

Per l'edizione delle *Lettere sopra la pittura grottesca* di Pirro Ligorio

Damiano Acciarino
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This contribution brings new information to light regarding the conceptual development of grotesque decoration in late Renaissance art. Three unpublished letters written by Pirro Ligorio are analysed. These scripts are a product of the cultural context of the Counter-Reformation, the artistic aspects of which were pioneered by Gabriele Paleotti, who requested Ligorio's opinion on grotesque paintings before the publication of his *Discorso*. By comparing these letters with Paleotti's book and other writings by Ulisse Aldrovandi and Federico Pendasio, it is possible to bring new elements to the Renaissance debate on this ornamental style.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Datazione e genesi compositiva. – 3 Ligorio e le grottesche. – 4 Le grottesche e la natura. – 5 Collocazione e convenienza. – 6 Conclusioni.

Keywords Antiquarians. Grotesque. Nature. Pirro Ligorio. Gabriele Paleotti. Ulisse Aldrovandi. Federico Pendasio.

1 Introduzione

Quando all'inizio dell'anno 1581 l'erudito napoletano Pirro Ligorio (1513-1583), all'epoca di stanza a Ferrara (Occhipinti 2011; *DBI* 2005; Gaston 1988), si apprestava a scrivere tre lettere sulle grottesche, il dibattito sul tema era ormai prossimo al suo apogeo. Durante il Rinascimento, le grottesche erano state variamente oggetto di discussione da parte di umanisti e artisti con l'intenzione di comprenderne la natura e di collocarle all'interno dei più ampi schemi della pittura antica. A partire dalla riscoperta della Domus Aurea a Roma (1479 ca.), evento discriminante nella storia di questo genere artistico (Zamperini 2007, 90-119; Dacos 1967, 1968, 1969), e grazie allo sviluppo di una nuova sensibilità nei confronti della tradizione classica che si andava consolidando tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (Garin 1952; Weiss 1969; Witt 2000; Stahl 2009), si schiuse agli occhi degli antiquari una forma decorativa fino ad allora sconosciuta che poneva problematiche interpretative nuove.

Così, alcune tra le più illustri penne del tempo cominciarono a investigare le ragioni di queste pitture, donde venissero, a cosa fossero finalizzate, dove fossero originariamente disposte, ecc. Intorno a questi e altri più specifici quesiti, soprattutto verso la metà del Cinquecento, si susseguirono le opinioni di Sebastiano Serlio (1537), Anton Francesco Doni (1549), Giorgio Vasari (1550), Daniele Barbaro (1556). Tuttavia, in considera-

zione dei significati metaforici e allegorici di cui le grottesche venivano spesso investite, questi autori sembravano interrogarsi anche sulla liceità morale di riprodurre nell'arte coeva tale costrutto, da subito apparso perturbante alle loro coscienze (Zamperini 2007, 120-191; Scholl 2004).

Nonostante il fronte censorio potesse comunque avvalersi dell'autorità di fonti classiche – soprattutto Vitruvio (*Arch.* 7. 5), il più celebre avversatore di questi 'insogni' – il genere dilagò velocemente, al punto da prendere piede non soltanto negli apparati di carattere profano, ma addirittura nelle chiese, sconfinando pericolosamente nell'arte sacra proprio durante l'espansione del Protestantismo con tutte le sue tendenze iconoclaste (Alberigo 1958; Ossola 1971; Jones 1995; Mansour 2003; Firpo 2010; Noyes 2013; Prodi 2014).

Un momento determinante per la speculazione rinascimentale sulle grottesche coincise con la promulgazione dei decreti *de imaginibus* del Concilio di Trento (1563) volti a riformare i canoni della rappresentazione artistica in ambito religioso, tali da inaugurare un vero e proprio stile posttridentino (Prodi 1962). Le grottesche cadde- ro tra le rappresentazioni sconsigliate, in quanto non convenienti nel significato e nel significato, come emerge soprattutto nella trattatistica di fine secolo capeggiata dall'opera del cardinale bolognese Gabriele Paleotti, il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* dato alle stampe nel 1582. Non mancavano comunque opere di

carattere apologetico, individuabili per esempio nei *Libri delle Antichità* di Pirro Ligorio – in particolare nel *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti, e massimamente della pittura, de la scoltura e dell'architettura*¹ – oppure in alcuni capitoli del *Trattato dell'arte della pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo (1584) o nell'opera di Giovanni Battista Armenini, il *De' veri precetti della pittura* (1586).

In tale contesto nascono le tre lettere di Pirro Ligorio, che appaiono oggi degne di rinnovato interesse e che, soprattutto per le posizioni originali sviluppate in relazione ad altri scritti, meritano di entrare nel canone delle fonti principali sul tema. Delle questioni di carattere filologico ed ecdotico si parlerà in un secondo contributo già in corso d'opera, ove sarà proposta un'edizione con corrispondente nota al testo.

2 Datazione e genesi compositiva

Queste epistole sono autografe e conservate a Bologna presso l'Archivio Isolani;² furono inizialmente definite da Paul Oskar Kristeller (1990) nell'*Iter Italicum* «lettere sulla pittura antica» (5.1, 506), e potrebbero oggi essere ribattezzate *Lettere sopra la pittura grottesca*, rievocando e sintetizzando le formule che l'autore medesimo utilizzava per appellarle di fronte ai suoi destinatari: nella prima (I) dichiara di scrivere «per obedire alla domanda sopra i dubbii della Pittura Grottesca» (f. 1r); nella seconda (II) per rispondere «sopra delli dubbii, che hodiernamente sono sopra della Pittura Grottesca» (f. 5r); infine nella terza (III), leggermente posteriore alle altre, si riferisce al proprio «discorso delle pitture antiche, che da' moderni sono dette Grottesche» (f. 9r).

Le tre lettere sono indirizzate a due destinatari: Giulio Masetti vescovo di Reggio Emilia e ambasciatore della famiglia d'Este a Roma (I) (Tiraboschi 1783, 176-178), e Alessandro Manzoli a Bologna (II-III) patrizio bolognese vicino agli ambienti del cardinale Jacopo Sadoletto (Guerrini e Ricci 1887, 6). Solo due dei tre documenti epistolari risultano datati poiché un'estesa bruciatura nella parte inferiore dei fogli impedisce la lettura di luogo, data e firma in uno dei manoscritti (II).

Un riferimento cronologico plausibile può essere comunque ricostruito in base alle datazioni delle altre lettere, 9 gennaio 1581 (I) e 22 febbraio 1581 (III): alla luce di tale arco temporale, è ipotizzabile che il reperto senza data cada tra questi due termini, rispettivamente *circa quem* e *ante quem*.

L'analisi della datazione in rapporto con la genesi dei testi può offrire ulteriori spunti di riflessione. Infatti, a differenza di quanto riportato nel volume 3 degli *Scritti d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi (1977), queste lettere non possono essere considerate carte preparatorie dei capitoli sulla pittura grottesca dell'*opus magnum* del Ligorio, i *Libri delle Antichità* («Pirro Ligorio che in tre lettere abbozzò delle argomentazioni poi raccolte nella voce 'Grottesche' della sua manoscritta enciclopedia») (Barocchi 1977, 2619), bensì devono essere intese come una riscrittura dei passi di quest'opera, finalizzata però a rispondere in modo diretto alle richieste dei mittenti. Ciò emerge ripetutamente in tutti i testi, là dove Ligorio rimanda alle più estese argomentazioni del trattato rimasto in forma manoscritta: «secondo havemo osservato nella nostra opera *Dell'Antichità*» (f. 1v) (I), «di quante nell'opera *Dell'Antichità* vi havemo scritto» (f. 4r) (I), «secondo havemo affermato nella nostra opera *Dell'Antichità*» (f. 5v) (II), «et così come gli havemo veduti gli havemo riferiti nella opera *Dell'Antichità et Curiosità* di Pyrrho» (f. 9v) (III), «Et me ne rinresce che la mia opera non sia posta alluce» (f. 11v) (III).

Questa nuova destinazione d'uso aiuta a comprendere meglio la natura dei testi esaminati, in relazione al contesto culturale da cui scaturirono. Come già messo in luce da Paolo Prodi (1962), le lettere del Ligorio nascevano per offrire un consulto a Gabriele Paleotti sulla questione delle grottesche durante la redazione del suo trattato sulle immagini, avendo incaricato due suoi sodali (Masetti e Manzoli) di acquisire informazioni presso l'erudito napoletano. La cosa più rilevante, però, riguarda l'intenzione con cui Paleotti si pose nei confronti delle risposte ricevute: egli costruì parte delle sue obiezioni e critiche proprio in opposizione ai testi ligoriani. E Ligorio, essendo forse a conoscenza della prevenzione del suo reale interlocutore, tentò di offrire una lettura che in qualche modo ria-

1 ASTo ms. a, II, 16 (vol. 29); Zamperini 2007, 174-175 data le pagine sulle grottesche del Ligorio intorno al 1570; solo l'edizione critica del passo potrà gettare nuova luce sulla questione, anche in considerazione del testimone BAV Ottob. Lat. 3368.

2 F. 30/16, cartone 58, Varia = F. 30. 99. 16.

bilitasse (o cercasse di riabilitare) tale genere decorativo agli occhi della censura. Così almeno sembrerebbe emergere dal confronto puntuale tra questi testi.

Ivi risiede anche il problema della custodia delle arti. Pirro Ligorio, attraverso le sue lettere, si ergeva a paladino delle grottesche, facendo leva sulle informazioni precedentemente stilate nei suoi trattati, riutilizzandole per dirimere una controversia: egli voleva custodire un genere decorativo proveniente dall'arte antica che rischiava di non essere compreso dal suo tempo e quindi equivocato. Allo stesso modo, Gabriele Paleotti, nelle pagine del suo *Discorso*, cercava di introdurre un'idea di arte costruita sui precetti tridentini, escludendo le grottesche dal canone rappresentativo, al fine di custodire gli occhi del suo pubblico da potenziali iconografie travianti. In quest'ottica, le *Lettere sopra la pittura grottesca* rappresenterebbero la fase mediana di un processo evolutivo del pensiero sulle grottesche del Ligorio, di cui è possibile cogliere gli intenti in relazione ai prodromi (la prima redazione presente nei *Libri delle Antichità*) e in opposizione agli esiti (le confutazioni del Paleotti).

3 Ligorio e le grottesche

Il pensiero di Pirro Ligorio su questa forma decorativa, come espresso nel suo trattato enciclopedico, è ampiamente noto, sin dal primo studio condotto da David R. Coffin (1955), e variamente sviscerato dalla bibliografia susseguente (Kayser 1963; Dacos 1969; Chastel 1988; Morel 1997; Scholl 2004; Zamperini 2007). Tuttavia, vale la pena di ristabilirne almeno sinteticamente le posizioni, per far emergere eventuali differenze o marcate affinità con le lettere.

In buona sostanza, l'erudito napoletano considerava il problema delle grottesche in prospettiva storico-antiquaria: voleva spiegare il significato di tali dipinti come apparivano in antichità, nel tentativo di dimostrare l'assoluta coerenza dell'ideazione con le finalità pedagogiche e morali. Ciò si manifestava in un dettagliato elenco di simbologie con rispettivo significato, nel tentativo di mettere a disposizione dei suoi lettori gli strumenti per decodificare un linguaggio tanto criptico quanto multiforme. Così, anche le deformazioni, definite 'proteismo metamorfico' (Dacos 1969, 131), servivano a giustificare l'eterogeneità dell'immaginario.

Nei *Libri delle Antichità*, numerose espressioni

richiamano questa prospettiva (Barocchi 1977): «e se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli e cose industrie, non fatte senza misterio» (2668), «e queste fantastiche pitture per ciò pareno lusioni, e sono ancora con concetti ragionevoli», «Per ciò dunque, se alcuni pareno cose false e vane, dalli dotti furono sempre stimate come figure di cose morali e di cose imitate dalla natura», «fanno una sinfonia, se bene pareno assinfoniche» (2670), «Laonde avemo da credere che le pitture grottesche de' gentili non siano senza significazione» (2676).

Leco di queste affermazioni si ripercuote anche nelle *Lettere*, dove Ligorio affermava che l'ideazione delle grottesche aveva sempre un fondamento intellettuale, tale che «noi non habbiamo da credere che non siano cose ritrovate da qualche bello ingegno philosophicamente et poeticamente rappresentate» (f. 2v) (I), ribadendo la loro finalità pedagogica nel complesso della struttura architettonica e instaurando un significativo parallelo con le biblioteche: «ma furono fatte et ornate de tale pittura per cosa morale da edificare gli ingegni et l'animi di tutti coloro che vi dimoravano, perciocché nelle ville non mancavano le librerie et le cose necessarie alle bisogne delle eruditione che edificano questa vita de' mortali» (f. 5r) (II). La trasmissione della conoscenza deputata alle grottesche, però, aveva un alfabeto proprio che bisognava saper declinare nella funzione simbolica della rappresentazione: «nondimeno, non si può, se non per consideratione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione» (f. 6r) (II). Per Ligorio le grottesche erano dirette a uno scopo di carattere educativo che si concretizzava nella trasmissione di insegnamenti morali attraverso la descrizione favolistica: «Elleno veramente sono, come nell'altra mia lettera scrisse, cose morali, destine in favole» (f. 10v) (III). Tali parole rientrano perfettamente in quella tradizione geroglifica che aveva pervaso il Rinascimento dal primo ritrovamento dell'Orapollo e che, attraverso un sistema espressivo esoterico, si proponeva sempre uno scopo didascalico (Seznec 1990, 131-135).

4 Le grottesche e la natura

Dalla lettura simbolico-didascalica scaturisce il secondo polo di interesse del pensiero ligoriano sulla materia: il rapporto tra le grottesche e la natura. La relazione tra questi due elementi,

apparentemente incompatibili proprio a causa della carica anti-naturalistica di tali immagini, risiedeva per Pirro Ligorio proprio nella costruzione simbolica degli elementi rappresentati. Infatti, nelle grottesche si potevano intravedere i connotati di un'indagine fisico-biologica espressa in forma allegorica, attraverso la quale era possibile giungere all'apprendimento delle leggi morali. Questo slittamento semantico, che indicava la continuità tra la ricerca scientifica e la funzione pedagogica, non è avvertibile nei *Libri delle Antichità*, dove Ligorio dichiarava solamente che le grottesche «in parte imitano le cose della natura nelle frondi, nell'animali [...]» (Barocchi 1977, 2668). Nelle *Lettere*, invece, la riflessione su questo snodo sembra accentuarsi al punto da rappresentare uno dei nuclei di maggiore interesse nella sua rinnovata meditazione. In particolare, nella prima lettera ad Alessandro Manzoli (II) è attestato che le grottesche «quantunque parano come false fuori di natura, sono pure cose che dichiarano le cose della riflessa natura» (f. 6r) e «che non siano altro che cose coperte dell'antichi poeti in le cose della physica» (f. 6r). Le grottesche dunque avrebbero riprodotto la natura, sebbene potessero apparire estranee alla natura stessa; anzi, avrebbero rappresentato un velame allegorico («cose coperte») equivalente a quello adottato dai poeti antichi per descrivere le manifestazioni della natura. Tale posizione può essere ben sintetizzata con le parole di Giovanni Paolo Lomazzo (1587): in uno dei componimenti proemiali dei suoi *Grotteschi* (Ruffino 2006, XIV-XVI) – opera poetica volta a rendere in versi le eccentricità di tali rappresentazioni provenienti dalle caverne – viene esplicitamente indicata la loro funzione investigativa capace di schiudere i meccanismi universali favorendo il transito da una dimensione fisica a una metafisica (10):

Nasce il bizzar Grottesco, a cui s'apprende
ogni spirito gentil, dal naturale,
fra cavi, e più alto poi spiegando l'ale,
dimostra tutto quel, ch'a noi s'estende.

Lomazzo ribadisce ancora questo concetto nella sezione autobiografica dell'opera, affermando che la sua versione poetica delle pitture grottesche nasceva dall'osservazione e dall'imitazione dei fenomeni naturali e non da una meccanica riproduzione stilematica di modelli assunti acri-

ticamente («che non son fatti a studio, ma a natura») (Ruffino 2006, XIV).

In quest'ottica, il legame simbolico con la natura che si voleva attribuire alle grottesche potrebbe aggiungere ancora qualcosa sulla genesi compositiva delle lettere e sugli scopi che l'autore si prefiggeva. È probabile che la tendenza a connettere tale decorazione allo studio della natura (in una prospettiva scientifica e filosofica – l'uso del termine 'physica' non sarà casuale) abbia a che fare con gli studi del naturalista e botanico bolognese Ulisse Aldrovandi e con le relazioni che egli intesseva con Gabriele Paleotti soprattutto durante la stesura del *Discorso* (Prodi 1967, 538-543). Aldrovandi partecipò attivamente alla revisione di quest'opera, offrendo la propria opinione su molteplici passi in diverse fasi redazionali e contribuendo sostanzialmente a sviluppare il concetto di arte basata sull'imitazione della natura in concomitanza con la crescita degli studi di ambito scientifico. In quest'ottica bisogna intendere quelle urgenze di estromettere trasfigurazioni simboliche e allegoriche dagli apparati decorativi, da cui si sarebbe costituita quell'impronta al «realismo naturalistico-storico» nella visione artistica del Paleotti (1967, 537-539).

L'Aldrovandi fu consulente del Paleotti anche sulle grottesche,³ avendo indirizzato al suo interlocutore un *Discorso sopra la pittura grottesca* il 6 dicembre 1580, una lettera con alcuni *Avvertimenti sopra i capitoli della pittura* datata il 21 gennaio 1581 e un'altra *Lettera sopra il metodo che tener debbon i pittori nel dipingere animali e piante* del 1 novembre 1581. Nel primo testo, per esempio, il botanico bolognese affermava che «Non è dubbio alcuno, che la pittura debbe essere un essemplio et imitatione di tutte le cose naturali che sono oggetto del senso [...] et altre cose artificiali che hanno per materia le naturali» (f. 484r) e che, proprio per questo motivo «si può dire veramente delle grottesche, che non essendo fondate sopra le cose di natura, siano una pittura vana» (f. 485r). Se si mettono in relazione le date e gli argomenti di questi scritti con le compilazioni ligoriane, emerge come questa prossimità cronologica e tematica assuma i connotati di un discorso contrapposto concretizzatosi nella sua forma complessa solo nelle pagine del trattato del cardinale bolognese.

Per vedere come questi principi fossero applicati basta scorrere il secondo libro del *Discorso*. In tutti i capitoli precedenti all'ampia digressio-

3 BUB, Aldrov., 035, ff. 210a-217a; 097, ff. 465-480; 097, ff. 484a-488a.

ne critica alle grottesche, si preparava il campo epurando dal canone dell'arte sacra molteplici elementi costitutivi del genere, censurando per esempio le pitture 'erronee', 'vane', 'mostruose', 'inette', 'apocrife', 'superstiziose', ecc. (Paleotti 1582, 109-121; 126-140; 176-217). Inoltre, Paleotti si premurava di salvaguardare la veridicità delle immagini al fine di evitare che diventassero dannose per il fruitore (104). Infatti, dalla perverzione dell'ordine naturale delle cose, «nasce gran parte della confusione in tutte le cose del mondo, et nelle scienze, et nelle arti, et nelle virtù» (127b), che proprio «per essere contrarie alla virtù ci sviano dal sommo bene» (128a). Quindi una fedele descrizione della natura sembrava favorire la trasmissione delle leggi morali, al punto da consentire anche il raggiungimento della salvezza. In quest'ottica, la natura doveva essere limitata alla rappresentazione solo secondo il suo 'senso letterale' (130a).

Anche Ligorio ebbe rapporti con l'Aldrovandi, ancorché in circostanze diverse: i due ebbero occasione di conoscersi a Roma già nel 1549, quando entrambi compivano studi antiquari sulle rovine della città (Bober 1988); e ciò li approssima quantomeno nella reciproca conoscenza del metodo, pur a uno stadio ancora primitivo. Il fatto che nelle *Lettere* Ligorio cercasse di stabilire un legame concreto, anche se indiretto, tra le grottesche e gli studi naturalistici, potrebbe però indicare la volontà di avvicinare (o addirittura simulare) il pensiero scientifico sull'asse Paleotti-Aldrovandi, nel tentativo di sovvertire le principali ragioni della loro estromissione dal canone.

Riabilitare le grottesche instaurando una relazione originale con l'immaginario naturalistico venne probabilmente percepito come una minaccia dal Paleotti, che subito tentò di arginare ogni potenziale vulnus della propria teorica artistica. Così, nel capitolo XXXII del secondo libro del *Discorso*, intitolato *Si risponde ad alcune obiettoni, che sogliono addursi in difesa delle Grottesche* (Paleotti 1582, 238a-241b), egli sembrerebbe contestare proprio questo punto della dissertazione dell'erudito napoletano, affermando apertamente che la decorazione grottesca non rientrava nella categoria del vero né in quella del verosimile e che «non solo ripugna alla verità del fatto, ma ancora alla possibilità della natura» (240a), e che non poteva essere difesa appellandosi al «senso della moralità, et allegoria che dentro vi porta» (240b). Quindi, da queste parole emerge come quel 'riflesso della natura' riconosciuto nelle grottesche dal Ligorio non fosse condizione sufficiente per accreditarle tra

le rappresentazioni naturalistiche e che la loro interpretazione non potesse prescindere da sovrastanti che ne minassero la ricezione e gli scopi pedagogici (234-235). Inoltre, sconfessare l'uso dell'allegoria paganeggiante aveva un'intenzione ben precisa: ribadire semplicità e universalità del messaggio cristiano in opposizione all'ambiguità della simbologia criptica, che finiva invece per corrompere l'osservatore (240b-241a). Tali obiezioni sembrano quindi calibrate proprio sull'affermazione di ammissibilità promossa invece dal Ligorio nelle *Lettere*, dimostrando a quali scopi fossero compilate e quali reazioni invece avesse procurato nel loro destinatario.

5 Collocazione e convenienza

Un altro notevole punto di contatto tra le *Lettere* e il *Discorso* riguarda la tipologia delle grottesche, quelle cioè di matrice antica in opposizione alle moderne. Ligorio sulla questione è chiaro: sin dalla redazione dei *Libri delle Antichità*, affermava che le rappresentazioni antiche veicolavano quei significati morali sotto il velo dell'allegoria, ma che «i moderni, imitando tali antichità, le fanno senza significato e senza istoria» (Barocchi 1977, 2668) oppure che «i moderni, facendole accaso, non sono da loro state intese sin qui» (2684). Ligorio affermava anche che l'approccio superficiale da parte dei moderni era dovuto a un'ignoranza dell'origine, tale da provocare il giudizio negativo che intorno ad esse si andava formulando («Sono stati alcuni moderni, che non sapendo la verità di tale pittura e la sua origine, l'han chiamate grottesche et insogni e stravaganti pitture anzi mostruose») (2671). E addirittura arrivava a postulare che l'imitazione superficiale delle grottesche antiche finiva per sminuire e svuotare anche lo stretto rapporto con la natura che avevano in origine (2687):

[...] perciò che ogni cosa rappresentata dalli essempli di natura, è più bella e più dilettevole che non sono quelle che si fanno per bertuzza delle ritrovate, senza simiglianza naturale e senza significazione delle natura accompagnata con quella delli simboli delle virtù o iddee delle umane passioni, et in rappresentare il male et il bene ei colpi di fortuna.

Anche nelle *Lettere*, la vuota imitazione delle decorazioni antiche da parte dei moderni viene biasimata, seppur in modo meno perentorio e so-

lo in chiusura dell'ultima epistola (III). I termini utilizzati dal Ligorio sono sovrapponibili a quelli del trattato e richiamano la mancanza di significato con cui le grottesche della sua epoca venivano effigiate, ponendo ancora una volta l'accento sullo iato rispetto alle rappresentazioni antiche:

Questa eruditione ce rappresenta la suddetta pittura che non è simile a quello che i moderni pittori senza significato dipingono, ch'è non solo a loro poca laude, ma quasi che vergogna recano a chiunque le fa senza significato dipingere (f. 12r)

Ciò aveva generato, sempre secondo l'erudito napoletano, un problema di appropriatezza, in quanto gli antichi, a differenza dei moderni, rappresentavano le grottesche aderendo a un codice intellegibile e con finalità pedagogiche. L'intera questione, però, va ancora una volta considerata in rapporto al *Discorso* del Paleotti, che amplia notevolmente i confini del dibattito chiamando in causa l'origine del nome, la collocazione in ambito architettonico e la convenienza rappresentativa. Al capitolo XXXX, intitolato *Perche causa da gli antichi, et da' moderni siano state abbracciate le Grottesche, conservandosi questo nome* (232b-234a), sosteneva l'opinione che le grottesche in antichità fossero definite tali, in quanto utilizzate per dipingere le cripte delle case, connotandole quindi già in origine come inferne. L'insistenza su questo punto mirava a sostenere l'illegittimità del travaso fattone dai moderni fuori dalla collocazione originaria, andando a ornare ambienti che non risultavano consoni. Paleotti, circoscrivendo il contesto all'arte pagana, ammetteva quindi una certa convenienza delle grottesche quando presenti in un contesto 'grottesco' («così queste pitture, che per certa convenientia potevano passare in quelle caverne delle grotte») (232b).

Inoltre, bisogna considerare quanto il cardinale affermava in un capitolo precedente della sua opera riguardo la mitologia, intitolato *Delle pitture di Giove, di Apolline, Mercurio, Giunone, Cerere, et altri falsi Dei* (121-125), in cui tale soggetto, anche quando raffigurato esclusivamente con finalità decorative, veniva considerato come non edificante per un pubblico cattolico, cioè che «grandemente offende gli occhi pij de' christiani» (124a). Per tale ragione, secondo il Paleotti, queste immagini dovevano essere relegate «in luoghi tanto remoti» (124b) in modo da essere

distinte immediatamente (anche per ubicazione) da quelle sacre. Così, sembra emergere una certa analogia con la destinazione proposta per le grottesche, confinate proprio 'lontano dagli occhi' in un esilio sotterraneo.

In quest'ottica, le posizioni del Ligorio potevano apparire estremamente pericolose per la speculazione del *Discorso*. Dichiarare infatti che le grottesche dei moderni erano inadeguate perché prive di significato lasciava spiragli a ipotetici sovvertimenti di tale verdetto, qualora i moderni avessero cominciato a rappresentarle seguendo organici programmi iconologici. Quindi, legare indissolubilmente la loro collocazione a uno spazio architettonico che ne determinava la convenienza poteva contribuire a rafforzare la condanna del genere decorativo, in base a un'endemica incompatibilità con i nuovi canoni.

È ragionevole credere che il Paleotti abbia potuto costruire tali argomentazioni ancora una volta grazie a, o meglio, in contrasto con le posizioni ligoriane delle *Lettere*. Infatti, nella terza epistola (III), indirizzata, come detto, allo stesso destinatario della seconda, Ligorio si sforzava di provare che le grottesche erano dipinte in ogni ambiente dei palazzi antichi, ribadendo la convenzionalità del nome e riaffermando come potessero essere definite pittura antica senza rischio d'equivoco. Questa lettera risulta il seguito della precedente e non è da escludere che esistesse una replica non pervenuta in cui le sue posizioni fossero in qualche modo criticate. Così, anche la distinzione onomastica assumeva una sfumatura polemica: sostenendo che l'appellativo 'grottesche' avesse origine moderna, Ligorio contrastava *ante litteram* la posizione del Paleotti, che invece nel *Discorso* avrebbe postulato l'antichità di questa dicitura motivandola proprio con l'originaria collocazione.

6 Conclusioni

Alla luce di quanto finora raccolto, sembra chiaro che Paleotti, attraverso i suoi collaboratori, sondasse le opinioni di un antiquario esperto qual era il Ligorio per ottenere eventuali obiezioni e organizzare le proprie posizioni preventivamente, in modo tale da non mettere a repentaglio i fondamenti del suo pensiero artistico.

Esiste un'altra lettera, che potrebbe comprovare questa situazione (Prodi 1967, 532 n. 20),

conservata sempre presso l'Archivio Isolani di Bologna,⁴ datata 8 luglio 1581 e proveniente anch'essa dal cantiere del *Discorso*. Il mittente è il filosofo di ambiente padovano Federico Pendasio che scriveva a Giovanni Francesco Arrivabene, segretario del Paleotti, la propria opinione riguardo alle grottesche. Purtroppo, al momento, è impossibile accedere a questo documento, in quanto nel 2014 la Sovrintendenza dei Beni Archivistici dell'Emilia Romagna ha decretato la non consultabilità di queste carte a causa del loro cattivo stato di conservazione.

Tuttavia, si può ipotizzare che il Pendasio, per sua formazione (Olivieri 1983), avesse offerto una lettura aristotelica della questione, soffermandosi forse proprio sul problema dell'arte come imitazione della natura, conferendo ulteriore sostanza filosofica alle posizioni del cardinale. Capire quanto profondo fosse il legame tra la risposta del Pendasio e le tre lettere del Ligorio sarà oggetto di trattazione altrove. Ma la varietà di materiale a cui il Paleotti ebbe modo di accedere dimostra il bisogno di ottenere ulteriori appigli speculativi per sostenere la propria teoretica delle arti figurative, alla luce della difesa delle grottesche dell'erudito napoletano.

A margine dell'intera questione, ci si potrebbe domandare se queste lettere non avessero anche un risvolto autobiografico. Agli esordi della sua carriera di artista Pirro Ligorio era un pittore di grottesche, come emerge da alcuni documenti che ne attestano l'attività a Roma già a partire dal 1542 (*DBI* 2005), e come appare dalla biografia redatta da Giovanni Baglione ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1624). Ivi non viene fatta aperta menzione di tali decorazioni; ma dall'ecfrasi di alcune facciate di palazzi romani, in particolare Palazzo Caetani all'Orso allora situato in Piazza Fiammetta, il riferimento alle grottesche risulta evidente: «[...] sotto v'è fregio di fogliame giallo con diversi vasi di chiaro, e scuro tramezzato; e sotto stavvi un figurone grande parimenti di chiaro oscuro, e sonvi diversi mascheroni gialli» (9). Ed è anche opportuno ricordare le decorazioni del Casino di Pio IV in Vaticano portate a termine tra il 1558 e il 1561, ove sono ancora visibili una molteplicità di grottesche (Volpi 2010, 52-53).

Che Ligorio volesse difendere anche il suo operato o riabilitare una forma artistica di cui era stato fautore, rimane solo un'ipotesi. È invece

accertato che la sua difesa delle grottesche derivava dalle sue esplorazioni antiquarie; e, pur limitandosi in apparenza alla custodia di uno stilema antico, offriva un repertorio iconologico vivo, predisponendolo al riuso secondo formule codificate e incoraggiandone il rinnovamento secondo una coerente impronta ermeneutica, che subiva, pur indirettamente, l'influenza del nascente pensiero scientifico.

Bibliografia

- Alberigo, Giuseppe (1958). «Studi e problemi relativi alla applicazione del Concilio di Trento in Italia». *Rivista Storica Italiana* (70), 239-298.
- Armenini, Giovanni Battista (1586). *De' veri precetti della pittura libri tre*. Ravenna: Tebaldini.
- Baglione, Giovanni (1642). *Le vite de' pittori scultori et architetti*. Roma: Fei.
- Barbaro, Daniele (1556). *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio*, Venezia: Marcolini.
- Barocchi, Paola (a cura di) (1977). «Le grottesche». *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3, 2617-2701.
- Bober, Philippe P. (1988). «Ligorio and Aldrovandi». Robert W. Gaston (ed.), *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo: Silvana, 287-290.
- Chastel, André (1988). *La grottesque*. Paris: Le Promeneur.
- Coffin, David R. (1955). «Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara». *The Art Bulletin*, 37 (3), 167-185.
- Dacos, Nicole (1967). «Graffiti della Domus Aurea». *Bulletin de l'institut historique belge de Rome* (39), 145-175.
- Dacos, Nicole (1968). «Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea». *Dialoghi di Archeologia* (2), 210-226.
- Dacos, Nicole (1969). *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute; Leida: Brill.
- DBI* (2005). «Pirro Ligorio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65.
- Doni, Anton Francesco (1549). *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti*. Venezia: Giolito.

4 F. 30/4 (12), orig.; sempre presso l'Archivio Isolani è conservata un'altra lettera a Gabriele Paleotti sulle grottesche inviata da Camillo Paleotti: F.30.99.17. CN 58.

- Firpo, Massimo (2010). *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Garin, Eugenio (1952). *L'Umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari: Laterza.
- Gaston, Robert W. (ed.) (1988). *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Guerrini, Olindo; Ricci, Corrado (a cura di) (1887). *Diario Bolognese di Jacopo Rainieri*. Bologna: Tipografia Regia.
- Jones, Pamela M. (1995). «Art theory as ideology: Gabriele Paleotti's hierarchical notion of painting's universality and reception». Claire J. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance: visual culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press.
- Kayser, Wolfgang (1963). *The grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeller, Paul Oskar (1990). *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 5.1. London: The Warburg Institute; Leida: E. J. Brill.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1584). *Trattato dell'arte de la pittura*. Milano: Pontio.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1587). *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, diuise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi vsati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*. Milano: Pontio.
- Mansour, Opher (2003). *Offensive images: censorship and censorship in Rome under Clement VIII, 1592-1605*. London: Courtauld Institute of Art.
- Morel, Philippe (1985). «Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento». Marcello Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 13-32.
- Morel, Philippe (1997). *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion.
- Noyes, Ruth S. (2013). «Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti». *The Catholic Historical Review* 99 (2), 239-261.
- Occhipinti, Carmelo (a cura di) (2011). *Pirro Ligorio e la storia = Atti dell'incontro di studio* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28-29 settembre 2007). Roma: UniverItalia.
- Olivieri, Luigi (1983). *Certezza e gerarchia del sapere: crisi dell'idea di scientificità nell'aristotelismo del secolo XVI; con un'appendice di testi inediti di Pomponazzi, Pendasio, Cremonini*. Padova: Antenore.
- Ossola, Carlo (1971). *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Firenze: L. S. Olschki.
- Paleotti, Gabriele (1582). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna: Benacci.
- Prodi, Paolo (1962). «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica». *Archivio italiano per la storia della pietà* (4), 121-212.
- Prodi, Paolo (1967). *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597*, 2. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Prodi, Paolo (2014). *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Il Mulino.
- Ruffino, Alessandra (a cura di) (2006). *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori: con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*. Manziana: Vecchiarelli.
- Scholl, Dorothea (2004). *Von den Grottesken zum Grottesken: die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit.
- Serlio, Sebastiano (1584). *I sette libri dell'Architettura*. Venezia: s.n.
- Seznec, Jean (1990). *La sopravvivenza degli dei antichi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Stahl, Alan M. (ed.) (2009). *The rebirth of antiquity: numismatics, archaeology and classical studies in the culture of the Renaissance*. Princeton (NJ): Princeton University Library.
- Tiraboschi, Girolamo (1783). *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena [...]. Tomo III*. Modena: Società Tipografica.
- Vasari, Giorgio (1550). *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Firenze: Torrentino.
- Volpi, Caterina (2010). «La decorazione». Daria Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*. Torino: Allemandi, 44-57.
- Weiss, Roberto (1969). *The Renaissance discovery of classical antiquity*. Oxford: B. Blackwell.
- Witt, Ronald G. (2000). *'In the footsteps of the ancients': the origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Leida: Brill.
- Zamperini, Alessandra (2007). *Le Grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. San Giovanni Lupatoto: Arsenale Editrice.