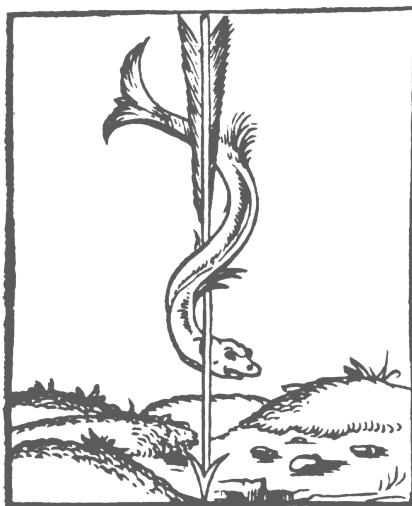


# SCHEDE UMANISTICHE

Rivista annuale  
dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese

nuova serie  
anno XXX  
2016

*Maturanium.*



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA  
CLASSICA E ITALIANISTICA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



Schede Umanistiche  
Rivista annuale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese  
ANVUR: A

*Direttore responsabile*  
Leonardo Quaquarelli

*Comitato scientifico*  
Luisa Avellini, Andrea Battistini, Francesco Bausi (Università della Calabria, Rende), Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna), Concetta Bianca (Università di Firenze), Cécile Caby (Université Lyon), Elisa Curti (Università Ca' Foscari, Venezia), Angela De Benedictis, Jeroen De Keyser (Katholieke Universiteit Leuven), Marc Laureys (Universität Bonn), Lara Michelacci, Giuseppe Olmi, Marianne Pade (Danish Academy at Rome), Perrine Galand-Hallyn (École Pratique des Hautes Études, Paris), Fulvio Pezzarossa, Ezio Raimondi †, Francesco Sberlati, Fiorenza Tarozzi †, Paola Vecchi, Diego Zancani (Balliol College, Oxford), Zita Zanardi (IBC Emilia-Romagna)

*Redazione*  
Luca Vaccaro  
A.R.U.B.  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna  
Via Zamboni, 32 – 40126 Bologna  
Tel. (051) 2098573 – e-mail: leonardo.quaquarelli@unibo.it, luca.vaccaro2@unibo.it

«Schede Umanistiche» è una rivista internazionale e pubblica articoli in italiano, inglese, francese e spagnolo. Ogni testo inviato alla Redazione è reso anonimo e sottoposto al processo di peer-review, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi (uno interno, uno esterno alla rivista), il cui parere motivato scritto verrà comunicato dal direttore all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

*Amministrazione*  
I libri di Emil di Odoya srl  
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna – Tel. (051) 474494 – Fax (051) 474494  
*Abbonamenti:* c.c.p. 90978677  
Italia € 29,00, Estero € 41,00, Via aerea € 56,00  
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5. 963 del 3.4.1991  
ISSN 1122-6323  
ISBN 978-88-6680-291-4

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)

©2018  
I libri di Emil di Odoya srl  
Via Benedetto Marcello 7 – 40141 Bologna  
Tel. (051) 474494 – Fax (051) 474494  
www.ilibri diemil.it  
Finito di stampare nel mese di dicembre 2018  
da Gesp – Città di Castello (PG)

*Saggi e discussioni*



*Antipoetica delle grottesche:  
le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi\**

Damiano Acciarino

*1. Introduzione*

Gli scritti d'arte del grande naturalista e antiquario bolognese Ulisse Aldrovandi (1522-1605) sono spesso considerati in relazione allo sviluppo del pensiero artistico della seconda metà del XVI secolo, come prova dei rapporti bilaterali tra la pittura e la nascente indagine empirico-scientifica.<sup>1</sup> Mentre la loro genesi può essere rintracciata nel più ampio alveo delle sue investigazioni biologiche, che si servivano dello strumento pittorico per raffigurare i più vari oggetti di ricerca, la loro fortuna è misurabile tanto nell'influenza esercitata sull'evoluzione del metodo d'illustrazioni con finalità scientifiche, quanto nell'impatto avuto sull'ambiente artistico bolognese.<sup>2</sup> Proprio da questi scritti, a parere di Paolo Prodi, nacque la tendenza

\*Un ringraziamento speciale a Daria Perocco dell'Università Ca' Foscari Venezia per aver creduto in questo lavoro.

<sup>1</sup> Per lo sviluppo di questa tradizione di pensiero si devono chiamare in causa i lavori di Giuseppe Olmi, che ha contribuito sostanzialmente al progresso degli studi aldrovandiani: *Ulisse Aldrovandi: scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento, Unicoop, 1976; *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1992. In questi testi, viene messa in rilievo la metodologia dell'Aldrovandi, in che modo il suo approccio scientifico-antiquario abbia beneficiato dello strumento artistico.

<sup>2</sup> G. OLMI, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, Bologna, il Mulino, 1977; ID., *Ulisse Aldrovandi and the bolognese painters in the*

al realismo naturalistico-storico di stampo antiquario, che si impose come chiave di volta della rinnovata politica iconografica controriformata, sulla scorta dei decreti *de imaginibus* (1563) del Concilio di Trento.<sup>3</sup>

Tale branca della produzione aldrovandiana è composta di un numero di testi ridotto ma vario, in cui si discutono, per esempio, metodi e finalità della pittura, della scultura e della musica.<sup>4</sup> Il nucleo più significativo, però, è rappresentato da una serie di epistole teoriche inviate al cardinal Gabriele Paleotti prima della pubblicazione del *Discorso sopra le imagini sacre e profane* (1582) e che si distendono in una più complessa meditazione.<sup>5</sup> Tuttavia, queste lettere finiscono per convergere intorno a un argomento unitario, cioè alle grottesche. Anzi, assumono l'aspetto di una narrazione prevalentemente volta a contrastare la diffusione di tale controverso genere decorativo attraverso l'approccio scientifico.

Nel Rinascimento, le grottesche, sin dalla loro riscoperta, furono al centro di un dibattito che coinvolgeva, più o meno direttamente, propugnatori e apologeti.<sup>6</sup> I primi, tra cui si possono annoverare Anton Francesco Doni,

*second half of the 16th century*, in *Emilian painting of the 16th and 17th centuries: a symposium*, National gallery of art, Washington, Center for advanced study in the visual art, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 63-73.

<sup>3</sup> P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, pp. 537-539.

<sup>4</sup> Questi testi sono stati riuniti in una sezione tematica (*De artibus*) del catalogo redatto da Ludovico Frati, ove compaiono, oltre alle lettere di cui si parlerà più avanti, anche una *Artium divisio universalis* (BUB, Aldrov. 40, f. 3), un *De tuba et tibia* (BUB, Aldrov. 21, vol. IV, f. 438); cfr. L. FRATI, *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, Bologna, Zanichelli, 1907, p. 241.

<sup>5</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, Benacci, 1582; questa edizione volgare, che comprende solo due dei cinque libri pianificati, è seguita dalla versione in lingua latina accresciuta e completata, cfr. G. PALEOTTI, *De imaginibus sacris, et profanis*, Ingolstadt, Sartorius, 1594.

<sup>6</sup> Sulle grottesche nel Rinascimento e sui vari dibattiti che si erano generati intorno a questo genere decorativo, cfr. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute – Leiden, Brill, 1969; P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977: III, 1977; A. CHASTEL, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988; P. MOREL, *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997; *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998;

Pirro Ligorio e Giovanni Paolo Lomazzo, vedevano nella loro stravaganza figurativa una verità cifrata echeggiante i geroglifici egizi,<sup>7</sup> ma anche, come Michel de Montaigne, la difesa dell'assoluta libertà espressiva dell'artista.<sup>8</sup> I secondi, di cui facevano parte Daniele Barbaro e gli stessi Paleotti e Aldrovandi, tendevano a identificarvi le proiezioni più caotiche e irrazionali della mente umana, finendo per sanzionarne una irrevocabile condanna.

Per approfondire il tema delle grottesche all'interno del suo *Discorso*, il Paleotti si era avvalso dei consigli di eruditi e artisti contemporanei al fine di costituire una casistica di posizioni su cui sviluppare un ragionamento articolato: oltre che dall'Aldrovandi e dal Ligorio, ricevette pareri anche dal filosofo padovano Federico Pendasio e dal senatore Camillo Paleotti, suo fratello.<sup>9</sup> Di queste figure sopravvivono ancora le lettere, che formano una complessa ragnatela di rimandi e di opinioni, evidenziando i diversi approcci, ma anche gli scopi di ciascuno, non sempre allineati con quelli dell'illustre committente. Il Paleotti, infatti, aveva una sua precisa idea su questo genere decorativo e anche una strategia attraverso cui attuarla: nella sua visione, erano pitture portatrici di significati infernali, già anticamente denominate grottesche, che pertanto dovevano essere censurate. Se i suoi interlocutori esprimevano posizioni consone, le faceva proprie; se invece risultavano in contrasto, non esitava a ignorarle o a combatterle.

L'intento del presente contributo, che segue un articolo sulle analoghe lettere di Pirro Ligorio al Paleotti,<sup>10</sup> è di ricostruire il pensiero dell'Aldrovandi in materia di grottesche nell'ambito della sua complessiva visione

D. SCHOLL, *Von den Grottesken zum Grottesken: die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit, 2004; A. ZAMPERINI, *Le Grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale Editrice, 2007.

<sup>7</sup> P. MOREL, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento* a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 13-32.

<sup>8</sup> S. MASPOLI GENETELLI, *Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Padova, Antenore, 2006.

<sup>9</sup> PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti* cit., p. 532, n. 20. I documenti sono conservati presso l'Archivio Isolani a Bologna e al momento inaccessibili. Queste epistole, assieme al corrispondente testo paleottiano, sono ora pubblicate da chi scrive: D. ACCIARINO, *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Roma, Aracne, 2018.

<sup>10</sup> D. ACCIARINO, *Per l'edizione delle Lettere sopra la pittura grottesca di Pirro Ligorio*, «Venezia Arti», 26, 2016, pp. 125-132.

delle arti. Dalle lettere ivi considerate, emergerà come l'erudito bolognese abbia costruito un ragionamento unitario su tale argomento, in costante dialogo con differenti visioni, ma radicato nella propria esperienza antiquaria, che associava meditazioni archeologiche a osservazioni scientifiche, analisi linguistiche a letture simboliche, con l'obiettivo di restituire un'immagine razionale della natura scevra da qualsiasi illusione dissociativa.

## 2. Nota filologica

Il nucleo epistolare preso in esame è formato da 5 lettere comprese nel lascito manoscritto di Ulisse Aldrovandi e annoverate nella sezione tematica *De artibus* del catalogo redatto da Ludovico Frati.<sup>11</sup> I testi, tutti di mano di copisti, sono tramandati in diversi testimoni, conservati presso i fondi aldrovandiani della Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB) e presso la Biblioteca dell'Archiginnasio (BCB).

| BUB           |            |               |            | BCB    |
|---------------|------------|---------------|------------|--------|
| Aldrov. 6, II | Aldrov. 35 | Aldrov. 83 II | Aldrov. 97 | B. 244 |
| I - V         | V          | IV            | I-III      | II - V |

Come si evince dallo schema, solo un ms. trasmette tutte le lettere; e comunque unicamente presso la Biblioteca Universitaria è possibile disporre dei testi nella loro totalità. Inoltre, i codici sono suddivisibili in tre gruppi, rispondenti a varie fasi redazionali.

| 1°                 | 2°                | 3°         |
|--------------------|-------------------|------------|
| BUB Aldrov. 97     |                   |            |
| BUB Aldrov. 35     | BUB Aldrov. 6, II | BCB B. 244 |
| BUB Aldrov. 83, II |                   |            |

Il primo gruppo di lettere (1) è costituito da testi ancora in allestimento, con molteplici cancellature, espunzioni, aggiunte marginali e interline-

<sup>11</sup> FRATI, *Catalogo* cit., p. 241.



ari. Il secondo gruppo (2) riunisce tutti i testi, trascritti in bella grafia da un copista esperto, forse di area veneta,<sup>12</sup> con mano posata e tratto chiaro. Il terzo gruppo (3) riunisce in un quaderno solo due lettere concernenti le finalità scientifiche della pittura, e probabilmente scorperate e selezionate in un secondo tempo, quando era possibile dominare i contenuti di tutte le lettere contemporaneamente, cioè dopo l'allestimento di BUB Aldrov. 6 II.

Le lettere di BCB B. 244 sono le uniche pubblicate a stampa,<sup>13</sup> a cura di Paola Barocchi,<sup>14</sup> una nei *Trattati d'Arte del Cinquecento* (1961) e l'altra negli *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1977). La Barocchi reputava tale ms. come il più affidabile, quasi fosse il punto d'arrivo della meditazione aldrovandiana sulle arti.<sup>15</sup> Tuttavia, se si limita l'indagine esclusivamente a questo testimone, si perde di vista il filo conduttore dell'intero, di fatto riducendo il tutto a un elenco di precetti sull'arte pittorica. Al contrario, ponendo BUB Aldrov. 6 II come testimone più significativo, si può intuire il più ampio disegno aldrovandiano, il suo portato culturale e le sue finalità.

La datazione dei testi va dall'autunno del 1580 all'autunno del 1581 ed è ricavata in accordo con il ms. BUB Aldrov. 6 II, da cui è rilevabile una scansione cronologica generale.

<sup>12</sup> Ci sono vari fenomeni grafici, come il costante scempiamento delle geminate, che farebbero pensare a un copista di area veneta, ma anche l'utilizzo della voce veneziana 'baise' (BUB, Aldrov. 6, II, f. 141 r) per 'branchie', che la Barocchi emenda erroneamente 'vasi'; cfr. BAROCCHI, *Scritti*, cit., I, p. 1058 e M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena, La Linea, 2007. La forma veneta 'baise' compare sia in BUB Aldrov. 6, II che nel suo antigrafo BUB Aldrov. 35. In BCB B. 244 la forma è 'bairi', plurale del bolognese 'baïs', 'branchie'. In quest'ottica si può ipotizzare che il copista di quest'ultimo manoscritto fosse diverso dal primo; cfr. M. AURELI, *Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese*, Bologna, Chierici, 1851.

<sup>13</sup> In realtà, Giuseppe Olmi trascrive alcuni brani di queste lettere, cfr. OLMI, *L'inventario del mondo* cit., pp. 30-31, n. 34, pp. 34-35 e 112-117.

<sup>14</sup> P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, vol. I, Bari, Laterza, 1961, pp. 511-517; BAROCCHI, *Scritti* cit., I, pp. 923-930.

<sup>15</sup> BAROCCHI, *Scritti* cit., I, p. 1057.

|     |                 |
|-----|-----------------|
| I   | 6 dicembre 1580 |
| II  | 5 gennaio 1581  |
| III | 20 gennaio 1581 |
| IV  | 21 agosto 1581  |
| V   | 3 novembre 1581 |

Tale datazione viene confermata da Paolo Prodi ma contestata dalla Barocchi,<sup>16</sup> la quale preferisce leggere 3 novembre 1582 per l'ultima epistola, fraintendendo la scrizione di BCB B. 244. Al di là della svista paleografica, risulterebbe comunque più economico credere che lo scambio intorno a questi argomenti artistici sia stato esaurito nell'arco di un anno e prima dell'uscita a stampa del *Discorso* del Paleotti (1582), anche in ragione delle altre lettere in materia inviate parallelamente al cardinale da interlocutori terzi, tutte datate 1581. Seguendo l'ordine di BUB Aldrov. 6 II, le datazioni delle singole lettere rinforzano l'ipotesi che si tratti di una riflessione portata avanti nel tempo senza sostanziali interruzioni.

Le lettere sono tramandate con titoli diversi in base al ms. a cui appartengono.

In BUB Aldrov. 97, alle lettere [I] – [II] – [III] è apposta un'intitolazione generale, autografa dell'Aldrovandi, *De picturis*, seguita poi da un più circostanziale *Avvertimenti sopra alcuni capitoli della pittura* di mano del copista; tuttavia, Frati, nel suo catalogo nomina la [I] *Discorso sopra le pitture grottesche*. In BUB Aldrov. 83 II, la lettera [IV] è intitolata *Avvertimenti sopra le pitture mostruose*. Mentre in BUB Aldrov. 35, la lettera [V] viene denominata *Lettera sopra il modo che tener debbono i pittori nel dipingere animali e piante*.

In BUB Aldrov. 6 II, le lettere [I] – [II] – [III] sono senza titolo; la [IV] risulta con l'intitolazione *Avvertimenti sulle pitture mostrifiche et prodigiose*; e la [V] *Enarratione di tutti i generi principali delle cose naturali et artificiali che ponno cadere sotto la pittura*.

In BCB B. 244, la [II] appare con il titolo *Avvertimenti sopra alcuni capitoli della pittura* mentre la [V] con la medesima intitolazione di BUB

<sup>16</sup> BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., I, p. 1057; PRODI, *Il cardinale* cit., vol. II, p. 541.

Aldrov. 6 II, con l'aggiunta di un titolo generale *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell'universo mondo*.

In quest'ottica, il nucleo epistolare può essere rinominato *Lettere sulla pittura*, sintetizzando l'intitolazione autografa dell'Aldrovandi con gli altri titoli, dove la teoria dell'arte pittorica risulta sempre centrale anche quando declinata in specifiche categorie.

Le lettere trattano di argomenti diversi. Una sintesi dei contenuti può aiutare a comprendere meglio il rapporto tra microstruttura interna e macrostruttura.

|     |  |
|-----|--|
| I   | Origine delle grottesche; Archeologia delle grottesche; Etimologia delle grottesche; Effetti positivi delle immagini sull'uomo     |
| II  | Antichità della pittura; Utilità della pittura; Pittura dal vivo; Effetti positivi dell'arte sull'uomo; Pittura antica             |
| III | Antichità della scrittura; Affinità tra scrittura e pittura; Pittura dal vivo in botanica e zoologia; Traduzione poetica di Ovidio |
| IV  | Mostruosità in natura; Causa e categorie delle mostruosità; Causa e categorie dei prodigi  |
| V   | Oggetti rappresentabili dalla pittura; Sfera celeste; Sfera terrestre; Tipologie botaniche; Tipologie zoologiche                   |

Infine, se si considera l'ordine di BUB Aldrov. 6 II come definitivo e rispondente alla volontà dell'autore, si può evincere come l'intera riflessione aldrovandiana prenda le mosse dal primo testo sulle grottesche, e come la questione delle grottesche rimanga sempre presente lettera dopo lettera. Questo genere decorativo, infatti, viene esplicitamente nominato in quattro delle cinque lettere ([I] [II] [III] [V]); e nell'unica in cui non appare ([IV]), rimane termine di confronto sottaciuto ma sempre presente alla mente del lettore.<sup>17</sup> Dunque, è necessario riconsiderare tale nucleo epistolografico in relazione agli studi sulle grottesche portati avanti dal Paleotti

<sup>17</sup>Nel ms. BUB Aldrov. 83 II, la minuta della lettera sulle pitture mostruose è seguita da una riscrittura in forma trattatistica (ff. 332-338), in cui questo testo viene rimeditato. Al f. 334 v, Aldrovandi menziona le grottesche in relazione alle immagini mostruose non

e dai suoi contemporanei, quasi si trattasse di una serie di meditazioni inevitabilmente intrecciate tra loro.

### 3. *La pittura scientifica*

Il pensiero di Ulisse Aldrovandi sulle grottesche non può essere isolato dalla sua attività di naturalista. Gli studi di botanica e di zoologia, e in genere la prospettiva antiquaria declinata secondo la filosofia naturale, ebbero non poca influenza sulla sua personale visione delle arti, stimolando il senso dell'osservazione dei fenomeni naturali e instillando in lui la convinzione di come la pittura fosse indispensabile strumento di conoscenza e d'interpretazione del mondo. Tale approccio, sorto nell'alveo della ricerca naturalistica rinascimentale inaugurata idealmente da Leonardo da Vinci,<sup>18</sup> restituiva vigore e soprattutto varietà alle tendenze artistiche controriformate, che rischiavano di appiattirsi su direttive prestabilite riducendo la libertà dell'artista.<sup>19</sup> Già Benedetto Varchi, nella sua *Lezione della maggioranza delle arti*, aveva messo in luce come lo scopo delle arti tutte, in particolare della pittura, fosse l'imitazione della natura, proprio in ragione del fatto che la natura assumeva l'aspetto di opera d'arte essa stessa («Et in somma dicono che tutta la macchina del mondo dir si può che una nobile e gran pittura sia, per mano della natura e di Dio composta»)<sup>20</sup>

Per l'Aldrovandi, l'arte consisteva nel riprodurre con assoluta fedeltà l'oggetto osservato («In somma la pittura debbe essere la vera imitatione delle cose di natura»)<sup>21</sup> con l'intento di conoscere il creatore attraverso l'indagine del creato («non si è cosa al mondo che meglio possa rappresentare tutte le cose dal grand'Iddio prodotte che la pittura»)<sup>22</sup> acquisendo

fondate nell'imitazione della natura: «et simili se ne vedono nelle grottesche, de' quali parleremo nei capi seguenti più diffusamente».

<sup>18</sup> BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., I, pp. 75-76.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 723-725.

<sup>20</sup> B. VARCHI, *Due lezioni di m. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura*, Firenze, Torrentino, 1549, p. 40.

<sup>21</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 129a r.

<sup>22</sup> Ivi, f. 109 v.

quasi una carica teologica («per questo verrebbe a conoscere maggiormente la grandezza di Dio creatore di tutte le cose»).<sup>23</sup> La raffigurazione del mondo naturale diventava una sorta di esegesi biblica della realtà materiale, e l'arte pittorica, di conseguenza, poteva servirsi di categorie scientifiche nell'espletamento di questa funzione. Tale approccio, già sperimentato in ambito filologico-letterario in altre opere, principalmente nel *Theatrum biblicum naturale*, apriva all'interpretazione delle Sacre Scritture anche in chiave naturalistica, per esempio applicando criteri tassonomici alle piante o agli animali menzionati.<sup>24</sup>

La natura non era vista come una serie di oggetti statici e avulsi tra di loro, ma piuttosto come un complesso di accidenti dinamici in continua trasformazione: per questo motivo l'Aldrovandi invitava a riprodurre il modello sempre dal vivo.<sup>25</sup> Per esempio, le piante, potevano mutare colore una volta sradicate dal terreno («ma di più bisogna haver la pianta fresca et viva cavata all' hora dalla terra, perché le piante essiccate non si ponno dipingere»),<sup>26</sup> oppure cambiavano fisionomia in base alla stagione dell'anno («Debbe haver l'occhio il pittore alla varietà dell'età delle piante, perché la più parte secondo la stagione dell'anno mutano l'aspetto et ancora mutano la figura delle foglie, come si può vedere dell'hellera giovane

<sup>23</sup> Ivi, f. 113 r.

<sup>24</sup> Esiste un'abbondante letteratura sulle interpretazioni naturalistiche della Bibbia, che coinvolge anche gli studi aldrovandiani. A. D. BERNIS, *The Bible and natural philosophy in Renaissance Italy: Jewish and Christian physicians in search of truth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 dedica un capitolo intero al metodo analitico del grande naturalista bolognese nei confronti delle Sacre Scritture («*That is what King David meant*»: *Amatus Lusitanus and Ulisse Aldrovandi on the Natural Science of the Scripture*, pp. 37-70). Per una visione generale, cfr. D. HILLEL, *The Natural History of the Bible*, New York, Columbia University Press, 2006.

<sup>25</sup> Sulle investigazioni cromatiche dell'Aldrovandi, tra cui si contano anche due opere manoscritte monografiche, il *Trattato de' Colori* (BUB Aldrov. 95) e il *De coloribus methodus* (BUB Aldrov. 72), si rimanda a V. PUGLIANO, *Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color Practices of Renaissance Virtuosi*, «Early Science and Medicine» 20, 2015, pp. 358-396. Per una più generale trattazione dei colori durante il Rinascimento si veda il numero monografico di «Studi di Memofonte» 16, 2016, dedicato esclusivamente a questa materia.

<sup>26</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 125 v.

et vecchia»).<sup>27</sup> Per offrirne una rappresentazione fedele, bisognava tenere a mente tutte le variabili cui potevano soggiacere («Et per poter meglio conseguire la cognitione perfetta delle piante, sarebbe bene a dipingerle in tre stati»).<sup>28</sup> L'esempio di come i *Discorsi* di Andrea Pietro Mattioli, che volgarizzavano, commentavano e illustravano l'opera botanica di Dioscoride, venissero spesso colorati senza precisione da editori e stampatori, indicava bene come l'arte nella ricerca della verità non potesse prescindere da un occhio scientifico («ma mostra le difficoltà grandi che è nel dipingere le piante, sì come si vede hoggidì in molti, i quali hanno voluto dare il colore alle piante delineate et stampate dal Mattiolo»).<sup>29</sup> In quest'ottica l'illustrazione dal vero assumeva un ruolo centrale nell'ambito della ricerca naturalistica, riuscendo a fare chiarezza là dove tra le fonti letterarie regnava la confusione.<sup>30</sup>

L'imitazione e la catalogazione della natura potevano avere effetti positivi sulla conoscenza e sulla società. Pertanto, queste pratiche dovevano essere perseguite non solo nell'ambito della vita privata, come egli stesso nella sua professione faceva,<sup>31</sup> ma anche dall'autorità pubblica. Il granduca di Toscana Francesco I, che aveva ingaggiato il pittore Jacopo Ligozzi al fine di riprodurre in maniera sistematica piante e animali,<sup>32</sup> viene lodato («il quale tiene appresso di sé un ecc.mo pittore, che giorni et notti non

<sup>27</sup> Ivi, f. 126 r.

<sup>28</sup> Ivi, f. 126 r.

<sup>29</sup> Ivi, f. 125 r.

<sup>30</sup> M. HAXHIRAJ, *Ulisse Aldrovandi: il museografo*, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 32-33.

<sup>31</sup> L'opera di raffigurazione di piante e animali era parte integrante della sua attività di catalogazione scientifica, cfr. OLMI, *L'inventario del mondo* cit., pp. 61-118; ma il censimento per immagini divenne anche una delle pietre angolari della sua idea di museo naturalistico, cfr. in generale HAXHIRAJ, *Ulisse Aldrovandi: il museografo* cit.

<sup>32</sup> Per i rapporti dell'Aldrovandi con la corte medicea cfr. A. TOSI, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana: carteggio e testimonianze documentarie*, Firenze, Olschki, 1989; S. DE ROSA, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. 4 lettere inedite dello scienziato a Francesco I e Ferdinando I de' Medici e a Belisario Vinta*, «Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza», VI/1, 1981, pp. 203-216; O. MATTIROLI, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I granduchi di Toscana e a Francesco Maria II duca di Urbino, tratte dall'Archivio di stato di Firenze*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino», II/LIV, 1904, pp. 355-401.

attende ad altro che a dipingere piante et animali di varie sorti»),<sup>33</sup> al pari dell'ultimo sovrano Inca che si tramandava avesse fatto ritrarre in sculture d'oro la flora e la fauna del suo impero («un prencipe barbaro havea tanto grand'animo che volse fare formare tutte le cose naturali»).<sup>34</sup> Aldrovandi arrivava addirittura ad auspicare che i sovrani di Spagna inviassero pittori specializzati nel nuovo mondo al fine di allargare le conoscenze botaniche e zoologiche di quei territori («Piacesse a Dio che il Re Catolico, per la gran commodità che dell'Indie Orientali et [...] facesse dipingere, in quei regni a gli antichi sconosciuti, tutte le cose naturali che vi si ritrovano, mandando per questo effetto varij homini dotti insieme con pittori perfettissimi per poter dipingere ciascuna cosa secondo il suo essere naturale»).<sup>35</sup>

Aldrovandi, inoltre, offriva un'intera casistica di ciò che poteva lecitamente cadere sotto gli interessi della pittura, muovendo da distinzioni più ampie, come cose “naturali” o “artificiali”. Riguardo alle prime, elencava oggetti propri della sfera celeste e dell'universo sublunare, passando in rassegna le varie tipologie botaniche e zoologiche, ulteriormente suddivise in categorie (pesci, mammiferi, insetti, uccelli). Quanto alle seconde, invitava a seguire la distinzione del sapere umano definita riconducibile ai prodotti

<sup>33</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 111 v.

<sup>34</sup> Ivi, f. 112 r.

<sup>35</sup> Ivi, f. 112 r. Questo passo mette in luce l'interesse aldrovandiano per la fauna e la flora del Nuovo Mondo, e si ricollega con il suo personale rapporto con le Americhe. In proposito cfr. A. UBRIZSY SAVOIA, *La biodiversità americana nell'opera di Aldrovandi*, in *L'erbario dipinto di Ulisse Aldrovandi: un capolavoro del Rinascimento*, a cura di A. Maiarino, M. Minelli, A. L. Monti e B. Negroni, Vernasca, Ace International, 1995, pp. 75-104; A. UBRIZSY SAVOIA, *Le piante americane nell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, «Webbia», XL-VIII, 1993, pp. 579-598; G. OLMÍ, «Magnus campus»: i naturalisti italiani di fronte all'America nel secolo XVI, in *Il Nuovo Mondo nella coscienza italiana e tedesca del Cinquecento*, a cura di A. Prosperì e W. Reinhard, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 351-400; M. C. TAGLIAFERRI, *L'America nel "gran libro di natura" di Ulisse Aldrovandi*, in *Bologna e il Mondo Nuovo*, catalogo della mostra, a cura di L. LAURENCICH MINELLI, Bologna, Grafis, 1992, pp. 25-30; L. LAURENCICH MINELLI, «De orbe Novo» visto dal naturalista Ulisse Aldrovandi, in *Pietro Martire d'Anghiera nella storia e nella cultura. Secondo Convegno internazionale di Studi americanistici. Genova-Arona 16-19 ottobre 1978. Atti*, Genova, Associazione italiana studi americanistici, 1980, pp. 501-505.

di coloro che lavorano con le mani, gli artigiani («cose prodotte dall'ingegno humano per mezzo della mano»<sup>36</sup>).

#### 4. *Mostruosità e prodigi*<sup>37</sup>

In queste lettere, dunque, l'imitazione della natura appare come un'attività critica, fondata sulla consapevolezza dell'oggetto ritratto e sulla capacità di leggerne le relative manifestazioni. Tale prospettiva era applicata anche a fatti inusuali e straordinari che, pur ammettendo la possibilità di un coinvolgimento divino («il grand'Iddio manda queste impressioni meteorologiche et di questo se ne serve come per istromenti per ammonire»),<sup>38</sup> venivano comunque spiegati con un'origine naturale («ancorché alcuna volta sono piovute pietre naturalmente per gran venti in alto elevate, et è piovuto acque a guisa di sangue per l'essalationi elevate da terra da i raggi solari di tal colore»<sup>39</sup>).

Allo stesso modo, l'Aldrovandi trattava l'esistenza in natura di esseri mostruosi, esponendo le varie ragioni per cui in natura esistevano creature deformi, cosa fossero e come si generassero («Diremo adunque che la natura alcuna volta produca i mostri per esser impedita dal non poter conseguire il suo fine»<sup>40</sup>). I mostri erano considerati come variazioni sul normale processo di creazione, ascrivibili ai meccanismi naturali e inquadrabili in schemi razionali. Ciò implicava che la natura, pur tendendo costantemente a un fine perfetto, poteva subire mutamenti legati alla contingenza e

<sup>36</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 147v.

<sup>37</sup> Sull'idea di mostruosità e prodigio nell'opera aldrovandiana cfr. E. BALDINI, *Prodigi, simulacri e mostri nell'eredità botanica di Ulisse Aldrovandi*, in *Natura = Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze, Olschki, 2000, pp. 215-243; A. ZANCA, *Verso la "naturalizzazione" dei mostri: Ulisse Aldrovandi (1522-1605) e le sue descrizioni e illustrazioni di teratologia*, «Acta medicae historiae patavina», XXX, suppl. 1986, pp. 175-181; ID., *Collezioni di mostri: Ulisse Aldrovandi*, «KOS», III/21, 1986, pp. 23-46.; *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, a cura di E. Caprotti, Milano 1980; C. TARUFFI, *Storia della teratologia*, Bologna, Regia Tipografia, 1881-1895.

<sup>38</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 136 r.

<sup>39</sup> Ivi, f. 136 r.

<sup>40</sup> Ivi, f. 130 r.



all'imperfezione della materia. Le opinioni dell'Aldrovandi erano costruite sia su una rilettura di luoghi aristotelici, sia sull'esperienza («le cause dalle quali sono causati i mostri, credo che siano quattro [...] mi par che il filosofo ne abbia solo poste due»),<sup>41</sup> facendo riferimento anche al trattato dell'erudito fiammingo Lieven Lemse, *Occulta naturae miracula*,<sup>42</sup> e all'opuscolo *Della generazione de' mostri* di Benedetto Varchi.<sup>43</sup>

Nella chiosa di questa digressione, inoltre, Aldrovandi affermava che le pitture mostruose disponevano di una serie di modelli naturali totalmente ammissibili nel canone figurativo («circa i mostri, da' quali poi con occasione potranno formare i pittori le sue figure mostrifiche con giuditio et decoro»), senza il bisogno di cercarne altrove.<sup>44</sup> In questo modo, riportava le tendenze espressionistiche della mostruosità nell'arte all'interno di parametri realistici e quindi razionalizzabili, ponendo questa specifica tendenza figurativa al servizio della scienza. I precetti ivi esposti furono poi applicati nelle sue *Monstrorum historiae*, pubblicate postume da Bartolomeo Ambrosini nel 1642, ove un'estesa casistica di alterazioni presenti in natura venivano descritte, spiegate e ritratte in una molteplicità di incisioni.<sup>45</sup>

Alla luce di ciò si può leggere quanto riportato da Gabriele Paleotti all'inizio del primo capitolo del suo *Discorso* che affrontava il problema rinascimentale delle grottesche, ove si identificavano due categorie di immagini mostruose, quelle reali e quelle immaginarie («Nella divisione fatta di sopra delle pitture mostruose dicessimo alcune essere immaginarie»).<sup>46</sup> Le prime, fondate sull'imitazione della natura, erano consentite nel canone figurativo; le altre, rispondenti solo alla fantasia e all'interiorità, ne risultavano invece estromesse. Quivi risiedeva il confine tra la realtà e l'immaginazione nell'arte, tra la fedeltà al modello e il suo tradimento. Ma

<sup>41</sup> Ivi, f. 132 r.

<sup>42</sup> L. LEMNUS, *Occulta naturae miracula*, Anversa, Simon, 1559.

<sup>43</sup> B. VARCHI, *La prima parte delle lezioni nella quale si tratta della natura, della generazione del corpo humano, e de' mostri*, Firenze, Giunti, 1560; sull'argomento, cfr. anche L. MONTEMAGNO CISERI, *A lezione con i mostri: Benedetto Varchi e la Lezione sulla generazione dei mostri*, «Rinascimento» 27, 2008, pp. 301-345.

<sup>44</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 136 v.

<sup>45</sup> U. ALDROVANDI, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historia omnium animalium*, Bologna, Tebaldini, 1642.

<sup>46</sup> G. PALEOTTI, *Discorso* cit., cap. XXXVII.

soprattutto grazie a queste meditazioni si tracciava la linea di demarcazione tra il mostruoso e il grottesco, criteri che invece la generazione precedente ancora confondeva e sovrapponeva. Per esempio, Benvenuto Cellini, nella sua celebre autobiografia (1562), poteva affermare senza troppi problemi che «mostri è il vero lor nome e non grottesche».<sup>47</sup>

### 5. Aldrovandi e le grottesche

In un sistema di pensiero che poneva l'osservazione della natura come presupposto e strumento per assurgere alla conoscenza di Dio, le grottesche apparivano come effettiva antitesi. Non è un caso che la prima sentenza pronunciata dall'Aldrovandi nei confronti delle grottesche sia una condanna di carattere teologico, avendole definite inappropriate all'immaginario cristiano («in alcun modo non convengono a' tempj divini»),<sup>48</sup> circoscrivendole per converso al paganesimo.

Aldrovandi definiva le grottesche fantasie allucinatorie («fintioni, et chiribizzi che sussistono solo nel nudo intelletto»),<sup>49</sup> proiezioni oniriche («Si può dire delle grottesche de' pittori, che siano simili a i sogni [...]»),<sup>50</sup> raffigurazioni vane proprio perché non imitavano la natura («Si può dire veramente delle grottesche che, non essendo fondate sopra le cose di natura, siano una pittura vana»),<sup>51</sup> secondo l'applicazione di canonici schemi vitruviani («il medesimo dice Vitruvio delle grottesche de' suoi tempi, le quali, per esser fondate nel nudo intelletto, dice che non sono né pono esser ragionevolmente né mai furono, essendo pure imaginationi»).<sup>52</sup>

<sup>47</sup> *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore Fiorentino*, a cura di F. M. Tassi, vol. I, Lipsia, Voss, 1833, p. 54.

<sup>48</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 97 r.

<sup>49</sup> Ivi, f. 98 r.

<sup>50</sup> Ivi, f. 98 r.

<sup>51</sup> Ivi, f. 98 v.

<sup>52</sup> Ivi, ff. 138r-v: «Primieramente è manifesto a ciascuno, sì come anche testifica Vitruvio, che la pittura debbe essere l'imitatione delle cose che sono laonde le grottesche per esser chimeriche et fondate solo nel nudo intelletto, non essendo conformi alla natura, sono refutate dal supradetto autore». Aldrovandi pubblicò una descrizione di antichità all'interno del trattato archeologico di Lucio Mauro nel 1556; cfr. L. MAURO, *Le antichità*

Durante il suo tirocinio antiquario condotto a Roma negli anni Cinquanta del XVI secolo, l'Aldrovandi aveva avuto modo di vedere personalmente le grottesche della Domus Aurea, in alcune esplorazioni archeologiche nella dimora neroniana («sì come già trenta anni sono ho veduto con gli occhi proprij, havendo havuto lume con noi et spago per non perdersi in quelle et che altro erano queste grotte se non le reliquie della Casa d'Oro di Nerone»),<sup>53</sup> Grazie al lavoro sul campo, poteva riconoscere senza difficoltà che il livello stradale della Roma cinquecentesca era stato costruito sopra quello della Roma antica, poiché gli edifici antichi risultavano a quell'epoca interrati («[...] di che è solo cagione la rovina grande de gli edifici, che ivi et per tutta Roma si è fatta, che a questo modo fu alzato il piano dell'antico terreno»)<sup>54</sup> E quindi aveva piena cognizione che queste pitture non nascevano in origine nelle grotte, come il nome poteva suggerire, ma erano destinate alla decorazione degli interni di palazzi un tempo sopra la superficie («Che queste non fossero grotte appresso gli antichi, dove sono queste pitture, ma edificij anticamente sopra terra [...]»)<sup>55</sup> Inoltre, pur rimanendo varie descrizioni di questi spazi, nelle fonti antiche non si parlava mai di grotte decorate («Si nominano per grotte di Roma da scrittori quelle di Cacco, Cecrope, di Fauno et di Pico; ma non si legge però che in quelle fosse pittura alcuna»)<sup>56</sup> Anzi, poteva addirittura sembrare che le grotte, quando fabbricate artificialmente, volessero imitare proprio quelle naturali, essendo riempite di finti muschi e rocce («nelle grotte et nelle spelonche gli antichi usavano di fare una cortezza di cose aspre et ronchiose»)<sup>57</sup>

Aldrovandi era anche in grado di scindere il ritrovamento archeologico dal genere pittorico in sé. Ciò significava che la pittura antica, dai moderni percepita come grottesca, poteva comunque appartenere a una

*de la città di Roma. [...] Et insieme ancho di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diuersi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte descritte, per M. Vlisse Aldroandi, Venezia, Ziletti, 1556.*

<sup>53</sup> Ivi, f. 101 v.

<sup>54</sup> Ivi, f. 103 v.

<sup>55</sup> Ivi, f. 103 r.

<sup>56</sup> Ivi, f. 104 r.

<sup>57</sup> Ivi, f. 103 v. E ciò rientrava nel dibattito sulla natura stessa di queste pitture e sulla loro collocazione primitiva, donde la loro ammissibilità nel canone artistico contemporaneo; cfr. ACCIARINO, *Per l'edizione delle lettere cit.*, pp. 129-130.

dimensione irrazionale. A sostegno di ciò, riferiva un passo della *Repubblica* di Platone («Platone pare che avesse notizia al suo tempo di queste grottesche et pitture stravaganti»),<sup>58</sup> in cui si descrivevano figurazioni bizzarre paragonabili proprio a quelle grottesche correntemente in uso («insino all' hora si dilettauano i pittori di fare molte pitture a fantasia et per suo capriccio, che in natura non si trovano, sì come sono le grottesche di questi nostri pittori moderni»).<sup>59</sup>

Nonostante l'evidenza archeologica connotasse le grottesche come genere proprio dell'arte antica, la loro tipologia figurativa implicava questioni concernenti l'ammissibilità oltre parametri estetici. Infatti, non soltanto la stravaganza, o meglio, l'esplicito anti-naturalismo delle grottesche, confliggeva con il canone artistico proposto dall'Aldrovandi; sussistevano anche ragioni più profonde legate all'essenza stessa della pittura come arte.

Tramite una minuziosa disamina vocabolistica di tutte le parole ebraiche e greche che avevano un qualche legame con l'idea di pittura, il naturalista bolognese rivelava una più complessa stratificazione del suo pensiero artistico in relazione con un metodo scientifico che trovava conferma in letture filologico-antiquarie di stampo poligrafico.<sup>60</sup> Nel seguente schema sono stati raccolti i termini elencati durante la disquisizione, affiancati dai significati attribuitigli:<sup>61</sup>

|                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| חָקַק (châkak)           | descrivere/ figurare  |
| וְחָקוּתָהּ (ucchakotha) | descrivere/ dipingere |
| צַיָּר (zaijar)          | pittore / figuratore  |
| צִיּוּרִי (ziuri)        | immaginazione         |

<sup>58</sup> Ivi, f. 116 v.

<sup>59</sup> Ivi, f. 117 r.

<sup>60</sup> Sull'uso del metodo comparato nell'analisi linguistica e filologica del Cinquecento cfr. R. DRUSI, *Ricercando scrittori e scritture. Studi su Vincenzio Borghini*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

<sup>61</sup> BUB Aldrov. 6 II, ff. 120 r-124 r. Un particolare ringraziamento deve essere tributato a Massimiliano De Villa, dell'Istituto Germanico Italiano, che ha contribuito alla trascrizione e all'interpretazione dei termini ebraici in tutti questi testi.

|                                       |                             |
|---------------------------------------|-----------------------------|
| ציוריים לבושים<br>(lebuschim ziuirim) | vestiti ricamati con figure |
| וּתְצוּר (uthezur)                    | figurare                    |
| צִיָּר (zaijar)                       | figurare / dipingere        |
| צִיּוּרִין (ziurim)                   | pittura                     |
| צוּרָא (zura)                         | figura                      |
| צוּרָת (zurath)                       | figura                      |
| חֶקְקִים (chekúkim)                   | descrivere / dipingere      |
| פְּתוּחַ (pittuach)                   | pittura                     |
| פָּתַח (patach)                       | aprire                      |
| שְׂחִיָּה (sechiah)                   | pittura                     |
| שָׁחָה (sachah)                       | guardare / dipingere        |

|                |                      |
|----------------|----------------------|
| γραφεὺς        | scrittore / pittore  |
| γραφὴ          | scrittura / pitture  |
| γραφέω         | scrivere / dipingere |
| ζωγραφία       | dipingere dal vivo   |
| ζωγράφος       | pittore              |
| ζωγράφημα      | pittura naturale     |
| εἰκόνα γράφειν | figurare             |
| γραφεῖον       | penna / pennello     |
| γραφίς         | disegno              |
| ἱερόραφα       | immagini sacre       |
| μεγαλογραφία   | immagini grandi      |
| σκιογραφία     | chiaroscuro          |
| τερατογραφία   | dipingere mostri     |

Per l'Aldrovandi, l'idea di pittura era connaturata all'azione di figurare, che implicava il descrivere la realtà attraverso un modello; e il pittore, rispondendo a impulsi esterni provenienti dalla natura, contribuiva alla formazione dell'immaginario. Le azioni di descrivere e dipingere erano ra-

dicate nell'atto di osservare, trasformandosi in una pratica di conoscenza finalizzata a schiudere i significati di quanto rappresentato – donde anche il legame tra la radice ebraica \*pat- e il verbo latino *pateo* («Da questo verbo ebraico certamente viene il verbo latino *pateo*, che vuol dire esser aperto, et *patefacere*, aprire et manifestare»).<sup>62</sup>

A questa visione, ottenuta attraverso l'esplorazione delle lingue semitiche, si affiancava quella procurata dall'analisi lessicale del greco antico, per cui la pittura, da un punto di vista semantico, condivideva le caratteristiche della scrittura. Ciò era visibile non solo nel verbo, nel sostantivo e nel *nomen agentis*, ma anche nelle sue varie tipologie, nelle tecniche e negli strumenti del mestiere. Quindi, emerge come la pittura, che nasceva unicamente dall'osservazione e dalla descrizione figurata della natura, diventasse un vero e proprio momento epistemico finalizzato a decifrare un linguaggio grazie al graduale apprendimento di un alfabeto, che il pittore-scrittore poteva poi riutilizzare nell'esercizio della sua arte.

Così, Aldrovandi condannava il genere delle grottesche in ragione della sua vuota cripticità, che non aveva alcuna corrispondenza reale con l'alfabeto della natura, essendo fondato esclusivamente sull'interiorità: come conseguenza estrema, tali decorazioni venivano estromesse dall'arte figurativa, quasi assumessero i connotati di vere e proprie “anti-pitture” («et qui vi si vede che le grottesche immeritamente sono chiamate pitture, perciocché non sono fatte dal vivo, ma secondo il vario capriccio del pittore, né hanno alcuna corrispondenza con le cose naturali, né furono né sono né saranno mai in natura»).<sup>63</sup> Quindi, le grottesche, non possedendo i connotati essenziali per essere considerate nel novero dell'arte, venivano confinate in un perenne esilio, private di fatto del titolo creativo e del nome come identificativo della loro essenza.

<sup>62</sup> Ivi, f. 124 r.

<sup>63</sup> Ivi, f. 121 r.

## 6. Questioni etimologiche

Proprio intorno all'origine del nome si svolgeva un altro aspetto fondamentale della questione, in quanto, attraverso l'interpretazione dell'etimologia, la percezione della parola si modificava a seconda del contesto culturale in cui ne veniva fatto uso.

Come noto, la voce 'grottesca' fece il suo ingresso nel lessico artistico del Rinascimento sin dalla fine del secolo XV, cioè dopo il ritrovamento della Domus Aurea (1479 ca.), che coincise anche con la riscoperta di questo genere decorativo ispirato alle pitture parietali ivi contenute.<sup>64</sup> Nonostante, di qui in avanti, la letteratura artistica rinascimentale ne sia stata estesamente irradiata, una complessa meditazione lessicografica non ebbe luogo per quasi tutta la durata del Cinquecento. Nei testi che ragionano di grottesche in chiave teorica, infatti, si evince soltanto un'intuizione etimologica empirica: essendo state scoperte queste pitture nelle grotte, alle grotte in qualche modo dovevano appartenere. Donde il suffisso *-esco*, che esprime anche nell'italiano antico un certo grado di relazione o di prossimità concettuale.<sup>65</sup>

Una molteplicità di attestazioni suffraga tale situazione. Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* (1528) definisce le grottesche «piccole reliquie che restano, massimamente nelle grotte di Roma».<sup>66</sup> Benedetto Varchi, nelle sue *Due Lezioni* (1549), ne fa risalire la denominazione alla loro collocazione originale, affermando che «alcune [pitture] nelle grotte di Roma, che hanno dato il nome a quelle che oggi si chiamano grottesche».<sup>67</sup> Sebastiano Serlio, nei suoi *Libri d'architettura* (1537), nel descrivere l'uso degli antichi di riempire lo spazio architettonico con decorazioni pittoriche, dichiara che «in quelli facevano diverse bizzarrie, che si dicono grottesche».<sup>68</sup>

<sup>64</sup> W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 20; *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di G. Agosti e D. Isella, Parma, Guanda, 2005.

<sup>65</sup> *La formazione delle parole in italiano*, a c. di M. Grossmann e F. Rainer, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 413-414. Un particolare ringraziamento ad Anna Rinaldin, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per il produttivo confronto sulla questione.

<sup>66</sup> *Cortegiano*, I 50, pubblicato in BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit. I, p. 491.

<sup>67</sup> *Due Lezioni* (pp. 34-52), pubblicato in BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., I, p. 532.

<sup>68</sup> BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., III, p. 2624.

Guillaume Philandrier, nel suo commento al *De architectura* di Vitruvio (1544), riferisce che queste pitture *Italis dictas grottescas, [...] quas grottas, quasi cryptas vocant*.<sup>69</sup> Daniele Barbaro (1556), invece, chiosando il medesimo passo vitruviano, riportava come il grande architetto romano inveisse contro tali decorazioni *in id picturae genus, quod nostri Grottescam vocant*.<sup>70</sup> Parallelamente Giorgio Vasari (1550) e Benvenuto Cellini (1562) formulavano definizioni più complesse, sempre sottolineando la differenza tra i ritrovamenti antichi e le reinterpretazioni coeve. Il primo, nella vita di Giovanni da Udine, riportava che «le grottesche sono una spetie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani»;<sup>71</sup> il secondo, nella *Vita*, affermava esplicitamente che «queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra in Roma dagli studiosi».<sup>72</sup>

Dunque, il legame tra la grotta e le grottesche derivava da una meditazione di carattere storico fondata sul fenomeno artistico in sé e sugli ambienti in cui esso era adottato. Sin dalle prime considerazioni a riguardo sembra emergere come eruditi e antiquari del Rinascimento comprendessero che la voce ‘grottesca’ fosse una coniazione moderna: per esempio, l’utilizzo dell’avverbio «oggi» in Varchi, del pronome latino *nostri* in Barbaro, lo specifico rimando alla lingua italiana nel Philandrier, oppure l’oscillazione di passato e presente in Serlio, indicano chiaramente la separazione tra il reperto archeologico e la sua ricezione posteriore. Da ciò, si comprende come la discrepanza tra le pitture romane rinvenute nelle grotte e quelle grottesche ad esse ispirate fossero considerate quasi alla stregua di due generi distinti, in cui il modello originale aveva perduto il legame con la pluralità degli esiti moderni.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> G. PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes*, Roma, Andrea Dossena, 1544, lib. 7 cap. 5.

<sup>70</sup> Il passo è tratto dal *De architectura commentarius* uscito nel 1556, in BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., III, p. 2634.

<sup>71</sup> Questo giudizio è citato da SCHOLL, *Von den Grottesken* cit., pp. 217-220.

<sup>72</sup> SCHOLL, *Von den Grottesken* cit., p. 130.

<sup>73</sup> Il dibattito sull’imitazione delle grottesche antiche e sulla loro rivistazione rinascimentale è ancora in fase di studio. Sulle grottesche raffaelliane cfr. U. R. D’ELIA, *Raphael's ostrich*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2016.



Il momento cruciale per lo sviluppo di una riflessione etimologica più profonda è individuabile negli anni circostanti alla stesura del *Discorso* di Gabriele Paleotti (1580-1581). Per far chiarezza tra le molteplici opinioni che intorno alle grottesche si erano sviluppate, e per collocare tale genere artistico nella più ampia cornice della sua riforma dell'arte figurativa, il Paleotti aveva organizzato le proprie posizioni attraverso una teorica basata su fondati elementi filologici e antiquari. In particolare, in materia di etimologia, ebbe modo di confrontarsi tanto con l'Aldrovandi quanto con Pirro Ligorio, i quali però non diedero pareri convergenti con il suo.

#### a) Etimologia dell'Aldrovandi

Sul finire del 1580, Ulisse Aldrovandi affrontava la questione dell'origine della parola 'grottesca' e individuava la radice del termine nella voce greca κρυπτή («Questo nome grotta è formato da κρυπτή»)<sup>74</sup>. Dopo una prima ricognizione di matrice semantica, in cui evocava vocaboli affini provenienti da altre lingue – come il fiammingo 'crupen' (gatonare), che avrebbe implicato la grotta essere un luogo basso ove appunto si cammina in ginocchio – Aldrovandi intraprendeva una disamina di carattere fonetico, dove ipotizzava che la pronuncia della lettera greca [υ] avrebbe dovuto essere equivalente al suono /y/, e non a /i/ come invece secondo l'uso del grafema latino [y]. Ciò gli consentiva di presupporre l'evoluzione vocalica υ > o, l'evoluzione consonantica κ > γ e il fenomeno dell'assimilazione per il nesso -πτ- > -ττ- per analogia con *scriptum* > 'scritto' e βαπτισμὸς > 'battesimo'. Grazie a questi meccanismi storico-linguistici, poteva poi congetturare l'esistenza di una forma intermedia non attestata tra l'origine greca e l'esito volgare italiano: κρυπτή → \*γροττα → grotta.

Oltre a quest'aspetto, già di per sé unico nel panorama dell'erudizione rinascimentale in materia di grottesche, Aldrovandi aggiungeva una comparazione con la lingua ebraica<sup>75</sup> attraverso cui desumere ulteriori dettagli

<sup>74</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 99 v.

<sup>75</sup> Le conoscenze della lingua ebraica da parte dell'Aldrovandi non sono molto approfondite, ma comunque radicate nella sua formazione antiquaria fondata su molteplici universi culturali. Nel suo lascito manoscritto sono presenti anche alcuni specchiati di lingua ebraica, come lo *Hebraicarum literarum rudimenta* (BUB Aldrov. 21 IV, ff. 23-25).

sul vero significato della voce ‘grotta’ e quindi sulla natura delle grottesche. L’analisi di tali termini gli consentiva di definire la grotta come luogo vuoto e nudo («מְעָרָה [meharah], il qual nome vogliono alcuni che deriva dal verbo infinito עָרֹת [haroth], che significa dinudare, perché la spelunca over grotta sia in luoco denudato et voto»),<sup>76</sup> piuttosto popolato di vegetazione spontanea che di decorazioni pittoriche («עָרָה [harah], che significa loco pieno di verdura et gramigne, da’ latini chiamato *graminetum*, di modo che ‘haroth’ dinotará *gramineta*, cioè luochi di gramigna et herbe verdeggianti adorni»),<sup>77</sup> sostanzialmente accrescendo l’incompatibilità tra lo spazio architettonico e le decorazioni che avrebbero dovuto trovarvi luogo, confermando così la formazione rinascimentale del nome.

Ma l’Aldrovandi si spingeva anche oltre, al punto da ipotizzare per queste pitture un cambio di denominazione, associando le moderne grottesche alla tipologia artistica detta teratografia (τερατογραφία), ovvero l’esecuzione di pitture mostruose. Tuttavia, egli era il primo a rendersi conto delle differenze tra i due generi, perché il carattere mostruoso, come visto, apparteneva alla natura, ed era quindi investigabile attraverso schemi scientifici, mentre la “mostruosità” delle grottesche non trovavano un corrispettivo reale a legittimarla («Questo vocabolo τερατογραφία converrebbe giustamente alle pitture stravaganti, che hoggi con usato cioè moderno nome sono chiamate grottesche, perciocché sono pitture veramente mostruose, anzi più che mostruose non havendo corrispondenza con le cose istesse, [...] ma le mostruose hanno per corrispondenza i mostri istessi, da’ quali sono state ritratte»).<sup>78</sup>

## b) Etimologia del Ligorio

Quasi contemporaneamente, il Paleotti riceveva un’analoga interpretazione lessicografica da parte di Pirro Ligorio. In anni precedenti, circa nel 1570, il Ligorio aveva già discusso una proto-etimologia della parola ‘grottesca’ nei suoi manoscritti *Libri di antichità*, non discostandosi molto

<sup>76</sup> BUB Aldrov. 6 II, f. 101 r.

<sup>77</sup> Ivi, f. 101 v.

<sup>78</sup> Ivi, f. 122 r.

dalle definizioni formulate dai suoi antesignani. Ligorio reputava il termine frutto di un fraintendimento da parte dei moderni dello stilema antico rinvenuto negli edifici ormai sepolti da secoli di rovina e che avevano assunto l'aspetto di grotte. Di qui aveva preso vita un genere pittorico nuovo, denominato appunto grottesche, che manteneva solo deboli parentele con l'archetipo antico («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»).<sup>79</sup> Nel tentativo di estendere la meditazione linguistica oltre il rapporto parola-cosa, collegava la radice della voce in uso al termine latino *crypta* («Grottesche sono dette la sorte dell'antiche pitture dalli nostri moderni; e l'hanno denominate dalle antiche et artificiose grotte dipinte, cioè da quelle delle crypte [...]»),<sup>80</sup> arrivando a postularne un utilizzo improprio («[...] e per questo s'anno usurpato il nome di grotti e le dipinture grottesche, come cose di luoghi offuscati»).<sup>81</sup>

In alcune lettere inviate al Paleotti all'inizio del 1581, però, la questione veniva presentata in un'ottica più complessa:<sup>82</sup> non limitandosi alla semplice equazione grotta = *crypta*, riconduceva la radice all'originale greco («Grotta, dunque, viene dal nome greco per voce corrotta da' vulgari usata, perché in due modi l'usano scrivere, ΚΡΥΠΤΗ, onde i latini *crypta*»),<sup>83</sup> sostanziata da una serie di forme parallele latine che ne estendevano il ventaglio di possibili significati, come il verbo *abscondo*, il sostantivo *arcanum* e l'aggettivo *secretum*.<sup>84</sup> Ligorio, in queste epistole, accresceva ulteriormente la sua analisi linguistica, rinforzando il legame tra la voce 'grottesca' e il vocabolario antico, come vestigio di una evoluzione compiutasi nel tempo. A κρυπτή, infatti, veniva affiancato il greco γρόνη ('incavo') che, grazie a una rudimentale assonanza con 'grotta', aiutava a circoscrivere ancor più precisamente il significato di questa voce e l'idea che le civiltà antiche vi riponevano («Altri la fanno venire dalla voce ΓΡΩΝΗ, ch'è foramine, luogo

<sup>79</sup> BAROCCHI, *Scritti d'arte* cit., III, p. 2671.

<sup>80</sup> Ivi, p. 2666.

<sup>81</sup> Ivi, p. 2675.

<sup>82</sup> Ciò probabilmente è conseguenza delle richieste dei mittenti, dietro i quali si celava Paleotti medesimo, le cui posizioni avverse alle grottesche dovevano essere note al Ligorio; cfr. ACCIARINO, *Per l'edizione delle Lettere* cit., pp. 126-127.

<sup>83</sup> Bologna, Archivio Isolani, F. 30/16, cartone 58, *Varia* (F. 30. 99. 16), f. 1 r.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

scavato et speco [...] dunque, grotta non è altro che luogo segreto et sicuro, o di fabrica o di pietra scavata, perforata et posta in qualche uso [...]).<sup>85</sup>

### c) Etimologia del Paleotti

Tuttavia, di queste disamine etimologiche, non rimane traccia nei capitoli concernenti le grottesche (lib. II, 37-42) del *Discorso* del Paleotti. O piuttosto, vi sopravvive solo qualche sporadico elemento, finalizzato però al raggiungimento di scopi differenti. Se Ligorio e Aldrovandi confermano la natura della voce 'grottesca' essere indubbiamente radicata nella cultura umanistica del secolo precedente, Paleotti sosteneva invece che il termine in uso tra i moderni era in realtà già presente nella lingua antica. Ciò implicava, stando all'etimologia, che le grottesche fossero anche originariamente posizionate in grotte.

Anche Paleotti muoveva dall'assodata derivazione di 'grottesca' da 'grotta' e quindi dal greco κρυπτή, che però non risultava congruente con l'oggetto significato, in quanto alle pitture non si addicevano quei luoghi oscuri evocati dalla radice («secondo la sopradetta etimologia, pareria che tal nome non convenisse all'istesse pitture, che si fanno nei luoghi aperti e luminosi, che pure sono dette anch'esse grottesche»)<sup>86</sup> Tuttavia, anziché accogliere l'ipotesi vulgata di una coniazione moderna esprime il luogo della loro riscoperta, preferiva supporre un errore da parte dei lessicografi moderni («È vero che alcuni dicono che questo nome è stato per accidente, perché nei tempi passati, quando si cominciarono a scoprire queste pitture, elle si trovarono nelle reliquie delle rovine, che pareano sotterranee»)<sup>87</sup> i quali non erano più in grado di comprendere perché le decorazioni conosciute come 'grottesche' fossero state attratte nel campo semantico dell'oscurità («non dovendosi tribuire ad accidente quello che può convenire secondo la propria natura»)<sup>88</sup> Quindi, cercava di rispondere a tale interrogativo opponendo la più originale delle sue argomentazioni, cioè che le

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> PALEOTTI, *Discorso* cit., cap. XXXVII.

<sup>87</sup> Ivi, cap. XXXVIII.

<sup>88</sup> Ivi, cap. XXXVIII.

pitture in questione esistevano già anticamente come ‘grottesche’ e che il significante apparteneva a un genere preciso e già riconosciuto nei canoni estetici antichi.

Secondo il Paleotti, tali decorazioni nascevano nell’alveo delle pitture ipogee, probabilmente relative a pratiche religiose inferne esercitate da diverse civiltà sotto la superficie terrestre.<sup>89</sup> In linea con altri luoghi di culto, questi ipogei erano effigiati dalle immagini delle divinità ivi venerate («è molto verisimile che questi che si dedicavano a dei infernali si adornassero di imagini e forme appropriate alla condizione d’essi»);<sup>90</sup> e trattandosi di numi legati a una dimensione notturna, le iconografie ad esse congeniali non potevano che essere figure irrazionali partorite, metaforicamente, dall’oscurità della ragione umana («queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi»);<sup>91</sup> Alla luce di ciò, il Paleotti poteva affermare che, se esisteva il concetto di pittura ‘grottesca’ secondo tale nuova carica semantica, doveva esistere anche l’analogo vocabolo («queste pitture [...] oggi ritenghino il loro nome antico di grottesche»);<sup>92</sup> di fatto postulando la circolazione in antichità di un termine perduto nei secoli di tradizione classica, ipoteticamente il latino \**grottescam*.

Dunque, considerando che queste pitture avevano una connotazione “grottesca” non solo per ubicazione originaria ma anche da un punto di vista iconologico, Paleotti poteva escluderle dal canone moderno, taccian-dole come disdicevoli per una civiltà che aveva già ricevuto la grazia divina, opponendo alla loro oscurità intrinseca la luce della verità cristiana («se bene gli antichi, involti nelle tenebre, ebbero qualche probabile ragione di figurare in quei luoghi sotterranei queste grottesche, a noi però, ai quali è apparso il sole della verità, più non convengono simili intenzioni»);<sup>93</sup>

In questo modo, la condanna del genere poteva essere estesa ben oltre le rivisitazioni cinquecentesche, risalendo fino all’archetipo, onde evitare possibili risemantizzazioni di carattere allegorico che minassero la teorica

<sup>89</sup> Ivi, cap. XXXIX.

<sup>90</sup> Ivi, cap. XXXIX.

<sup>91</sup> Ivi, cap. XXXIX.

<sup>92</sup> Ivi, cap. XXXX.

<sup>93</sup> Ivi, cap. XXXXII.

dell'arte figurativa come strumento educativo della Chiesa controriformata.<sup>94</sup> Il suo timore, infatti, era quello che eventuali interpretazioni in chiave simbolica di tale immaginario antico potessero condurre a una riabilitazione del genere, soprattutto in ragione di significati arcani e letture geroglifiche non ignote allo spirito rinascimentale.<sup>95</sup>

## 7. Conclusione

Alla luce di quanto finora raccolto, si può comprendere come la complessità del pensiero aldrovandiano in materia di grottesche, reagisse con le posizioni di eruditi e antiquari coevi, e quale legame potesse avere con la sua attività di naturalista e scienziato impegnato a riscrivere i canoni figurativi controriformistici assieme a Gabriele Paleotti. L'argomento è trattato secondo diversi punti di vista (teologico, scientifico, linguistico, simbolico) e declinato secondo la metodologia antiquaria con l'obiettivo di una loro definitiva condanna. In quest'ottica devono essere interpretate le esposizioni sulla vocazione scientifica dell'arte, sull'idea di mostruosità, sulle esplorazioni archeologiche nella Roma sotterranea e infine sull'etimologia.

Secondo l'Aldrovandi, se la pittura aveva finalità scientifiche in quanto rappresentativa della natura, le grottesche non potevano essere ammesse dal momento che non imitavano la natura e non avevano un fine prefissato. Se, per raggiungere questo scopo, la pittura doveva essere condotta dal vivo, le grottesche non rispondevano a tale presupposto, in quanto l'immaginario adottato non derivava dall'osservazione ma dalla pura fantasia.

<sup>94</sup> Sulla politica iconografica della Controriforma, cfr. G. ALBERIGO, *Studi e problemi relativi all'applicazione del Concilio di Trento in Italia*, «Rivista Storica Italiana», 70, 1958, pp. 239-298; C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento: idea del tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971; M. FIRPO, *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010; R. S. NOYES, *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, 2013, pp. 239-261; P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, il Mulino, 2014.

<sup>95</sup> J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Se anche il concetto di mostruoso trovava un corrispettivo nella natura, l'immaginario grottesco perdeva la sua carica espressionistica e doveva essere escluso da questa arte. Se la pittura faceva riferimento all'alfabeto della natura, attraverso il quale leggere il prodotto della creazione divina, le grottesche rimanevano incomprensibili alla mente dell'osservatore perché prive di qualsiasi messaggio. Per queste ragioni, le pitture grottesche assumevano forti connotati dissociativi, avendo la forza di distorcere la relazione umana con la natura, impedendone la conoscenza. Le grottesche erano una lingua indecifrabile perché senza significato, incomprensibili e dannose nel tentativo di ricostruirne il senso.

Di qui il tentativo, unico nel suo genere nel corso dell'intero Rinascimento, di sostituire il nome di 'grottesca' con una nuova voce che ne esprimesse il concetto più propriamente. Tale proposta non deve essere vista come un semplice esperimento accademico di rimpiazzare una forma con un'altra: ma piuttosto come punto d'arrivo di una profonda analisi, estremizzata nelle sue conclusioni finali ma giustificabile nel metodo percorso. Nella nuova consapevolezza del significato, si intravedevano le ragioni per la scelta di un nuovo significante. Poco importa se il vocabolario corrente non forniva alternative applicabili – lo stesso Aldrovandi sapeva che 'teratografia' era una proposta non accettabile. E proprio questo vuoto linguistico si trasformava nell'apice della sua *pars destruens*: se il lessico artistico non possedeva una parola adeguata per definire a pieno tale genere decorativo, allora le grottesche non potevano essere considerate veramente pitture.

Ma Aldrovandi approntava anche una *pars construens*: nelle sue lettere un metodo che contrastasse il fascino seducente delle grottesche, concentrando la sua attenzione sulla natura nelle sue infinite variabili. La natura stessa, infatti, era vista come un enigma ancora tutto da investigare, un universo simbolico dal quale ricavare una molteplicità di figurazioni alternative a quelle irrazionali.<sup>96</sup> Riuscire a effigiare correttamente le tipologie di esseri animati e inanimati, gli eventi atmosferici e le unicità dell'universo, diventava l'antidoto alla stravaganza e alla bizzarria. Alla cripticità delle immagini grottesche, venivano contrapposte le categorie biologiche entro le quali era possibile conoscere il creatore attraverso il creato. Il vero contro

<sup>96</sup> OLMI, *L'inventario del mondo* cit., pp. 157-164.

il falso. La natura contro la vanità. L'imitazione del reale contro la fantasia allucinatoria.

Queste posizioni sembrano espressamente indirizzate a chi invece reputava questo genere decorativo come portatore di concetti, attraverso le cui immagini si esprimevano le idee dei filosofi. Pirro Ligorio, per esempio, propugnava una risemantizzazione dell'immaginario grottesco in chiave allegorica, auspicando l'allestimento di un alfabeto simbolico che potesse in qualche modo riabilitare il genere («nondimeno, non si può, se non per consideratione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione»<sup>97</sup>).

Nonostante le lettere dell'Aldrovandi siano rimaste in forma manoscritta, le idee ivi trasmesse seppero trovare un adito e raggiungere soluzioni stilistiche (e ideologiche) innovative. Se, come è stato ipotizzato, la riforma naturalistica dei Carracci o le raffigurazioni scientifiche e antiquarie di Cassiano del Pozzo sono in qualche modo correlate con le posizioni aldrovandiane,<sup>98</sup> esse trovano un fondamento ineludibile nella sua teoria circa la pittura grottesca. Allo stesso modo, rimpiazzando l'iconografia grottesca con quella mostruosa, si apriva un'inattesa evoluzione del genere, dove si perdeva la centralità della fantasia a vantaggio di un ritorno alla realtà. Si superava la ricerca immaginifica nell'interiorità e nel paranormale, scaturite dal «caos del cervello»,<sup>99</sup> per approdare a una dimensione estetica nuova.

Proprio in questo snodo risiede il contributo dell'Aldrovandi al progresso sulla questione: all'immaginario delle grottesche, non veniva opposta solo una precettistica censoria, ma veniva indicata una via percorribile, una riforma figurativa radicale che disinnescava l'attrazione misterica e iniziatica che il genere poteva avere, trasponendone la carica simbolico-allegorica nella natura stessa, con l'intento di estinguere l'origine della loro creazione poetica.

<sup>97</sup> Bologna, Archivio Isolani, F. 30/16, cartone 58, *Varia* (F. 30. 99. 16), f. 6 r.

<sup>98</sup> OLMI, *L'inventario del mondo* cit., pp. 300-314.

<sup>99</sup> Espressione usata da Anton Francesco Doni nel suo dialogo intitolato *Disegno* pubblicato nel 1549, nel celebre scambio di battute tra Arte e Poesia circa le grottesche: «ARTE: O dove sono [queste figure]? – POESIA: Nella fantasia e nella immaginativa, nel caos del mio cervello», citato in SCHOLL, *Von den Grottesken* cit., pp. 95-96.



## *Sommario*

### **Per i trent'anni di Schede Umanistiche Dedicato a Luisa Avellini**

|   |     |
|---|-----|
| Qualche parola per continuare<br>di <i>Leonardo Quaquarelli</i> .....   | 5   |
| La lingua di due innamorati in un carteggio<br>della prima guerra mondiale<br>di <i>Andrea Battistini</i> .....                                   | 11  |
| Tra cento bugie una verità.<br>Schede e considerazioni per le fonti dei 'Ricordi'<br>di Francesco Guicciardini<br>di <i>Francesco Bausi</i> ..... | 29  |
| Il viaggio di Atanasio Calceopulo<br>tra i monasteri basiliani dell'Italia meridionale<br>di <i>Concetta Bianca</i> .....                         | 55  |
| Fra Demetrio e Gino<br>Del caffè e dei caffè<br>di <i>Roberto Finzi</i> .....   | 69  |
| Breve corrispondenza Tristianiana<br>tra Francesco Zambrini e Bernardo Gatti<br>di <i>Giuseppe Frasso</i> .....                                   | 81  |
| Relazioni bolognesi del giovane Battista Guarini<br>negli anni centrali del Cinquecento<br>di <i>Lara Michelacci</i> .....                        | 93  |
| Una nuova scheda per Giusto <i>de' Conti</i><br>di <i>Leonardo Quaquarelli</i> .....  | 111 |

## Saggi e discussioni

- A proposito di una recente edizione critica del *Momus*  
di *Maria Letizia Bracciali Magnini*..... 123
- Antipoetica delle grottesche:  
le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi  
di *Damiano Acciarino*..... 169
- «Sus Minervam non docet».  
Lettere di Francesco Maria Vialardi a Roberto Titi  
di *Luca Vaccaro* ..... 197

- Abstracts – Riassunti** ..... 227

## Recensioni

- Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento (l'età di Sigismondo), Atti del Convegno Internazionale, Rimini 9-11 giugno 2016, a cura di Federicomaria Muccioli e Francesca Cenerini con la collaborazione di Alessandro Giovanardi, Milano, Jouvence, 2018*  
di *Luisa Avellini* ..... 233
- GIROLAMO ZOPPIO, *Il Mida*, a cura di Luca Piantoni, Manziana, Vecchiarelli, 2017, pp. 155  
di *Micaela Rinaldi*..... 241
- SIMONE BIONDA, *Poetica d'Aristotile. Tradotta di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura ("Libri, Carte, Immagini", N. 9), 2015  
di *Alessandra Santoni* ..... 248
- Indice dei nomi  
a cura di *Luca Vaccaro* ..... 257
- Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio  
a cura di *Leonardo Quaquarelli* ..... 269