se non à gl'Orecchi. Ma già che non è questa nobilissima Arte, materia da discorrere ad orecchi infedeli parliamone in buona fede, e conosceremo che cosa era la Cuppola in mente dell'Artefice prima che fusse partorita alla pubblica ammirazione.«⁴³

Der »gute Glaube« muss also die direkte Anschauung und somit die visuelle Nachvollziehbarkeit von Restas Rede ersetzen. Entsprechend geht es weiter und der Duktus wird zunehmend schwärmerisch und emotional. Auf einen ersten Entwurf (»primo entusiasmo«)⁴⁴ folgt ein zweiter und Resta berichtet, wie er – gefühlsmäßig – an jene Zeichnung gelangte: »ed ecco comparirmi (quasi direi per commercio del mio Genio con lo spirito benevolo dell'Autore, che sia in gloria) un disegno dove fece un tentativo d'introdurre un Angelo grande [...]«. ⁴⁵ Die tatsächliche Provenienz der Zeichnung scheint Resta in diesem Falle weniger erwähnenswert gewesen zu sein als – zwar in Klammern – die Erwähnung, dass ihm sowohl sein eigener kenntnisreicher Sammeleifer als auch der wohlwollende Geist des Malers, Correggios selbst, jenes Stück

beschert habe, das er, wie auch die erste und eine weitere Entwurfszeichnung, zu Zwecken der Dokumentation und Weiterverwendung von Francesco Faraone Aquila in Kupfer hatte stechen lassen.⁴⁶

Dies ist eine von vielen Stellen, an denen Resta eine Art Zusammenspiel, ja eine Komplizenschaft mit seinem lange verstorbenen Lieblingskünstler imaginiert und inszeniert. Correggios Wohltätigkeit seinem Bewunderer gegenüber sollte nicht abreißen und einmal mehr scheint Giuseppe Magnavacca aus Bologna der Lieferant einer Correggio-Zeichnung gewesen zu sein: »Continuando meco la beneficenza del Correggio mi capitò, non mi ricordo d'onde, ma credo del mio maggior canale, Sig.[nor] Giuseppe Magnavacca, un disegno [...]«. ⁴⁷ Man fühlt sich an einen bereits mehrfach zitierten Brief an Pellegrino Antonio Orlandi in Bologna erinnert, in dem Resta beschreibt, wie er auf die berühmte Schlusszeichnung seines *Felsina Vindicata*-Bandes, passenderweise eine *Vittoria* Correggios, gestoßen war – als sei ihm der Maler, fast wie in einer Heiligenvision, leibhaftig erschienen und habe ihn geheißt, seine Zeichnung quasi als Zeichen des Sieges der emilianischen über die toskanische Kunst ans Ende des Bandes zu setzen.⁴⁸

Solch eine kontrafaktische Darlegung einer emotionalen Nähe und eines quasi direkten Austauschs mag zum einen die Vorstellungskraft des Lesers steigern und zum anderen der gegenseitigen Erhöhung und Legitimierung von Resta als Sammler und Kenner und Correggio als großem, wenn nicht größtem Künstler der italienischen Kunstgeschichte dienen. Dementsprechend endet Restas Exkurs zu Correggios ruhmreichstem Auftrag im Dom zu Parma mit folgenden Worten: »del Correggio lamentar non mi posso, e tutta gratitudine subalternata Virtù alla Giustizia che li devo, se lui mi manda i suoi segreti, io propalando in parte i suoi fasti.« ⁴⁹ Diesem Passus geht eine für Restas Verhältnisse ungewöhnlich ausführliche Beschreibung einer Zeichnung (»un portentoso disegno in foglio Papale tinto pavonazzo«) voraus, die er ob ihrer Schönheit in einem Ebenholzrahmen (wohl an der Wand hängend) aufbewahrt hatte, bevor sie in den »Cartellone di 44 disegni del Correggio« für Bischof Marchetti Eingang finden sollte. Der Prozess des Einfügens in jenen Band, wofür sich Resta offenbar der Hilfe eines Buchbinders bedient hatte, scheint die wertvolle Zeichnung beschädigt zu haben (»così mi restò lacrimevolmente deteriorato«). Hierauf bezieht sich die abschließende Bemerkung, dass Resta nicht über Correggio selbst klagen könne – ganz im Gegenteil schulde er jenem seine größte unterwürfigste Dankbarkeit, bedenke der

Maler den Sammler und Bewunderer doch mit seinen Geheimnissen, die dieser teilweise ausplaudere. Restas Geschwätzigkeit zielt selbstredend darauf ab, den Ruhm Correggios zu vergrößern.

Die Beschreibung der verschiedenen Entwürfe für die Domkuppel von Parma kulminiert hier in einer recht genauen Darlegung von Format, Sujet und Technik, von Aufbewahrung und weiterer Verwendung einer besonders herausragenden Zeichnung Correggios, die Resta, ganz anders als in den ›üblichen‹ Fällen, wenn Bilder oder Ab-Bilder tatsächlich zu sehen sind, mit allerlei Worten bedenkt. Auch die zuvor beschriebenen Zeichnungen werden relativ exakt evoziert. Der Autor Resta operiert hier textuell, nicht visuell, wobei die stets präsente Komponente einer gewissen Subjektivität und Emotionalität die suggestive Kraft der Rede unterstreicht. Jene lässt den Sammler in Abwesenheit des Objektes vielleicht auch zu einem glaubhafteren Augenzeugen werden, selbst wenn man ihn – ob seiner zwar vorhandenen Kenntnisse, doch fehlenden Objektivität – als befangen zu bezeichnen hätte; nah am Geschehen erscheint er dadurch in jedem Falle.

Autopsie und Empirie: Zur Bedeutung von (kollektiver) Quellen- und Objektkritik

Ob jenes metaphorisch-imaginative Erzählregister letztlich die Glaubwürdigkeit der Argumentation stützt oder diese vielmehr untergräbt, lässt sich nicht ohne weiteres festmachen. Rüdiger Campe etwa hat der affektlosen, evidenz-erzeugenden Beschreibung und der »Figur der [metaphorisch operierenden] Hypotypose als Affektmittel schlechthin« analoge Funktionen zugeschrieben und sie als »einander zugekehrte Spiegel« bezeichnet.⁵⁰ Die angeführten Beispiele aus Restas Alben und Briefen mögen dies bestätigen, zumal die ›bildhafte Sprache‹ bei ihm oft gerade beim Fehlen tatsächlicher Bilder zum Einsatz zu kommen scheint. Erkenntnisse, Gefühle und Emotionen, die sonst durch die Zeichnung selbst vermittelt werden sollten, fanden somit gewissermaßen ihre (text-)rhetorische Entsprechung.

Restas Methoden als Kenner und Historiograph sowie seine Zugehörigkeit zum Orden der Oratorianer, dessen Mitglieder sich seit seiner Entstehung in den eng miteinander verbundenen Bereichen der christlichen Archäologie, der Kirchenhistoriographie und Hagiographie hervorgetan hatten,⁵¹ verorten ihn in einer Tradition, in der Legende und Objekt, Wunder und Wirklichkeit,

Kontemplation und Verifikation oft Hand in Hand gingen. In der Heiligen- und Reliquienverehrung galt die Verknüpfung natürlicher und übernatürlicher Beweismittel sozusagen als fester Standard, auch wenn dieser allmählich zu Gunsten ›wissenschaftlicherer‹, ja autoptisch-empirischer Verfahren verschoben wurde, wobei das Konzept der (gemeinsamen) Augenzeugenschaft als sozialer Akt, vorzugsweise innerhalb einer Gruppe kirchlicher Autoritäten, zunehmende Bedeutung erlangte.⁵²

Auch Sebastiano Resta bediente sich in großem Umfang verschiedener Methoden, die sich mit den Schlagworten Autopsie und Empirie umreißen lassen und die sich mit seiner ebenfalls stets zum Ausdruck kommenden Fantasie – den wiederkehrenden Metaphern, den unverhohlenen Emotionen und Imaginationen – mindestens die Waage halten, was den Eindruck entstehen lässt, er habe ganz bewusst auf verschiedenen perceptiven Ebenen operiert und sich unterschiedlicher Arten der Beweisführung bedient. Auf den Gebrauch des Bildes als Quelle bzw. als visuelles Argument im Kontext eines Albums wurde anhand verschiedener Beispiele bereits ausführlich eingegangen. Ein weiterer interessanter und sehr facettenreicher Aspekt, der immer wieder Niederschlag in den Alben findet, ist Restas Reisetätigkeit und die Art und Weise, wie in diesem Zusammenhang Erkenntnisse und Informationen gewonnen wurden: im Austausch mit seinen Reisepartnern und den Menschen vor Ort, im Vergleich des mitgeführten Bildmaterials mit den Originalen an Ort und Stelle, durch das Aufspüren von Dokumenten und die Befragung der Einheimischen etc.⁵³

Eindrucksvoll vor Augen bzw. Ohren geführt wird all das in einem ausführlichen Text, der in den fast monumental anmutenden Stammbaum Correggios und seiner Familie bzw. Schule in der *Galleria Portatile* integriert ist (Abb. 5).⁵⁴ Resta hält darin die Ergebnisse seiner ›Feldforschungen‹ in dem Ort Correggio fest, wohin er sich im Jahre 1690 mit seinem Reisebegleiter, dem römischen Maler und eifrigen Zeichner Giuseppe Passeri,⁵⁵ begeben hatte. So berichtet Resta etwa von der Auffindung und Konsultation des Testaments von Pellegrino Allegri, Correggios Vater, sowie von dessen eigenen Hinterlassenschaften. Auf die Wiedergabe einiger anekdotenhafter Erzählungen der Bewohner des Ortes folgt ein detaillierter Bericht über den Besuch des bescheidenen Hauses des Malers, des Oratorio della Misericordia als damaligem Unterbringungsort des Gemäldes der *Quattro Santi* und der Kirche San Francesco, wo sich Correggios Grabstätte befand. Resta wurde bei seinem

Gang durch den Ort offenbar nicht nur von Giuseppe Passeri begleitet, sondern auch von einigen »Signori Antiani« und schließlich einer Gruppe von siebzehn der wichtigsten und gebildetsten Bürger der Stadt (»con comitiva di 17 Cittadini principali, e più eruditi delle cose della loro Patria«),⁵⁶ also einem ganzen Tross von Autoritäten und Zeugen, deren alleinige Anwesenheit die Relevanz von Restas Besuch in Correggio und die Authentizität seiner Berichtserstattungen zu unterstreichen vermochte.

Diese nachfolgend zwar nur als »circonstanti« bezeichneten Autoritäten und Zeugen werden auch im zweiten *Corollario* des *Supplemento* zu Akteuren, die Restas Methode nachvollziehbar erscheinen lassen. Im Vorfeld der Erläuterung von Correggios erster Romreise geht Resta auf die Bedeutung von Raffaels *Santa Cecilia* als dem Gemälde ein, das der wesentliche Motor für die Reiseambitionen des Malers gewesen sei. Doch zunächst habe Correggio, inspiriert von Raffaels Werk, die *Quattro Santi* für das Oratorio della Misericordia in seiner Heimatstadt geschaffen⁵⁷ – so schreibt Resta:

»penso di collocar le quattro figure d'esso ritte in piedi alla Raffaellesca ad imitatione del Quadro accennato della S.[ant]a Cecilia di fresca comparsa in Bologna. Questo fù il Quadro, che al mio primo incontro dissi {al Sig.[nor] Passari} haver il Correggio veduto la S.[ant]a Cecilia, al che sentito da circonstanti risposero, che si, e mandarono subito à cercare del Sig[nor]. Ottaviano Donini, q[ua]le era noto haver documenti di tale traditione [...]«⁵⁸

Die Umstehenden werden mit eingebunden bzw. partizipieren aus eigenem Antrieb, indem sie nach einem weiteren Zeugen bzw. Zeugnis schicken lassen, habe besagter Herr Donini doch entsprechende Dokumente besessen, die der Verifizierung von Restas These dienen sollten. Einen fast analogen Vorgang des Betrachtens im Plenum und der anschließenden Bestätigung bzw. Beglaubigung von Restas Thesen als sozialem Prozess offenbart eine weitere Textstelle aus dem bereits erwähnten Index des *Parnaso de' Pittori* (s. S. 263), in der sich Resta mit einem vorder- und rückseitig bezeichneten Blatt Correggios aus dem Kontext der malerischen wie architektonischen Ausgestaltung von San Giovanni in Parma auseinandersetzt:

»Nel mio viaggio di Lombardia l'anno 1690. portai meco trà gli altri questo Disegno doppio per confrontarlo con la Cuppola, e col Camino in faccia all'opera, e così feci presente il Signor Passari Pittore mio Compagno virtuoso del Viaggio Pittorico, e presenti i Padri, che confermarono il confronto, asserendo essere stato il Correggio non solamente lor Pittore, ma loro Architetto.«⁵⁹

Über die Konsultation von schriftlichen Dokumenten und die Befragung von Zeugen hinaus stellte Resta Vergleiche zwischen mitgeführten Zeichnungen ((vermeintlichen) Originalen wie auch Kopien) und den Werken vor Ort an.⁶⁰ In ihrer Eigenschaft als erkenntnisförderndes Objekt erfährt die Zeichnung – ob als ›embryonales‹ Ur-Bild oder als kopiertes Ab-Bild – eine klare Aufwertung, eine Autorisierung als Zeugnis. Der Sammler und Kenner Sebastiano Resta begibt sich damit in die Nähe der archäologischen und antiquarischen Studien sowie der Historiographie und Hagiographie seiner Zeit – und damit in Bereiche, in denen der Quellen- und Objektkritik bereits im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts ein wachsender Stellenwert zugekommen war.⁶¹ Die Zeichnung wird bei Resta jedoch bei weitem nicht zur reinen Quelle, zum Faktum, sie bleibt auch Träger von Gefühl und appelliert dabei gewissermaßen an die emotionale Intelligenz der Leser und Betrachter. Dadurch eröffnen sich verschiedene Ebenen des Nachvollziehens und des aktiven Eintauchens in Restas Kunstgeschichte in Text und Bild, als deren Teil – zwar als *dilettante*, Sammler und Kenner – er sich auch selbst zu sehen scheint, etwa indem er sich als ›Komplize‹ Correggios inszeniert und seine emotionale Verbindung zu dessen Manier darzulegen sucht, die mit Sicherheit als ein nicht unerheblicher Motor seiner historiographischen und kennerschaftlichen Bemühungen gewertet werden kann. In diesem Sinne tritt die Darlegung von recherchierten, von autorisierten und bezeugten Fakten in Korrespondenz mit dem Bildmaterial, das oftmals entsprechend interpretiert und kommentiert wird, mitunter zurück und räumt dem Auge bzw. der geistigen Ergriffenheit angesichts jener *muta poesia* der Zeichnung den Vorrang gegenüber dem Wort ein. So vermag Resta auch zu schweigen und seine gesammelten Schätze in ein stummes Zwiegespräch mit dem Betrachter treten zu lassen, um mit einer Zeile aus dem *Parnasso della Pittura* zu schließen, die – wie sollte es anders sein? – einer Reihe von Correggio-Zeichnungen vorausging: »io tacerò, e parlino i Suoi Disegni, anzi non parlino per non interrompere il rapimento dell'anima, che pate godendo«.⁶²

Anmerkungen

Erläuterung zu den Zitaten: Hervorhebungen (Unterstreichungen und Großschreibungen) sind, sofern nicht anders angegeben, den Originaltexten entnommen. Die in Restas Alben immer wiederkehrenden Randbemerkungen und Einschübe sind durch geschweifte Klammern kenntlich gemacht.

- 1 VASARI/FESER/GRÜNDLER 2008, S. 35.
- 2 Ebd., S. 35f.
- 3 Correggio in Roma, fol. 7r; vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 33.
- 4 Zur kontrafaktischen Imagination vgl. DE ANGELIS 2011, insbes. S. 182–184. Zu Vasaris kunsthistoriographischem Modell und der Bedeutung des *disegno* vgl. ausführlich VASARI/BURIONI/FESER 2004; zudem GRÜNDLER 2014, insbes. S. 78–80 sowie noch immer grundlegend KEMP 1974. Zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit der Beurteilung Correggios durch Vasari sei auf SPAGNOLO 2005, S. 44–65 verwiesen.
- 5 Protagonisten wie Literatur sind hier äußerst umfassend. Stellvertretend für die (selbstredend nicht immer gleichermaßen kritischen) Positionen bedeutender Vertreter der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, wie Malvasia, Baldinucci oder Bellori, und darüber hinaus sei auf die Sammelbände JONIETZ/NOVA 2016 und DUBUS/LUCAS-FIORATO 2017 verwiesen. Zudem sind einzelne Aufsätze (CROPPER 2013; PERICOLO 2015) und Forschungsprojekte zu nennen, darunter das Teilprojekt 04 der DFG-Forschergruppe FOR 2305 – *Diskursivierungen von Neuem* (FU Berlin) mit dem Titel *Diskrepante Traditionen, ›alt-‹-›neu-‹-Hybride und Gattungsmischungen in der venezianischen Malerei und Kunsttheorie des Seicento* unter der Leitung von Valeska von Rosen und der Mitarbeit von Anja Brug sowie das abgeschlossene Dissertationsprojekt von Isabell Franconi mit dem Titel ›Un non so che della storia: Die *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681–1728) von Filippo Baldinucci und ihre Verortung in der europäischen Kunsthistoriographie im 17. Jahrhundert. Nicht zuletzt möchte ich auf die Beiträge von Elisabeth Oy-Marra, Lorenzo Pericolo und Eva Struhal im vorliegenden Band hinweisen.
- 6 Zu Resta und Bologna vgl. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013A (darin vor allem die Beiträge der Herausgeberin sowie von Maria Rosa Pizzoni). Zu Resta allgemein sei neben den grundlegenden bzw. neuen Publikationen von WARWICK 2000 und BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017 auf die Beiträge von Francesco Grisolia und Simonetta Prospero Valenti Rodinò in diesem Band verwiesen. Zu Agucchis Traktat und Schulprinzip vgl. MAHON 1947 sowie OY-MARRA 2016, insbes. S. 184. Eine besondere Rolle nimmt Correggio auch in Francesco Scannellis *Microcosmo della pittura* (Cesena 1657) ein. Vgl. neben dem Aufsatz von Lorenzo Pericolo in diesem Band auch SPAGNOLO 2005, S. 256–269; HUTSON 2012, insbes. S. 97–101.
- 7 Galleria Portatile, S. 61; vgl. auch RESTA/FUBINI 1955, S. 61 sowie BORA 1976, Kat. Nr. 65 (Zeichnung) und S. 270 (Transkription).
- 8 Vgl. hierzu Lansdowne 802, Lib. E sowie PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013B. Über die im Text genannten Beispiele hinaus sei auf die kürzlich edierten Postillen Restas in zwei Exemplaren der Viten Vasaris verwiesen, denen etliche kritische und bisweilen bissige Kommentare zu entnehmen sind. Vgl. AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015.

- 9 Correggio in Roma und RESTA/POPHAM 1958. Die folgenden Textzitate sind allesamt dem Original aus dem British Museum entnommen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit seien jedoch zusätzlich die entsprechenden Seiten aus Pophams kommentierter Transkription angegeben. Zu weiteren Informationen und Auseinandersetzungen um Restas *Correggio in Roma-Album* vgl. WARWICK 2000, S. 39–46 (zur Entstehung/Provenienz), 104–110 (zum Inhalt, mit Abbildungen) sowie konziser zu jenem und einigen weiteren quasi monographischen Correggio-Alben Restas WARWICK 1996, S. 251–260; darüber hinaus PIZZONI 2010/11 und 2013 mit erweiterten Erkenntnissen zur Zusammenstellung der verschiedenen Correggio-Bände sowie BORA 2017, S. 252–256.
- 10 Seit dem Aufkommen der Hypothese einer (bzw. zweier) Romreisen Correggios (sehr wahrscheinlich durch Sebastiano Resta) wurde die Thematik immer wieder zum Gegenstand von sowohl kritischer als auch affirmativer Auseinandersetzung. Vgl. etwa AFFÒ/MAGOSTINI 2016 (erstmalig 1794); HAGEN 1917; LONGHI 1958; EKSERDJIAN 1997, S. 77–80; VACCARO 2009.
- 11 Correggio in Roma, fol. 3v; RESTA/POPHAM 1958, S. 24. Zum hier anklingenden Konzept des *discrimen veri ac falsi* aus der zeitgenössischen Diplomatik vgl. BICKENDORF 1998, S. 52–63.
- 12 Correggio in Roma, fol. 2r; RESTA/POPHAM 1958, S. 21.
- 13 Zu Resta und Giovanni Matteo Marchetti vgl. WARWICK 1996 sowie SACCHETTI LELLI 2005. Zu den verschiedenen Correggio-Alben Restas s. Anm. 9.
- 14 Correggio in Roma, fol. 7r; RESTA/POPHAM 1958, S. 32.
- 15 In der dritten Edition des *Vocabolario degli accademici della Crusca* aus dem Jahre 1691 wird *arguire* unter anderem mit den Begriffen *argomentare* (mit der passenden Belegstelle »Non giudicherà, secondo la vision degli occhj, e non arguirà, secondo l'udir delle orecchie« aus den *Annotazioni sopra gli Evangelii* von Bastiano de' Rossi) und *inferire* (etwas aus etwas folgern/schließen) umschrieben. Der aus der Rhetorik bekannte Terminus der *arguzia* (Scharfsinnigkeit) wird folgendermaßen eingeführt: »Una certa prontezza, e vivezza, siasi nello scrivere, o nel parlare.« *Vocabolario della Crusca* 1691, Bd. 2, S. 135 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=135&tipo=1>).
- 16 Vgl. RESTA/POPHAM 1958, S. 64–66, Anm. 38; GAMBARA 1964; CIRILLO/GODI 1978, S. 11–16 sowie Fig. 1.
- 17 Dies geht nicht zuletzt aus einem viel zitierten Brief an den »signor N.N.« hervor (BOTTARI/TICOZZI 1822, Bd. 3, S. 482–487), in dem Resta als Sammler und Kenner ausführt, dass in Zeichnungen und quasi vollendeten Werken ein und desselben Künstlers (in diesem Falle Correggios!) teils eine, teils verschiedene *maniere* zum Ausdruck kommen könnten: »Parmi ancora veder questa cosa [un misto di diversità] nell'abbozzo della Zittella d'Orleans, in piccolo quadretto fatto al rettore dello spedale di s.[anta] Brigida in Roma, che ancora si conserva in quelle stanze sopra la nuova chiesa. Il Correggio non poté finire il quadro [...]. Feci copiare questo quadretto in lapis due volte dal signor Picinetti, quando fu in Roma.« Ebd., S. 486f. Vgl. zu jenem Brief auch WARWICK 2000, S. 111f.
- 18 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v; RESTA/POPHAM 1958, S. 39.
- 19 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v; RESTA/POPHAM 1958, S. 38f. Die Vollzitate lassen sich darüber hinaus auf der integrierten Detailabbildung nachlesen.
- 20 Vgl. Correggio in Roma, fol. 8v, 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 37–43.
- 21 RESTA 1707, S. 22, 65.

- 22 Vgl. Lansdowne 802, Lib. J sowie zu Chronologie und Provenienz, Inhalt und Gestalt des Bandes WARWICK 1996, S. 251, 258–260, 264 und WARWICK 2000, S. 39–46, 119, 143.
- 23 Vgl. zur *Galleria Portatile* RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976; WARWICK 2000, S. 9f. (zu Bestimmung, Inhalt und Entstehungskontext) und S. 113, 119 (zu Titelseite, Ordnungsstruktur und weiteren inhaltlichen Fragen) sowie den Aufsatz von Annkatrin Kaul in diesem Band.
- 24 *Galleria Portatile*, S. 15. Hierbei handelt es sich um eine in ihrer Gänze und Komplexität bislang unpublizierte Montage, mit der sich Resta offenbar anschiekt, anhand von Zeichnungskopien und erläuternden Notizen an seinerzeit (beinahe) nicht mehr existente Werke zu erinnern. Eine kleine längsrechteckige Zeichnung im oberen Bereich wird durch ein geschwungenes Spruchband mit der Überschrift »Per memoria di Bramantino da Milano« eingeführt, darauf folgen die knappe Ergänzung: »furono questi putti cavati dà un pezzo del parapetto dell'Organo di S.[an] Franc.[es]co di Milano rovinata che fù la Chiesa Vecchia« sowie längere Textabschnitte und eine schematisierende Architekturzeichnung unter der Zeichnung und am linken Rand. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 19 (Zeichnung) und S. 267 (Transkription). Den mittleren und unteren Teil der Montage nimmt eine hochrechteckige zweigeteilte Zeichnung mit spielenden bzw. ein Wappen präsentierenden Putten ein. Ein langes flatterndes Spruchband gibt Auskunft über die Vorlage, an die erinnert werden soll: »Per memoria del Benozzi fior.[entin]o ovvero sia Melozzi da Forlì in S.S. Apostoli di Roma«, während die Unterschrift nähere Informationen preisgibt: »Standosi di giorno in giorno per demolire la Tribuna de S.S.[an]ti Apostoli di Roma per la costruzione del nuovo Tempio, che fù la prima à dar norma al dipingere {Tribune} dal sotto in sù; hò stimato bene di far copiare questi putti, che ivi stanno all'imposta dell'Arcone {e perciò non scurciano molto} per mostrare ab ungue leonem. [...] La feci copiar tutta per il libro à parte, ch'io composi in prova, che il Correggio fusse stato in Roma«. Vgl. ebd., Kat. Nr. 20 und S. 267; außerdem EPIFANI 2010. Es leuchtet ein, dass Resta ausgerechnet an dieser Stelle auf den Correggio und Correggeschi-Band im Besitz Marchettis hinweist, wertete Resta den Apsisbereich des quattrocentesken Neubaus von Santi Apostoli mit seinen Ausmalungen von der Hand Melozzo da Forlì doch durchweg als Hauptinspirationsquelle für Correggios Kuppelfresken, wie etliche Textstellen im *Correggio in Roma*-Band deutlich werden lassen. Vgl. *Correggio in Roma*, fol. 7r (unten), 8v (oben), 10v, 11r; entsprechend RESTA/POPHAM 1958, S. 34, 38, 45, 49.
- 25 *Galleria Portatile*, S. 77, 192. Jene erste Montage (vgl. RESTA/FUBINI 1955, S. 77) widmet sich ganz verschiedenen Inhalten. Correggios Antikenstudium (natürlich vor Ort in Rom!) wird von Resta in Zeichnung und Text im oberen linken Drittel thematisiert. Bedauerlicherweise trägt die Faksimile-Seite in den von Giorgio Fubini bearbeiteten *Cento Tavole* nicht der Tatsache Rechnung, dass es sich bei der Zeichnung um eine Klappkarte mit Vorder- und Rückansicht sowie darunter verborgenem Text handelt, so fehlt auch der folgende Passus: »Il Correggio fù à Roma due volte per le raggioni, et argomenti, che io ho portato nel tomo à parte, che diedi à M. Marchetti«. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 81 und S. 273 sowie ausführlicher die Auseinandersetzung mit der Montage im Aufsatz von Annkatrin Kaul, S. 372–379. Die zweite Montage (S. 192) wird im weiteren Verlauf meines Aufsatzes besprochen (s. S. 263–265).
- 26 *Galleria Portatile*, S. 71f. Auch diese überaus komplex angelegte Doppelseite mit insgesamt sieben Zeichnungen, die den Abschnitt über Correggio und dessen Schüler-/

- Nachfolgerschaft einläutet, wurde bislang nicht in Gänze publiziert. Vgl. BORA 1976, Kat. Nr. 74–77 und S. 271. Den oberen Bereich nimmt eine fortlaufende Reihe von fünf medaillon- oder mit ihren teils elaborierten Sockeln gar büstenartig anmutenden Porträt Darstellungen Correggios ein, darunter ein Ausschnitt aus dem Zitella-Gemälde von Santa Brigida mit dem Haupt des heiligen Joseph respektive Correggios sowie die gestochene Profilansicht des Künstlers, die insgesamt gleich dreimal im *Correggio in Roma*-Band zu finden ist (Correggio in Roma, fol. 2r, 6v, 8v). Umlaufende beschriftete Rahmungen und verbindende, ebenfalls gerahmte Textfelder kontextualisieren jene Einzelbilder, was wiederum an geprägte Münzen oder Medaillen und deren Wiedergabe in Druckwerken denken lässt (vgl. etwa ANGELONI 1641 sowie HASKELL 1993, S. 13–127; DAVIS 2004). Von inhaltlicher Relevanz ist ein langer schmaler nachträglich eingeklebter Papierstreifen, der sich am rechten Rand der linken Seite vom oberen Bereich bis an ihr unteres Ende erstreckt und in dem Resta auf die Wahrscheinlichkeit (!) eingeht, dass es sich bei besagter Figur um ein Selbstporträt des Künstlers handeln könnte (»Il voler asserrirlo di certo, sarebbe un voler fare temerariam[en]te da Indovino«) und im weiteren Verlauf die Geschichte des Ospedale zu Zeiten Correggios sowie die Umstände von dessen zweiter Romreise im Vorfeld der Ausgestaltung der Domkuppel in Parma nachzeichnet.
- 27 Galleria Portatile, S. 192; vgl. zudem BORA 1976, Kat. Nr. 205 u. S. 282; außerdem WOOD 1996, S. 7f., der jedoch eine Zuschreibung an Agostino Carracci ablehnt. Correggios Gemälde befindet sich heute in der Galleria Nazionale in Parma. Vgl. zu jenem Werk und seinem Entstehungskontext EKSERDJIAN 1997, S. 123–133 sowie zur Nachwirkung und Rezeption der ganzen Komposition wie auch einzelner Figuren SPAGNOLO 2005, S. 92–94, 152–156, 262–264. Möglicherweise entstand Agostinos zeichnerische Kopie nach einer Kopie Annibales (»tutta quest'istoria [...] si vede [...] nel Palazzo Farnese communem.[en]te in Roma reputata Copia d'Annibale«), wie Restas Erläuterung auf der Montage selbst vermuten lässt.
- 28 »Ma l'accennata testa d'in [sic] S.[ant]ja Brigida la reputo di mano {del Gerola scolaro} del Correggio, e da lui portata in dono al Priore dell'Ospedale di S.[ant]ja Brigida la seconda volta ch'egli venne à Roma.« Galleria Portatile, S. 192.
- 29 Anm. 26 und 39.
- 30 Vgl. hierzu ausführlich PIZZONI 2013, S. 109–112.
- 31 Correggio in Roma, fol. 7v, 8r. Die Textzitate finden sich auf fol. 7v. Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 34f.
- 32 Die Bildunterschrift legt dar, dass nicht Correggios Originalgemälde, sondern eine (eigenhändige?) Kopie in Form eines kleinen Tafelbildes als Vorlage für jene Nachzeichnung diente: »Anni sono da un P.[adre] Benedettino mio Cugino hebbi in piccole tavolette queste due Pitture [Pietà e S.[an] Placido] per traditione donate dal Correggio al d.[ett] o P.[adre] Ab.[bate] D.[on] Placido, ed io cedei all'Em.[inentissim]o Sig.[no]r Card.[inale] della Carpegna mio Sig.[no]re da cui feci copiar questa per mostrare dal donativo d'una di queste Marie fatto à S.[ant]ja Brigida di Roma, che l'Opera di S. Gio.[vanni] era finita alla 2.a [seconda] volta ch'egli fù à Roma«. Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 35f. Das Abzeichnen nach Kopien berühmter (und oft weit entfernter) Werke war sicherlich eher Usus als die Ausnahme und erscheint mir auch im Falle der zeichnerischen Kopie Agostino Carraccis wahrscheinlich (s. Anm. 27).
- 33 Correggios vermeintliches Original wurde dem Album entnommen und befindet sich in einem separaten Karton. An seiner Stelle findet man eine neuzeitliche Kopie, die den

- Gesamteindruck der Doppelseite leider stark verfälscht. Während Popham die Zeichnung seinerzeit tatsächlich Correggio zuschrieb (POPHAM 1957, S. 61f. und Kat. Nr. 43; RESTA/POPHAM 1958, S. 62f., Anm. 26; POPHAM 1967, Bd. 1, S. 7f., Kat. Nr. 11), gilt sie heute als Stück aus dem Umkreis bzw. der Schule des Künstlers.
- 34 Leider findet sich in der umfassenden Briefkorrespondenz zwischen Resta und Magnavacca kein Anhaltspunkt, der auf die obere oder untere Zeichnung hindeuten oder gar weiteren Aufschluss über deren Provenienz bzw. Entstehung liefern würde. Ich danke Maria Rosa Pizzoni an dieser Stelle für ihre Auskünfte.
- 35 Correggio in Roma, fol. 8r. Der zitierte Passus verbindet die obere mit der unteren Zeichnung. Letztere wird im unteren Bereich der Seite (ganz ähnlich wie im Fließtext) wie folgt beschrieben: »Sera per osservatione de primi leggeriss.[imi] segni del Correggio prima di calcare la Mano à fare il sopra posto Disegno. In opera però nella Capella variò l'idea volendo arricchire l'Istoria. fù regalo fattomi dal mio Sig.[nor] Magnavacca di Bologna in Agosto del 1709«; Correggios vermeintliches Original wird ebenfalls durch eine Überschrift gemäß der Information aus dem Fließtext charakterisiert: »Questo è Originale del CORREGGIO. Dono del Sig.[no]r Magnavacca. Uno de' primi pensieri della Pietà per la Capella famosa di S.[an] Giovanni di Parma.« Vgl. auch RESTA/POPHAM 1958, S. 36f.
- 36 »Settione. III. Corollarij. / Li seguenti Corollarij serviranno per integrità et ornato della parte istorica, secondariam.[en]te per cavare al miglior lume gl'argomenti della nostra proposta, che sin ora latuerunt in nucleo.« Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 40.
- 37 Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 40–43.
- 38 Correggio in Roma, fol. 10r; RESTA/POPHAM 1958, S. 41.
- 39 Es sei an dieser Stelle wiederum darauf verwiesen, dass Restas Überzeugung von der argumentativen Aussagekraft des Correggio-San Giuseppe mit der Zeit offenbar abnahm (s. S. 264f. und Anm. 26). In der *Galleria Portatile* ist die Gewissheit einer hohen Wahrscheinlichkeit gewichen, nicht zuletzt, weil Correggio das *Zitella*-Gemälde unvollendet habe zurücklassen müssen und folglich nicht alle Details habe ausarbeiten können. Zudem scheint Resta im Unklaren über die Ikonographie des Dargestellten, den er nicht als heiligen Joseph, sondern als Vater der Jungfrau von Orléans bezeichnet: »Il Correggio imitò se stesso nell'esprimere il P[ad]re della Zitella, non però in qualità di Ritratto / come restasse il quadro sud.[et]to imperfetto / Il voler asserirlo di certo sarebbe un voler fare temerariam.[en]te da Indovino.« *Galleria Portatile*, S. 71. Direkt neben dieser Erläuterung folgt auf der nächsten Seite der *Galleria Portatile* die ausschnittshafte Nachzeichnung jenes mutmaßlichen Selbstporträts (*Galleria Portatile*, S. 72; BORA 1976, Kat. Nr. 76). Interessant ist hier die umlaufende Beschriftung der Zeichnung: »S'ARGUISCE IL RITRATTO DEL CORREGGIO IN S:[ant]Ja BRIGIDA NEL QUADRO DELLA PULCELLA D'ORLEANS. MDXX.« Resta schlussfolgert, dass es sich um ein Porträt handelt, doch ist, wie bereits geschehen, darauf hinzuweisen, dass die zuvor zitierte Relativierung einem nachträglich eingeklebten Textstreifen entnommen ist.
- 40 RESTA 1702/12, f. 10v/11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 43–50.
- 41 Zwei von Restas weiteren, im Wesentlichen dem (zeichnerischen) Werk und der Wirkung Correggios gewidmeten Alben setzten sich ausschließlich mit den Kuppelentwürfen auseinander, wie bereits dem berühmten Brief des Agenten John Talman vom 2. März 1710 zu entnehmen ist: »Vol. XIV. This book contains [...] several designs for the Cupola of

- Parma, viz. three different designs for the assumption, and two for the apostles, all in red chalk, by Correggio. Pages 7, drawings 5; with large notes. Vol. XV. This Volume has more designs for the said Cupola, of the hand of Correggio: and with abundance of notes.« Zitiert nach POPHAM 1937, S. 6.
- 42 Zwar lassen sich die Begriffe *vedere* und *considerare* in gewisser Hinsicht synonym verwenden, wie die Definitionen im *Vocabolario della Crusca* nahelegen: »VEDERE [...] Comprendere coll'occhio l'obbietto illuminato, che ci si para davanti. [...] Conoscere, comprendere. [...] Considerare, avvertire« sowie »CONSIDERARE [...] Attentamente osservare, por ben mente, ponderar col discorso.« *Vocabolario della Crusca* 1691, Bd. 3, S. 1754 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=3&pag=1754&tipo=1>) bzw. Bd. 2, S. 390 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=3&vol=2&pag=390&tipo=1>), doch impliziert *considerare* zumeist eine stärkere Involvierung des Geistes [mente], ist somit also mit einer bestimmten Erkenntnis verknüpft; entsprechend lautet die erste Belegstelle im *Vocabolario*: »Esempio: Boc.[caccio] Nov.[ella] 2.18. Sì veramente, ch'io voglio andare a Roma, e quivi vedere [colui il quale tu di' che è Vicario di Dio in terra], e considerare [i suoi modi ed i suoi costumi, e similmente de' suoi fratelli Cardinali.], ec.« (Ebd.; Komplettierung des Zitats nach *Vocabolario della Crusca* 1863–1923, Bd. 3, S. 517 §1 (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=3&pag=517&tipo=3>)). Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht der Eintrag im *Vocabolario Etimologico Pianigiani* (erstm. 1907): »[...] CON insieme che indica comparazione di un termine con l'altro ed anche mezzo o strumento ed inusit. SÍDERÀRE che vena da SIDUS - plur. Sídera - *costellazione, astro*, propr. *fissare una stella* per leggervi i decreti del fato, essendo opinione degli antichi che i destini degli uomini dipendessero dalle stelle (v. *Siderale* e cfr. *Desiderare*). – Fissare attentamente gli occhi della mente in una cosa, come chi fissa una stella.« [Hervorhebung im letzten Satz durch die Autorin] (<http://etimo.it/?term=considerare&find=Cerca>).
- 43 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 47.
- 44 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 47.
- 45 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 48.
- 46 Vgl. hierzu (neben den genannten Textstellen) RESTA/POPHAM 1958, S. 48f. (weitere Entwurfszeichnung) sowie S. 71–73, Anm. 66, 67, 71 und Fig. 11, 12, 14 zu Aquilas Stichen.
- 47 Correggio in Roma, fol. 11r; RESTA/POPHAM 1958, S. 48.
- 48 »[...] rivedo i suoi disegni [del Prior Renzi] et il Sig.[nor] Correggio amico mio mi si presenta con un disegnone di lapis ingegnosissimo d'idee e suavissimo di maniera e dice P.[adre] Resta amcio mio: ecco un disegno mio per il tuo finale della Felsina Vindicata e Vincitrice gloriosa. Questo disegno è una VITTORIA disegnata di mia mano mettila in fine, e spari.« Biblioteca Universitaria di Bologna, Resta an Orlandi, 3. März 1700. Zitiert nach PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, S. 80. Nur wenige Jahre später sollte die hier anklingende Vertrautheit zwischen Resta und Orlandi einer gewissen Reserviertheit weichen, wie einige Briefe Restas aus den Jahren 1703/1704 an Magnavacca und Orlandi selbst belegen. Dies mag nicht zuletzt an Restas Argumentation zu Gunsten der beiden Romreisen Correggios im genau in der Zwischenzeit zusammengestellten *Supplemento* (1701/02) liegen. Vgl. hierzu PIZZONI 2013, S. 109–112. Zur *Vittoria*-Zeichnung Correggios, die sich in der Devonshire Collection in Chatsworth befindet, vgl. JAFFÉ 1994, S. 222, Kat. Nr. 650; WARWICK 2000, S. 203, Anm. 52; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b, S. 80, 188f. sowie Tafel II.

- 49 Correggio in Roma, fol. 11r. Vgl. zum in der Folge beschriebenen Kontext des Zitats auch RESTA/POPHAM 1958, S. 49f.
- 50 CAMPE 1997, S. 219.
- 51 Erwähnt seien an dieser Stelle Cesare Baronio als Kompilator/Autor des *Martyrologium Romanum und der Annales ecclesiastici* (vgl. die umfassenden Sammelbände DE MAIO 1985 und GULIA 2009; zudem DITCHFIELD 2005 und 2013) sowie Pompeo Ugonio und Giovanni Severano, die Antonio Bosio, Autor der *Roma sotterranea*, bei der Erforschung der Katakomben begleitet hatten bzw. sein Werk vollendet und posthum herausgegeben haben (vgl. MERZ 2003; DITCHFIELD 2005; HERKLOTZ 2010; THIMANN 2012).
- 52 Als beispielhaft kann hier die Wiederauffindung des Leichnams der heiligen Caecilia im Jahre 1599 gelten, einer Begebenheit, mit der sich auch Baronio und Bosio ausführlich auseinandergesetzt hatten. Vgl. BOSIO 1600, u. a. mit einer Abbildung der Auffindung des Sarges und der sterblichen Überreste der Heiligen im Beisein einiger Zeugen (S. 47) sowie einer umfangreichen Liste der während des Ereignisses Anwesenden (»Cardinales, qui numero quadraginta duo aderant, hi fuerunt.« S. 164–166); außerdem kritisch MONTANARI 2005, der Bosio folgendermaßen paraphrasiert: »Appena scoperto il sarcofago, il cardinale Sfondrati, grande regista dell'operazione, si astenne dall'aprirlo, e quindi dal ›vedere‹, finché non fossero presenti alcuni qualificati personaggi che ›vedessero‹ insieme a lui, e quindi fossero in seguito testimoni oculari« (S. 151), die generelle Glaubwürdigkeit der autoritären Augenzeugenschaft jedoch in Frage stellt (S. 158). Zur Heiligen- und Reliquienverehrung im Mittelalter und allmählich einsetzenden Veränderungen vgl. SCHREINER 1966.
- 53 Zu Restas Reisen vgl. etwa INCISA DELLA ROCCHETTA 1977, S. 93; WARWICK 2000, S. 8f., 94f.; PIZZONI 2012, S. 60–63; PIZZONI 2013, S. 92–96.
- 54 Galleria Portatile, S. 74; vgl. zudem BORA 1976, S. 272 (nur Transkription, keine Abbildung).
- 55 Zu Giuseppe Passeri und seiner Aktivität als Zeichner vgl. BAUMGÄRTEL 1995; GRAF 1995 und 1996.
- 56 Galleria Portatile, S. 74; Transkription bei BORA 1976, S. 272.
- 57 Zu Correggios Gemälde der *Quattro Santi*, das sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet, vgl. EKSERDJIAN 1997, S. 52–57, der allerdings nicht von einem Vorbildcharakter der *Santa Cecilia* Raffaels ausgeht.
- 58 Correggio in Roma, fol. 10v; RESTA/POPHAM 1958, S. 44.
- 59 RESTA 1707, S. 68. Zu Restas Argumentation, dass Correggio nicht ausschließlich als Maler, sondern auch als Architekt tätig war, vgl. jüngst BORA 2017, S. 256–259.
- 60 Darüber hinaus ließ er von Giuseppe Passeri Kopien nach den besuchten Originalen anfertigen oder gar vorhandene Zeichnungen überarbeiten, wie der Leser des Index (bzw. auch der damalige Betrachter des Albums) wenige Seiten darauf erfährt: »Veramente questi due Disegni [due Triangoli della detta Cuppola del Duomo di Parma] erano originali del Correggio, ma tanto svaniti, che non potevano godersi, ed era necessario, che si ponessero per mostrare la degna mutazione in meglio, che aveva fatto il Correggio da i primi a i secondi pensieri; onde io con più che giovanile risoluzione li feci ritoccare dallo spiritoso Sig.[nor] Passari sù la fresca memoria portata nel nostro viaggio dell'opera, tanto che anco così son dilettevoli a vedersi.« RESTA 1707, S. 71. Zu Passeris umfassender Aktivität als Kopist (auch über Restas und die gemeinsame Reise durch Norditalien hinaus) vgl. GRAF 1996.

- 61 Vgl. hierzu noch immer grundlegend die Positionen von MOMIGLIANO 1950; GINZBURG 1989; BICKENDORF 1998.
- 62 Lansdowne 802, Lib. J, fol. 138r. Entsprechend lautet der vollständige Titel nach Transkription: »Parnasso Della Pittura. Poesia muta in cui Le nove Muse non cantano in diversi Metri all'Orecchie, ma Le diverse maniere del disegnare fanno armonia a gl'occhi [Hervorhebung durch die Autorin]. Si distribuiscono in nove chori o Presidenze per far eco a i novi modi et epoche delle Scuole antiche e moderne.« Ebd., fol. 133r.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

- Felsina Vindicata contra Vasarium, London, British Library, ms. Lansdowne 802, Lib. E.
- Parnasso Della Pittura, London, British Library, ms. Lansdowne 802, Lib. J.
- Sebastiano Resta, Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento, ca. 1702/12, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings, Nr. 1938,0514.4(1).
- Sebastiano Resta, Galleria Portatile, ca. 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- AFFÒ/MAGOSTINI 2016: Ireneo Affò, Correggio nel monistero di San Paolo a Parma, con un'introduzione di Alessandra Magostini, Rom 2016 (Nachdruck von: Ragionamento del Padre Ireneo Affò [...] sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma, Parma 1794).
- AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle ›Vite‹ di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt 2015.
- ANGELONI 1641: Francesco Angeloni, La historia augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno illustrata con la verità delle antiche medaglie, Rom 1641.
- BAUMGÄRTEL 1995: Bettina Baumgärtel (Hg.), Zeichne, Passeri, zeichne ... und verliere keine Zeit! Giuseppe Passeri, 1654–1714, in seiner Zeit. Zeichnungen und Ölstudien des Barock, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Düsseldorf 1995.

- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, Rom 2017.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BORA 2017: Giulio Bora, Resta e il disegno lombardo, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- BOSIO 1600: Antonio Bosio, Historia passionis Beatae Caeciliae virginis [...], Rom 1600.
- BOTTARI/TICOZZI 1822: Giovanni Gaetano Bottari und Stefano Ticozzi (Hg.), Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Bd. 3, Mailand 1822.
- CAMPE 1997: Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.
- CIRILLO/GODI 1978: Giuseppe Cirillo und Giovanni Godi, Pier Giorgio Gandini del Grano, »pupillo« del Correggio, in: Parma nell'arte 10, 1978, S. 7–31.
- CROPPER 2013: Elizabeth Cropper, Malvasia and Vasari. Emilian and Tuscan Histories of Art, in: Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque, hg. von Gian Mario Anselmi, Angela De Benedictis und Nicholas Terpstra, Bologna 2013, S. 97–105.
- DAVIS 2004: Margaret Daly Davis, Die antiken Münzen in der frühen antiquarischen Literatur, in: Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004, S. 367–398.
- DE ANGELIS 2011: Simone De Angelis, *Demonstratio ocularis* und *evidentia*. Darstellungsformen von neuem Wissen in anatomischen Texten der Frühen Neuzeit, in: Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich, hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardig, Berlin/New York 2011, S. 168–193.
- DE MAIO 1985: Romeo De Maio u.a. (Hg.), Baronio e l'arte, Sora 1985.
- DITCHFIELD 2005: Simon Ditchfield, Reading Rome as a Sacred Landscape, c. 1586–1635, in: Sacred Space in Early Modern Europe, hg. von Will Coster und Andrew Spicer, Cambridge u.a. 2005, S. 167–192.
- DITCHFIELD 2013: Simon Ditchfield, Gli oratoriani e l'agiografia. Filippo Neri, Cesare Baronio, Antonio Gallonio, in: La canonizzazione di Santa Francesca Romana.

- Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna, hg. von Alessandra Bartolomei Romagnoli und Giorgio Picasso, Florenz 2013, S. 195–214.
- DUBUS/LUCAS-FIORATO 2017: Pascale Dubus und Corinne Lucas-Fiorato (Hg.), *La réception des Vite di Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e–XVIII^e siècles*, Genf 2017.
- EKSERDJIAN 1997: David Ekserdjian, *Correggio*, New Haven u.a. 1997.
- EPIFANI 2010: Mario Epifani, Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli. Precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza, in: *Bollettino d'arte* 95, 2010, S. 21–34.
- GAMBARA 1964: Lodovico Gambara, ›Parma consacrata alla Vergine‹. Storia di un quadro di G. Gandini del Grano, Parma 1964.
- GINZBURG 1989: Carlo Ginzburg, *Montrer et citer. La vérité de l'histoire*, in: *Le débat* 56, 1989, S. 43–54.
- GRAF 1995: Dieter Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, 2 Bde., Düsseldorf 1995.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: *Ars naturam adiuvars. Festschrift für Matthias Winner*, hg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 529–547.
- GRÜNDLER 2014: Hana Gründler, ›Gloriarsi della mano e dell'ingegno‹: Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris ›Viten‹ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Marieke von Bernstorff, Henry Keazor und Elisabeth Oy-Marra, Wiesbaden 2014, S. 77–103.
- GULIA 2009: Luigi Gulia (Hg.), *Baronio e le sue fonti*, Sora 2009.
- HAGEN 1917: Oscar Hagen, Correggio und Rom, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 52, 1917, S. 110–120.
- HASKELL 1993: Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven/London 1993.
- HERKLOTZ 2010: Ingo Herklotz, Antonio Bosio e Giovanni Severano. Precisazioni su una collaborazione, in: *Studi romani* 56, 2008 (2010), S. 233–248.
- HUTSON 2012: James L. Hutson, ›Un modo più chiaro‹. Francesco Scannelli and the Physiology of Style, in: *Storia dell'arte* 132, 2012, S. 95–124.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1977: Giovanni Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile* del p. Sebastiano Resta d.O., in: *Oratorium* 8, 1977, S. 85–96.
- JAFFÉ 1994: Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, London 1994.

- JONIETZ/NOVA 2016: Fabian Jonietz und Alessandro Nova (Hg.), *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, Venedig 2016.
- KEMP 1974: Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219–240.
- LONGHI 1958: Roberto Longhi, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*, in: *Paragone* 9, 1958, S. 34–53.
- MAHON 1947: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport 1947 (Nachdruck Westport 1971).
- MERZ 2003: Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona und das Frontispiz zu Antonio Bosios *Roma sotterranea**, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, S. 229–244.
- MOMIGLIANO 1950: Arnaldo Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 285–315.
- MONTANARI 2005: Tomaso Montanari, *Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di Santa Cecilia. Testimoni oculari, immagini e dubbi*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, S. 149–165.
- OY-MARRA 2016: Elisabeth Oy-Marra, *Arbeiten an Vasaris *terza età*. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder*, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192.
- PERICOLO 2015: Lorenzo Pericolo, *Statuino: an Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory*, in: *Art History* 38, 2015, S. 862–889.
- PIZZONI 2010/11: Maria Rosa Pizzoni, *„Il cuore va al gusto del Correggio“: Episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in: *Proporzioni, Nuova serie* 11/12, 2010/11, S. 69–91.
- PIZZONI 2012: Maria Rosa Pizzoni, *Padre Resta a Correggio, padre Resta e Correggio*, in: *La ricerca storica locale a Correggio*, hg. von Patrik Perret, Correggio 2012, S. 55–72.
- PIZZONI 2013: Maria Rosa Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in: *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 91–132.
- POPHAM 1937: Arthur Ewart Popham, *Sebastiano Resta and His Collections*, in: *Old Master Drawings* 11, 1937, S. 1–15.
- POPHAM 1957: Arthur Ewart Popham, *Correggio's Drawings*, London 1957.

- POPHAM 1967: Arthur Ewart Popham, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists Working in Parma in the Sixteenth Century, 2 Bde., London 1967.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, Rom 2013.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013b: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la *Felsina vindicata contra Vasarium*, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 45–89, 175–189.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori, Perugia 1707.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, Cento tavole del codice Resta, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, Correggio in Roma, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Florenz 2005.
- SCHREINER 1966: Klaus Schreiner, Discrimen veri ac falsi. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte 48, 1966, S. 1–53.
- SPAGNOLO 2005: Maddalena Spagnolo, Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528–1657), Mailand 2005.
- THIMANN 2012: Michael Thimann, Das unterirdische Rom als Bildraum. Zur *Roma sotterranea* des Antonio Bosio (1632/34), in: Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp, hg. von Ulrike Feist und Markus Rath, Berlin 2012, S. 395–421.
- VACCARO 2009: Mary Vaccaro, Correggio and Parmigianino. On the Place of Rome in the Historiography of Sixteenth-Century Parmese Drawing, in: *Artibus et historiae* 30, 2009, S. 115–124.
- VASARI/BURIONI/FESER 2004: Giorgio Vasari, Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, neu übersetzt von Victoria Lorini, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

VASARI/FESER/GRÜNDLER 2008: Giorgio Vasari, Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, neu übersetzt von Victoria Lorini und Hana Gründler, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Sabine Feser und Hana Gründler, Berlin 2008.

WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Restas Drawing Collection, in: Master Drawings 34, 1996, S. 239–278.

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

WOOD 1996: Jeremy Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, in Master Drawings 34, 1996, S. 3–71.

Online-Wörterbücher

Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete, 1. April 2020 <<http://www.lessicografia.it>>

Dizionario etimologico online, 1. April 2020 <<http://etimo.it/>>