



| COLLANA DI STORIA DELL'ARTE MODERNA / 2

Damiano Acciarino

LETTERE SULLE GROTTESCHE (1580-1581)



COLLANA DI STORIA DELL'ARTE MODERNA

2

Direttore

Stefano Valeri
Sapienza Università di Roma

Comitato scientifico

Maurizio Calvesi
Sapienza Università di Roma

Maria Concetta Di Natale
Università degli Studi di Palermo

Cristina Galassi
Università degli Studi di Perugia

Alessandro Rovetta
Università Cattolica del Sacro Cuore

Gianni Carlo Sciolla
Università di Torino

Victor I. Stoichita
Université de Fribourg

Caterina Volpi
Sapienza Università di Roma

Alessandro Zuccari
Sapienza Università di Roma

COLLANA DI STORIA DELL'ARTE MODERNA

La collana si costituisce di una serie di volumi di studi sull'arte moderna, suddivisi secondo quattro grandi tematiche cronologiche: Quattrocento; Cinquecento; Seicento; Settecento. I volumi sono frutto di studi condotti dai migliori specialisti del settore, italiani e internazionali, e comprendono monografie su artisti; su argomenti specifici della storia dell'arte tra XV e XVIII secolo legata all'ambiente storico, politico, religioso, laico, geografico ecc.; su edizioni critiche di letteratura artistica.

Vai al contenuto multimediale



In collaborazione con:



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska–Curie grant agreement No 745704.

Damiano Acciarino

Lettere sulle grottesche (1580–1581)

Prefazione di
Dorothea Scholl





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0725-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2018

*a Laura,
per esserci*

Indice

- 11 *Prefazione*
Dorothea Scholl
- 15 *Abbreviazioni*
- 17 *Elenco manoscritti citati*
- 19 *Introduzione*
Le lettere sulle grottesche nell'autunno del Rinascimento
Le grottesche nel *Discorso* di Gabriele Paleotti, 25 – Le *Lettere sulla pittura* di Ulisse Aldrovandi, 34 – Le *Lettere sopra la pittura grottesca* di Pirro Ligorio, 45 – Le *Lettere sulle grottesche* di Giambattista Bombelli, 53 – Altre *Lettere sulle grottesche* e il “Metodo–Paleotti”, 61 – Postilla etimologica, 69 – Nota all’edizione dei testi, 76.
- 83 *Testi*
Lettere sulle grottesche
Ulisse Aldrovandi. *Lettere sulla pittura*, 83 – Pirro Ligorio. *Lettere sopra la pittura grottesca*, 108 – Giambattista Bombelli. *Lettere sulle grottesche*, 129 – Altri. *Opinioni intorno alle grottesche*, 135 – Gabriele Paleotti. *Capitoli sulle grottesche*, 140.
- 159 *Bibliografia*

Prefazione

di DOROTHEA SCHOLL*

A partire dalla pubblicazione del *corpus* di testi concernenti le grottesche a opera di Paola Barocchi, il dibattito rinascimentale su questa forma decorativa è diventato universalmente noto in tutte le sue più eterogenee sfumature. Tali pitture, in apparenza ludiche, fantastiche e mostruose erano state oggetto di controversie che non riguardavano solo l'ambito della storia dell'arte e dell'estetica, ma coinvolgevano anche i domini della retorica, della poesia, della teologia, della filosofia, delle scienze naturali, dell'occultismo esoterico. Questi scritti sul fenomeno affrontavano il dilemma di un'arte apparentemente scaturita da un contesto pagano ma profondamente integrata nell'universo religioso cristiano del tempo.

All'interno delle rovine della Roma sotterranea, allora denominate "grotte", gli artisti del Rinascimento come Pinturicchio, Signorelli o Raffaello copiavano a lume di torcia quelle misteriose immagini, di lì denominate "grottesche". In alcuni casi, richiamavano alla memoria geroglifici egizi o simboli alchemici; in altri, invece, sembravano evocare elementi dei culti dionisiaci, raffigurazioni mitologiche dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, quando non addirittura mostruosità goticheggianti. Nel riprodurle, i pittori le contaminavano con il proprio stile individuale trasformandole in un prodotto nuovo e autonomo. Inoltre, su indicazione dei committenti, spesso eruditi e cultori delle arti, le grottesche venivano riprodotte in conformità con l'iconografia dell'epoca, stimolando soluzioni inventive e combinazioni originali.

Con l'avvento della Riforma prima e della Controriforma poi, questa attitudine eclettica cominciò a scemare. Le decorazioni a grottesca divennero sempre più l'emblema di una cultura da relegare nell'oblio. In linea con lo spirito dei decreti sulle immagini del Concilio di Trento, le grottesche cominciarono ad apparire come un'arte pericolosa, oscena e irriverente, in aperto contrasto con la purezza della dottrina cristiana. Ciò nondimeno, per decenni permase una forte resistenza, in quanto si dimostrò difficile, se non proprio impossibile, sradicare un linguaggio penetrato tanto in profondità nelle coscienze, e cancellare dalla memoria un'arte misterica, di cui il senso continuava ad apparire indecifrabile e per questo affascinante.

* Christian-Albrechts Universität zu Kiel.

Grazie all'intermediazione dei viaggiatori e alla circolazione delle stampe antiquarie, che ne riprendevano i motivi originali svincolandole dall'osservazione diretta nei siti archeologici, queste decorazioni fantastiche continuarono la loro espansione in tutta Europa moltiplicandosi nelle forme più complesse. Le grottesche divennero una vera e propria moda e allo stesso tempo quasi un modo di vivere. Montaigne addirittura vi riconosceva una forma di pensiero, identificando nella natura spontanea e digressiva dei suoi *Essais* il loro medesimo spirito: «Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite?» (I, XXVIII).

L'edizione della presente raccolta epistolografica, condotta da Damiano Acciarino, apporta numerosi e significativi elementi di novità. Trattandosi per la maggior parte di fonti documentarie inedite, databili al biennio 1580-1581, i testi pubblicati mettono in luce aspetti cruciali del dibattito post-conciliare intorno a tali pitture. E rivelano soprattutto il percorso attraverso cui Gabriele Paleotti sia giunto alla sua personale critica sulle grottesche nel *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), cercando di concretizzare la riforma iconografica prefigurata dai decreti tridentini sulle immagini.

Di qui emergono due posizioni diametralmente opposte. L'una censoria, riconducibile a Vitruvio e al suo rifiuto di tali ornamenti, che imponeva un'imitazione fedele della natura declinata secondo criteri convenzionali e manifesti nella conoscenza della realtà storica e della verità scritturale. L'altra apologetica, che cercava di recuperare l'ammissibilità delle grottesche nel canone, reclamandone la dimensione criptica come fattore poetico in cui prendeva forma un'espressività simbolico-metaforica accessibile agli iniziati.

Entrambe le posizioni rivendicavano una funzione cognitiva dell'arte. Tuttavia, servendosi di questo materiale, Paleotti orientava ogni sfumatura polisemica verso una dimensione monosemica, per degradare queste pitture fino alla definitiva eliminazione. Le grottesche venivano addirittura sospettate d'eresia, in quanto avrebbero provocato nello spettatore uno stato di cecità allucinatoria e di confusione spirituale risultante dall'abuso di composizioni assurde. Proprio in ragione di ciò, Paleotti poteva formulare il seguente sillogismo: se lo scopo dell'arte era istruire ed educare attraverso l'imitazione della natura, le grottesche, non offrendo alcun tipo di insegnamento e distorcendo il proprio modello primario, non potevano essere considerate arte. In questo modo, finivano quasi per essere iscritte in un'ideale "indice delle immagini proibite".

Nel sostanzioso saggio introduttivo, Acciarino discute in maniera eccellente il problema delle grottesche in rapporto all'epoca in cui le lettere vennero composte. Alla stregua di un vero e proprio commento critico, questo saggio contiene una profonda analisi su provenienza, stato fisico e morfologico, datazione, genesi compositiva e circolazione di ciascun testo.

Grazie all'identificazione di luoghi paralleli e concordanze, si colgono i rapporti di parentela tra il *Discorso* del Paleotti e la corrispondenza epistolare, dimostrando come l'enorme erudizione raccolta in fase di allestimento sia confluita nel trattato nella sua quasi totalità. Tale scelta esegetica, mostra differenze e specificità con cui ogni singolo mittente ha contribuito al dibattito secondo le proprie inclinazioni intellettuali. Di qui emergono quelle strategie argomentative che riflettono la trasformazione ideologica di cui le grottesche risultano essere oggetto.

Tutti questi documenti da adesso a disposizione della comunità scientifica permettono la fruizione di nuove prospettive sulla materia, con risultati particolarmente rilevanti riguardo l'influsso dei concetti di natura verbale (etimologia) e di natura figurativa (iconologia) sull'evoluzione delle "grottesche" in "grottesco". Nel ricostruire l'itinerario culturale di queste missive, Acciarino percorre strade inesplorate circa il loro sviluppo nel sapere rinascimentale. In quest'ottica, si può dunque con sicurezza affermare che il dibattito cinquecentesco intorno a tale forma decorativa è ancora lungi dal definirsi concluso.

Abbreviazioni

AI = Archivio Isolani

BUB = Biblioteca Universitaria Bologna

BCB = Biblioteca Comunale Bologna, Archiginnasio

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

Elenco manoscritti citati

Bologna

AI F. 18
AI F. 30/4 (12)
AI F. 30/4 (13)
AI F. 30/16, CN 58
AI F. 30/99 (17), CN 58
AI F. 30/99 (28) CN 59
BCB B. 244
BUB Gozzadini 171
BUB ms. 312
BUB ms. 2059
BUB Aldrov. 6, II
BUB Aldrov. 21, III
BUB Aldrov. 21, IV
BUB Aldrov. 35
BUB Aldrov. 40
BUB Aldrov. 72
BUB Aldrov. 83 II
BUB Aldrov. 95
BUB Aldrov. 97

Roma

BAV Ottob. Lat. 3368
BAV Vat. Lat. 5409

Le lettere sulle grottesche nell'autunno del Rinascimento*

Premessa

Sul finire del Cinquecento, a circa un secolo dalla riscoperta negli arcani della Domus Aurea¹, quelle pitture che al tempo si diffusero col nome di grottesche registrarono una tangibile riforma dello stile, che provocò un mutamento sostanziale nell'espressione del loro linguaggio figurativo. Durante tutto il corso del Rinascimento, questo genere decorativo era stato variamente oggetto di discussione da parte di umanisti e artisti, con l'intento di collocarlo nei più ampi schemi della pittura moderna². Le radici di tale dibattito affondavano nella nascente sensibilità archeologica e nel rinnovato interesse nei confronti della tradizione classica³, che insieme

* C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" nell'arte del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2014.

1. N. DACOS, *Graffiti della Domus Aurea*, « Bulletin de l'institut historique belge de Rome » vol. 39, 1967, pp. 145–175; ID., *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, « Dialoghi di Archeologia », vol. 2, 1968, pp. 210–226; ID., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, The Warburg Institute — Leida, Brill, Londra 1969.

2. Sulle grottesche nel Rinascimento e sui vari dibattiti che si erano generati intorno a questo genere decorativo, cfr. ID., *La découverte de la Domus Aurea*; P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 3, Riccardi, Firenze 1977; A. CHASTEL, *La grottesque*, Le Promeneur, Paris 1988; P. MOREL, *Les grottesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris 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, Skira, Milano 1998; D. SCHOLL, *Von den "Grottesken" zum Grottesken: die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Lit, Münster 2004; S. MASPOLI GENETELLI, *Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Antenore, Padova 2006; A. ZAMPERINI, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Arsenale Editrice, Verona 2007; S. CHAO, *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London, Legenda 2010; F.S. CONNELLY, *The grotesque in western art and culture: the image at play*, Cambridge University Press, New York 2012; e di prossima pubblicazione l'attesa opera M.F. HANSEN, *The Art of Transformation. Grotesques in Sixteenth-Century Italy*, (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum), Edizioni Quasar, Roma 2018; P. MOREL, *Rire avec les grotesques à la Renaissance*, in *Rire en images à la Renaissance*, a cura di D. Bodart, F. Alberti, Brepols, 2018, pp. 173–190.

3. R. WEISS, *The Renaissance discovery of classical antiquity*, B. Blackwell, Oxford 1969; R.G. WITT, *"In the footsteps of the ancients": the origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Brill, Leida 2000; A.M. STAHL, *The rebirth of antiquity: numismatics, archaeology and classical studies in the culture of the*

permisero di individuare nella Roma sotterranea forme artistiche fino ad allora sconosciute⁴. Da questo incontro sorsero problematiche nuove, in quanto le grottesche contaminavano figure derivanti dall'universo botanico e zoologico con immagini umane, reinterpretando in chiave antiquaria quei moduli rappresentativi del fantastico transitati incolumi e in modo fiorente attraverso tutto il Medioevo⁵.

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 etc. Intorno a questi e altri più specifici quesiti, soprattutto verso la metà del Cinquecento, si susseguirono le opinioni di Sebastiano Serlio, Anton Francesco Doni, Giorgio Vasari, Daniele Barbaro e molti altri⁶. Parallelamente, da Raffaello in poi, la grottesca divenne uno stilema tanto presente nell'arte decorativa del tempo, da trasformarsi in uno dei simboli più significativi del Rinascimento in atto⁷.

Tuttavia, in considerazione dei significati oscuri evocati, ci si interrogava anche sulla liceità morale di riprodurre nell'arte coeva tale costruito, da subito apparso perturbante alle coscienze dell'epoca⁸. E fu proprio nei

Renaissance, Princeton University Library, Princeton (NJ) 2009; I. HERKLOTZ, *La Roma degli antiquari: cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca, Roma 2012.

4. Le grottesche potevano anche rivelarsi esse stesse uno strumento per la rappresentazione dell'antico, con l'intento di sottolineare il rapporto con la fugacità del tempo; in proposito, cfr. M.F. HANSEN, *Telling Time: Representations of Ruins in the Grotesques of Sixteenth-Century Italy*, «Journal of Aesthetics and Culture», vol. 8, 2016, pp. I–II.

5. Durante il Rinascimento, la pittura grottesca si sviluppò inizialmente a prescindere dai ritrovamenti sotterranei della Domus Aurea. La reminiscenza classica e le prime osservazioni archeologiche, combinate con le forme fantastiche dell'immaginario medievale, avevano prodotto già dagli inizi del Quattrocento e per tutto il secolo delle forme decorative in qualche modo assimilabili alle grottesche come generalmente intese nel XVI secolo. Basti pensare all'affermazione di Cennino Cennini nel I capitolo del suo *Trattato*, che, riprendendo le parole di Orazio, sostanzialmente anticipava di quasi cento anni il dibattito sulla natura e l'ammissibilità di queste pitture: «al dipintore è dato libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo la sua fantasia»; cfr. A. ZAMPERINI, *Le grottesche*, pp. 61–77 e 90–95.

6. Descrizioni di grottesche in ambito letterario possono essere riscontrate lungo tutto il corso del XVI secolo con più o meno precisione. A partire dall'Anonimo delle «antiquarie prospettive romane» per arrivare fino a Giambattista Marino, passando per Giovanni Paolo Lomazzo, Giovanni Battista Armenini e Michel de Montaigne. Tra tutte queste evocazioni, risulta di particolare interesse la descrizione «antiquaria» di grottesche riscontrabile nell'*Hypnerotomachia Polyphili*, come discussa ampiamente in D. SCHOLL, *Von den "Grottesken"*, pp. 223–287.

7. U. ROMAN D'ELIA, *Raphael's ostrich*, Pennsylvania State University Press, University Park 2016; C.L. GUEST, *The understanding of ornament in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden–Boston 2016, pp. 494–516.

8. Pomponio Gaurico fu il primo umanista a formulare una condanna del genere, anticipando di circa cinquant'anni il fronte censorio. L'umanista padovano, pur non menzionando esplicitamente le grottesche, invitava l'artista a non perdersi in rappresentazioni vane riconducibili all'immaginario proprio di queste decorazioni (P. GAURICO, *De sculptura*, Giunta, Firenze 1504, [p. 13]: *quo tamquam propositum tanta eius et mens et manus dirigenda, quanquam satyricis, hydrys, chimaeris, monstris denique, quae nusquam viderint, fingendis ita preoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur*). Sull'argomento,

confronti della tensione emotiva verso la sfera dell'irrazionale e dell'onirico⁹ che si sviluppò un primo fronte censorio, il quale poteva far leva su autorevoli fonti classiche, Vitruvio e Orazio soprattutto, che avevano formulato pregresse condanne del genere¹⁰. Ciò nonostante, le grottesche continuarono a dilagare, scoprendosi sempre più intimamente legate al gusto e al pensiero rinascimentale, che riconosceva nelle loro figurazioni forme simboliche portatrici di verità nascoste¹¹, 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 della Riforma Protestante e delle sue tendenze iconoclaste¹².

Dunque, un reale scarto rispetto a questa consolidata tradizione fu dettato dalle emergenti esigenze spirituali. In particolare, la rinnovata speculazione sulle grottesche coincise con la promulgazione dei decreti *de invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* durante il Concilio di Trento (1563), volti a modificare i canoni della rappresentazione artistica in ambito religioso¹³. Tuttavia, la svolta ideologica che sancì la reale rottura con

cf. A. CHASTEL, R. KLEIN, *De sculptura 1504, Pomponius Gauricus*, Droz, Genève 1969, pp. 16, 60–63, 246; C. ACIDINI LUCHINAT, *Le grottesche*, in *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, vol. II, Einaudi, Torino 1982, p. 173; P. GAURICO, *De sculptura*, a cura di P. Cutolo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999; A. ZAMPERINI, *Le grottesche*, p. 121. Rimane comunque probabile che il Gaurico si riferisse proprio alle pitture grottesche, anche in ragione del suo commento alla *Poetica* di Orazio, in cui veniva criticata l'abitudine di pittori e artisti di fondere insieme figure non compatibili dal punto di vista naturalistico; cf. P. GAURICO, *Super arte poetica Horatii*, Dorici, Roma 1541, p. 3. Nel commento ai versi oraziani (1–13), egli utilizza sostanzialmente il medesimo vocabolario impiegato dai censori delle grottesche, facendo appello a indebite contaminazioni e a vane immagini di stampo onirico: *Ridebitur quidem Poetae liber, qui vanas species commiscitur; haud aliter quidem Pictoris tabula, que monstrum aliquod non ante visum exhibeat*; cf. D. SCHOLL, *Von den "Grottesken"*, p. 142. L'idea della commistione di forme come matrice di immagine mostruose rappresenterà una parte sostanziale dell'intero dibattito sulle grottesche.

9. D. SCHOLL, *Von den "Grottesken"*, pp. 156–161.

10. VITR., *Arch.*, VII 5; HOR., *Ars Poet.*, vv. 1–13.

11. La tendenza al simbolismo criptico accompagnava il pensiero del Rinascimento sin dalla diffusione del testo pseudo-geroglifico di Orapollo e degli scritti di Ermete Trismegisto durante il XV secolo. Questa propensione è andata poi gradualmente amplificandosi grazie ai trattati di carattere simbolico e allegorico che miravano a spiegare tale sovrabbondanza di significati per ogni singola iconografia, cf. soprattutto G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, Isengrin, Basilea 1556; cf. J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

12. Sulla politica iconografica della Controriforma, cf. G. ALBERIGO, *Studi e problemi relativi all'applicazione del Concilio di Trento in Italia*, in « Rivista Storica Italiana », vol. 70, 1958, pp. 239–298; M. FIRPO, *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 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 », vol. 99, n. 2, 2013, pp. 239–261; P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, il Mulino, Bologna 2014; M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma–Bari 2016.

13. Il primo passo che guidò all'inaugurazione di un vero e proprio stile postridentino (cf. P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in « Archivio italiano per la storia della pietà », vol. 4, 1962, pp. 121–212) fu il trattato di Carlo Borromeo sull'allestimento delle decorazioni

il genere si presentò solo qualche decennio dopo, in piena Controriforma, avviando quella transizione dalle grottesche, per esempio, al “grottesco” (in Italia) o al *brutesco* (in Portogallo)¹⁴. Nel 1582, infatti, con l’uscita del *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* di Gabriele Paleotti, cominciò a circolare la più complessa e sistematica critica a tali pitture mai argomentata in epoca rinascimentale¹⁵.

Durante l’allestimento di quest’opera, non era infrequente che il Paleotti si rivolgesse a eruditi e artisti contemporanei per confrontarsi sulle questioni più spinose, così da ottenere una serie di pareri grazie ai quali ampliare o rivedere la sua prospettiva¹⁶. Tra le molteplici figure interpellate¹⁷, spicca un folto gruppo di bolognesi, come il pittore Prospero Fontana, l’architetto Domenico Tebaldi e il naturalista Ulisse Aldrovandi, assieme a personalità di rilievo di ogni parte d’Italia, quali lo scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati, il letterato gesuita mantovano Antonio Possevino, il geografo e matematico perugino Egnazio Danti, il filosofo di formazione patavina Federico Pendasio, il letterato d’origine milanese Giambattista Bombelli, e Pirro Ligorio, antiquario napoletano all’epoca trapiantato a Ferrara¹⁸. I

in ambito ecclesiastico; cfr. C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Pontio, Milano 1577.

14. Cfr. P. MOREL, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1985, pp. 13–32. Non solo il mutato clima spirituale portò alla mutazione del genere. Il regresso delle grottesche deve essere anche attribuito a una fisiologica contrazione rispetto a un periodo di crescita praticamente senza freni; cfr. A. ZAMPERINI, *Le grottesche*, p. 197; e anche L.U. AFONSO, *Ornamento e ideologia. Análise da introdução do Grottesco na pintura mural quinhentista*, in *Ordens Militares, Guerra, Religião, Poder e Cultura*, vol. II (col. *Actas e Colóquios*), a cura di I.C. Fernandes, Edições Colibri, Lisboa, Câmara Municipal de Palmela 1999, pp. 305–340 e N. DACOS — V. SERRÃO, *Do grottesco ao brutesco — as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, in *Catálogo Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550–1680, Europália, Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa 1992, pp. 37–53.

15. 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 dall’analogo versione in lingua latina, cfr. G. PALEOTTI, *De imaginibus sacris, et profanis*, Ingolstadt, Sartorius, 1594. Il dibattito sulle grottesche investì molti autori durante i decenni centrali del Cinquecento. Oltre al già citato Pomponio Gaurico, tra i principali avversatori di queste pitture si devono annoverare Daniele Barbaro e Guillaume Philandrier, entrambi autori di un commento a Vitruvio; cfr. D. BARBARO, *I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvius tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d’Aquileggia*, Marcolini, Venezia 1556, pp. 187–188 e G. PHILANDRIER, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes*, Roma, Dossena, 1544, pp. 277–279; cfr. anche cfr. D. SCHOLL, *Von den “Grottesken”*, pp. 162–164.

16. P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522–1597*, voll. 2, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959 e 1967.

17. La corrispondenza del Paleotti per l’allestimento della sua opera è ben chiara se si sfogliano le pagine di P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, The Warburg Institute–Leida, E.J. Brill, London 1990, pp. 505–506. Le collocazioni ove possono essere ritrovati tali corrispondenze sono F. 20. 89. 5 CN 53.

18. Ligorio si trasferì a Ferrara nel 1568, con la carica di antiquario di corte a seguito della morte di Enea Vico.

loro testi, per la stragrande maggioranza conservati in forma manoscritta presso l'Archivio Isolani, risultano talvolta danneggiati, quando non completamente distrutti a causa di un incendio divampato durante la Seconda Guerra Mondiale¹⁹. Dall'ottobre del 2014, per decreto della Soprintendenza dei Beni Archivistici dell'Emilia Romagna, l'Archivio Isolani resta purtroppo inaccessibile proprio a causa delle precarie condizioni dei reperti²⁰.

Non bisogna dimenticare che il Paleotti aveva una precisa idea circa queste decorazioni e una strategia attraverso cui attuarla: nella sua visione erano pitture portatrici di significati infernali non più tollerabili in epoca posttridentina, e 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.

La fase istruttoria del processo di ricerca avviato dal Paleotti assumeva i connotati di un'inchiesta pilotata, essendo state predisposte quattro domande da far circolare tra artisti ed eruditi del tempo, che toccavano punti particolarmente delicati della questione e che aprivano a considerazioni di maggiore respiro. I quesiti vertevano su aspetti concernenti la reale natura e la precisa dislocazione delle grottesche. Di queste domande è oggi possibile offrire una visione complessiva volta a comprenderne le più articolate ramificazioni in ambito erudito e antiquario contestualmente al dibattito sul tema²¹:

- 1 si desidera d'intendere per mezo d'alcuni di questi periti dell'antichità di Roma onde habbiano havute origine le pitture dette grottesche piene di figure così stravaganti e mostruose;
- 2 se queste pitture anticamente s'usavano solamente nelle grotte o anco fuori delle grotte;
- 3 se queste grotte erano luoghi tenebrosi affatto, a similitudine delle grotte di S. Sebastiano et S. Lorenzo, o pur come hoggi sono le cantine con alquanto di luce;
- 4 se è vero quello ch'hanno detto alcuni, che nelle grotte non si pingeva cosa alcuna, et che quelle che hoggi si chiamano grotteschi erano edificij sopra la terra, quali, sopraggiunte dalle rovine, sono rimasi come sotterranei et oscuri, et indi hanno preso il nome.

La prima domanda mirava a stabilire l'origine di tale genere decorativo dal punto di vista pittorico e iconografico. La seconda voleva determinare se le grottesche venissero usate anticamente solo nelle grotte o anche in altri ambienti architettonici, il che sottendeva un problema di ricezione, in

19. P.O. KRISTELLER *Iter Italicum*, p. 501.

20. Questo è quanto riferito dal funzionario responsabile degli archivi civici di Bologna Giampiero Romanzi.

21. Le domande come riferite nell'estratto derivano da un foglio di una lettera dell'Archivio Isolani alla segnatura F. 30/4, (13). La discussione su eventuali problemi filologici e di attribuzione è rimandata di pochi paragrafi. In questa sede interessa riferire le domande nella loro estensione.

quanto il nome evocava il luogo in cui le pitture erano state rinvenute. Di qui scaturiva la terza domanda, ovvero cosa fossero anticamente le grotte, se fossero predisposte ad accogliere decorazioni e a quale funzione fossero deputate. Infine, la quarta poneva un problema di carattere archeologico implicante una ricerca sull'etimologia del termine grottesca: cioè se quei luoghi cavernosi definiti grotte in origine fossero davvero spelonche, oppure si trattava di palazzi un tempo emersi e poi successivamente sotterrati a seguito della rovina della Roma antica.

Tali quesiti, formulati e circolanti presumibilmente sul finire del 1580, non rimasero a lungo ignorati²². Le molteplici figure coinvolte in questo dibattito — sette in totale, alcune celebri, altre meno note, altre ancora anonime — annoverano prevalentemente eruditi d'area emiliana e romana (nativi o di adozione), i cui nomi più in vista rispondono a quelli del Ligorio e dell'Aldrovandi.

Il presente lavoro nasce dall'esigenza di dar voce a questo patrimonio archivistico ancora non abbastanza esplorato, con l'intento di pubblicare proprio quelle lettere sulle grottesche destinate ad accrescere l'analoga sezione del trattato del Paleotti, descrivendo e analizzando alcune dinamiche culturali sviluppatesi nel tardo Rinascimento intorno a tali decorazioni. Le missive di cui è presentata l'edizione sono 14, suddivisibili in due gruppi. Quelle conservate presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (5), del solo Aldrovandi, e quelle presso l'Archivio Isolani (9), che includono le epistole del Ligorio (3), del Bombelli (3), del Danti (1), del Pendasio (1) e di un anonimo (1), di cui si proverà a sostenere l'identificazione con l'antiquario spagnolo Alfonso Chacón. È stato purtroppo impossibile risalire a un'ultima lettera ascrivibile a tale nucleo²³, per mano di Camillo Paleotti, senatore bolognese e fratello di Gabriele, che partecipò alla stesura di tali capitoli con la carica di consulente esterno. Questo documento avrebbe permesso di chiudere il cerchio sulla questione; tuttavia, grazie alla complessità degli altri scritti è possibile comunque ricostruire di cosa trattasse, aprendo a ipotesi interessanti sull'organizzazione del sistema epistolare circa le grottesche sviluppatosi all'interno delle conoscenze di Gabriele Paleotti.

I documenti epistolografici saranno presentati assieme ai relativi capitoli sulle grottesche del *Discorso*. L'obiettivo è offrire un apparato di fonti nella maggior parte inedite o sconosciute, messe in relazione con il loro punto d'arrivo editoriale, che a sua volta potrà essere letto e riconsiderato nell'ottica di una più complessa stratificazione redazionale. È stato scelto, infine,

22. La prima risposta che Gabriele Paleotti ricevette è datata 6 dicembre 1580, proveniente da Ulisse Aldrovandi. Tutte le altre lettere sono successive. Idealmente questa discussione si chiude ancora con una lettera dell'Aldrovandi datata 3 novembre 1581.

23. A causa della chiusura al pubblico dell'Archivio Isolani.

di pubblicare i testi senza commento, dal momento che essi non sono in generale forieri di problemi di interpretazione delle fonti tanto complessi da risultare irrisolvibili a uno specialista della materia. Tutte le questioni ritenute più oscure o degne di particolare approfondimento saranno invece trattate in maniera più estesa e discorsiva in questa introduzione e nella nota ai testi.

Senza il contributo di Caterina Volpi, dell'Università di Roma La Sapienza, che ha messo a disposizione le riproduzioni in suo possesso di alcuni tra i testi pubblicati, non sarebbe stato possibile portare a termine il presente volume²⁴. L'incoraggiamento di Giovanni Maria Fara, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, è stato determinante per il compimento di quest'opera. L'impegno e la cortesia di Martina Caroli e Francesca Tancini della Sala Manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna ha facilitato di molto lo sviluppo delle ricerche, così come il lavoro di Maria Gabriella Sposini, della Soprintendenza dei Beni Culturali di Bologna, nel cercare di risolvere alcune questioni amministrative. La familiarità con le lingue semitiche e la pratica della filologia biblica di Massimiliano De Villa, dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, ha permesso la decodifica delle scrizioni ebraiche e aramaiche presenti nei mss. Infine, poter disporre del costante consiglio di un maestro come Riccardo Drusi, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, è un privilegio che conferisce sicurezza durante la navigazione nel mare degli Studi Rinascimentali.

Per la generosità di tutti costoro, e, forse più importante ancora, per l'insegnamento di come la condivisione di idee possa giovare al progresso della conoscenza, la gratitudine e la riconoscenza di chi scrive non possono rimanere inesprese. E come l'intelligenza del presente lavoro ha potuto beneficiare, nei modi più diversi, di tale sostegno, la responsabilità di qualsiasi mancanza sarà da attribuirsi all'autore.

Le grottesche nel *Discorso* di Gabriele Paleotti

I capitoli concernenti le pitture grottesche, all'interno del *Discorso* di Gabriele Paleotti, rappresentano per struttura e modalità di narrazione una sezione quasi indipendente nell'economia del secondo libro, e in generale dell'intero trattato. Bisogna infatti constatare che questo genere decorativo si conforma come il nucleo tematico più esteso e complesso dell'opera, essendo costituito

24. Quest'opera è stata preceduta da tre contributi pubblicati su rivista: D. ACCIARINO, *Per l'edizione delle Lettere sopra la pittura grottesca di Pirro Ligorio*, « Venezia Arti », vol. 26, 2016, pp. 125–132; D. ACCIARINO, *Antipoetica delle grottesche. Le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi*, « Schede Umanistiche », vol. 30, 2016; D. ACCIARINO, *Le Lettere sulle grottesche dell'Archivio Isolani nel pensiero artistico di Gabriele Paleotti*, « Storia dell'Arte », vol. 143–145, 2016, pp. 93–106.

di ben 6 capitoli discussi in 39 pagine *r/v* su 280 (il 14% del totale)²⁵. Da ciò si evince l'attenzione che l'autore voleva dedicare alla questione durante lo sviluppo del suo lavoro, lasciando intuire una complessa elaborazione per circoscrivere e affrontare la materia.

Il Paleotti, tuttavia, non approdava al problema delle grottesche *ex abrupto*, piuttosto vi si approssimava gradualmente preparando il terreno con una serie di argomentazioni culminanti proprio con la loro critica. I dieci capitoli precedenti, infatti, pongono le basi per tale scopo, affrontando separatamente una serie di deviazioni artistiche, che nel complesso generavano quegli elementi costitutivi delle grottesche medesime.

In questo lungo avvicinamento, venivano analizzate e discusse le pitture false [XXV], che raffiguravano immagini contraddicendo la realtà del modello (« questa falsità dunque potrà considerarsi in due modi, o perché l'immagine rappresenterà uno oggetto falso, o perché, essendo l'oggetto vero, ella lo figurerà falsamente »)²⁶; le non verisimili [XXVI], ossia quelle pitture che non adottavano un modello realistico nell'imitazione (« non verisimili si diranno quelle che repugnano non alla certezza, che non si sa, ma alla credenza e commune opinione che si ha delle persone o delle cose di quei luoghi »)²⁷; le pitture indecorose e inette [XXVII], includenti quelle immagini che non riportavano gli attributi conformi all'oggetto raffigurato (« ma intendiamo trattare di quello errore che si commette col non darsi alla condizione della persona quello che se li deve »)²⁸; le pitture sproporzionate [XXVIII], che non rispettavano gli equilibri spaziali e dimensionali interni ed esterni delle rappresentazioni (« sproporzionate seranno quelle [figure] che mancheranno di questa tacita intelligenza tra loro »)²⁹; le pitture imperfette [XXIX], per cui la non conoscenza da parte dell'artista di determinate iconografie impediva una completa realizzazione dell'opera (« diciamo dunque che si formano talhora alcune opere che mancano o nelle parti sue integrali, o nel numero delle cose da isprimersi, o in altra circostanza necessaria »)³⁰; le pitture vane e oziose [XXX], che esulavano dal fine didascalico dell'arte postulato dal Paleotti come fondamento della sua opera (« chiamiamo in questo proposito vane quelle pitture che [. . .] né mirano cosa rilevante, ma solo a pascere gli occhi senza sodo frutto »)³¹; le pitture ridicole [XXXI], che allontanavano dalla virtù

25. La percentuale risulta particolarmente alta se si pensa che gli altri nuclei tematici non superano il 2–3% del totale.

26. G. PALEOTTI, *Discorso*, pp. 172–177 [« abusi communi alle pitture sacre et alle profane. E prima delle pitture bugiarde e false »].

27. *Idem*, pp. 177–181 [Delle pitture non verisimili].

28. *Idem*, pp. 182–185 [Delle pitture inette et indecore].

29. *Idem*, pp. 185–188 [Delle pitture sproporzionate].

30. *Idem*, pp. 188–190 [Delle pitture imperfette].

31. *Idem*, pp. 191–196 [Delle pitture vane et oziose].

attraverso immagini distraenti e ingannevoli (« a queste pitture dunque, che peccano nei principii e fondamento dell'arte, talché non solo sono sconvenevoli, ma ancora causano deriso »)³²; le pitture insolite e inusitate [XXXII], che contraddicevano la verità rivelata e le Sacre Scritture non fondandosi sull'erudizione e sull'imitazione della natura, finendo per confondere il pubblico (« onde, quando si pecca in simili pitture, se bene il difetto è proprio della invention, che non figura la imagine come deve, si dimanda nondimeno errore dal tempo che si publica al popolo, perché inanzi non era conosciuto, e però si chiama peccato di novità rispetto agli occhi del popolo »)³³; le pitture oscure ed enigmatiche [XXXIII], che contemplavano un linguaggio indecifrabile passibile di equivocazione e fraintendimento (« così nella pittura, chi possederà bene e fondatamente quello che è per ritrarre, e saperà il fine a che è ordinato quel misterio, o a che mira quella figura, non è dubbio che lo porgerà molto più chiaramente, e con maggiore espressione per le particolarità che vi inserirà, che non farà un altro poco intendente »)³⁴; le pitture indifferenti e incerte [XXXIV], usualmente non raffigurate secondo una norma precisa (« si trovano anco pitture che per altra ragione rendono confusione a molti, e ciò nasce perché si veggono diversamente fatte in varij luochi, onde lo spettatore, trovando questa diversità, sta sospeso tra sé se sia il medemo soggetto, o se questo o quello sia falso »)³⁵; le pitture crude e orrende [XXXV], che esprimevano senza un fine preciso oggetti e azioni aberranti alla natura medesima con effetti negativi sulla psiche umana (« in quelle che chiamiamo orrende, perché esprimono senza alcun fine virtuoso certi atti che la natura degli uomini aborrisce »)³⁶; e infine le pitture mostruose e prodigiose [XXXVI], che dovevano seguire un immaginario realistico e naturalistico per non risultare devianti (« questi mostri dalla natura diciamo che si possono dipingere, però con occasione quando ricerchi così il soggetto che s'ha per le mani; et allhora non solo non averanno deformità, ma più tosto commendazione, per rappresentare la verità di quello che è stato »)³⁷.

Tutti questi fattori possono essere ravvisati implicitamente o esplicitamente anche nell'immaginario delle grottesche. O meglio, tutti gli aspetti di queste categorie inaccettabili nel canone della riforma dell'arte figurativa proposta nel *Discorso* sembrano convergere su tali decorazioni: le grottesche, quindi, apparivano allo stesso tempo mostruose e prodigiose, crude e orrende, oscure e incomprensibili, insolite, ridicole, vane, imperfette, sproporzionate,

32. *Idem*, pp. 196–202 [*Delle pitture ridicole*].

33. *Idem*, pp. 202–209 [*Delle pitture che apportano novità e sono insolite*].

34. *Idem*, pp. 209–213 [*Delle pitture oscure e difficili da intendersi*].

35. *Idem*, pp. 213–215 [*Delle pitture indifferenti et incerte*].

36. *Idem*, pp. 215–217 [*Delle pitture fiere et orrende*].

37. *Idem*, pp. 217–221 [*Delle pitture mostruose e prodigiose*].

indecorose, inverosimili e false (« se ciascuno dei difetti discorsi in questo trattato in varij capi deprime assai la dignità di quest'arte, che avverrà in questa sorte d'opera, dove tutti insieme o la maggiore parte d'essi concorrono, non potendosi chiamare simili pitture se non bugiarde, inette, vane, imperfette, inverisimili, sproportionate, oscure et stravaganti? »)³⁸.

Dai titoli di ogni singolo capitolo sulle grottesche emergono poi le peculiari questioni d'interesse approfondite dal Paleotti, di cui è possibile intuire le reali finalità ideologiche solo in relazione alla macro-struttura dell'opera:

- XXXVII: Delle pitture dette grottesche; et se anticamente si usavano nei luoghi solamente sotterranei, ovvero ancora negli edificij sopra terra.
- XXXVIII: Onde habbiano havuta origine le pitture grottesche secondo diverse opinioni.
- XXXIX: Altre ragioni della origine delle grottesche, et perché habbiano preso questo nome.
- XXXX: Per che causa dagli antichi et da' moderni siano state tanto abbracciate le grottesche, conservandoli questo nome.
- XXXI: Che le grottesche poco hoggi convengono altrove, ma nelle chiese in nissun modo.
- XXXII: Si risponde ad alcune obiettoni, che sogliono addursi in difesa delle grottesche.

Tale disamina, dunque, include questioni di carattere archeologico legate alla riscoperta di pitture tra le vestigia sotterranee dell'antica Roma, discussioni di storia della cultura sulla loro origine, questioni lessicografiche e semantiche circa l'onomastica della voce "grottesca", problemi di carattere architettonico derivanti dalla convenienza di queste decorazioni e sulla loro collocazione in edifici moderni, e infine la confutazione di eventuali obiezioni in difesa del genere artistico.

Di qui di vince anche il grado di relazione che questa struttura aveva con le domande diffuse preliminarmente. I primi quattro capitoli sono infatti quasi speculari ai quesiti circolanti in fase di allestimento. Gli ultimi due, invece, sembrano piuttosto meditazioni aggiuntive scaturite da essi. In particolare, il sesto capitolo, da cui traspare l'esigenza di rispondere alle posizioni in difesa delle grottesche, sembra nascere proprio da quelle risposte non allineate rilevabili nelle lettere³⁹.

38. *Idem*, p. 235.

39. Tra i vari pareri che il Paleotti aveva ricevuto durante l'allestimento del suo trattato, quelli di Pirro Ligorio rappresentavano sicuramente il punto di partenza più complesso per contrastare le posizioni apologetiche delle grottesche.

Prima di spiegare cosa effettivamente rientrasse nella categoria di pitture grottesche come preconizzate nei capitoli anteriori, Paleotti sentiva il bisogno di ridurre il campo d'indagine ed escludere l'intero ventaglio di decorazioni riempitive di stampo naturalistico, tra le quali veniva fatta menzione dei festoni fitomorfi e le illusioni ottiche di ispirazione ornitologica o zoologica, molto di moda nella seconda metà del XVI secolo (« diciamo che sotto questo nome di grottesche non intendiamo quei lavori de fogliami, tronchi, festoni o altre varietà di cose che talhora si pingono e possono essere secondo la natura; né quelle inventioni degli artefici, che nei fregi, nei tavolati, nelle opere dette arabesche, nei recami et altri ornamenti proportionati alla ragione sogliono con vaghezza rappresentarsi; né manco intendiamo di quei mostri, o marini, o terrestri, o altri che siano, che dalla natura talhora, se bene fuori dell'ordine suo, sono stati prodotti »)⁴⁰.

Nel novero delle grottesche finivano invece tutte quelle figure che combinavano abusivamente attributi antropomorfi e zoomorfi o che comunque rappresentavano immagini senza alcun fondamento realistico (« ma solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, et sono capricci puri et pittori et fantasmi vani et loro irragionevoli imaginationi »)⁴¹.

Mediante una sintetica ricognizione etimologica⁴², Paleotti arrivava a discutere quale utilizzo venisse fatto di queste pitture antiche, evocando le due posizioni generalmente diffuse durante il Rinascimento: l'una voleva che le grottesche venissero rappresentate esclusivamente in oscuri luoghi sotterranei, come le cripte, sottendendo che la loro nascita fosse in diretta relazione con l'ambiente grotta (« 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 »)⁴³; l'altra, invece, ne ammetteva l'utilizzo in ogni spazio architettonico, non solo in luoghi sotterranei, affermando che il nome di queste pitture fosse solo una convenzione umanistica legata al loro ritrovamento negli arcani della Domus Aurea (« 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 »)⁴⁴.

40. *Idem*, p. 222.

41. *Idem*.

42. La questione dell'etimologia della voce "grottesca" risulta una costante nei dibattiti rinascimentali intorno a questo genere decorativo. Tuttavia, con il Paleotti, raggiunge un livello di sofisticazione maggiore, si potrebbe dire, accrescendo rispetto al passato la sua carica etimologica. Di questo aspetto, nelle sue più articolate ramificazioni, si parlerà in nell'apposita apposita *Postilla etimologica*.

43. *Idem*, p. 223.

44. *Idem*, p. 227.

Paleotti non sembrava prediligere, almeno in prima battuta, una posizione rispetto all'altra, anche perché la contrapposizione retorica tra le due, volutamente estremizzate, lasciava spazio a formulazioni alternative che si adattavano meglio all'eterogenea fattispecie e all'evoluzione del fenomeno nel tempo. Piuttosto, cercava di salvare entrambe le visioni tramite una loro conciliazione, affermando che con il termine "cripta" si intendevano tanto i luoghi sotterranei quanto alcune costruzioni superficiali che non avevano, o avevano solo limitatamente, accessi luminosi (« essendo questo nome di grotta commune ai luoghi sopradetti et trovandosi hoggi molti vestigij et fragmenti di simili pitture in diverse fabbriche, più et meno profondi et anco superficiali, non s'ha da dubitare che in varie etadi non si siano le persone indifferentemente servite dell'uso loro, hora sotto, hora sopra la terra »)⁴⁵. Ciò implicava che le grottesche anticamente potevano essere raffigurate sia sotto che sopra la superficie terrestre.

Per delineare meglio la storia di queste pitture, Paleotti cercava di fornire alcune spiegazioni sulla loro origine, rievocando fonti antiche o formulando ipotesi di carattere storiografico più o meno credibili — poi sistematicamente rifiutate.

In un caso, la nascita delle grottesche veniva dedotta dal passo vitruviano (*Arch.* VII 5), dove si accusava certuni artisti di coprire la propria imperizia con la vivacità cromatica e la stravaganza formale (« scrive il maestro delle arti Vitruvio dove parla di simili figure mostruose, che questa è stata inventione de' pittori poco eccellenti, per coprire con varietà di forme et di colori il mancamento della loro arte »)⁴⁶. Tuttavia, tale interpretazione non era abbastanza precisa e circostanziata per spiegare la nascita del fenomeno, in quanto l'abbondanza dei colori e la varietà dell'immaginario potevano essere trovate in molteplici altri generi pittorici.

Successivamente, si ipotizzava che a generarle avessero concorso alcuni costumi degli antichi romani (« altri hanno detto che, quando i Romani tornavano vittoriosi a casa, [...] così soleano dipingere nelle loro case varie sorti d'animali peregrini o mostri che si trovavano nei paesi vinti da loro »)⁴⁷: in particolare, l'usanza di condurre nell'Urbe animali esotici e oggetti sconosciuti dopo le conquiste militari, e la consuetudine di mascherare alla stregua di satiri, ninfe o altre figure della mitologia pagana, i servitori durante i banchetti. In questo modo, i pittori potevano trarre ispirazione e reinterpretare in chiave fantasiosa questi "incontri culturali", sostanzialmente preconizzando quelle figurazioni metamorfiche ereditate poi dall'immaginario delle grottesche. Tuttavia, per ammissione stessa del Paleotti, tali spiegazioni sulla

45. *Idem*, p. 226.

46. *Idem*, p. 226.

47. *Idem*, p. 226.

loro origine non coincidevano con l'etimologia della voce, denunciando una discrepanza insanabile tra significante e significato⁴⁸.

Pertanto le ragioni fino a quel momento esibite non rispondevano al quesito della ricerca, ma andavano cercate altrove. Proprio grazie a questa insufficienza che si potrebbe definire indotta — in quanto frutto di un percorso ad esclusione dal particolare al generale — Paleotti poteva proporre una diversa e sostanzialmente nuova visione del problema, anche alla luce del fatto che non esistevano fonti che lo chiarissero definitivamente (« non ci assicuriamo, in materia così poco trattata dagli autori, potere soddisfare a quello che si desideraria »)⁴⁹.

Non bisogna però dimenticare che Paleotti aveva un fine predeterminato, ossia la condanna delle grottesche con la conseguente esclusione dal canone dell'arte figurativa: così, tutte le congetture formulate per colmare il vuoto di conoscenza possono quantomeno essere lette in prospettiva polemica. Al fine di conseguire tale scopo, la critica delle grottesche non poteva basarsi solo su deduzioni in negativo o cause esogene; per ottenere una maggiore efficacia, era necessario agire sulla loro natura intrinseca. Le posizioni paleottiane si fondavano su quattro assunti, finalizzati a provare che le grottesche già in antichità erano connotate come pitture ipogee di ispirazione infernale: [1] che in antichità esistevano luoghi naturali o spazi architettonici identificabili come "grotte"; [2] che questi luoghi venivano adornati di pitture nonostante la mancanza di luce naturale; [3] che queste pitture erano di carattere mostruoso; [4] e che ciò era giustificato dall'uso che di tali spazi veniva fatto⁵⁰.

Dopo aver esaminato le fonti antiquarie a disposizione, Paleotti giungeva in breve alla conclusione che esistevano luoghi sotterranei consacrati a divinità tenebrose e deputati a culti da compiersi nell'oscurità (« è molto verisimile che questi che si dedicavano a dei infernali si adornassero di immagini e forme appropriate alla condizione d'essi »)⁵¹. L'origine delle grottesche, quindi, scaturiva dalle ritualità infernali, le quali dovevano essere accompagnate da un apparato artistico congeniale alla loro spiritualità: collocandosi in una dimensione notturna e oscura, il repertorio iconografico doveva provenire da una dimensione onirica e immaginifica distaccata dalla realtà.

Dunque, in considerazione del seme che le aveva generate, secondo il Paleotti, le grottesche diventavano sconvenienti nella sua epoca, non solo in ambito profano, ma anche e soprattutto nei luoghi sacri, dove nella prima parte del XVI secolo avevano avuto comunque larga diffusione. Le motivazioni addotte erano sostanzialmente due: la prima implicava che nelle chiese

48. *Idem*, p. 228.

49. *Idem*, p. 228.

50. *Idem*, p. 228.

51. *Idem*, p. 230.

dovevano apparire solo pitture finalizzate alla trasmissione della verità, mentre le grottesche erano finalizzate all'inganno, in quanto attingevano a un immaginario falso; la seconda implicava che la trasmissione di un messaggio falsato poteva avere una forza distruttiva sulla Chiesa medesima come istituzione⁵².

Il Paleotti, infine, cercava di screditare le argomentazioni degli apologeti, ribattendo colpo su colpo alle varie proposte volte a riabilitare il genere. A coloro che adducevano ragioni archeologiche, affermando che le grottesche erano opera nobile perché ornavano i palazzi dell'antica aristocrazia romana e la loro riproposizione in chiave moderna altro non era che imitazione della classicità, Paleotti rispondeva che non sempre il modello classico era virtuoso e che quindi l'imitazione doveva essere esercitata in modo ponderato. Ad altri che chiamavano in causa passi del *De architectura* in cui Vitruvio sembrava accettare alcune figure riconoscibili come grottesche, ossia le cariatidi (*Arch.* I 1), opponeva che questa leggenda derivava da un episodio storico e che quindi aveva un fondamento di verità⁵³. A quelli che, citando Orazio, reputavano che le grottesche fossero espressione della libertà dell'artista, mostrava come lo stesso Orazio poneva dei limiti entro i quali questa libertà doveva esprimersi, ovvero le manifestazioni della natura. E a coloro che sostenevano che le grottesche rappresentassero una sorta di licenza poetica, con l'esclusione della quale si finiva per eliminare tutta la tendenza al verosimile nell'arte, rispondeva che non recavano nulla di verosimile nel loro immaginario.

Il fatto poi che le grottesche fossero considerate una pittura puramente decorativa, quindi senza ulteriori scopi didascalici, era talvolta considerata circostanza attenuante che le liberava da ogni implicazione morale. A ciò veniva opposto che il diletto poteva essere anche ricercato in altre forme artistiche che non finissero in contraddizione con l'universo cristiano⁵⁴.

Ma la posizione più comune e più difficilmente contrastabile era quella che voleva le grottesche portatrici di significati simbolici e allegorici attraverso cui gli antichi esprimevano concetti misterici della filosofia naturale in una sorta di alfabeto cifrato. Paleotti smentiva tali asserzioni considerando la natura stessa delle grottesche: posto che queste pitture fossero veramente foriere di qualche significato, la loro intrinseca cripticità ne avrebbe impedito comunque una qualsiasi comprensione, derubricandone il linguaggio fuori dalla sfera dell'intelligibile (« et quando pure ve ne fosse alcuno, viene ad essere tanto recondito et abstruso, che serve per pochissimi et inganna moltissimi, et però si ha da tralasciare »)⁵⁵.

52. *Idem*, pp. 234–238.

53. M.C. SCHETTINI, *L'origine delle Cariatidi. Storia e Mito*, « Forma Urbis » vol. 10, 2016, pp. 14–22.

54. G. PALEOTTI, *Discorso*, pp. 238–240.

55. *Idem*, p. 241; Paleotti discute l'idea di arte pittorica come lingua in grado di esprimere concetti attraverso una propria peculiare sintassi con il naturalista Ulisse Aldrovandi.

Forse, in aperto contrasto con queste posizioni, proprio dopo i capitoli dedicati alle grottesche, con un grande senso della continuità argomentativa, Paleotti discuteva *Delle pitture dei simboli* [XXXXV], che trovavano poi applicazione pratica negli emblemi e negli stemmi, *Delle pitture delle imprese* [XXXXVI] e *Delle pitture delle arme delle famiglie* [XXXXVII]⁵⁶. La forma simbolo, come concepita dal Paleotti, doveva però adeguarsi alle direttive imposte nel trattato e quindi rappresentare oggetti naturali e artificiali riconoscibili e realistici (« simbolo vorrà dire una o più figure insieme, o adunanza di varie altre cose, che, oltre quella somiglianza esteriore che rappresenta, significa ancora un altro concetto più alto e sensato, appartenente alla vita nostra »)⁵⁷. Il simbolo poteva assumere l'aspetto di un'immagine vera o verosimile dalla quale risultasse un insegnamento di carattere morale, pur conservando un'impronta misterica capace di esercitare l'intelletto e trasmettere un messaggio di matrice universale (« bastici solo di sapere che, secondo il parere degli eruditi, questo ch'oggi chiamiamo simbolo consiste ordinariamente di più e varie imagini unite insieme, che fanno un certo corpo di figure, siano d'uomini o d'animali, di piante o d'altre cose dette di sopra, le quali rappresentano alcun atto vero, o verosimile che sia stato, o altro che sia finto, dal quale ne risulta interiormente un altro senso buono e morale »)⁵⁸. Nell'alfabeto simbolico, erano ammessi anche elementi fittizi, ispirati per esempio alla favolistica, a patto che servissero il medesimo scopo. Infine, alla già comprovata forza dissociativa che le grottesche potevano avere nei confronti della verità cristiana rivelata, Paleotti contrapponeva il linguaggio semplificato della parabola, forma espressiva cristiana per eccellenza, che si serviva di termini brevi ma densi di significato finalizzati all'espressione del messaggio divino (« lodiamo noi grandemente quei che sogliono valersi delle parabole evangeliche riferite dal Salvatore nostro »)⁵⁹.

Da ciò sembra emergere come la critica paleottiana alle grottesche derivasse dalla convinzione che l'arte doveva esprimere un messaggio comprensibile ed edificante. Per esprimere tale messaggio, era necessario che l'arte fosse codificata secondo una grammatica precisa fruibile dal pubblico e ispirata al modello della natura. Particolarmente significativi, in quest'ottica, risultano i capitoli in cui il Paleotti instaurava l'equivalenza pittura

56. *Idem*, pp. 249–262.

57. *Idem*, p. 249.

58. *Idem*, pp. 249–250.

59. *Idem*, p. 251; in quegli stessi anni si andava sviluppando anche una profonda attenzione all'iconografia e al simbolismo del cristianesimo delle origini, grazie soprattutto alle prime esplorazioni archeologiche di antichità ecclesiastiche. Bisogna soprattutto far menzione del trattato pubblicato postumo dell'erudito belga Jean Hereux, detto *Joannes Macarius*, in cui si offriva una complessa spiegazione dell'immaginario dell'arte ecclesiastica; cfr. J. HEREUX, *Hagioglypta sive Picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur*, Toulouse, Paris 1866.

= scrittura, definendole strettamente correlate nonostante si servissero di strumenti diversi: le immagini l'una, le parole l'altra⁶⁰. Le arti figurative, in particolare la pittura, erano infatti considerate alla stregua di "libri per lo popolo"⁶¹, che dovevano raggiungere mediante la propria retorica (« il dilettere, l'insegnare et il commovere »)⁶² la trasmissione di un'idea (« si come ogni libro ordinariamente ha per fine di fare capace colui che legge e persuaderlo a qualche cosa, così si può dire che le pitture vadano anch'elle all'istesso fine con quelli che le mirano »)⁶³. La critica alle grottesche, dunque, rappresentava un passaggio cruciale per il raggiungimento di questo scopo. L'annullamento delle deviazioni cripto-simboliche a vantaggio di una precisa rilettura storico-archeologica e scientifico-naturalistica diventava lo strumento necessario al nuovo approccio all'arte figurativa postconciliare, che travalicava la mera funzione decorativa riaffermando il ruolo centrale di un impianto di carattere didascalico ripulito però da una sovrastruttura che ne aveva nei decenni compromesso la fruibilità.

E il contributo ricevuto tramite gli scambi epistolari intorno alla materia ebbe un ruolo primario nello sviluppo di questo pensiero.

Le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi

Gli scritti d'arte del grande naturalista e antiquario bolognese Ulisse Aldrovandi 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-scientifica⁶⁴. Mentre la loro genesi può essere rintracciata nel più ampio alveo delle sue investigazioni biologiche, facenti uso 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'illustrazione con finalità scientifiche, quanto nell'impatto avuto sull'ambiente artistico bolognese⁶⁵. Proprio da questi

60. Il Paleotti, nel cap. V del libro I dell'opera, instaura una significativa equivalenza ideologica tra la scrittura e la pittura, mostrando le convergenti finalità che le due arti potessero avere in comune. G. PALEOTTI, *Discorso*, pp. 16–21.

61. *Idem*, p. 21.

62. *Idem*, p. 20.

63. *Idem*, p. 19.

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

65. *Id.*, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522–1605)*, il Mulino, Bologna 1977; *Id.*, *Ulisse Aldrovandi and the bolognese painters in the second half of the 16th century*, in *Emilian*

scritti, a parere di Paolo Prodi, nacque la tendenza al realismo naturalistico–storico di stampo antiquario, che si impose come chiave di volta della rinnovata politica iconografica controriformata, sulla scorta del *Discorso* del Paleotti⁶⁶.

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 musica⁶⁷. Il nucleo più significativo, però, è rappresentato da una serie di epistole teoriche inviate al Paleotti nel biennio 1580–1581 e che si distendono in una più complessa meditazione. Queste lettere finiscono per convergere intorno alle grottesche, assumendo l'aspetto di una narrazione volta a contrastare la diffusione di tale controverso genere decorativo attraverso l'approccio scientifico. Le lettere, infatti, pur trattando di argomenti diversi rispondono a uno schema unitario, in costante dialogo con differenti visioni, ma radicato nell'esperienza antiquaria, che associava meditazioni archeologiche a osservazioni scientifiche, analisi linguistiche a letture simboliche, con l'obiettivo di restituire un'immagine della natura scevra da qualsiasi illusione dissociativa.

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 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 Vinci⁶⁸, restituiva vigore e soprattutto varietà alle tendenze creative controriformate, che rischiavano di appiattirsi su direttive prestabilite riducendo la libertà dell'artista⁶⁹. 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

painting of the 16th and 17th centuries: a symposium, National Gallery of Art, Washington, Center for advanced study in the visual art, Nuova Alfa, Bologna 1987, pp. 63–73.

66. P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, pp. 537–539.

67. 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, IV, f. 438); cfr. L. FRATI, *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, Zanichelli, Bologna 1907, p. 241.

68. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, pp. 75–76.

69. *Idem*, pp. 723–725.

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 »)⁷⁰.

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 »)⁷¹, 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 »)⁷², al punto di acquisire quasi una carica teologica (« per questo verrebbe a cognoscere maggiormente la grandezza di Dio creatore di tutte le cose »)⁷³. La raffigurazione del mondo naturale diventava una sorta di esegesi 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 quivi menzionati⁷⁴.

La natura non era vista come una serie di oggetti statici e avulsi da qualsiasi contesto, ma piuttosto come un complesso di accidenti dinamici in continua trasformazione: per questo motivo l'Aldrovandi invitava a riprodurre il modello sempre dal vivo⁷⁵. 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 »)⁷⁶, oppure cambiare fisionomia in base alla stagione dell'anno (« debbe haver l'occhio il pittore alla varietà dell'età delle piante, perché la

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

71. BUB Aldrov. 6 II, f. 129ar.

72. BUB Aldrov. 6 II, f. 109v.

73. BUB Aldrov. 6 II, f. 113r.

74. Esiste un'abbondante letteratura sulle interpretazioni naturalistiche della Bibbia, che coinvolge anche gli studi aldrovandiani. A.D. BERNS, *The Bible and natural philosophy in Renaissance Italy: Jewish and Christian physicians in search of truth*, Cambridge University Press, Cambridge 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*, Columbia University Press, New York 2006.

75. 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 al recentissimo contributo di V. PUGLIANO, *Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color Practices of Renaissance Virtuosi*, « Early Science and Medicine », vol. 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.

76. BUB Aldrov. 6 II, f. 125r/v.

più parte secondo la stagione dell'anno mutano l'aspetto et ancora mutano la figura delle foglie, come si può vedere dell'hellera giovane et vecchia »)⁷⁷. 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 »)⁷⁸. 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 »)⁷⁹. 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 confusione⁸⁰.

L'imitazione e la catalogazione della natura potevano avere effetti positivi sulla società, oltre che sulla conoscenza in generale. Pertanto, queste pratiche dovevano essere perseguite non solo nell'ambito della vita privata, come egli stesso nella sua professione faceva⁸¹, ma anche dall'autorità pubblica. Il granduca di Toscana Francesco I, che aveva ingaggiato il pittore Jacopo Ligozzi⁸² al fine di riprodurre in maniera sistematica piante e animali⁸³, viene lodato (« il quale tiene appresso di sé un ecc.mo pittore, che giorni et notti non attende ad altro che a dipingere piante et animali di varie sorti »)⁸⁴, al pari dell'ultimo sovrano Inca che si tramandava avesse demandato di ritrarre in sculture d'oro la flora e la fauna del suo impero (« un prencipe barbaro havea tanto grand'animo

77. BUB Aldrov. 6 II, f. 126r.

78. BUB Aldrov. 6 II, f. 126r.

79. BUB Aldrov. 6 II, f. 125r.

80. M. HAXHIRAJ, *Ulisse Aldrovandi: il museografo*, Bononia University Press, Bologna 2016, pp. 32–33. Sul rapporto intercorrente tra le raffigurazioni botaniche, gli erbari, la pittura scientifica e la natura morta cfr. A. COTTINO, *Natura silente: nuovi studi sulla natura morta italiana*, Omega Arte, Torino 2007.

81. L'opera di raffigurazione di piante e animali era parte integrante della sua attività di catalogazione scientifica, cfr. G. OLMÍ, *L'inventario del mondo*, pp. 61–118; ma il censimento per immagini divenne anche una delle pietre angolari della sua idea di museo naturalistico.

82. Risulta comunque curioso che nelle grottesche fitomorfe presenti in una sala terrena dell'ala sinistra di Palazzo Canossa a Verona sia stata riconosciuta proprio la mano del Ligozzi; cfr. A. ZAMPERINI, *Le grottesche*, p. 167.

83. Per i rapporti dell'Aldrovandi con la corte medicea cfr. A. TOSI, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana: carteggio e testimonianze documentarie*, Olschki, Firenze 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 », vol. VI, n. 1, 1981, pp. 203–216; O. MATTIOLI, *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 », vol. II–LIV, 1904, pp. 355–401.

84. BUB Aldrov. 6 II, f. 111v.

che volse fare formare tutte le cose naturali »)⁸⁵. Sulla scorta di questi esempi, Aldrovandi arrivava 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 »)⁸⁶.

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 riconducibile alle creazioni degli artigiani («cose prodotte dall'ingegno humano per mezzo della mano »)⁸⁷.

Mostruosità e prodigi⁸⁸

In queste lettere, dunque, l'imitazione della natura si connotava come un'attività critica, fondata sulla consapevolezza dell'oggetto ritratto e sulla capacità di leggerne le relative manifestazioni. Tale prospettiva era applicata anche a

85. BUB Aldrov. 6 II, f. 112r.

86. BUB Aldrov. 6 II, f. 112r. 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, Molteno, 1995, pp. 75–104; A. UBRIZSY SAVOIA, *Le piante americane nell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, «Webbia», vol. XLVIII, 1993, pp. 579–598; G. OLMI, «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. Prosperi e W. Reinhard, Bologna 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, Casalecchio di Reno 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 1980, pp. 501–505.

87. BUB Aldrov. 6 II, f. 147v; questa definizione deriva dalla struttura della conoscenza come formulata nel *Panepistemon* di Angelo, che si riferiva appunto agli ἀποχρηστώτοι; A. POLIZIANO, *Praelectio cui titulus Panepistemon*, Miscomini, Firenze 1491, pp. 19–23.

88. 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, Olschki, Firenze 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», vol. XXX, suppl., 1986, pp. 175–181; A. ZANCA, *Collezioni di mostri: Ulisse Aldrovandi*, «KOS», vol. III, n. 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, Mazzotta, Milano 1980; C. TARUFFI, *Storia della teratologia*, Bologna, Regia Tipografia, 1881–1895.

fatti inusuali e straordinari che, pur ammettendo la possibilità di un coinvolgimento divino (« il grand'Iddio manda queste impressioni meterologiche et di questo se ne serve come per istromenti per ammonire »)⁸⁹, 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 »)⁹⁰.

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 »)⁹¹. I mostri erano considerati come variazioni sul normale processo di creazione, ascrivibili a meccanismi inquadrabili in schemi razionali. Ciò implicava che la natura, pur tendendo costantemente a un fine perfetto, poteva subire mutamenti legati alla contingenza e 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 habbia solo poste due »)⁹², facendo riferimento anche al trattato dell'erudito fiammingo Lieven Lemse, *Occulta naturae miracula*⁹³, e forse all'opuscolo *Della generazione de' mostri* di Benedetto Varchi⁹⁴.

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 altrove⁹⁵. In questo modo, riportava le tendenze espressionistiche della mostruosità all'interno di parametri realistici e quindi razionalizzabili, ponendo questa specifica tendenza figurativa al servizio della scienza. I precetti ivi esposti in forma ridotta furono poi discussi in maniera più ampia e sistematica nelle sue *Monstrorum historiae*, pubblicate postume da Bartolomeo Ambrosini nel 1642, ove un'estesa casi-

89. BUB Aldrov. 6 II, f. 136r.

90. BUB Aldrov. 6 II, f. 136. Aldrovandi trae questo riferimento dall'opera del medico forlivese Camillo Carga, che aveva descritto l'episodio della pioggia di sangue come causata da vermi rossi; cfr. C. CARGA, *De sanguine, qui xvij kal. Iun. 1573. Patauij pluerie visus est disputatio habita, in nobiliss. Animosorum Academia*, Pasquato, Padova 1573.

91. BUB Aldrov. 6 II, f. 130r.

92. BUB Aldrov. 6 II, f. 132r.

93. L. LEMNUS, *Occulta naturae miracula*, Simon, Anversa 1559.

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

95. BUB Aldrov. 6 II, f. 136v.

stica di alterazioni presenti in natura venivano descritte, esplicate e ritratte in una molteplicità di incisioni⁹⁶.

Alla luce di ciò si può leggere quanto riportato da Gabriele Paleotti all'inizio del primo capitolo del suo *Discorso* che affrontava il problema 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 »)⁹⁷. 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 soprattutto grazie a queste meditazioni si tracciava la linea di demarcazione tra l'arte mostruosa e le grottesche, criteri che invece la generazione precedente ancora 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 »⁹⁸.

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, riprendendo una posizione già espressa dal Paleotti ove erano definite inappropriate all'immaginario cristiano (« in alcun modo non convengono a' tempj divini »)⁹⁹, circoscrivendole per converso al paganesimo.

Aldrovandi definiva le grottesche fantasie allucinatorie (« fintioni, et chibizzi che sussistono solo nel nudo intelletto »)¹⁰⁰, proiezioni oniriche (« si può dire delle grottesche de' pittori, che siano simili a i sogni »)¹⁰¹, 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 »)¹⁰², secondo l'applicazione di canonici schemi vitruviani (« il medesimo dice Vitruvio delle grottesche de' suoi tempi, le quali,

96. U. ALDROVANDI, *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Tebaldini, Bologna 1642.

97. G. PALEOTTI, *Discorso*, cap. XXXVII. La collaborazione tra Ulisse Aldrovandi e Gabriele Paleotti sulle pitture mostruose è comprovata anche dal trattatello latino composto dal naturalista e inviato al cardinale dal titolo *Historia de caprasino* (BUB Aldrov. 21 vol. III, ff. 204-207).

98. B. CELLINI, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore Fiorentino*, a cura di A. Cocchi, Martello, Napoli 1728.

99. BUB Aldrov. 6 II, f. 97r.

100. BUB Aldrov. 6 II, f. 98r.

101. BUB Aldrov. 6 II, f. 98r.

102. BUB Aldrov. 6 II, f. 98v.

per esser fondate nel nudo intelletto, dice che non sono né pono esser ragionevolmente né mai furono, essendo pure imaginationi »)¹⁰³.

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 »)¹⁰⁴. Grazie al lavoro sul campo, poteva riconoscere senza difficoltà che il livello stradale della Roma cinquecentesca era edificato sopra quello della Roma antica (« 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 »)¹⁰⁵. 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 »)¹⁰⁶. 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 »)¹⁰⁷. 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 »)¹⁰⁸.

Aldrovandi era anche in grado di scindere il ritrovamento archeologico dal genere pittorico in sé. Ciò significa che la pittura antica, dai moderni percepita come grottesca, poteva comunque appartenere a una dimensione irrazionale, a prescindere dal legame con la dimensione-grotta. A sostegno di ciò, riferiva un passo della *Repubblica* di Platone (« Platone pare che avesse

103. BUB Aldrov. 6 II, 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 grotesche 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 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*, Ziletti, Venezia 1556.

104. BUB Aldrov. 6 II, f. 101v.

105. BUB Aldrov. 6 II, f. 103v.

106. BUB Aldrov. 6 II, f. 103r.

107. BUB Aldrov. 6 II, f. 104r.

108. BUB Aldrov. 6 II, f. 103v. 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. D. ACCIARINO, *Per l'edizione delle lettere*, pp. 129-130.

notitia al suo tempo di queste grottesche et pitture stravaganti »)¹⁰⁹, 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 »)¹¹⁰.

Nonostante l'evidenza archeologica connotasse le grottesche come genere proprio dell'arte antica, la loro tipologia figurativa implicava un dibattito circa l'ammissibilità negli stilemi contemporanei ben 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 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 ancora trovava conferma in letture filologico-antiquarie di stampo poligrafico¹¹¹. Qui di seguito sono stati raccolti i termini elencati durante la disquisizione, affiancati dai significati attribuitigli¹¹².

Ebraico	Greco antico
חָקַק (châkak) → descrivere/figurare	γραφεύς → scrittore/pittore
חֲקוּת (ucchakotha) → descrivere/ dipingere	γραφή → scrittura/pittura
צַיֵּיר (zaijar) → pittore/figuratore	γραφέω → scrivere/dipingere
צִיּוּרִי (ziuri) → immaginazione	ζωγραφία → dipingere dal vivo
לְבוּשִׁים צִיּוּרִים (lebuschim ziurim) → vestiti ricamati con figure	ζωγράφος → pittore
וּתְצוּר (uthezur) → figurare	ζωγράφημα → pittura naturale
צַיֵּיר (zaijar) → figurare/dipingere	εἰκόνα γράφειν → figurare
צִיּוּרִין (ziurin) → pittura	γραφεῖον → penna/pennello
צוּרָא (zura) → figura	γραφίς → disegno
צוּרָת (zurath) → figura	ἱερόγραφα → immagini sacre
חֲקֻקִים (chekûkim) → descrivere/ dipingere	μεγαλογραφία → immagini grandi (dimen- sione e spessore morale)
פְּתוּחַ (pittuach) → pittura	σχιογραφία → chiaroscuro
פְּתַח (patach) → aprire	τερατογραφία → immagini di mostri
שְׂכִיחַ (sechiah) → pittura	
שָׂחָה (sachah) → guardare/dipingere	

109. BUB Aldrov. 6 II, f. 116v.

110. BUB Aldrov. 6 II, f. 117r.

111. Sull'utilizzo del metodo comparato nell'analisi linguistica e filologica del Cinquecento cfr. R. DRUSI, *Ricercando scrittori e scritture. Studi su Vincenzio Borghini*, Il Poligrafo, Padova 2012.

112. BUB Aldrov. 6 II, ff. 120r — 124r. 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.

Per l'Aldrovandi, dunque, l'idea di pittura era connaturata all'azione di figurare, che implicava 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 radicate 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 »)¹¹³.

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: come conseguenza estrema, tali decorazioni venivano estromesse dall'arte figurativa, quasi assumessero i connotati di vere e proprie "anti-pitture" (« et quivi 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 »)¹¹⁴. 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.

Dunque, 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. Se anche il concetto di mostruoso trovava un corrispettivo nella natura, l'immaginario delle grottesche 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

113. BUB Aldrov. 6 II, f. 124r.

114. BUB Aldrov. 6 II, f. 121r.

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.

Ma Aldrovandi approntava anche una *pars construens*: nelle sue lettere può essere riconosciuto 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 irrazionali¹¹⁵. 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 il falso. La natura contro la vanità. L'imitazione del reale contro la fantasia allucinatoria.

Nonostante le lettere dell'Aldrovandi rimasero in forma manoscritta, le idee ivi trasmesse seppero trovare un adito e raggiungere approdi stilistici (e ideologici) innovativi. 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 aldrovandiane¹¹⁶, esse trovano un fondamento ineludibile nella sua teoria circa la pittura grottesca. Allo stesso modo, rimpiazzando l'iconografia grottesca con quella mostruosa¹¹⁷, 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"¹¹⁸, per approdare a una dimensione estetica nuova¹¹⁹.

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.

115. G. OLMÍ, *L'inventario del mondo*, pp. 157–164.

116. *Idem*, pp. 300–314.

117. Molteplici esempi di questa evoluzione concettuale sono stati esposti recentemente in una mostra organizzata a Palazzo Reale a Torino; cfr. *Le meraviglie del mondo: le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava — E. Pagella, Sagep, Genova 2016.

118. 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 D. SCHOLL, *Von den "Grottesken"*, pp. 95–96.

119. *Idem*, p. 185.

Le Lettere sopra la pittura grottesca di Pirro Ligorio

Quando all'inizio dell'anno 1581, Pirro Ligorio si apprestava a comporre le sue tre lettere sulla pittura grottesca, il suo pensiero in merito a tale forma decorativa aveva già attraversato diverse fasi, sia di carattere teorico sia di carattere applicativo.

Agli esordi della sua carriera di artista, infatti, Ligorio nasceva come pittore di grottesche, stando ad alcuni documenti che ne attestano l'attività a Roma già a partire dal 1542. Come appare dalla biografia redatta da Giovanni Baglione ne *Le vite de' pittori, scultori et architetti* sembrerebbe che il Ligorio avesse dipinto a grottesche Palazzo Caetani all'Orso allora situato in Piazza Fiammetta, (« 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 »)¹²⁰. Senza dimenticare le decorazioni del Casino di Pio IV in Vaticano portate a termine sotto la sua supervisione tra il 1558 e il 1561, ove sono ancora visibili una molteplicità di tali decorazioni¹²¹.

Il Ligorio si era anche disteso in un lungo discorso circa le grottesche all'interno dei suoi *Libri delle Antichità*, in particolare nel *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti, e massimamente de la pittura, de la scoltura e dell'architettura*¹²². Ivi considerava il problema di queste pitture in prospettiva storico-antiquaria¹²³, nel tentativo di spiegarne il significato antico, con l'intento poi di dimostrarne l'assoluta coerenza dell'ideazione originale con supposte finalità pedagogiche e morali. Ciò si manifestava in un dettagliato elenco di simbologie con rispettiva interpretazione, in modo tale da mettere a disposizione dei suoi lettori gli strumenti per decodificare un linguaggio tanto criptico quanto multiforme. Così, anche le loro deformazioni, definite già mirabilmente “proteismo metamorfico”¹²⁴, servivano a giustificare l'eterogeneità dell'immaginario¹²⁵.

120. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Fei, Roma 1642, p. 9.

121. C. VOLPI, *La decorazione*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano* a cura di D. Borghese, Allemandi, Torino 2010, pp. 44–57.

122. Il ms. è reperibile presso la collocazione ASTo ms. a, II, 16 (vol. 29); in A. ZAMPERINI, *Le Grottesche*, pp. 174–175 le pagine sulle grottesche del Ligorio sono datate intorno al 1570; solo l'edizione critica del passo potrà gettare nuova luce sulla questione, anche in considerazione del testimone BAV Ottob. Lat. 3368.

123. Il pensiero di Pirro Ligorio intorno alle grottesche, come espresso nel suo trattato enciclopedico, è ampiamente noto, sin dal primo studio condotto da D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, « The Art Bulletin », vol. 37, n. 3, 1955, pp. 167–185, e variamente sviscerato dalla bibliografia susseguente: N. DACOS, *La découverte*; P. MOREL, *Les grotesques*; D. SCHOLL, *Von den “Grottesken”*; A. ZAMPERINI, *Le grottesche*.

124. N. DACOS, *La découverte*, p. 131.

125. Esistono alcuni disegni di Pirro Ligorio raffiguranti grottesche nei codici torinesi; cfr. D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio*, p. 182.

Da questi precedenti scaturirono le tre lettere sulle grottesche riconducibili all'ambiente di Gabriele Paleotti. I testi sono autografi e conservati a Bologna presso l'Archivio Isolani¹²⁶, e sono indirizzati a due destinatari: Giulio Masetti vescovo di Reggio Emilia e ambasciatore della famiglia d'Este a Roma [I]¹²⁷, e Alessandro Manzoli [II–III] patrizio bolognese vicino agli ambienti del cardinale Jacopo Sadoletto e nipote del cardinal Paleotti¹²⁸. Solo due dei tre documenti 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 certo che il reperto senza data cada tra questi due termini, rispettivamente *post quem* e *ante quem*.

In ragione di ciò, a differenza di quanto riportato nel volume 3 degli *Scritti d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi, 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») ¹²⁹, 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: [I] «secondo havemo osservato nella nostra opera dell'antichità»¹³⁰, [I] «di quante nell'opera dell'antichità vi havemo scritto»¹³¹, [II] «secondo havemo affermato nella nostra opera dell'antichità»¹³², [III] «et così come gli havemo veduti gli havemo riferiti nella opera dell'antichità et curiosità di Pyrrho»¹³³, [III] «et me ne rincresce che la mia opera non sia posta alluce»¹³⁴.

Questa 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 Prodi¹³⁵, le lettere del Ligorio nascevano per offrire un consulto a Gabriele Paleotti sulla questione delle grottesche durante la

126. P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, p. 506.

127. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natti degli stati del serenissimo signor duca di Modena*, Tomo III, Società Tipografica, Modena 1783, pp. 176–178.

128. O. GUERRINI, C. RICCI, *Diario Bolognese di Jacopo Rainieri*, Tipografia Regia, Bologna 1887, p. 6.

129. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2619.

130. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. iv.

131. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 4r.

132. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 5v.

133. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 9v.

134. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. iiv.

135. P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti*, pp. 121–212.

redazione del suo trattato sulle immagini, avendo incaricato due suoi sodali (Masetti e Manzoli) di acquisire informazioni presso l'erudito napoletano. 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 (l'utilizzo che il Paleotti avrebbe fatto di questo materiale).

Simbolo e natura

Le grottesche nell'ideologia ligoriana erano foriere di una carica simbolica, che poteva però essere compresa solo da menti iniziate al loro linguaggio¹³⁶. Nei *Libri delle antichità*, numerose espressioni richiamano questa prospettiva: « e se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli e cose industrie, non fatte senza misterio »¹³⁷, « 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 »¹³⁸, « laonde avemo da credere che le pitture grottesche de' gentili non siano senza significazione »¹³⁹.

L'eco di queste affermazioni si avverte anche nelle *Lettere*, dove si 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 »¹⁴⁰, 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.¹⁴¹

La trasmissione della conoscenza deputata alle grottesche, però, si serviva di un alfabeto proprio che bisognava saper declinare secondo una specifica funzione rappresentativa: « nondimeno, non si può, se non per

136. P. MOREL, *Il funzionamento simbolico*, pp. 13–32.

137. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2668.

138. *Idem*, p. 2670.

139. *Idem*, p. 2676.

140. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 2v.

141. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 5r.

considerazione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione »¹⁴². 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 »¹⁴³. 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 epistemico¹⁴⁴.

Dalla lettura simbolico–didascalica scaturisce il secondo polo di interesse del pensiero sulla materia: il rapporto tra le grottesche e la natura. La loro relazione, apparentemente incompatibile proprio a causa della carica anti–naturalistica dell'immaginario, risiedeva per Pirro Ligorio nella costruzione simbolica degli elementi. 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 si dichiarava solamente che le grottesche « in parte imitano le cose della natura nelle frondi, nell'animali »¹⁴⁵. 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 è attestato che le grottesche « quantunque parano come false fuori di natura, sono pure cose che dichiarano le cose della riflessa natura » e poco dopo « che non siano altro che cose coperte dell'antichi poeti in le cose della physica »¹⁴⁶. Queste pitture dunque avrebbero raffigurato le manifestazioni della natura, sebbene apparissero 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 Lomazzo¹⁴⁷: in uno dei componimenti proemiali dei suoi *Grotteschi* – opera poetica volta a rendere in versi le eccentricità di tali rappresentazioni — viene esplicitamente indicata la loro funzione investigativa capace di

142. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 6r.

143. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 10v.

144. J. SEZNEC, *La sopravvivenza*, pp. 131–135.

145. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2668.

146. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 6r.

147. G.P. LOMAZZO, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, diuise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*, Pontio, Milano 1587.

schiodere i meccanismi universali favorendo il transito da una dimensione fisica a una metafisica¹⁴⁸:

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 il medesimo 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 acriticamente (« che non son fatti a studio, ma a natura »)¹⁴⁹. 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) emerga in antitesi con le posizioni negazioniste di Ulisse Aldrovandi, tale da assumere i connotati di un discorso contrapposto concretizzatosi nella sua forma complessa solo nel *Discorso* di Gabriele Paleotti.

Anche Ligorio intrattenne rapporti con l'Aldrovandi, ancorché in circostanze diverse: i due ebbero occasione di conoscersi a Roma già nel 1549, quando compivano studi antiquari sulle rovine della città¹⁵⁰; e ciò li approssima quantomeno nella formazione primaria. 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* nella propria teorica artistica. Così, nel capitolo XXXXII del secondo libro del *Discorso*,

148. A. RUFFINO, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori: con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Vecchiarelli, Manziana 2006, p. 10

149. *Idem*, p. XIV.

150. P.P. BOBER, *Ligorio and Aldrovandi*, in *Pirro Ligorio artist and antiquarian* a cura di R.W. Gaston, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 287–290; sugli incroci biografici tra Ligorio e Aldrovandi, tanto a Roma quanto a Bologna, cfr. F. CECCARELLI, *Studi di architettura di Ulisse Aldrovandi*, « Annali di architettura », vol. 28, 2016, pp. 65–68; sulla relazione artistica tra i due C. VOLPI, *Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581*, « Storia dell'Arte », vol. 143–145, 2016, pp. 79–92.

intitolato *Si risponde ad alcune obiettoni, che sogliono addursi in difesa delle Grottesche*¹⁵¹, 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 »¹⁵², tale da non poter essere difesa appellandosi al « senso della moralità, et allegoria che dentro vi porta »¹⁵³. 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 sovrasensi che ne minassero la ricezione e gli scopi pedagogici¹⁵⁴. 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 confondere l'osservatore¹⁵⁵. Tali obiezioni sembrano quindi calibrate proprio sull'istanza di ammissibilità promossa invece dal Ligorio nelle *Lettere*, dimostrando a quali scopi fossero compilate e quali reazioni invece avessero procurato nel loro destinatario.

Collocazione e convenienza

Un notevole punto di contatto tra le *Lettere* e il *Discorso* riguarda una particolare distinzione tra grottesche, cioè quelle di matrice antica in opposizione alle moderne. Ligorio esprime una posizione chiara: 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 »¹⁵⁶ oppure che « i moderni, facendole accaso, non sono da loro state intese sin qui »¹⁵⁷. Ligorio sosteneva 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 era andato 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 »)¹⁵⁸. E addirittura arrivava a postulare che l'imitazione superficiale delle grottesche antiche

151. G. PALEOTTI, *Discorsi*, pp. 238–241.

152. *Idem*, p. 240.

153. *Idem*, p. 240.

154. *Idem*, pp. 234–235.

155. *Idem*, pp. 240–241.

156. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2668.

157. *Idem*, p. 2684.

158. *Idem*, p. 2671.

finiva per sminuire e svuotare anche lo stretto rapporto con la natura che avevano in origine:

Perciò che ogni cosa rappresentata dalli esempli di natura, è più bella e più dilettevole che non sono quelle che si fanno per bertuzzia 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 e i colpi di fortuna.¹⁵⁹

Anche nelle *Lettere*, la vuota imitazione delle decorazioni antiche da parte dei moderni viene biasimata, seppur in modo meno perentorio e solo in chiusura dell'ultima epistola. 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, che non solo a loro poca laude, ma quasi che vergogna recano a chiunche le fa senza significato dipingere »)¹⁶⁰. Ciò avrebbe generato un problema di appropriatezza, in quanto gli antichi, a differenza dei moderni, rappresentavano le grottesche aderendo a un codice comprensibile e con finalità didascaliche.

L'intera questione, però, va ancora una volta considerata in rapporto al *Discorso* del Paleotti, che ampliava notevolmente i confini del dibattito chiamando in causa anche la collocazione in ambito architettonico e la convenienza rappresentativa. Come visto in precedenza¹⁶¹, Paleotti sosteneva che le grottesche in origine erano definite tali perché utilizzate per dipingere luoghi sotterranei, connotandosi quindi già in antichità come inferne. L'insistenza su questo punto mirava a confermare l'illegittimità del travaso fattone dai moderni fuori dalla collocazione originaria, andando ad adornare 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 »)¹⁶².

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*, in cui tale soggetto veniva etichettato come non edificante per un pubblico cattolico,

159. *Idem*, p. 2687.

160. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 12r.

161. G. PALEOTTI, *Discorsi*, pp. 232-234.

162. *Idem*, p. 232b.

cioè che « grandemente offende gli occhi pij de' christiani »¹⁶³. Per tale ragione, secondo il Paleotti, queste immagini dovevano essere relegate “in luoghi tanto remoti” in modo da essere distinte immediatamente (anche per ubicazione) da quelle sacre¹⁶⁴. Così, sembra emergere una certa analogia con la destinazione proposta per le grottesche, confinate in un esilio sotterraneo.

In quest'ottica, le posizioni del Ligorio potevano apparire estremamente pericolose per la speculazione del *Discorso*. Dichiarare 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 rappresentarne seguendo organici programmi iconologici¹⁶⁵. Ligorio infatti propugnava una risemantizzazione dell'immaginario grottesco in chiave allegorica, auspicando l'adozione di un alfabeto simbolico che potesse in qualche modo riabilitare il genere (« nondimeno, non si può, se non per considerazione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione »)¹⁶⁶. Pertanto, legare indissolubilmente la loro collocazione a uno spazio architettonico che ne determinava la convenienza stessa, come fatto dal Paleotti, poteva contribuire a rafforzarne la condanna, in base a un'endemica incompatibilità con i nuovi canoni. Infatti, nella terza epistola, Ligorio si sforzava di provare che le grottesche erano dipinte in ogni ambiente dei palazzi antichi, ribadendo la convenzionalità del nome e ricordando come potessero essere definite pittura antica senza rischio d'equivoco. Così, anche la distinzione onomastica assumeva una sfumatura polemica: sostenendo che l'appellativo “grottesche” derivasse da una coniazione moderna, Ligorio contrastava la posizione del Paleotti, che invece nel *Discorso* avrebbe postulato l'antichità di questa dicitura motivandola proprio con l'originaria collocazione.

163. *Idem*, pp. 121–125.

164. *Idem*, p. 124.

165. Alla luce di questa pulsione, si potrebbe quasi interpretare l'inventario figurativo di Cesare Ripa, l'*Iconologia* del 1592, come una conseguenza di queste posizioni. Ripa, infatti, allestendo il suo repertorio iconografico, altro non faceva che stabilire un nuovo codice simbolico–allegorico nell'arte controriformata. Il generale ripensamento delle immagini e dei loro significati diventava in pratica una sorta di riforma dell'alfabeto applicabile a seconda delle esigenze espressive dell'artista. I termini con cui esprimeva questo rinnovamento iconologico sembrano convergere verso le posizioni del Paleotti che voleva escludere dal canone alcuni tipi di pitture. In quest'ottica non può essere accettata la posizione di Maria Luisa Madonna che vedeva negli elenchi di simbologie stesi dal Ligorio una sorta di prefigurazione del lavoro del Ripa. Si deve piuttosto confermare lo stretto legame con la tradizione di carattere geroglifico assimilabile al lavoro di Giovanni Pierio Valeriano; cfr. P. MOREL, *Il funzionamento simbolico*, p. 160. cfr. anche V. CONTICELLI, *Prima del Ripa*. Le grottesche del Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi: una lettura iconografica, in *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*: atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3–4 maggio 2012, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Olschki, Firenze 2013, pp. 29–48.

166. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 6r.

Le Lettere sulle grottesche di Giambattista Bombelli

Emerge chiaramente dal caso di Pirro Ligorio che Gabriele Paleotti non sempre scriveva direttamente ai suoi interlocutori, ma agiva talvolta da “mittente ombra” delegando ad altri la gestione della corrispondenza. Uno di costoro era il già menzionato Alessandro Manzoli, nipote del Paleotti e membro dell'Accademia Vitruviana¹⁶⁷, il quale ricoprì un ruolo centrale nello sviluppo del dibattito sulle grottesche. Il Manzoli, infatti, nel diffondere i quesiti circa questo genere decorativo non si comportò in modo passivo limitandosi a fare da tramite tra il committente e le autorità coinvolte, ma si impegnò a far reagire le varie opinioni raccolte al fine di ottenere un confronto dialettico tra i vari interlocutori.

Il Manzoli, come visto, scambiò due epistole con il Ligorio, di cui sopravvivono solo le risposte di quest'ultimo, l'una che esponeva generalmente il suo pensiero, l'altra che si concentrava più specificamente sulla forma architettonica del criptoportico¹⁶⁸. Mentre il tono della prima missiva è sovrapponibile a quello utilizzato per rispondere a Giulio Masetti, neutrale e didascalico pur con l'intento di difendere il genere¹⁶⁹, nella seconda si percepisce un cambio di registro che sottende l'esistenza di un'epistola intermedia, di pugno del Manzoli, che abbia poi generato la risposta piccata. Pur non potendone stabilire con certezza il contenuto, è tuttavia intuibile di cosa trattasse e come il Manzoli la abbia allestita.

Ciò è possibile grazie a una testimonianza documentaria inedita consistente di tre lettere sulle grottesche, non datate e non firmate, ma comunque tutte del medesimo autore. Da elementi interni può essere ricostruita l'identità del mittente, l'umanista Giovambattista Bombelli, probabilmente del ceppo milanese della famiglia, che intrattenne varie relazioni proprio con i Manzoli¹⁷⁰.

La prima lettera [I] riporta un passo di una precedente opera del Bombelli, composta nel 1578, il *Dialogo delle lodi della villa e del castello San Martino degli illusterrissimi signori conti Manzoli*¹⁷¹, in cui si descriveva il Castello San Martino

167. BUB ms. 312, f. 8v.: «Ill.mo Cardinal Paleotto zio materno di questi S.ri, il quale non solo amorevole zio, ma più che zelantissimo padre si può dire che a quelli sia stato».

168. AI, F. 30/16, CN 58, Varia ff. 5-12.

169. Le posizioni apologetiche nei confronti del genere decorativo delle grottesche portate avanti da Pirro Ligorio sono cosa nota. In quest'ottica si rimanda all'edizione del ms. *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti, e massimamente de la pittura, de la scoltura e dell'architettura*, facente parte dei *Libri di Antichità* (ASTo ms. a, II, 16 vol. 29), in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, pp. 2617-2701.

170. G. GIORDANI, *Del castello di San Martino in Soverzano volgarmente detto De' Manzoli. Memorie storiche e descrizione*, Nobili, Bologna 1836, p. 22.

171. Sulle decorazioni e le iconografie del castello, cfr. N. AKSAMİJA, *Un encomio emblematico. Giovan Battista Bombello e le decorazioni rinascimentali del Castello di San Martino in Soverzano*, in *Il castello di San*

in Soverzano, di proprietà della famiglia Manzoli, passando dalla geografia all'architettura, per giungere infine alle decorazioni pittoriche in esso presenti. Questo dialogo di cui si fa menzione nella lettera rappresentava l'appendice oggi perduta di BUB ms. 312, intitolato *Breve discorso di Giovambattista Bombello sopra il castello, e pitture di San Martino* (1578), poi rivisitata in anni successivi in BUB ms. 2059, *Dialogo della villa, e delle lodi del castello di San Martino* (1585)¹⁷².

Nell'epistola, il Bombelli ripropone uno scambio di battute tra due degli interlocutori presentati nella finzione, il segretario Tommaso Macchiavello e il filosofo Eugenio Calcina, ove viene formulata una critica delle grottesche, ritenute indegne dei pennelli di un pittore erudito (« così giudico io per poco considerato quel pittore che sogni et fantasmi si vada immaginando e di sfinge e di chimera, e peggio è di quelle mostruose pitture, grottesche dette, come cose lontanissime dall'arte, la quale studiosissima fu sempre d'imitare la natura »), il compito del quale era trasmettere la dottrina ai poveri di spirito tramite l'imitazione della natura (« mentre ella è la dottrina delle persone più idiote e rozze, le quali godere non possono il beneficio della historia e delle discipline, le quali dalle scritture si raccolgono »)¹⁷³.

La seconda e la terza missiva, invece, sono un'esplicita critica alle posizioni di Pirro Ligorio come presentate nelle lettere del 1581, entrambe recanti un titolo polemico: [II] *Obiezioni alla scrittura del Signor Ligorio* e [III] *Discorso sopra la scrittura del Signor Ligorio*.

Nella seconda, si accennava ai luoghi sotterranei tipici dell'architettura antica, noti agli eruditi rinascimentali come grotte, che erano stati equivocati dal Ligorio — Bombelli definiva grotte solo quelle cavità ipogee senza alcuna possibilità di penetrazione di luce naturale (« non si vede vestigio alcuno di poter prendere il lume »), che in alcuni casi erano deputate al culto degli dei infernali o utilizzate a guisa di prigioni (« ma perché quelle grotte fossero questo, non credo io, ma quelle sole che per tempietti servivano de' numi infernali [et] penali, o per ridotto di malvagia gente »)¹⁷⁴.

Quest'ultimo dettaglio, relativo all'abitudine di adibire le stanze sotterranee a celle detentive, viene argomentato rimandando al *Breve discorso* introno al castello di San Martino della famiglia Manzoli (« come nell'altro mio Discorso dissi »)¹⁷⁵, che doveva essere ancora fresco nella memoria del

Martino in Soverzano a cura di F. Ceccarelli e N. Aksamija, vol. 2, Bononia University press, Bologna 2013, pp. 77–136. In questo stesso saggio (p. 131, n. 1 e 3), si affrontano anche le questioni redazionali relative alla stesura degli scritti efrastici del Bombelli riguardanti questo sito.

172. L'appendice, composta nel 1578, è oggi dispersa; se ne trovano le tracce solo nell'edizione del Giordani, peraltro molto discutibile quanto ai criteri utilizzati; G. GIORDANI, *Del castello di San Martino*. Ciò significa che nella prima epistola sulle grottesche del Bombelli si ritrova una testimonianza diretta di questo testo mancante non mediata dalla rivisitazione del 1585.

173. AI, F. 18, f. 2r.

174. AI, F. 18, f. 2r.

175. AI, F. 18, f. 2r.

suo interlocutore. Il passo in questione riferiva di come le stanze sotterranee di questo edificio non erano abitate a causa delle condizioni ambientali difficili, e che piuttosto servivano da carcere di massima sicurezza (« le inferiori [camere] per la grande humidità sono abbandonate, ma di queste a' tempi passati si servivano per prigionia de' più scelerati, e de' prigionj di maggior conto, perché in altro luogo erano le prigionj communi »)¹⁷⁶.

Giunto poi alle grottesche, Bombelli criticava il Ligorio per aver tentato di conferire significati misterici a tali pitture (« egli si forza con tante ragioni mostrare ch'elleno giuditiosamente finte fossero da gli antichi »)¹⁷⁷, essendosi fondato su premesse inconsistenti e avendo discusso le fonti in maniera contraddittoria (« e poi vorressimo che tralasciato havesse egli [Vitruvio] di dire l'origine et misterioso sentimento delle grottesche, così in uso a' tempi suoi, se fosse che allegoricamente si pingessero? »)¹⁷⁸.

In chiusura di lettera, per confermare che le grottesche altro non erano che un'artificiosa vanità della pittura, Bombelli si riferiva a un esempio coevo, la villa del cardinal Filippo Guastavillani, situata sul monte Barbiano nei pressi di Bologna¹⁷⁹. Il palazzo, edificato nel 1575, era stato copiosamente decorato con grottesche e arabeschi, in particolare all'interno della sotterranea *Grotta del Ninfeo* di chiara ispirazione antiquaria (« capricci de' pittori li guidico, come veggiamo a' nostri tempi osservarsi, e dipinte ha fatto il cardinale Guastavillani nel suo Barbiano, il quale se col venir de gli anni ruinasse e dalli investigatori delle antichità si ritrovassero le reliquie di queste pitture, chi non crederia, sapendo l'edifitio esser stato a' suoi di nobilissimo et di prelato regio, elleno pitture artificiosissime fossero? »)¹⁸⁰. Bombelli, in quest'ottica, poteva affermare che spesso il prestigio del luogo faceva sovrastimare le decorazioni che vi erano rappresentate, soprattutto quando non se ne aveva piena cognizione di teoria e applicazione, instaurando un parallelo con quei palazzi antichi in cui le grottesche erano state riscoperte sul finire del Quattrocento.

Nella terza [III] e ultima lettera, invece, si soffermava sulla questione architettonica del criptoportico, cosa fosse, dove fosse collocato e quali autori antichi ne avessero dato conto, cercando di evidenziare eventuali discrepanze tra le osservazioni archeologiche del Ligorio e i dati desunti dalle fonti letterarie (« talché a me pare che il Signor Ligorio o habbia equivocato o più ne sappia

176. BUB ms. 312, f. 10r.

177. AI, F. 18, f. 2v.

178. AI, F. 18, f. 4r.

179. Sulla storia delle decorazioni di questo edificio cfr. A. M. MATTEUCCI ARMANDI, D. RIGHINI, *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Compositori, Bologna 2001. Nel capitolo *Le decorazioni degli interni* (pp. 87–92), si descrivono con dovizia di particolari le grottesche, facendo riferimento agli scritti di Pirro Ligorio e di Gabriele Paleotti.

180. AI, F. 18, f. 5r.

di Vitruvio »)¹⁸¹. Questa affermazione probabilmente provocò nell'erudito napoletano un certo risentimento, se si interpreta come moto d'orgoglio la rivendicazione della sua esperienza sul campo nell'ultima delle sue lettere (« dirrò che se non vi fuss[e] auttore alcuno, a Pyrrho si deve credere »)¹⁸².

Inoltre, il Bombelli, al fine di consolidare la propria visione della materia, cercava di contrapporre all'autorità antiquaria del Ligorio quella di suo fratello Raffaele, professore di matematica¹⁸³ ma, a suo dire, anche grande esperto di antichità (« ma ben mi fu riferito da Raffaello mio fratello, forse non minore osservatore dell'antichità di esso Signor Ligorio e buon professore dell'architettura »)¹⁸⁴. Tuttavia, la morte di quest'ultimo impediva un confronto diretto con l'erudito napoletano, tramutando tale evocazione in un semplice espediente retorico privo di reale contenuto.

Infine, chiudeva questa lettera ribadendo l'equivoco in cui era caduto il Ligorio volendo riconoscere nell'immaginario delle grottesche significati simbolico–allegorici d'ispirazione geroglifica (« onde ad uso di lettere hieroglyphiche fatte »)¹⁸⁵. Il cardine del discorso verteva sul fatto che i geroglifici egizi, pur essendo apparentemente legati a una dimensione misterica, rappresentavano comunque una lingua con una grammatica e un ordine ben preciso (« et non bisogna equivocare, come fa il Signor Ligorio, pigliando gli hieroglifici per le grottesche, perché alcuno non è che li contradica gli hieroglifici non siano pitture moralissime per velami de gli arcani della teologia de' Gentili e delli secreti della filosofia »)¹⁸⁶; cosa che invece non poteva essere affermata delle grottesche, le quali condividevano con essi solo un'ingannevole somiglianza formale (« il che non può essere di queste grottesche, le quali in sé non hanno alcuno ordine né determinato fine, e sono proprio quell'abusata licenza de' pittori »)¹⁸⁷.

181. AI, F. 18, f. 2r.

182. AI, F. 30/16, CN 58, Varia f. 9r.

183. Raffaele Bombelli fu matematico e ingegnere. Lavorò in varie parti d'Italia. Celebre il prosciugamento delle paludi in Val di Chiana, da lui diretto. Fu autore di un famosissimo trattato di matematica (cfr. R. BOMBELLI, *L'algebra parte maggiore dell'aritmetica diuisa in tre libri*, Rossi, Bologna 1572). Per notizie archivistiche sulla sua famiglia e sulle sue imprese, cfr. S.A. JAYAWARDENE, *Documenti inediti negli archivi di Bologna intorno a Raffaele Bombelli e la sua famiglia*, Compositori, Bologna 1963 e S.A. JAYAWARDENE, *Documenti inediti riguardanti Raffaele Bombelli e il prosciugamento delle paludi della Val di Chiana*, Compositori, Bologna 1965.

184. AI, F. 18, f. 3r.

185. AI, F. 18, f. 2v. Sulla questione, cfr. P. MOREL, *Il funzionamento simbolico* e J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*.

186. AI, F. 18, f. 3v.

187. La questione della pittura come lingua scritta attraverso le immagini riprende, pur in forma molto meno complessa, la lettera di Ulisse Aldrovandi, che finiva per negare alle grottesche persino lo stato di dipinti, proprio in ragione della loro totale assenza di significato. Questa condizione però, per l'Aldrovandi, aveva radici nel fatto che le grottesche non imitassero la natura e quindi non fondassero il loro alfabeto in un modello razionale (BUB Aldrov. 6, II, f. 120v: « et quivi si vede che le grottesche immeritamente

Genesi e datazione

Da quanto finora emerso, è possibile ipotizzare che Alessandro Manzoli si occupò di reperire informazioni per conto di Gabriele Paleotti in area emiliana, considerando che entrambi i suoi interlocutori si trovavano in questo territorio — a Ferrara Pirro Ligorio, a Bologna Giambattista Bombelli. Questo gruppo di missive si rivela particolarmente interessante viste le ripercussioni polemiche, da cui è possibile comprendere meglio la stratificazione culturale del dibattito. Le controproposte del Bombelli alle posizioni ligoriane, pur non possedendo uno spessore erudito paragonabile a quello dell'antiquario napoletano, mostrano quanto fosse delicato il problema delle grottesche e quante voci fossero pronte a contribuire allo sviluppo della materia.

Da un raffronto tra le lettere del Ligorio e quelle del Bombelli, appare chiaramente come quest'ultimo conoscesse bene i testi del suo avversario, e anzi sembra che li avesse effettivamente sotto gli occhi durante la scrittura:

- | | |
|--|--|
| <p>Ligorio</p> <p>1 Onde Marco Vitruvio, nella sua ben fondata Architettura, non la laudò, per non mesticare le sue opere di fortezza con la pittura di debole componimento.</p> <p>2 Così anchora l'havemo vedute nelle stanze oscure che servivano di notte, ch'erano sempre tepide senza fuoco et solitarie di molta quietudine, le quali facevano per fuggire i tuoni et i lampi et le saette come faceva Tiberio Augusto, che tremava di paura non potendo né sentire né vedere lampeggiare, se ascondeva nelle parti basse sottoterra.</p> | <p>Bombelli</p> <p>E prima, al § 4 egli dice: « onde Marco Vitruvio nella sua ben fondata architettura non la lodò per non mesticare le sue opere di fortezza con la pittura di debole componimento ». Quivi già il Signor Ligorio la chiama "pittura di debole componimento" [...] nella istessa scrittura del Signor Ligorio, il quale al § 6 epiloga brevemente tutto il testo del cap. del 7° libro di Marco Vitruvio, talché a sé stesso in più luoghi si contradice. Né meno conclude lo essemplio ch'egli adduce al duo decimo §, ove parla di Tiberio Cesare, perché non mi rammento di haver letto in Suetonio.</p> |
|--|--|

Da ciò è possibile formulare alcune considerazioni sulla loro reale genesi e su una plausibile datazione: si deduce infatti che, una volta giunte nelle mani del Manzoli, le lettere di Pirro Ligorio siano state girate al Bombelli, al fine di

sono chiamate pitture, perciòché 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»). Sulla questione cfr. D. ACCIARINO, *Antipoetica delle grottesche*.

ottenere materiale erudito per controbattervi. Il Manzoli deve aver scelto il Bombelli come interlocutore proprio in ragione della prima lettera di questo scambio, che non faceva menzione alcuna dell'antiquario napoletano, ma che denunciava una sua certa dimestichezza riguardo la materia.

Di qui l'arco temporale delle tre missive del Bombelli, per cui le epistole ligoriane fungerebbero allo stesso tempo da *terminus ante quem* e *post quem*. La prima lettera del Bombelli deve essere all'incirca coeva della prima del Ligorio, quindi del gennaio del 1581 — è probabile che il Manzoli avesse interpellato i due eruditi contemporaneamente, e abbia pensato solo dopo di mettere a confronto le loro posizioni. La seconda e la terza del Bombelli, invece, sono certamente posteriori alla seconda e anteriori alla terza del Ligorio, quindi databili tra l'inizio di gennaio e il 22 febbraio del 1581. Infatti, la seconda del Bombelli cita apertamente la seconda del Ligorio; mentre la terza del Bombelli è la causa della terza del Ligorio, costretto a difendere le sue posizioni e tornare più estesamente sul problema del criptoportico.

In quest'ottica, si comprende anche a chi si rivolgesse il Bombelli quando, nella sua ultima versione del *Dialogo* che descriveva la struttura e decorazioni del castello di San Martino della famiglia Manzoli, menzionava nella sezione intitolata *Criptoportico cosa fosse* alcuni anonimi moderni che ne avevano frainteso la natura architettonica (« sia esso Criptoportico, [a cui sono congiunte le grotte naturali nelle quali li vini o le biade son], così rozzo, vera et antica reliquia della fabrica di Plinio, di cui fa memoria nelle sue epistole, dal che si conosce l'errore d'alcuni dottissimi huomini de' nostri tempi, li quali volsero che altro fossero questi Criptoportici, come anco le Cripte, cavati »)¹⁸⁸: si trattava proprio di Pirro Ligorio, di cui aveva potuto apprendere il pensiero solo grazie alla mediazione di Alessandro Manzoli nel contesto del dibattito sulle pitture grottesche.

La “scomparsa” delle grottesche

Come accennato poc' anzi, la versione del *Dialogo* riportata nella prima lettera sulle grottesche composta dal Bombelli (1581) risulta anche testimone indiretto di una redazione ormai perduta dell'opera (1578). Ciò significa che il passo superstite rappresenta l'unico strumento attraverso cui cogliere eventuali discrepanze rispetto alla versione riscritta in anni successivi (1585) e tramandata dal codice BUB ms. 2059. Sebbene l'attestazione della lettera, costituita da pochi paragrafi, possa apparire quasi trascurabile in rapporto alle più estese dimensioni di questo manoscritto (159 ff. r/v), tuttavia esiste almeno un motivo per il quale debba essere ritenuta profondamente significativa.

Per quanto è stato finora possibile riscontrare, il termine “grottesca”, presente nella lettera, e quindi nel ms. da cui proveniva la citazione almeno in

188. BUB ms. 2059, f. 2r.

una occorrenza, sembra invece del tutto estromesso dalla redazione seriore, creando così una cruciale variante contenutistica tra l'archetipo e l'esito finale.

La causa di tale sfasamento va ricercata nell'arco temporale intercorso tra le due redazioni (1578–1581/1585), cioè quando venne dato alle stampe il *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* di Gabriel Paleotti (1582), le cui tracce sono chiaramente ravvisabili nell'ultima versione del *Dialogo*. Sembra, anzi, che sia stata proprio la lettura del trattato paleottiano a indurre il Bombelli a riformulare la sua disamina a proposito di tale genere decorativo.

Come si apprende dalla lettera, infatti, nell'opera perduta il Bombelli muoveva dalle proposte di soggetti e iconografie per riempire le sale del Castello ancora non decorate (« discorrendo poi quali altre pitture si dovessero porre e nella loggia della Rocca et ne gli altri luoghi, li quali vi restano da ornare »)¹⁸⁹. In quest'ottica, dopo una breve introduzione sulla vanità della pittura (« la pittura, ancorché sia cosa finta e vana, per ciò disse il poeta *atque animum pictura pascit inani* »)¹⁹⁰, veniva ribadito come nell'arte l'imitazione della natura fosse preferibile all'ispirazione anti-naturalistica, in cui ricadevano le grottesche. Tale assunto, tuttavia, rimaneva subordinato a una connotazione negativa della pittura stessa, essendo tutti i suoi potenziali risvolti virtuosi, soprattutto l'istruzione degli indotti, circoscritti alla proposizione avversativo-limitativa opposta alla concessiva, ossia al criterio di verosimiglianza (« nondimeno ella è rappresentativa del vero »)¹⁹¹.

Nel 1585, anno della seconda redazione del *Dialogo*, quattro anni dopo la stesura della lettera e ben sette dopo la prima redazione, quelle stanze prima indicate come vuote dovevano mostrare il proprio apparato decorativo, che comprendeva, con tutta probabilità, anche alcune grottesche¹⁹². Ciò nonostante, la loro descrizione manca, rimpiazzata da un generale elogio della pittura come arte nobile dalle finalità didascaliche (« anzi voglio ch'esse sono nobilissime, perché pur sapete [...] la nobiltà intrinseca consiste nella perfezione della cosa, et essendo la pittura così conforme alla poesia, che il pittore è mutolo compositore, [...] né questa tra le ignobili si potrà riporre, e maggiormente, essendo il suo fine di mostrare a noi esempij, come di vivere bene ottime regole »)¹⁹³, in aperto contrasto con la formulazione data in precedenza, e sostituita da una disamina di cosa si intenda per immaginario simbolico e quali generi figurativi fossero maggiormente congeniali al suo compimento¹⁹⁴:

189. AI, F. 18, II, f. 1r.

190. AI, F. 18, II, f. 2r.

191. AI, F. 18, II, f. 2r.

192. N. AKSAMİJA, *Un encomio emblematico*, pp. 115–117.

193. BUB ms. 2059, ff. 55r/v.

194. BUB ms. 2059, ff. 94r/v.

Del simbolo, dico, trovato per apportare vaghezza per la varietà delle cose, e giovamento, per il midollo della virtuosa moralità, che in quello si contiene, il quale è una pittura di una imagine, o più, di corpi humani, d'animali, di piante o simili rappresentatione, o cose state, o immaginate, o fatte con sentimento moralissimo dal quale se ne cavi un precetto universale di vivere virtuosamente, da cui ancora licentiosamente sono derivati gli emblemi, apologi e simili fintioni però virtuose, per essere tutti precetti di disciplina, li quali risguardano al bene universale, uffitio proprio humano et Christiano.

Entrambi gli spunti denunciano una diretta discendenza dal *Discorso* del Paleotti. Tuttavia, in particolare il secondo ripercorre apertamente quell'indicazione paleottiana per cui il simbolismo si presentava come unica alternativa praticabile alle grottesche. Infatti, quando Bombelli affermava che in arte il simbolo è lecito solo se foriero di un messaggio virtuoso espressamente di matrice cristiana, sottendeva l'esistenza di simboli capaci di trasmettere messaggi degenerati avversi alla morale cristiana stessa. E se si pensa agli elementi costitutivi dei simboli come enumerati in questo passo (figure umane, animali, piante, oggetti e avvenimenti reali o fantastici), ci si rende conto di come essi fondassero analogamente l'alfabeto delle grottesche quando combinati tra loro in ibridi. Ivi il Bombelli non chiama in causa il criterio della verosimiglianza e dell'ispirazione naturalistica, rendendo piuttosto ambigua l'apertura al loro utilizzo.

Questo cambio di retorica da una stesura all'altra del *Dialogo* troverebbe spiegazione nel fatto che decorazioni a grottesche fossero presenti a San Martino, nonostante la deliberata omissione a livello verbale, indicando forse la volontà di dissimularle dietro altre categorie di simboli, a fronte del mutato clima ideologico. Non sarà un caso, quindi, che il Bombelli, echeggiando ancora l'opera del cardinale bolognese, riaffermava come le decorazioni del Castello si collocassero nell'alveo di stilemi cripto-simbolici interpretabili solo attraverso una lettura esoterica (« di più emblemi, e simboli, apologi e imprese abbellirono il luogo, e con molte pitture l'ornarono, ma però tutte morali et giuditiose, nelle quali, sopra tutta, et la noia et il concerto del perduto e recuperato San Martino si conoscono hieroglificamente »)¹⁹⁵.

L'avverbio "hieroglificamente", sotto cui i significati di queste pitture venivano catalogati e sciolti, a questa altezza cronologica non poteva non evocare l'universo figurativo delle grottesche, quasi fosse una citazione diretta dai passi del Paleotti (« altri le derivano dalle guglie egittiacce ripiene di figure ieroglifice, ch'haveano sensi alti nella loro lingua »)¹⁹⁶ o dalle lettere di Pirro Ligorio (« onde ad uso di lettere hieroglyphiche fatte, che significavano varij avvenimenti »)¹⁹⁷. D'altra parte, invece, l'uso di tale avverbio con una carica positiva, come in

195. BUB ms. 2059, f. 80v.

196. G. PALEOTTI, *Discorso*, p. 227.

197. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 2v.

questo caso, finisce per richiamare quanto il Bombelli stesso aveva formulato nella sua terza lettera, mentre si sforzava di confutare proprio le posizioni ligoriane « Et poi vuole esso Signor Ligorio ch'egli passato si fosse con silentio cosa tanto notevole, come pure sarebbe stata tal pittura quando da gli antichi hieroglificamente si fosse posta nelli edifitij, come esso si dà a credere »¹⁹⁸.

Tale approccio, probabilmente dettato dalla necessità di giustificare una situazione incontrovertibile, cioè la presenza di grottesche nelle decorazioni del Castello, mostra bene l'impatto *ex post* del *Discorso* del Paleotti anche sulle opere di coloro che avevano partecipato al suo allestimento. Ma mostra anche come le grottesche, per quanto soggette a feroci critiche, fossero difficilmente alienabili dal pensiero artistico rinascimentale, persino da parte di coloro che avevano contribuito a una loro condanna.

Altre Lettere sulle grottesche e il “Metodo–Paleotti”

Un altro regista dell'indagine sulle grottesche fu Camillo Paleotti, fratello del cardinale, senatore bolognese e amico di molti letterati e artisti¹⁹⁹. Camillo, a differenza del Manzoli, sembra aver concentrato la sua attività di ricerca in area romana.

Le lettere che videro in qualche modo il suo coinvolgimento sono almeno tre; una quarta rimane incerta. L'unica di cui si conosce con sicurezza il nome del destinatario è quella diretta da Pirro Ligorio a Giulio Masetti, recante la data 8 gennaio 1581. Masetti era stato incaricato da Camillo di interrogare sulla questione il Ligorio; le parole di quest'ultimo certificano tale passaggio di consegne e l'intento originale dell'indagine (« sendo sopra questa pittura domandato dal Signor Iulio Masetti, per servizio dell'Illustrissimo Signor Camillo Pallioti ») e permettono di confermare un preciso *modus operandi*²⁰⁰.

198. AI, F. 18, II, f. 6v.

199. Sarebbe stato molto interessante riuscire ad accedere anche all'unica lettera mancante di questo nucleo epistolare dell'Archivio Isolani (F. 30. 99. 17. CN 58), inviata da Camillo Paleotti al fratello Gabriele, in cui presumibilmente si faceva riferimento alle varie personalità interpellate e alle informazioni reperite. Non scarseggia tuttavia materiale per comprendere in dettaglio l'intero svolgersi del dibattito. Si potrebbe ipotizzare una sinergia tra Camillo Paleotti e Alessandro Manzoli nella diffusione e nella ricezione di questi testi. Ciò sarebbe desumibile almeno da una lettera, quella attribuibile a Egnazio Danti. Poco più avanti, si vedrà come l'impulso di questa epistola provenne da Camillo, sebbene la risposta sia girata a un terzo interlocutore. Senza avventurarsi in ragionamenti troppo incerti, si ritiene credibile che un potenziale destinatario possa essere il Manzoli, in ragione della sua affiliazione all'Accademia Vitruviana. La sinteticità del rimando al commentario del Philandrier, scaturito proprio da questi ambienti accademici e che il Manzoli avrebbe potuto cogliere con una certa facilità, ne sarebbe un indizio.

200. AI, F. 30/16, CN 58, Varia, f. 5r. Tale frase è in realtà presente nella seconda lettera sulle grottesche del Ligorio, indirizzata ad Alessandro Manzoli, in cui dice di essere stato interpellato

Gli autori delle altre non risultano, invece, sempre facilmente identificabili; tuttavia, è possibile formulare alcune ipotesi più o meno solide in base a elementi testuali interni o esterni.

Egnazio Danti

Una prima lettera, inviata da Roma il 15 marzo, si tramanda anonima. Tuttavia, da essa si intuisce bene quanto fosse concertato il lavoro di Camillo con gli intenti del fratello Gabriele. Ivi non solo si fa menzione delle domande che Gabriele aveva ideato e che Camillo aveva contribuito a diffondere (« le mando con questa il foglio che mi diede il Sig. Camillo, con quello che io ho havuto da annotarvj »)²⁰¹; questa è anche l'epistola che conserva in una delle carte allegate le domande nella forma presumibilmente più prossima all'originale, assieme alle risposte in un terzo foglio.

La lettera è piuttosto sintetica e tratta prevalentemente della visione vitruviana della materia (« al tempo di Vitruvio si usavano, et sono da esso riprese e biasimate simili pitture nel libro VII al capitolo V »)²⁰² combinata con minimi cenni di personali esplorazioni archeologiche (« sapendo ove ho visto simili grottesche, si vedono li vestigii delle finestre »)²⁰³.

L'autore di questi scritti doveva avere interesse in testi di architettura, avendo menzionato il commento a Vitruvio per opera di Guillaume Philandrier, membro dell'Accademia delle Virtù (« dell'origine delle grottesche non sene sappia certezza, vedendosi che al tempo di Vitruvio si usavano, et sono da esso riprese e biasimate simili pitture nel libro VII al capitolo V, ove Filandro a questo proposito annota alcune cose »)²⁰⁴.

Il fatto poi che nella lettera si menzioni la storia di san Petronio, redatta dall'agiografo tedesco Lorenzo Surio, potrebbe significare che l'autore avesse anche qualche interesse per la storiografia ecclesiastica di ambito bolognese (« ho ricevuto la parte dell'istoria di San Petronio et ne ringrazio V.S. Ill.ma. Io ho dato a fare il ritrattino del Padre Surio »)²⁰⁵. Tuttavia, nella vita di questo santo, raccolta nel quinto tomo (1574) dello sconfinato *De probatis sanctorum historiis*, compare un paragrafo intitolato *Nota de sacris imaginibus*,

dal Masetti, augente Camillo Paleotti, sulla stessa questione, e per tale motivo avrebbe riproposto i medesimi contenuti della prima epistola.

201. AI, F. 30/4 (13), f. 1r.

202. AI, F. 30/4 (13), f. 3r.

203. AI, F. 30/4 (13), f. 3r.

204. AI, F. 30/4 (13), f. 1r. Le annotazioni a Vitruvio di Guillaume Philandrier crebbero notevolmente durante il suo soggiorno romano (intorno al 1550), potendo beneficiare del confronto con molti eruditi e antiquari esperti di architettura allora presenti nell'Urbe. Tra questi possono essere annoverati Pirro Ligorio, Antoine Lafréry, Jean Matal e altri; cfr. F. LEMERLE, *Les annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve*, Parigi, Picard 2000, pp. 18–20.

205. AI, F. 30/4 (13), f. 1r.

ove viene riferito che Petronio introdusse nella chiesa di S. Stefano a Bologna immagini fatte a guisa di quelle che aveva avuto modo di osservare nel suo viaggio a Gerusalemme, al fine di accrescere la pietà dei suoi fedeli (*Ut autem sollicitus pastor gregis suis mentes vehementius excitaret ad ardentem Dei charitatem propositis, quas colerent, sacris imaginibus ad similitudinem eorum locorum, quae ipse iam praesens Hierosolymis veneratus erat, in ecclesia S. Stephani haec sancte exprimentanda atque effingenda curavit*)²⁰⁶. Questo medesimo passo, ripreso anche nell'opera di Gabriele Paleotti (« e nella vita del glorioso nostro S. Petronio, vescovo e protettore di questa città, si legge ch'egli procurò che nelle nostre chiese fossero formate le sacre immagini a somiglianza dei luoghi di Gerusalemme »)²⁰⁷, lascia supporre che l'episodio avesse un certo rilievo a livello ideologico nel dibattito iconografico corrente. Da ciò si potrebbe ipotizzare che tale aneddoto agiografico circolasse negli ambienti paleottiani durante l'allestimento del *Discorso*, e che esistesse un collegamento tra gli aspetti di matrice artistica e la natura delle grottesche, nel tentativo di opporre l'esempio virtuoso dell'uno alla deviazione delle altre.

Alessandro Zuccari dell'Università di Roma La Sapienza, l'ultimo ad aver visto il ms. in originale, annotava in una glossa leggibile sulle fotocopie di questi documenti: « Ignatio sopra le grottesche »²⁰⁸. Nell'Ignatio in questione, potrebbe essere riconosciuto Egnazio Danti, frate domenicano, matematico e cartografo pontificio, non lontano tuttavia dal mondo dell'architettura²⁰⁹, considerando il suo legame biografico e bibliografico con Jacopo Barozzi da Vignola²¹⁰. Il Danti fu amico di Gabriele Paleotti²¹¹ e soggiornò a Bologna

206. L. SURIUS, *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodeire*, vol. 5, Calenius, Colonia 1574, p. 521.

207. G. PALEOTTI, *Discorso*, pp. 87–88.

208. Nota apposta sul retro di una delle fotocopie ricevute da Caterina Volpi, in particolare la carta segnata con il numero 19.

209. Tra gli interessi architettonici del Danti, non può non essere menzionato essere menzionato BCB ms. Gozzadini 171, intitolato *Disegni di alcune prospettive di Palazzi Ville e Chiese del Bolognese fatti nel tempo del Sig. Cardinale Paleotti Arcivescovo di Bologna. 1578*, in cui sono raffigurati una serie di edifici sacri e laici dell'area bolognese. Questo ms. collega anche il Danti con il conte Alessandro Manzoli, cfr. M.D. DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoli und die Villa Isolani in Minerbio: zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. 36, n. 3, 1992, pp. 287–328; cfr. anche F. FIORANI, *Danti Edits Vignola. The Formation of a Modern Classic on Perspective*, in *The Treatise on Perspective. Published and Unpublished*, « Studies in the History of Art », vol. 59, 2003, pp. 127–159.

210. La vita del Vignola a opera di Egnazio Danti è anteposta al trattato a cura di quest'ultimo J. BAROZZI, *Le due regole della prospettiva pratica di m. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del r.p.m. Egnatio Danti*, Zanetti, Roma 1583; il Vignola, forse a seguito della sua partecipazione alle sedute dell'Accademia Vitruviana, aveva anche pubblicato un manuale di architettura, cfr. J. BAROZZI, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Ziletti, Venezia 1582, la cui prima edizione però dovrebbe datare 1562.

211. Per il legame tra Gabriele Paleotti e Egnazio Danti, e l'influenza del pensiero scientifico del secondo sul pensiero artistico del primo, cfr. F. FIORANI, *The marvel of maps: art, cartography and politics in Renaissance Italy*, Yale University press, New Haven–London 2005, pp. 149–157. Fiorani

dove tenne la cattedra di matematica all'università nel biennio 1575–1576; negli stessi anni, costruì anche la meridiana nella basilica di San Petronio. Si trasferì a Roma circa nel 1579 proprio negli anni in cui Paleotti allestiva il suo *Discorso*, prima di spostarsi ad Alatri nel 1583 con la carica di vescovo. Questi elementi, pur non sufficienti da soli a sostenere con assoluta certezza l'attribuzione, indicano quantomeno una pretesa di compatibilità con la nota identificativa.

Alfonso Chacón [?]

Esiste un altro documento riconducibile al medesimo *modus operandi* di Camillo Paleotti. Anch'esso è anonimo e non reca né luogo né data. Quest'epistola ha la stessa struttura (domanda+risposta) di quella appena analizzata. Si possono tuttavia notare alcune differenze. Le domande appaiono leggermente modificate, o meglio semplificate, rispetto alla formulazione della lettera precedente, dimostrando di essere state trascritte da un testimone analogo al foglio circolante.

- | | |
|---|--|
| <p>F. 18</p> <p>1 [Si desid]era intendere onde habbiano havuto origine le pitture dette grottesche, piene di figure così mostruose.</p> <p>2 Se queste pitture si usavano solamente nelle grotte o anco fuori dalle grotte.</p> <p>3 Se queste grotte erano luoghi tenebrosi, a similitudine delle grotte di S. Sebastiano e S. Lorenzo, o pure come sono le cantine con alquanto di luce.</p> <p>4 Se è vero quello che hanno detto alcuni che nelle grotte non si pingeva cos'alcuna, et che quelle che hoggi si chiamano grottesche erano edifitij sopra la terra, quali sopragiunte le ruine sono rimase come sotterranei, et indi hanno preso il nome.</p> | <p>F. 30/4 (13)</p> <p>Si desidera d'intedere per mezo d'alcuni di questi periti dell'antichità di Roma onde habbiano havute origine le pitture dette grottesche piene di figure così stravaganti e mostruose.</p> <p>Se queste pitture anticamente s'usavano solamente nelle grotte o anco fuori delle grotte.</p> <p>Se queste grotte erano luoghi tenebrosi affatto, a similitudine delle grotte di S. Sebastiano et S. Lorenzo, o pur come hoggi sono le cantine con alquanto di luce.</p> <p>Se è vero quello ch'hanno detto alcuni, che nelle grotte non si pingeva cosa alcuna, et che quelle che hoggi si chiamano grotteschi erano edificij sopra la terra, quali, sopragiunte dalle rovine, sono rimasi come sotterranei et oscuri, et indi hanno preso il nome.</p> |
|---|--|

menziona nel medesimo passo (p. 156) anche una lettera del Danti sulle grottesche, rafforzando l'ipotesi di attribuzione. Danti dedicò al Paleotti anche un'opera tecnica, cfr. E. DANTI, *Anemographia m. Egnatii Dantis mathematicarum artium in Almo Bononiensi Gymnasio professoris in anemoscopium verticale instrumentum ostensorem ventorum. His accessit ipsius instrumenti constructio*, Rossi, Bologna 1578. Sulla biografia del Danti, cfr. J. DEL BADIA, *Egnazio Danti, cosmografo, astronomo e matematico e le sue opere in Firenze*, Cellini, Firenze 1881.

Bisogna poi rilevare che questa è forse l'epistola sulle grottesche da cui Gabriele Paleotti attinge maggiormente, sebbene nella maggior parte dei casi rifiuti o consideri minoritarie le posizioni tramandate (« ma tutte queste ragioni et altre simili, se bene potessero dimostrare in qualche parte l'origine di queste pitture, non però levano la difficoltà »)²¹². Basti il confronto che segue per confermare la stretta parentela tra i due scritti²¹³.

Lettera

- 1 Primo, si coniettura perché li Romani quando tornavano vittoriosi da diverse imprese di mare o di terra, sicome pigliavano diversi nomi d'Africo, Hispanico e simili, così solevano depingere nelle loro case sorte d'animali fantastichi o mostri che si trovavano nelli paesi vinti, ch' a Roma erano novi, et ancora dopo la lor morte li solevano scolpire nelle pile delle loro sepolture, come se ne vedano molti a Roma. Di più, solevano dipingere come trofei diverse sorte d'arme et instrumenti bellici adoperati o da loro o dalli avversarij in quelle guerre; dalla vag[heza] di questa varietà allettati, i pittori cominciarono con la libertà [pri]sca sua et de' poeti agiunger al vero molte falsità, depingere varie fantasie, come huomini con li brazzi de serpenti et altri membri et atti fantastichi
- 2 Altri vogliono che sij derivato perché nelli convivij de gli antichi, principalmente nelle cene che si facevano nelle vigne et altri luochi boschaeschi, solevano li serventi servire in habito di ninfe, fauni, satiri et altri habita[tori] di boschi, et tra il servitio mescolavano rappresentationi, comedie et diversi ragionamenti satirichi, dove han[no] anco origine li versi satiri, et questo si cava da molti marmi antichi di triclinij et altre sorte di tavole dove sono dipinte diverse cene, nelle quali li serventi se li vedano depinti, o vero per dir meglio scolp[iti] in questi habiti, i quali erano così usati da loro come a' nostri tempi in Italia i lani et li magli.

Discorso

Altri hanno detto che, quando i Romani tornavano vittoriosi a casa, sì come pigliavano diversi nomi d'Affricano, Hispanico, Macedonico et simili, così soleano dipingere nelle loro case varie sorti d'animali peregrini o mostri che si trovavano nei paesi vinti da loro, i quali ancora dopo la morte soleano scolpirsi nelle pile delle loro sepolture, con varie sorti d'armi et instrumenti di guerra adoprati in quelle imprese; dalla qual varietà cominciarono i pittori, con la solita loro libertà, estendersi a molt'altre cose inusitate.

Altri scrivono che nelle cene degli antichi, che si faceano nelle vigne et luoghi boscarezzi, soleano i ministri del convito servire in habito di ninfe, fauni, satiri et d'altri habitatori de' boschi; e che nel mezzo del servitio meschiavano rappresentationi, comedie et diversi ragionamenti satirici, onde dicono esser state denominate le satire de' poeti; et da questo vogliono che cominciassero poi alcuni per recreatione a dipingere varie forme d'huomini et d'animali, con fiumi, rupi, boschi e maniere disusate e stravaganti.

212. *Idem*, p. 227v.

213. Le citazioni del *Discorso* corrispondono alle seguenti pagine: 1) p. 226v; 2) p. 227r; 3) p. 227r.

Hora da qui aviene c[he] li antichi dipingevano in alcuno locho di vigne et di ricreatione questi satiri, et con loro boschi, monti, et ani[mali] fantastichi, et questi depingevano altri con corpo humano et braccia humane, piedi caprini, corna, e molte vo[lte] o parte o tutto il volto di capra o d'altro animale, come si vedano scolpiti in molti pili, et altri marmi antichi; [di] tali afferma S. Hieronimo che Antonio Abbate vidde nel deserto come lei sa; hora da questo dicono che venisse la libertà di fingere figure così fantastiche et atti così straordinarij.

- 3 Et ultimo altri vogliono che sij nato questo modo di pittura dalle guglie egiptiache piene di figure fantastiche, [che però presso] loro erano o caratteri, o almeno litare significanti, da queste pigliando quelli pittori antichi [//ir] [...] apportava et vaghezza et maraviglia, hanno pigliato le forme, et poco curandosi del significato hanno [...] et trovato questo modo fantastico di dipingere, quale è andato tant'oltra, che V.S. ha veduto che no[n solo] le loggie et palazzi se ne sono ripiene, mas ancho i tempj antichi, come vedo chiaramente sotto il mon[te] Capitolino. Anzi, da questi pigliando essemplio i primi christiani, nelle loro chiese depinsero pecore et altri animali et vasi sacri significanti cose pie et religiose quali imittiamo ancora noi tutta via nelli nostri tempj.

Altri le derivano dalle guglie egiptiache ripiene di figure ieroglifice, ch'haveano sensi alti nella loro lingua; et dicono che i pittori poi, vedendo che quella varietà portava vaghezza et meraviglia, si valsero di quelle forme, poco curandosi del significato, attendendo solo al dilettere, et le stesero et ampliarono con altre loro varie inventioni.

Di qui, emerge come il Paleotti, probabilmente per ragione di spazio, ne riduca la lunghezza pur riprendendo piuttosto fedelmente i contenuti. Per comprendere i motivi di tale considerazione, bisogna tuttavia tenere a mente almeno due fattori.

Primo, che il testo della lettera riportava opinioni acquisite da illustri antiquari del tempo, tutti operanti a Roma, Fulvio Orsini, Marc Antoine Muret e Jacopo da Bassano (« come si [è] inteso dal Moreto e da Ms. Ful[vio] Orsino [...] come ho inteso da Iacomo Bassana »), le cui idee finivano per avere un certo grado di credibilità per l'esperienza maturata in ambito archeologico e filologico — pur non avendo parlato di grottesche nelle proprie opere pubblicate²¹⁴.

214. Nelle pubblicazioni a stampa di questi autori non figurano questioni riguardanti le grottesche. Tuttavia, potrebbe essere ipotizzato che la proposta sull'origine di queste pitture dai conviti degli antichi sia attribuibile a Fulvio Orsini. Nel 1588, infatti, l'Orsini pubblicò con degli *addenda* l'opera antiquaria

Secondo, l'identità del mittente. L'anonimo autore di questa epistola oltre ad aver accesso diretto alle voci di eruditi di grande fama, doveva essere egli stesso un antiquario, ma con interessi principalmente concentrati nella sfera ecclesiastica. Infatti, non solo dichiarava di essere sceso personalmente in quelle che allora erano ritenute le Catacombe di Priscilla, da poco riscoperte, (« et io ho veduto in questo cimiterio scoperto alcuni giorni sono, che vogliono sij di Priscilla »)²¹⁵, ma avanzava anche ipotesi di discendenza della pittura parietale paleocristiana direttamente dalle grottesche (« anzi, da questi pigliando essemplio i primi christiani nelle loro chiese depinsero pecore et altri animali et vasi sacri significanti cose pie et religiose »)²¹⁶.

Non è dato sapere quanto sia attendibile tale dichiarazione, o quanto rientri in quelle auto-investiture di carattere archeologico tanto diffuse nel Rinascimento. Se fosse veritiera, però, le ricerche paleottiane sulle grottesche potrebbero essere anticipate di qualche tempo, visto che questo ipogeo venne scoperto nel 1578, tre anni prima della datazione di tutte le lettere componenti tale nucleo epistolare.

Alla luce di ciò, si potrebbero articolare ulteriori proposte attributive, magari cercando l'identità dell'autore tra quei pionieri dell'archeologia sacra, come il cardinale Cesare Baronio²¹⁷, il domenicano spagnolo Alfonso Chacón, l'antiquario fiammingo Philippe van Winghe, i cui eredi furono Antonio Bosio, Pompeo Ugonio e Ottavio Panciroli²¹⁸. Tra questi, colui che più realisticamente potrebbe rispondere al profilo dell'anonimo mittente

dell'erudito spagnolo Pedro Chacón sui banchetti; cfr. P. CHACÓN, *De triclinio Romano. Fulvi Vrsini Appendix*, Ferrario, Roma 1588, in cui in molte occasioni si fa riferimento ai costumi e all'abbigliamento dei servitori durante i conviti antichi, desunti da sarcofagi e bassorilievi antichi. In realtà, una possibile fonte di questa affermazione potrebbe essere riscontrata nel titolo della serie di incisioni raffiguranti grottesche a opera di Enea Vico; cfr. E. VICO, *Leuiore et (ut videtur) extemporaneae picturae quas grotteschas vulgo vocant quibus romani illi antiqui ad triclinia aliaque secretoria aedium loca exornata utebantur*, Berlacchi, Roma, 1541-1542.

215. Al, F. 18, f. 1v.

216. Al, F. 18, f. 1v. Questa opinione poteva creare non pochi problemi al Paleotti. Legare, infatti, la pittura parietale cristiana a un'origine grottesca poteva avere ripercussioni sull'ammissibilità stessa dell'arte figurativa in ambito religioso, alla luce di quanto affermato nei capitoli sulle grottesche.

217. Cesare Baronio parla delle catacombe di Priscilla nel secondo volume della sua opera di storiografia ecclesiastica; cfr. C. BARONIO, *Annales Ecclesiastici*, vol. 2, Venturini, Lucca 1587, p. 117-118. Sulla questione, cfr. I. HERKLOTZ, *Chi era Priscilla? Baronio e le ricerche sulla Roma sotterranea*, in *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, a cura di G.A. Guazzelli, R. Michetti, F. Scorza Barcellona, Viella, Roma 2012, pp. 425-444. Baronio descrive la catacomba come una delle più estese e meglio conservate; riferisce anche che era adornata di immagini sacre, e che non mancavano comunque sbocchi di luce che ne permettessero la fruizione, ai suoi tempi però già chiusi (*eademque sanctorum imaginibus exornata; nec desinit, licet nunc obstructa, ad lumen recipiendum desuper excisa foramina*). Proprio questo dettaglio poteva essere di interesse per Gabriele Paleotti, che cercava di comprendere se e come gli ipogei antichi venissero illuminati.

218. Cfr. M. GOTOR, *Chiesa e santità nell'Italia Moderna*, Laterza, Roma 2004; W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander's Schilder-Boeck*, The University of Chicago press, Chicago-London 1991, p. 168; P. TOSINI, *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Gangemi, Roma 2009, pp. 70, 130.

è Alfonso Chacón, uno dei primi a vedere l'ipogeo di Priscilla dopo la sua riscoperta rinascimentale²¹⁹.

Nell'Archivio Isolani, inoltre, permangono a sua firma alcuni documenti indirizzati a Gabriele Paleotti tra cui un'epistola con allegato trattatello *De coemeterio S. Priscille* (F. 30/99 (28) CN 59, fasc. 1)²²⁰. Questo documento, in pessimo stato di conservazione, è un apografo del ms. Vat. Lat. 5409, allestito proprio dall'antiquario spagnolo e conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, che ritrae e commenta le decorazioni parietali della catacomba²²¹. I disegni corrispondono fedelmente alla descrizione della lettera esaminata, riproducendo, tra le altre cose, anche una figura maschile attorniata da due leoni che viene descritta esplicitamente dall'anonimo (« in un loco dipinto un huomo con alcuni leoni che pareno a modo di grottesche »)²²².

Tale connessione aggiungerebbe una voce illustre al già complesso dibattito sulle grottesche sviluppatosi intorno al cardinale bolognese. Tuttavia, potrebbe anche darsi che il Paleotti abbia deciso di consultare lo Chacón solo in un secondo momento, cioè dopo aver ricevuto la missiva in questione, al fine di verificare se le notizie circa le decorazioni di questo ipogeo fossero attendibili.

Federico Pendasio

Infine, non è possibile stabilire se anche un'altra lettera che parla di grottesche sia stata in qualche modo incoraggiata da Camillo Paleotti, poiché sopravvive solo il testo accompagnatorio, datato 8 luglio 1581. Ivi il mittente affermava di aver glossato i capitoli sulle grottesche stesi da Gabriele Paleotti (« ho letto con mio grandissimo gusto il vago et dotto discorso di Mons. Ill.mo et R.mo et nostro S.re sopra le grottesche; lo rimando in mano di V.S. con non so che occorsomi nel primo capo »), le cui note però non sono purtroppo pervenute rendendo impossibile ricostruirne il pensiero²²³.

La paternità di questo documento deve essere ascritta al filosofo mantovano Federico Pendasio²²⁴, in ragione di una annotazione in calce in cui

219. P. PASCHINI, *Chacón, Alfonso*, in *Enciclopedia Italiana*, 1931.

220. P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, p. 506.

221. BAV Vat. Lat. 5409, ff. 7–23. Sulle questioni filologiche concernenti questo testo cfr. ancora HERKLOTZ, *Chi era Priscilla?*, p. 429, n. 9. Sui disegni, cfr. U. UTRO, *Alonso Chacón. Disegni riproduttivi degli affreschi della catacomba di via Anapo con "Paulus Pastor"*, in *Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Electa, Roma 2000, pp. 220–221.

222. AI, F. 18, f. IV.

223. AI, F. 18, f. IV.

224. Su questa figura, cfr. L. OLIVIERI, *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, 1983; S. DE ANGELIS, *Pendasio, Federico*, in *Encyclopaedia of Renaissance Philosophy*, a cura di M. Sgarbi, Springer, 2015.

si intravede la sigla «Fed.co Pen.so» proprio al limite di un'estesa bruciatura sul margine inferiore del foglio. La lettera, inviata da Certaldo, era indirizzata all'abate Giovanni Francesco Arrivabene, segretario di Gabriele Paleotti²²⁵. Nella lettera sono presenti comunque alcuni dettagli biografici inediti, secondo cui il Pendasio era impegnato in un viaggio in Toscana, forse un'ambasceria, dove avrebbe avuto occasione di incontrare anche il Granduca Francesco I e sua moglie («le sue raccomandazioni fatte da me in nome di lei al Signor Gran Duca et a Madama Serenissima sono state accettissime ad ambedue le loro Altezze»)²²⁶.

Tuttavia, sembra che a Camillo Paleotti spettasse di mantenere le comunicazioni con l'ambiente erudito romano, se è vero che le epistole provenienti da Roma sono tutte passate dalle sue mani. Alla luce di questo fattore geografico, risulta più difficile confermare che la lettera del Pendasio all'abate Arrivabene possa essere anch'essa imputabile alle sue ricerche.

Postilla etimologica

Come intuibile in molte delle lettere esaminate, intorno all'origine del nome si svolgeva un aspetto fondamentale dell'intera vicenda, 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. L'attestazione più alta risulta ad oggi databile all'anno 1500, in un anonimo capitolo in terza rima che descriveva le primissime esplorazioni nella dimora imperiale («andian per terra con nostre ventresche / [...] per esser più bizzarri alle grottesche [...]»). Segue poi una seconda del 1502, quando il cardinale Todeschini Piccolomini commissionò al Pinturicchio la decorazione della volta della Biblioteca del Duomo di Siena, tra cui era richiesta anche una varietà di siffatte pitture («fantasie, colori et spartimenti che più vaga, più bella et vistosa iudicarà, di buoni, fini et recipienti colori, a la foggia e disegno che oggi chiamano grottesche»)²²⁷. 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

225. P. PRODI, *Il Cardinale*, p. 552.

226. AI, F. 18, f. 1r.

227. W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, Indiana University Press, Bloomington 1963, p. 20.

teorica 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 concettuale²²⁸.

Una molteplicità di occorrenze suffraga tale situazione. Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* (1528) definisce le grottesche « piccole reliquie che restano, massimamente nelle grotte di Roma »²²⁹. Benedetto Varchi, nelle sue *Due Lezioni* (1549), ne fa risalire la denominazione ad « alcune [pitture] nelle grotte di Roma, che hanno dato il nome a quelle che oggi si chiamano grottesche »²³⁰. 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 »²³¹. Anche Enea Vico riconduceva l'origine del termine a una forma popolare moderna, nella serie di incisioni raffiguranti tali pitture, intitolata, *Leviore et (ut videtur) extemporaneae picturae quas grotteschas vulgo vocant quibus Romani illi antiqui ad triclinam aliaque secretoriam aedium loca exornata utebantur* (1541–1542)²³². Guillaume Philandrier, nel suo commento al *De architectura* di Vitruvio (1544), riferisce che queste pitture *Italicae dictas grottescas, [...] quas grottas, quasi cryptas vocant*²³³. Daniele Barbaro (1556), invece, chiosando il medesimo passo vitruviano, riporta come il grande architetto romano inveisce *in id picturae genus, quod nostri Grottescam vocant*²³⁴. 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 specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani »²³⁵; 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 »²³⁶.

Dunque, il legame tra la grotta e le grottesche derivava da una meditazione di carattere storico fondata sul fenomeno artistico in rapporto agli ambienti in cui esso era rilevabile. Sin dalle prime considerazioni a riguardo

228. *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Niemeyer, Tubingen 2004, pp. 413–414. Un particolare ringraziamento ad Anna Rinaldin, dell'Università Ca' Foscari di Venezia, per il produttivo confronto sulla questione.

229. *Cortegiano*, I 50, pubblicato in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 491.

230. *Due Lezioni* (pp. 34–52), pubblicato in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 532.

231. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2624.

232. E. VICO, *Leviore et (ut videtur) extemporaneae picturae*.

233. G. PHILANDRIER, *In decem libros*, lib. 7 cap. 5.

234. Il passo è tratto dal *De architectura commentarius* uscito nel 1556, in P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2634.

235. Questo giudizio è citato da D. SCHOLL, *Von den "Grottesken"*, pp. 217–220.

236. *Idem*, p. 130.

sembra emergere come eruditi e antiquari del Rinascimento comprendessero che la voce “grottesca” fosse una coniazione moderna: per esempio, l’evocazione dell’uso popolare del Vico, 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 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 moderni²³⁷.

Il momento cruciale per lo sviluppo di una riflessione etimologica più profonda è individuabile negli anni circostanti la stesura del *Discorso* di Gabriele Paleotti (1580–1581). Per far chiarezza tra le molteplici opinioni che intorno alle grottesche si erano sviluppate, il Paleotti impostava il proprio pensiero su fondati rilievi filologici. 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.

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»).²³⁸ Dopo una prima ricognizione di matrice semantica, in cui evocava vocaboli affini provenienti da altre lingue — come il fiammingo *crupen* (gattonare), che avrebbe implicato la grotta essere un luogo basso ove appunto si cammina carponi — 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 com-

237. Il dibattito sull’imitazione delle grottesche antiche e sulla loro rivisitazione rinascimentale è ancora in fase di studio. Alessandra Zamperini, in una prossima pubblicazione, parlerà dello sviluppo del “quarto stile” da parte di Raffaello e della sua bottega, che consisteva nel recupero filologico dei modelli antiquari. Sulle grottesche raffaelliane cfr. U.R. D’ELIA, *Raphael’s ostrich*.

238. BUB Aldrov. 6 II, f. 99v.

parazione con la lingua ebraica²³⁹ attraverso cui desumere ulteriori dettagli 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 (« **מְהָרָה** [*meharah*], il qual nome vogliono alcuni che deriva dal verbo infinito **צָרַח** [*haroth*], che significa dinudare, perché la spelonca over grotta sia in luoco denudato et voto »)²⁴⁰, piuttosto popolato di vegetazione spontanea che di decorazioni pittoriche (« **צָרַח** [*harah*], che significa loco pieno di verdura et gramigne, da’ latini chiamato *graminetum*, di modo che haroth dinotarà *gramineta*, cioè luochi di gramigna et herbe verdeggianti adorni »)²⁴¹, 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 comprendeva perfettamente le 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 trovava un corrispettivo reale a legittimarla (« questo vocabolo *τερατογραφία* converrebbe giustamente alle pitture stravaganti, che hoggi con usato cioè moderno nome sono chiamate grotesche, perciòché 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 »)²⁴².

Tale proposta non deve essere vista come un vano tentativo accademico di rimpiazzare una forma lessicale con un’altra: ma piuttosto come punto d’arrivo di un’analisi terminologica, estremizzata nelle sue conclusioni ma giustificabile nel metodo adottato. Nella nuova consapevolezza del significato, si intravedevano le ragioni per la scelta di un nuovo significante, sebbene il vocabolario corrente non fornisse alternative applicabili.

Etimologia del Ligorio

In anni precedenti alle *Lettere*, il Ligorio aveva già discusso una proto-etimologia della parola “grottesca” nei suoi manoscritti *Libri di antichità*,

239. 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 manuali di lingua ebraica, come lo *Hebraicarum literarum rudimenta* (BUB Aldrov. 21 IV, 23–25).

240. BUB Aldrov. 6 II, f. 101r.

241. BUB Aldrov. 6 II, f. 101v.

242. BUB Aldrov. 6 II, f. 122r.

non discostandosi molto 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 »)²⁴³. Nel tentativo di estendere la meditazione linguistica oltre il rapporto parola-cosa, anch'egli 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 »)²⁴⁴, arrivando a postularne un utilizzo improprio (« e per questo s'anno usurpato il nome di grotti e le dipinture grottesche, come cose di luoghi offuscate »)²⁴⁵.

Nelle missive inviate al Paleotti all'inizio del 1581, però, la questione veniva presentata in un'ottica più complessa²⁴⁶, non limitandosi alla semplice equazione grotta = *crypta*. Ligorio in questo caso 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* »)²⁴⁷, sostanziandola con una serie di forme parallele latine che ne estendevano il ventaglio di possibili significati, come il verbo *abscondo*, il sostantivo *arcanum* e l'aggettivo *secretus*²⁴⁸.

Inoltre, accresceva l'analisi linguistica, rinforzando il legame tra la voce “grottesca” e il vocabolario antico, come vestigio di un'evoluzione compiutasi nel tempo. A κρυπτή, infatti, affiancava il greco γρώνη (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, che foramine, luogo 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 »)²⁴⁹.

Tramite questa disamina, poteva infatti provare che la voce “grottesca” anticamente non poteva essere esistita, proprio in ragione del campo semantico a cui le sue radici affondavano. In quest'ottica, le grottesche diventavano

243. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 2671.

244. *Idem*, p. 2666.

245. *Idem*, p. 2675.

246. 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. D. ACCIARINO, *Per l'edizione*, pp. 126–127.

247. AI, F. 30/16, CN 58, f. 1r.

248. AI, F. 30/16, CN 58, f. 1r.

249. AI, F. 30/16, CN 58, f. 1r.

parte integrante della pittura antica, senza alcuna carica negativa, in quanto non esisteva un nome riconoscibile che le potesse generalmente connotare (« et non vi mancano delle grottesche pitture, come le dicano i moderni, che sono pitture comprese dall'antiche sotto nome di pittura ordinaria »)²⁵⁰, giustificando in questo modo anche l'assenza di attestazioni nella letteratura artistica classica (« onde non è nesciuno che ne scrive né per frequentia né per singolari pitture »)²⁵¹.

Etimologia del Paleotti

Di queste indagini etimologiche, non rimane traccia nei capitoli concernenti le grottesche del *Discorso* del Paleotti. O piuttosto, vi sopravvive solo qualche sporadico elemento, finalizzato però al raggiungimento di scopi differenti. Se Ligorio e Aldrovandi confermavano 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 proprio della lingua antica. Ciò implicava, stando all'etimologia, che le grottesche fossero anche originariamente posizionate in grotte.

Come accennato in precedenza, anche Paleotti muoveva dall'assodata derivazione di “grottesca” da “grotta” e quindi dal greco *κρυπτή*, che però non risultava del tutto congruente con l'oggetto significato, in quanto le pitture non si addicevano a 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 »)²⁵². Tuttavia, anziché accogliere l'ipotesi vulgata di una coniazione moderna esprimente 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 »)²⁵³, 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 »)²⁵⁴. Quindi, cercava di rispondere a tale interrogativo opponendo la più originale delle sue argomentazioni, cioè che le pitture in questione esistevano già anti-

250. AI, F. 30/16, CN 58, f. 10v.

251. AI, F. 30/16, CN 58, f. 10v.

252. G. PALEOTTI, *Discorso*, p. 223.

253. *Idem*, p. 227.

254. *Idem*, p. 228.

camente 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. In linea con altri luoghi di culto, questi ipogei erano effigiati dalle immagini delle divinità quivi venerate (« è molto verisimile che questi che si dedicavano a dei infernali si adornassero di immagini e forme appropriate alla condizione d'essi »)²⁵⁵; e trattandosi di numi legati a una dimensione notturna, le iconografie ad essi 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 »)²⁵⁶. Paleotti, però, si spinge oltre, affermando che l'esistenza di questo fenomeno artistico imponeva altresì l'esistenza di una parola che ne rappresentasse compiutamente nel significante e nel significato l'oggetto, ovvero che identificasse tali pitture come grottesche sin dall'antichità (« queste pitture [...] oggi ritengono il loro nome antico di grottesche »)²⁵⁷.

Permaneva tuttavia una difficoltà: sebbene le fonti descrivessero fenomeni artistici più o meno sovrapponibili con la sua concezione ideologica di grottesca, non sopravvivevano testimonianze di una voce corrispondente, nemmeno in quegli autori antichi che di queste pitture parlavano in maniera esplicita (Vitruvio e Orazio). Così, si poteva solo congetturare la circolazione non attestata di una voce identica a quella moderna, da cui la versione rinascimentale abbia tratto origine.

Nell'edizione del *Discorso* uscita nel 1582 in lingua volgare, Paleotti non esplicitava questa congettura, lasciando solo intendere l'esistenza di un archetipo, forse **grottescam*, sul calco delle attestazioni *grottescam/grottescham* generalmente in uso nel latino contemporaneo. Tuttavia, nell'edizione latina del *Discorso* del 1594, si ha un esito curiosamente diverso: il termine viene reso con il sintagma *picturam crypticam*²⁵⁸, facendo pensare a una coniazione inversa, donde il significato moderno potesse ritrovare un legame lessicografico con l'universo antico²⁵⁹.

255. *Idem*, p. 230.

256. *Idem*, p. 231.

257. *Idem*, p. 234.

258. G. PALEOTTI, *De imaginibus*, pp. 319–322.

259. Alla luce di ciò, bisogna tenere in considerazione l'esempio della raccolta di incisioni raffiguranti grottesche da attribuirsi Jaques Androuet du Cerceau pubblicata nel 1594. Il titolo, ispirato a quello dell'analoga opera di Enea Vico, pur essendo in latino, quando vuole indicare queste pitture, utilizza la voce italiana; cfr. J. ANDROUET DU CERCEAU, *Iacobus Androvetius Du Cerceau inventor. Ante annos non paucos conscriptis librum, de eo picturae genere, quod Grottesche itali vocant, verum cum exemplaria pleraque sint distracta, ut nusquam facile compareant Iohannes Sibmacher Norimberg. Plurimorum precibus adductus, idem opus denuo radendum et divulgandum suscepit, sperans se pictoribus et aurifabris hoc labor gratum officium praestitisse, et iudices aequus habiturum quibus etiam se officiose comendat, 1594.*

Individuare l'origine delle grottesche e confermarne la realtà linguistica anche in antichità, poneva queste pitture in una nuova luce: considerando che queste pitture avevano una connotazione "grottesca" non solo per l'ubicazione originaria ma anche da un punto di vista iconologico, non potevano più essere considerate reperti antichi senza implicazioni di carattere morale; ma diventavano un genere artistico complesso, connaturato a una dimensione oscura, non più ammissibile in un'epoca in cui la luce delle verità cristiane si era manifestata (« 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 »)²⁶⁰. Pertanto nella loro origine e nella loro denominazione risiedevano simultaneamente anche le ragioni della loro condanna.

Nota all'edizione dei testi

Si è deciso di pubblicare i seguenti testi senza apparato e senza commento. Nella maggior parte dei casi, infatti, si tratta di epistole a testimone unico che non recano particolari problemi redazionali.

I criteri di edizione sono stati uniformati a tutti i testi, in modo da facilitarne la leggibilità.

Si è deciso di sciogliere le abbreviazioni e la *scriptio continua*, adeguare alcune forme grafiche all'uso moderno (p.es.: perche → perché), ma anche di mantenere la patina anticheggiante di altre (p.es.: –ij in finale di parola per –ii).

La punteggiatura è stata modernizzata con discrezione.

Le citazioni in lingua latina sono poste in corsivo.

I titoli delle opere menzionate sono stati resi in tondo, vista la loro variabilità rispetto all'uso moderno.

Le citazioni in lingua italiana sono state poste tra virgolette basse (p.es. « ma è necessario che chi assomiglia et esplica la ragion d'esse, raccoglie queste da molte a guisa de' pittori quando dipingono i tragelafi et molti altri simili figmenti »).

Le espressioni usate in senso lato sono state poste tra virgolette alte (p.es. "patria di pittura").

Le lacune verranno indicate con [...].

Le congetture con un inserimento tra parentesi quadre (p.es.: [incertitudine]).

260. G. PALEOTTI, *Discorsi*, cap. XXXXII.

Ulisse Aldrovandi

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 Frati²⁶¹. 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 — II — III —	V	IV	I — II — III	II — V
IV — V				

Come si evince dallo schema, solo un ms. trasmette tutte le lettere allo stesso tempo; 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.

I	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 interlineari. Il secondo gruppo (2) riunisce tutti i testi, trascritti in bella grafia da un copista esperto, forse di area veneta²⁶², con mano posata e tratto chiaro²⁶³. Il terzo gruppo (3) riunisce in un quaderno solo due lettere concernenti le finalità scientifiche della pittura, e probabilmente scorporate e selezionate in un secondo tempo, quando era possibile dominare i contenuti di tutte le lettere simultaneamente, cioè dopo l'allestimento di BUB Aldrov. 6 II.

261. FRATI, *Catalogo*, p. 241.

262. 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 Barocchi emenda erroneamente "vasi"; cfr. P. BAROCCHI, *Scritti*, p. 1058; M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La Linea, Limena 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 "baii", 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*, Chierici, Bologna 1851.

263. Permangono ancora inserti marginali, ma di un periodo successivo.

Le lettere di BCB B. 244 sono le uniche pubblicate a stampa²⁶⁴, a cura di Paola Barocchi²⁶⁵, una nei *Trattati d'Arte del Cinquecento* (1961) e l'altra negli *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1977). Barocchi reputava tale ms. come il più affidabile, quasi fosse il punto d'arrivo della meditazione aldrovandiana sulle arti²⁶⁶. 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 elemento ecdotico centrale, si può intuire il più ampio disegno aldrovandiano, il suo portato culturale e le sue finalità ideologiche.

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, unico testimone da cui è rilevabile una scansione cronologica generale.

Tale datazione viene confermata da Paolo Prodi ma contestata da Barocchi²⁶⁷, 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.

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

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*.

264. In realtà, Giuseppe Olmi trascrive alcuni brani di queste lettere, cfr. G. OLMI, *L'inventario del mondo*, pp. 30–31, n. 34 e pp. 34–35. In un recentissimo articolo sul pensiero architettonico dell'Aldrovandi, viene data parziale trascrizione della lettera [I]; cfr. F. CECCARELLI, *Studi architettonici di Ulisse Aldrovandi*, p. 80.

265. P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, vol. I, Laterza, Bari 1961, pp. 511–517; P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, pp. 923–930.

266. *Idem*, p. 1057.

267. *Idem*, p. 1057; P. PRODI, *Il cardinale*, vol. II, p. 541.

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 monstrifiche 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 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.

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 lettore²⁶⁸. La presente edizione seguirà dunque il testo tradito da questo ms.

Pirro Ligorio

Archivio Isolani, F. 30/16, cartone 58, Varia = F. 30. 99. 16, ff. 1–12. I fogli sono iscritti r/v. La lettera [I] consta dei ff. 1–4; la lettera [II] dei ff. 5–8; la lettera [III] dei ff. 9–12.

Furono inizialmente definite da Paul Oskar Kristeller nell'*Iter Italicum* « lettere sulla pittura antica », 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 interlocutori: nella prima lettera [I] dichiarava di scrivere « per obedire alla domanda sopra i dubbii della Pittura Grottesca »²⁶⁹; nella seconda [II] per rispondere « sopra

268. Nel ms. BUB Aldrov. 83 II, la minuta della lettera sulle pitture mostruose è seguita dalla trascrizione del capitolo sulle pitture mostruose del *Discorso* del Paleotti (ff. 332–338). Al f. 334v, si fa menzione delle grottesche in relazione alle immagini mostruose non fondate nell'imitazione della natura: « et simili se ne vedono nelle grottesche, de' quali parleremo nei capi seguenti più diffusamente ».

269. AI, F. 30/16, CN 58, f. 1r.

delli dubbii, che hodiernamente sono sopra della Pittura Grottesca»²⁷⁰; infine nella terza [III], leggermente posteriore alle altre, si riferiva al proprio « discorso delle pitture antiche, che da' moderni sono dette Grottesche »²⁷¹.

Le lettere sono tutte autografe, vista l'inconfondibile mano dell'autore.

Il margine inferiore delle lettere è bruciato, il che impedisce la lettura di alcune righe per ogni facciata, tra le 5 e le 8. Per le lettere [I] e [II], è anche possibile congetturare la ricostruzione del testo mancante, in ragione della loro stretta parentela.

Giambattista Bombelli

Archivio Isolani, F. 18. Le tre ivi incluse lettere constano nel complesso di 12 ff. consecutivi *r/v*. La lettera [I] ff. 1–3 *r/v*; la [II] ff. 4–8 *r/v*; la [III] ff. 9–12 *r/v*.

La scrittura è certamente di copista, posata e leggibile. Il testo è collocato all'interno di un'ampia marginatura.

Ogni lettera reca un'intitolazione, in lettere capitali [I] e [III], in corsivo [II]. L'ordine, la datazione e l'autore sono ricostruiti in base a elementi interni al testo.

Altri

Egnazio Danti

Archivio Isolani, F. 30/4, (13).

La lettera consta di tre carte (ff. 1–3). I ff. 1–2 solo *r*; il f. 3 è *r/v*.

Il f. 1 è probabilmente autografo, in considerazione della corsiva adottata, altresì trattandosi di una missiva accompagnatoria a documenti di copisti. La carta è bruciata nella parte inferiore del foglio e piuttosto annerita dalla fuliggine, rendendone difficile la lettura.

Il f. 2, come visto, riporta le domande formulate da Gabriele Paleotti e inviate da Camillo. La mano è sicuramente di un copista, posata e leggibile, probabilmente lo stesso per tutte le altre fatte circolare, di cui però non sopravvivono altri testimoni.

Nel f. 3, potrebbe essere riconosciuta la stessa mano del f. 1, in considerazione di comuni tratti paleografici (la effe maiuscola, il nesso –tr– e altri).

270. AI, F. 30/16, CN 58, f. 5r.

271. AI, F. 30/16, CN 58, f. 9r.

Federico Pendasio

Archivio Isolani, F. 30/4 (12), f. 1 r.

Documento autografo siglato in calce dall'autore medesimo.

Carta annerita dalla combustione e di difficile lettura. Ampia bruciatura sul margine inferiore.

Alfonso Chacón [?]

Archivio Isolani, F. 18, ff. 1 r/v.

Lettera anonima, non datata. Impossibile capire se si tratti di copista o di mano autografa. Il documento è danneggiato dal fuoco, nella parte inferiore del foglio e talvolta nel corpo, ove si rilevano alcune lacune. L'avvenuta combustione rende difficile la lettura del testo.

Gabriele Paleotti

I testi derivano dal *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, libro II, capp. XXXVII–XXXXII, pp. 222–241.

Lettere sulle grottesche

Ulisse Aldrovandi. *Lettere sulla pittura*

I

All' Ill.mo et R.mo Mons. e Il s.re Cardinale Paleotti, di Ulisse Aldro.

Ho letto con gran mio gusto i tre capitoli, cioè il XVIII, XX, et XXI dove V.S. Ill.ma et R.ma discorre sopra l'origine delle grottesche, mostrando con bellissime ragioni, che in alcun modo non convengono a' tempj divini, rispondendo parimente ad alcune ragioni che si potessero addurre in contrario. Nondimeno essendosi degnata V.S. Ill.ma di farmi vedere questo suo discorso tanto utile a' pittori, non resterò di porle in consideratione alcune mie ragioni pertinenti alli sudetti tre capitoli, rimettendomi però sempre di [//97r] tutto quel che dirò ad ogni miglior giuditio.

Non è dubbio alcuno che la pittura debbe esser un essemplio et imitatione di tutte le cose naturali, come il cielo, le stelle et terra, et principalmente le piante et animali, et altre cose inanimate, che sono metalli et pietre et simili misti sotterranei, et altre cose artificiali, che hanno per materia le naturali, come dottamente mostra Aristotele (r. Phy. tex. primo), che sono oggetto del senso, il quale poi le porta all'intelletto che discorre sopra quelle, rispondendo, come dicono i filosofi, *ex parte rei*; altrimenti sono chiamati fintioni, et chiribizzi che sussistono solo [//97v] nel nudo intelletto come testifica Porfirio nel proemio de' Predicabili, come sono le chimere et simili. Questo medesimo afferma Vitruvio (lib. 7 cap. 5), quando dice che la pittura è un' imagine di quella cosa che è et può essere, sì come la nave, un huomo, edificio et altre cose, dalle quali si dipingono l'imagini.

Si può dire delle grottesche de' pittori che siano simili a i sogni finti di Luciano (lib. Veras Hist. in principio), che fra le altre cose mostrifiche describe haver veduto una vite che havea un troncone grandissimo et che la parte superiore erano donne perfette dal ventre inferiore in su; et oltre tanti altri figmenti [//98r] che attribuisce alla natura falsamente, come egli testifica dicendo che scrive cose che lui non ha vedute né manco udite, le quali non

sono né manco furono mai, et però soggiunge che chi legge queste sue chimere non gli debba dare fede. 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.

Si può dire veramente delle grottesche che, non essendo fondate sopra le cose di natura, siano una pittura vana et che pascano l'intelletto de[//98v]gli idioti, sì come pare che allude Virgilio nel 2 dell'Eneida, *sic ait, atque animum pictura pascit inani*, ch'è più ridicola cosa che vedere un tetto grande esser sostenuto da una debile canna, come se fosse una fortissima et potente colonna!

Ancorché le ragioni che adduce V.S. Ill.ma circa l'origine delle grottesche siano molto probabili, nondimeno mi pare che faria bisogno che si provasse con autorità d'antichi che dipingessero queste pitture stravaganti nelle grotte, essendo che la grotta è una caverna, o vero una volta sotto terra in qualche monte escavata [//99r] detta dalli greci κρυπτή, dal verbo κρύπτειν che significa occultare, quasi che dicessi occulta o vero loco occulto. Dal qual verbo greco gli barbanti dicono *crupen*, che vuol dire andare carponi, rampare per terra, imperoché quelli che cercano di occultarsi pare che vogliano andare in groppone, et spesse volte, quando vogliano nascondersi nelle spelonche et caverne, sono sforzati andare con le mani et piedi per terra, et così andare (come si dice) in gattone, il che fa argomento che le grotte sono basse.

Questo nome grotta è formato da κρυπτή cangiando il cappa nella sua media gamma [//99v] et mutando l'ypsilon (che secondo i più dotti si deve pronunciare non come *i*, ma come la *u* appresso francesi) in *o*, il π in *t*, sì come in tutte le voci volgari si vede farsi, come da *scriptum* latino scritto, et βαπτισμός battesimo, et così formaremo da κρυπτή γροττα grotta. Vero è che Vitruvio (lib. 6 cap. 5) ha fatto mentione delle grotte dove parla delli grenari sotterranei che si facevano nelle case, dicendo: *Qui autem fructibus rusticis serviunt, in eorum vestibulis stabula, tabernae, in aedibus cryptae, horrea, apothecae, caeteraque quae ad fructus servandos magis quam ad elegantiae decorem esse possunt, ita sunt facienda*. Ma si vede che queste grotte erano per mettervi il formento et altri frutti [//100r] della terra et non per depingerle a diletto de' riguardanti, sì come anco hoggi fanno in Romagna questi lochi sotterranei et pozzi per conservatione del grano. Di questi medesimi pozzi, o vogliamo dire granai, fa mentione Marco Varrone (lib. 1 cap. 57) nel suo libro dell'Agricoltura, dove dice: *Quidam habent granaria sub terris, uti speluncas, quas vocant siros, ut in Capadocia et Thracia; alij, ut in Hispania citeriore, puteos, ut in agros Carthaginensi et Oscensi*, sì che vediamo questa usanza de' romagnoli esser stata ancora appresso gli antichi; appresso i quali erano ancora certi luochi chiamati cryptoportici, che erano murati attorno attorno [//100v] simili alli hypogei et portici sotterranei.

Da gli hebrei è detta la grotta מְהָרָה (*meharah*), il qual nome vogliono alcuni che deriva dal verbo infinito צָרָה (*haroth*), che significa dinudare, perché la spelonca over grotta sia in luoco denudato et voto; il che mostra che sia inetta alla pittura essendo priva della luce, non potendo vedere gli colori se non per mezzo del lume del sole o del fuoco. *Haroth* non solamente è verbo, come habbiamo detto, ma nome del numero del più de צָרָה (*harah*), che significa loco pieno di verdura et gramigne, da' latini chiamato *graminetum*, di modo che *haroth* dinotarà *gramineta*, [//IO1r] cioè luochi di gramigna et herbe verdeggianti adorni. Però alcuni per questo vocabulo vogliono che si intenda le rive de' fiumi, per causa della nudità et cavità che per l'onde sono di sotto escavate, ma di sopra con bellissime herbe vestite, sì come veggiamo alcune volte le fontane ave, che mostrano una bellissima verdura.

Se anticamente si havesse dipinto nelle grotte in Roma, Vitruvio ne haveria fatto mentione, havendo scritto l'architettura a Cesare Augusto de gli edificij romani, de' quali havea bonissima cognitione. Et ancora hoggi si tro[//IO1v]vano nelle grotte di Roma alcune pitture stravaganti, che si chiamano grotesche; nondimeno questo non prova che anticamente si facessero nelle grotte, hoggi così chiamate per esser in loco sotterraneo et haver le vigne di sopra — per la ruina fatta da' barbari è alzato hoggi tanto il terreno che sono rimasti sotto terra et impropriamente sono chiamate grotte. Nel monte Esquilino dove è S. Pietro in Vincola, sotto le vigne sono molte grotte grandissime et alte dove si vedono infinite belle pitture fatte al vivo et anco delle grotesche, sì come già trenta anni sono ho veduto con gli [//IO2r] 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 che, come testifica Svetonio, era di tanta grandezza che occupava quanto è il colle Palatino et il Cellio, estendendosi nelle Esquilie, giungeva insino a gli Horti de Mecenate, di modo che era a guisa d'una gran città? Et per sodisfare a questo suo sfrenato appetito distrusse infinite case de' cittadini, onde ne fu fatto un distico da un poeta in questo modo:

Roma domus fiet Veios migrate Quirites [//IO2v]
Si non et Veios occupat ista domus.

Et fornita che fu questa casa d'oro disse che cominciava ad habitare come huomo. Testifica Cornelio Tacito che essendosi attaccato il fuoco in Roma, che mai non si poté smorzare, sin che bruciò con questa casa il Palatino con tutti i luoghi intorno.

Che queste non fossero grotte appresso gli antichi dove sono queste pitture, ma edificij anticamente sopra terra, si può facilmente mostrare per il tempio Pantheon, che fu edificato a Iove Ultore et poi dedicato a tutti gli dei, come la voce istessa dismostra. Hoggi chiamato S. Maria Rotonda,

il qual tempio [// 103r] è alto cento et quaranta quattro piedi et altro tanto largo. Vi si scende hora dentro per molti gradi, et nondimeno con sette gradi anticamente si ascendeva, 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; et che nel Pantione si ascendesse, si potria provare per gli scritti di antichi, sì come anco in tutti gli altri tempij si ascendeva, eccetto il tempio del dio Conso et Plutone, ne' quali si discendeva, come altre volte mi racordo haver letto. [// 103v]

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.

Mi ricordo haver letto appresso alcuni architettori, ma non mi soviene il nome, che nelle grotte et nelle spelonche gli antichi usavano di fare una cortezza di cose aspre et ronchiose comettendovi pezzoli piccoli di pomice o di spogna di trevertine, la qual spogna da Ovidio è chiamata vivo pomice; altri vi ponevano cera verde per fingere quella lanugine d'una spelonca piena di mosco herba, sì come ancora hoggi [// 104r] si fanno varie grotte con varie cortezze d'ostrighe et altri conchigli marini.

Quanto a quello che parla V.S. Ill.ma delle pitture de' tempij, non restarò di dirli quello mi ricordo haver letto: appresso Platone era ordinato che nissuno conducesse pitture di nissuna sorte che fussero più belle che quelle che trovavano ne' tempij de' gli dei depinte da gli antichi; né voleva Platone che 'l tempio si adornasse d'altra pittura che di quella una sola che un sol pittore potesse fare in un sol giorno, il che mi pare che non convenga nelle pitture de' nostri tempij celeberrimi, perché mi [// 104v] pare ch'era mal possibile a far una pittura bella in un sol giorno.

Non voglio restare di dire (che forse si potrà servirsene nella historia delle pitture) che debbono molto bene considerare i padri di famiglia le stanze dove hanno da dormire con le lor moglie, che non depingano se non volti d'huomini bellissimi et donne bellissime et honorate, perché questo molto importa alla concettione delle natione, et quanto alla bellezza della futura progenie.

È da avvertire ancora che a quelli che hano la febre giova molto il vedere depinte fontane et rivoli d'acqua vivi, del che si può fare isperienza, che se alcuno tal[// 105r]volta non potrà dormire la notte, standosi nel letto, poiché egli haverà cominciato a rivolgersi per la fantasia, alcune limpidissime acque o fontane, che altre volte haverà veduto in alcuno loco, over qualche lago, si inhumidarà subito quella siccità del stare desto et ne verrà il sonno tanto che si adormentarà dolcissimamente.

Queste poche cosette ho voluto dire a V.S. Ill.ma sapendo che piglierà sempre in buonissima parte quello che da gli servitori suoi deditissimi, come io le sono, gli viene detto.

Di casa, il 6 decembre MDLXXX. [// 105v]

II

Ill.mo et R.mo Mons.re et Prin. mio Colen.mo.

Ho letto gl'altri capitoli sopra la pittura mandatimi et sono de l'opinione di V.S. Ill.ma che l'origine de la pittura sia antichissima, vedendo che non ci è quasi cosa veruna al mondo che del disegno, vero fondamento della pittura, non habbia bisogno, essendo ella il fiore di tutte l'altre arti; ma che sia anterior a i libri, si potria molto dubbitare, attanto che Plinio (lib. 7 c. 56) dice che le lettere assire sono state sempre. Oltre di questo, per testimonio di Epigene, autore gravissimo, testimifica il medesimo che appresso i Babilonij furono scritte in mattoni cotti l'osservationj delle stelle di settecento anni, ancorché Beroso et Critodemo dicano solamente di quattrocento ottanta anni. Laonde si vede che sempre fu l'uso delle lettere, né così potiamo dire della pittura.

Scrivono alcuni historici (Cedren. Annal. 7. 6) che Seth figliuolo di Adamo scrisse la scienza dell'astrologia in due colonne: una delle quali (essendo [//108r] presago ch'el mondo havia a perire) era costrutta di mattoni, accioché dal fuoco non fosse danneggiata, l'altra fece di pietra soda, acciò dall'acqua non fosse rovinata. Et tutto quanto fece a fine che in tutti i modi la scienza de l'astrologia restasse perpetua.

Io sono di parere che questi mattoni, de' quali fa qui mentione Plinio, altro non sia che la colonna di Seth che parimenti fu di mattoni fabricata, la qual per testimonio di Giosefo si trovava ancora in Soria, quantunque Cedreno, citando il medesimo autore, dica nel monte Sirido, perché in Giosefo non si trova scritto questo monte, ma dice *κατὰ τὴν Συρίαδα*, cioè in Soria. Et è stato facil cosa che per Syriada habbia scritto Cedreno Sirido, tanto più che cita il medesimo autore. Questo medesimo Seth fu quello che trovò et scrisse le lettere hebraiche, a cui, essendo rapito dall'angioło divino, fu rivelata [//108v] la futura impietà de' suoi posterì et l'avenimento del Salvatore dell'universo.

L'arti conservative della memoria che si può lasciare a' posterì sono lo scrivere, il dipingere, lo scolpire et il fondere, fra quali, essendo lo scrivere et i libri più conservativi dalla memoria et più universali di tutte l'altre arti che la memoria delle cose conservano, è adunque verisimile che siano più antiche che 'l dipingere, et devono esser più lodate, attanto che per la memoria in longhezza di tempo ogni sorte di scienza et sapienza delle menti de gli huomini si conservano. Et questo, come ho detto, molto meglio si fa per i libri et lo scrivere, che per pitture o altre arti, sì come copiosamente ho trattato nel primo libro della mia Bibliologia, scritta hora all'Ill.mo Sig.re Camillo fratello di V.S. Ill.ma, parlando dell'antichità delle lettere avanti

che si scrivesse et trovasse [// 109r] l'uso della carta fatta dal papiro, pianta nobilissima d'Egitto.

Vengo hora al decimo quinto capitolo della pittura dove V.S. Ill.ma con belle ragioni mostra l'utilità grande che le pitture al mondo apportano; et dico che non ci è cosa al mondo che meglio possa rappresentare tutte le cose dal grand'Iddio prodotte che la pittura istessa per mezzo della varietà di colori, i quali dalla varia mistione di quattro elementi in tutti i corpi misti si veggono. Essendo il colore oggetto proprio del vedere, come dice il filosofo, non si potendo vedere cosa alcuna se non in quanto colorata, il colore veramente è un accidente nelle cose naturali che dà gran giovamento a intendere le sostanze. Diceva Aristotele (primo dell'Anima), *quod accidentia maxime conferunt ad quod quid erat esse*. Questo colore è uno [// 109v] accidente inseparabile dalla sostanza, senza la cui notitia non si può venire alla cognitione intrinseca di quel misto, essendo scala et mezzo, insieme con gli altri accidenti, in conseguire la cognitione perfetta di ciascuna specie, le quali, per mezzo delle prime sostanze (chiamate individui), si conoscono et sono dette sostanze seconde che sono oggetto dell'intelletto, et le prime sono oggetto del senso del vedere, come colorate et non altrimenti. Quanto sia necessario accidente il colore quand'è manifesto, che non ci è cosa in questo mondo basso che non habbia bisogno di esser descritta et dipinta mediante i colori, avanti si possa conseguire la cognitione d'essa!

Per isperienza si vede quanto giovamento alli studiosi apportano le pitture di vari animali, come d'uccelli, pesci, ceti, serpenti, [// 110r] animali quadru-pedi ovipari et vivipari, sicome anco veggiamo nella pittura de gli animali essanguì, come sono gli insetti, crustacei, testacei et altri chiamati dal Filosofo *malachia*, et parimenti i zoofiti nominati piantanimali, sì come si può vedere nelle mie Historie et nelle mie figure, dove ho depinti al vivo insino a tremila animali divisi. Per mezo di queste pitture, insieme con l'histoire, ponno gli studiosi venire in piena cognitione quali fossero appresso gli antichi, la qual utilità è tanto grande che non si può imaginar maggiore, perché se gli antichi havessero fatto ritrare et dipingere tutte le cose che hanno descritto non si truverebbero tanti dubbij et errori infiniti appresso gli scrittori.

Dove lasciarò le piante, dipinte parimenti al vivo, che tanta utilità apportano a [// 110v] li medici, conoscendo per mezo della pittura le piante istesse dalla natura all'humano beneficio prodotte? Dalle cui parti (o siano fiori, frutti, semi, radici o foglie, o legni, scorze, lacrime come resina et gomma, sughi et liquori) si pigliano tanti varij remedij per indurre la sanità perduta, come ancora per conservarla. Sapendo Evace re degli arabi quanto giovamento portava la pittura delle piante, fu il primo che dipinse in un libro varie piante et per cosa regia lo mandò a donare a Neron imperatore.

Dio volesse che gli antichi principi et monarchi, come fu Alessandro Magno, et tanti altri scrittori, come Aristotele, Teofrasto et Crateva, tanto

amico del nostro divino Hippocrate, havessero fatto [// IIIr] dipingere le piante et animali che da loro descritti furono, che certo non saria hoggidi tanta difficultà in conoscerli! Però è di gran laude degno il Serenissimo Gran Duca di Toscana, il quale tiene appresso di sé un ecc.mo pittore, che giorni et notti non attende ad altro che a dipingere piante et animali di varie sorti, et particolarmente delli peregrini, come se ne può vedere appresso di me alcune figure d'uccelli venuti dall'Indie, donatemi da S.A. Serenissima insieme con li ritratti naturali di duoi serpenti apportati d'Africa; li quali animali sì leggiadramente con mirabil artificio sono formati et dipinti, che altro non li manca che lo spirito, tanto sono [// IIIv] fatti dal naturale. Grand'obbligo certamente hanno d'haver gli studiosi a S.A., che in questa et mille altre maniere illustra le cose naturali. Piacesse a Dio che il Re Catolico, per la gran commodità che dell'Indie Orientali et Occidentali (havendo hora impero sopra amendue per la vittoria conseguita), 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.

Guaynacapa re del Cusco fu di tanto grand'animo et tanto si diletto delle cose [// II2r] di natura che nella sua guardarobba tra infinite statue grandissime d'oro, di tanta grandezza che parevano giganti, havea ancora le figure fatte con la grandezza naturale di tutti gli animali quadrupedi de' quali haveano notitia, et parimenti di tutti gli uccelli, sì come ancora de gli arbori et piante che la terra produceva, similmente di quanti pesci erano ne' mari, fiumi et altre acque de' suoi regni. Et tutte queste cose erano fatte et formate d'oro et d'argento. Se un precipe barbaro havea tanto grand'animo che volse fare formare tutte le cose naturali dal grand'Iddio all'uso humano prodotte d'oro et argento, quanto maggiore [// II2v] i principi cristiani, che sanno quel detto di Paolo che *invisibilia Dei per ea, quae visibilia facta sunt, cognoscuntur*, doveriano fare dipingere tutte le cose che ne' suoi regni dalla natura continuamente sono prodotte, che sarebbe molto minor spesa di quella che fece il sudetto precipe barbaro in simil impresa? Et certamente, se questo facessero, non solo ne nascerebbe grande utilità al genere humano, ma anco per questo verrebbe a cognoscere maggiormente la grandezza di Dio creatore di tutte le cose, et conseguentemente ne verrebbe grand'honore a la bontà divina per le debite gratie renduteli, che tante cose varie et infinite [// II3r] per le sue creature habbia prodotte et di continuo produce, non cessando mai di operare per esser atto puro et infinito.

Doppo haver discorso forse troppo a longo sopra il 16 cap., vengo parimente al 26, dove molto dottamente mostra V.S. Ill.ma i varij et diversi affetti che dalle pie et divote imagini causar si possono. A questo proposito adunque non restarò di dirle di quella statua di Venere Gnidia, di marmo

pario formata, la quale fu collocata nel suo tempio, siccome testifica Luciano (Dialogo, Arist. Erotes), et fu tanto bella che fece quasi impazzire Caricle, vedendo che egli, quando la vidde, disse *O fortunatissime Deorum Mars, qui propter hanc victus fuisti*, et accorrendo [// 113v] la baciò a piene labra stendendo quanto più era possibile il suo collo. Et dalla bellezza di questa statua impazzito, fece molte altre pazzie, stando tutto il giorno in quel tempio et subito levato correva a quella, et ogn' hora più s' accendeva il suo amore verso tanto bella et gratiosa statua. Et se una statua di marmo scolorita faceva questo effetto, che dovranno poi fare le colorate et depinte al vivo? Questa statua di Venere mi fa raccordare del bellissimo giovinetto Narciso, che di sé medesimo tanto era innamorato.

Ho cercato con grandissima diligenza i duoi luochi citati da S. Girolamo dove dice *Venerabantur etc.* et parimenti quel verso di Virgilio, *Sic pater etc.*, ma mai ho potuto [// 114r] trovar alcune di queste autorità, ancorché S. Girolamo citi questo poeta in più di venti luoghi, che ho voluto vedere tutti per trovarsi questi duoi, ma mi sono affaticato in ciò indarno.

Circa il terzo luoco, dove desidera sapere V.S. Ill.ma qual autore faccia mentione di Pausone pittore, che havea dipinto in una tavoletta un cavallo corrente con freno, per il che, essendosi sdegnato il patrone che l'havea fatto fare et dimandando perché ci avesse aggiunto il freno, rispose che in sì angusto spacio era stato necessario di mettere il morso alla bestia perché non traboccasse. Non mi ricordo haver mai lettone appresso antichi né moderni (fra' quali è stato Georgio [// 114v] Vassario, che parla delle vite de' pittori, sì come anco l'Ariosto nel 33mo canto ne descrive molti, antichi et moderni, ma di questo non fa mentione) che sia stato alcun pittore che si chiamasse Pausone. Vo pensando se per sorte fosse Arrigo di Panone, conte di Venafrò et duca di Buoiano, il quale in molte parti delle sue rocche fece dipingere dal vivo i più belli et graditi cavalli, che dalla sua razza gli uscivano. Potrebbe esser che questo nome di Panone fosse corrotto in Pausone, ancorché sia d'opinione che più presto voglia dire Pausia che Panone o Pausone, attanto che Plinio fa mentione di molti ecc. ti pittori, fra li quali parla di Pausia Sicionio, chiamato così dalla patria che per lungo tempo, come [// 115r] il medesimo Plinio testifica, fu chiamata patria di pittura; et tanto più lo credo sapendo che Pausia si diletta di dipingere in tavoletta, sì come nel portico di Pompeo dipinse i sacrifici di buoi. Scrisse parimente fra l'altre opere sue una battaglia a cavallo; fece medesimamente un'altra figura in Efeso, nella qual eran un Ulisse che finse d'esser pazzo mettendo a un giogo un bue et un cavallo. Che questo Pausia si diletta di dipingere tavole lo testifica il medesimo Plinio (lib. 21 cap. 2), parlando della ghirlanda, così dicendo: « Quando si facevano di fiori, perciòché quelli erano intrecciati, all'hor si chiamavano serve. Ma ciò non è molto antico appresso de' greci, i quali usarono [// 115v] far ghirlande di rami d'arbori ne' giuochi

sacri, poi cominciarono a variare con misture di fiori et la città di Sicione cominciò a accendere i colori et gli odori di fiori, et ciò nacque dall'ingegno di Pausia pittore et di Glicera facitrice di ghirlande, alla quale egli volle grandissimo bene, perciòché egli nell'opera et componimento delle sue ghirlande con la pittura l'imitava. Et ella, provocandolo, si ingegnava di variare; così veniva a esser un contrasto dell'arte et della natura. Però ci sono ancora sue tavole di tal pitture et massimante quella ch'è chiamata stefanophoro, nella quale egli ritrasse Glicera, et ciò fu dopo la centesima Olimpiade ». Potria adunque esser stato questo Pausia che havesse ritratto nella picciola tavoletta [// 116r] quel cavallo corrente con il freno in bocca, perché si vede che era molto ingegnoso et capriccioso, come dalle sudette sue pitture alcune si può comprendere; et se non è questo non sapria dire chi fosse questo Pausone.

Non restarò di dire a V.S. Ill.ma per compimento del capitolo delle grottesche, sopra le quali alli giorni passati dimandò il mio parere, che Platone pare che havesse notitia al suo tempo di queste grottesche et pitture stravaganti, quando nel sesto libro della Republica, parlando de' governi, dice queste parole: Ἀλλὰ δεῖ ἐκ πολλῶν αὐτὸ ζυναγαγεῖν εἰκάζοντα καὶ ἀπολογούμενον ὑπὲρ αὐτῶν, οἷον οἱ γραφεῖς τραγελάφους καὶ τὰ τοι ταῦτα μιγνύντες γράφουσι, cioè [// 116v] « ma è necessario che chi assomiglia et esplica la ragion d'esse, raccoglie queste da molte a guisa de' pittori quando dipingono i tragelafi et molti altri simili figmenti ». Dalle qual parole di Platone si vede che insino all'hora si dilettavano 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.

Altro per i presenti capitoli non m'occorrendo hora a dire, farò qui fine. Però con questo basciando le mani a V.S. Ill.ma et R.ma le desidero dal sommo Iddio ogni felicissimo successo de' suoi santi desiderii.

Di casa, alli 5 di genaro 1581.

Di V.S. Ill.ma et R.ma, humilissimo et divotissimo servitore,

Ulisse Aldrovandi [// 117r]

III

Ill.mo et R.mo Mons. et Pren. mio Colend.mo.

Prima d'hora per esser stato molto occupato non ho potuto risponder a quello che habbia considerato sopra i duoi capitoli rimandatimi. Anchorché S.S. R.ma mostri con ragione che la pittura sia antichissima et molto più antica de' libri et principalmente la pittura rozza, nondimeno mi pare più

probabile che le lettere, et conseguentemente i libri et le memorie che si conservono per quelle, siano di gran lunga anteriori per le colonne di Seth, delle quali altre volte ho detto, dove era scritta in carattere hebreo la scienza de l'astrologia. Dalle parole di Plinio (lib. 7 c. 56) si può confermare che le lettere siriane siano antichissime, vedendo che esso le fa eterne, perciocché, quantunque egli contra i teologi tenga che 'l mondo sia stato sempre ab eterno, nondimeno, parlando ivi Plinio dell'inventione delle cose che sono state trovate di tempo in tempo, viene a mostrare per le sue parole l'antichità delle lettere. [// 1197] Di più, se considereremo le parole di Plinio, si potrà dire secondo Eusebio che essendo la Giudea in Soria spesso partecipa di quel nome; però quello che dice Plinio delle lettere assire si deve attribuire alle lettere hebraiche. Molti affermano, dice egli, che gli Assiri furono i primi che trovarono le lettere; ma i siri sono gli hebrei, perciocché la Hebraea fu sempre tenuta per una parte della Soria, sì come anco è chiamata Fenicia appresso gli antichi, et a' tempi nostri la chiamano la Palestina della Soria.

Per maggior corroboratione di quanto habbiamo detto, che le lettere siano antichissime et molto più antica che non è la pittura, addurrò il testimonio dell'apostolo Giuda, il qual nella sua Canonica cita il libro di Canoco, che fu il settimo huomo al mondo doppo Adamo, citando parimente le profetie del secretario di detto Chanocho, le quali si sa certo che furono scritte in lingua [// 1197] hebraea et parimente in carattere hebreo, essendo forza che all' hora ci fosse un sol carattere, non ci essendo se non una sol lingua che l'hebraea, come habbiamo copiosamente mostrato nella nostra Bibliologia, dove con occasione del papiro de gli antichi vengo parimente a parlar dell'antichità delle lingue et qual fosse la prima con che parlava il nostro primo padre Adamo, essendo necessario che tutto ciò che scrive et ragiona si dica in qualche sorte di linguaggio, perché altrimenti non potiamo esprimer bene i concetti dell'animo nostro.

A quello che V.S. R.ma mostra dottamente che le pitture hanno gran similitudine con i libri, essendo elle libri mutoli, ho voluto aggionger alcune cose per maggior corroboratione di questa sua bellissima comparatione che fa tra i libri, overo scrittura, et la pittura.

La gran similitudine che hanno i libri con la [// 1207] pittura, o vogliamo dire la pittura con la scrittura, si comprende manifestamente dalli nomi che indifferentemente si attribuiscono hora alle cose appertinenti alla pittura, hora a quelle della scrittura, imperoché γραφεύς appresso i greci si piglia non solo per scrittore, ma parimente per il pittore. Laonde similmente la pittura si chiama γραφή (che ancor significa scrittura); et non solamente con questo nome vien detta la pittura da' greci, ma si chiama ancora ζωγραφία, dal verbo greco ζῶ, che vuol dire vivere, et da γραφέω over γράφω, che significa dipingere, come dicessimo pittura fatta al vivo. Da qui si chiama parimente ζωγράφος il pittore, et quivi si vede che le grottesche immerita-

mente sono chiamate pitture, perciocché non sono fatte dal vivo, ma secondo il vario capriccio del pittore, né hanno alcuna [// 120v] corrispondenza con le cose naturali, né furono né sono né saranno mai in natura, come ben disse il prencipe de gli architettori Vitruvio. Platone chiama la pittura, cioè quello che è dipinto al vivo et secondo il naturale, ζωγράφημα.

Che il vocabolo greco γράφω, dal qual sono derivati i nomi da noi di sopra addotti, non solamente significhi scrivere ovvero imprimere et inscolpire lettere od altre note in luogo di lettere in legno o pietra, ovvero in qualche altra materia atta a scrivere sopra, ma ancor dinota il dipingere, si conosce chiaramente dalle parole di Herodoto, il qual disse εἰκόνα γράφειν per dipingere, il che propriamente da' nostri pittori moderni si chiama far figure. Questa parola γραφή, oltre le significazioni datele da noi di sopra, si piglia ancora appresso Luciano per una tavoletta dipinta, et da Teofilo per la faccia [// 121r] imbellettata, come se ella fosse dipinta.

Oltra li vocaboli che a questa arte nobilissima sono attribuiti, ci sono ancora i nomi degli stromenti che adopra, che hanno il suo vocabolo comune con gli istromenti dello scrivere, perciocché γραφεῖον, che appresso i scrittori significa il stiletto di ferro o d'altra materia con che si scrive in luogo di penna; si piglia parimente per il pennello de' pittori, il quale si chiama ancor γραφεῖον et γραφίς, -ίδος, quantunque γραφίς dal dottissimo Budeo si pigli per il disegno che fanno i pittori avanti che le figure con i colori dipingano. Questa parola medesima dalla scrittura sacra è pigliata per gettare et fondere, dicendo nell'Essodo: ἔπλασεν αὐτὰ ἐν τῇ γραφίδι, *id est, formavit ea opere fusorio*. Dionisio Ariopagita chiama l'imagini delle cose divine [// 121v] ἱερόγραφα, che forse sono le idee poste nella mente divina.

La pittura ovvero scrittura delle cose grandi da Vitruvio (lib. primo c. 2, dove si legge *scenographis pro sciografia*) viene chiamata μεγαλογραφία; il quale parimente chiama σχιογραφία la pittura adombrata, che da' nostri pittori hoggidi è detta perfilo et schizzo, dal verbo greco σκιάζω, che significa adombrare et disegnare leggermente qualche cosa che è quasi un'ombra delle cose che si vuol fare.

Aristofane chiama la pittura mostruosa τερατογραφία, dal verbo greco τερατογραφέω, che significa dipingere mostri over cose mostruose. 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, come di sopra habbiamo accennato, ma le mostruose [// 122r] hanno per corrispondenza i mostri istessi, da' quali sono state ritratte.

Oltra di quello che habbiamo detto, è da avvertire che parimente appresso gli hebrei le parole che significano scrivere si pigliano hor per il dipingere hor il scolpire, secondo l'opportunità del senso della scrittura. Imperoché

חַקַּק (*châkak*), che significa propriamente il medesimo che χαρσίττειν appresso i greci, cioè scolpire et imprimere qualche imagine et figura, ovvero descrivere et metter in iscritto come in atto publico per eterna memoria. Si piglia ancora per dipingere, come si può comprendere dalle parole di Jechez, quando dice: *Et tu, fili hominis, accipe tibi laterem et pone eum coram te* וְחַקֹּתָהּ (*ucchakotha*) cioè *et scribes super illum civitatem Herusalem*, nel qual luoco certamente non potiamo intender altro che la [/ / 122v] pittura, come ancor intendono molti teologi, che in luogo di *describes* mettono *depinges*, pro *depinge*, ovvero potiamo intendere la scoltura, essendo la pietra assai atta a questa, et è esposizione al mio giuditio assai conveniente in questo luogo. Et mi raccordo haver veduto tre anni sono appresso il Gran Duca di Toscana un bellissimo calcidonio dove dentro era scolpita et espressa con mirabil artificio la nobilissima et bellissima città di Fiorenza, che certo era cosa degna di così gran Prencipe.

Et chiamano similmente il pittore צַיִיר (*zaijar*) che significa non solamente pittore, ma figuratore et coloratore, et צִיּוּרִי (*ziuri*) formatione et imaginatione, לְבוּשִׁים צִיּוּרִיִּים (*lebuschim ziurim*) sono certi vestiti figurati et arcamati, come anco hoggidì si fanno le figure di ricamo nelli vestimenti primamente ecclesiastici, come i piviali. Et che altro non potiamo intendere che la pittura over scoltura, ci mostra chiaramente il Targum, cioè la translatione della parafrase caldaica, dove in luogo di *describes* si legge וְהַצִּיּוּר (*uthezur*), cioè *efigurabis*, il qual verbo è composto da *vau* ו, che serve per congiunzione, et da צַיִיר (*zaijar*), che significa figurare, dipingere, et dal ך che serve per seconda persona, et è il medesimo che רַקַּם, che significa ricamare. Quindi appresso i Caldei le pitture si chiamano צִיּוּרִין (*ziurin*) et la figura צִיּוּרָא et צִיּוּרָתָא (*zura, zurath*) (4. Reg. 20).

Parimente Jechez (23. 14), in un altro luoco, mostra chiaramente che questo vocabolo hebreo si piglia per il dipingere quando dice *imagines Chaldeorum* חֶקְקִים (*chekûkim*), cioè *descriptas (aut depictas) sinopide*. Questa sinopide è una specie di terra descritta da Dioscoride, che altro non è che il bolo armeno volgare, che si trova da per tutto nelle speciarie; la qual terra si può chiamare [/ / 123r] rubrica sinopica, onde ha preso il nome la rubrica de' legisti, perché si scriveva in lettere rosse scritte come si può congiettare con inchiostro rosso fatto di questa sorte di terra, onde si è atta a scrivere e parimente buona a dipingere, come la veggiamo esser usata dalla scrittura. Gli hiponei, che sono popoli dell'Etiopia, essendo neri, tingono i lor corpi con la rubrica.

Non voglio lasciare di dire a V.S. R.ma che la pittura appresso i medesimi hebrei si chiama ancora פְּתוּחָה (*pittuach*), da verbo פָּתַח (*patach*) che significa aprire, percioché apre, cioè manifesta et mostra (in questo significato si piglia ancor aprire appresso i latini, come *aperire alicui animum suum*, et parimente appresso i Toscani, Dante: « Poscia che 'ncontro alla vita presente

/ de' miseri mortali aperse il viso / quella che 'mparadisa la mia mente », parimente il Petrarca in più luoghi lo piglia in questa significatione) la figura et similitudine delle cose. Da questo verbo hebreo certamente viene il verbo latino *pateo*, che vuol dire esser [// 123v] aperto, et *patefacere*, aprire et manifestare.

Nella Scrittura Sacra la pittura si chiama ancora in hebreo שְׂכִיחַ (*sechiah*), dal verbo סָכַח (*sachah*) (mutando il ך *schin* in ם *samech*), che significa non solamente guardare, ma ancora vuol dire dipingere; et hanno chiamato la pittura *sachiah*, perciocché le pitture, essendo belle et fatte di maestra mano, con occhi fissi sono da gli huomini riguardate. Nel Levitico (26.1) habbiamo quasi la medesima voce et *lapidem מַשְׁכִּיתָה* (*maschith*) *pictura*. Jechez (8. V. 11) parimente quando dice *in cubiculis מַשְׁכִּיתָהוּ* (*maschito*) et *picture eius*, cioè « nelle sue camerine dipinte et adornate di bellissime pitture ».

Havendo io fatto mentione nel discorso passato dell'utilità delle pitture delle piante et mostrato che Evace re de gli Arabi havia fatto un libro di figure di piante et mandato poi a donare a Nerone come cosa regale, ho voluto avisare V.S. R.ma che di questo Evace fa mention Plinio, [// 124r] dicendo che questo Evace scrisse a Nerone delle facoltà de' semplici. Cratèva, Dionisio et Metridoro con piacevolissima maniera, ma tal che per essa niente altro si intende per la difficoltà della cosa, perché dipinsero le figure dall'erbe et vi scrissero sotto gli effetti; ma la pittura è fallace et per i colori di sì gran numero, massimamente in voler contrafare la natura, piglia di molti errori la diversa maniera di coloro che transcrivono. Oltre di questo non basta descrivere la particolarità di ciascun'erba, perciocché elle, secondo le quattro stagioni dell'anno mutano aspetto, et però alcuni descrivono solamente con le parole, alcuni senza, per mostrare altrimenti la figura l'hanno poste con nudi nomi, parendo a loro che bastasse mostrare la possanza et la forza a coloro che la volessero sapere. [// 124v]

Ho voluto addurre le parole di Plinio in questo luoco; et ancorché parà che quivi danna la pittura, non danna però la vera pittura fatta al vivo, 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, et per non haver havuto la pianta avanti gli occhi verde, hanno pigliati molti granchij per haver dipinto tutte le piante di quel libro d'un medesimo color verde, essendo nondimeno infinite le varietà de' colori, come testifica Aristotele (de sen. et sensat.) *secundum magis et minus*. Et ancorché le piante generalmente et per la maggior parte siano di color verde, nondimeno ci è una diversità infinita tra quei medesimi colori, essendo in alcuni verdi scuri che tirano al nero, altri chiari che tirano all'azuro, altri al purpureo, altri gialleggiano, altri tirano al benettin scuro altri [// 125r] al color tanedo, di modo che a voler depingere le piante naturalmente, bisogna esser non solamente essercitatissimo pittore, ma di più bisogna haver la pianta

fresca et viva cavata all' hora dalla terra, perché le piante essiccate non si ponno dipingere. Ma chi havea la pianta vera innanzi gli occhi, non è dubbio che se egli è eccellentissimo pittore l' imiterà in ogni minima parte, non si partendo da quella un tantino. Et chi altramente farà, sarà simile a quei pittori antichi rozzi (Ael. lib. 10 Variar.) i quali erano tanto inetti et con tanto impolito penello dipingevano gli animali che era necessario scrivere di sotto le pitture questo è asino, questo è bue, questo è cavallo etc. Questo si vede ancor hoggidi accadere in alcuni pittori, i quali vogliono ritrare gli huomini al vivo, ma non sapendo imitarli bene, sono sforzati a metterci sotto il nome; [// 125v] ma i buon pittori non hanno bisogno di tale aiuto.

Hor, ritornando alle pitture delle piante, dico che portano una grandissima utilità a' studiosi quando sono dipinte al vivo, come anco le altre pitture di pesci et animali terrestri et volatili. 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 et vecchia. È ben vero che a dipingere la pianta nel più perfetto stato che sia bisogna dipingerla con i fiori et qualche frutto appresso, altrimenti la pittura sarà mutila et imperfetta, et darà difficoltà a' risguardanti in conoscerla. Et per poter meglio conseguire la cognitione perfetta delle piante, sarebbe bene a dipingerle in tre stati, cioè nella pueritia, per usare questo [// 126r] termine, quando ha solo le foglie (parlo delle perfette), di poi quando ha foglie et fiori, che all' hora è nella gioventù, et dipoi nell' età declinante, quando è carica di frutti et di semi; et in questo modo facendo non seguitarà error alcuno, ma si conosceranno le piante ad ogni stagione. Et sì come s' imparano facilmente le piante vedendole ne' luoghi dove nascono et ne' giardini in diverse età, per la medesima ragione che habbiamo detto, che non si ponno vedere in un medesimo tempo, et questo mostra espressamente Dioscoride nel proemio de' suoi libri De re medica, scrivendo ad Azio filosofo, così dicendo: « Chi vuole esser ben instrutto nella cognitione delle piante, bisogna che presentialmente le vegga nel nascere, nel crescere et nel maturarsi, percioché chi solo le vede nel nascere non le può conoscere quando sono grandi, et chi solamente le vede cresciute non sa come [// 126v] elle siano quando nascono ». Coloro adunque che del tutto non osservano questo nel maturarsi, la forma delle foglie, la longhezza del fusto, la grandezza del fiore et de' frutti et seme et assai altre proprietà, grandamente restano ingannati; coloro adunque che spesso si conferiscono a veder l' herbe quando nascono, conseguiranno ogni possibile cognitione di quelle; medesimamente, chi ne vorrà conseguire cognitione grande per via di pitture, le potrà dipinger in questi tre stati come ho detto, et in questo modo ne potrà conseguire utilità grande, come io osservo questi tre stati nelle mie figure delle piante, facendo dipingere una medesima pianta con varij modi di foglie, secondo diverse età, sì come il coriando, il mechoacan, l' aron et la tussilagine, et simili altre. [// 127r]

Per compimento di quanto ho scritto altre volte di quel Pausone pittore che havea dipinto in una tavoletta un cavallo corrente col freno, dico a V.S. Ill.ma che, quantunque habbia congetturato che volesse dire Pausia, del qual fa mention Plinio, non credo punto essermi ingannato. Ma questo essemplio del cavallo è citato da Eliano nella sua Varia historia, ancorché non l'habbia potuto ritrovare, quantunque habbia trascorso tutto il suo libro; et è chiamato Pasone, non Pausone, il qual non esprimeva così bene i concetti come faceva il Polignotto. Di questo Pasone fa ancor mentione Aristotele nella sua Politica, dove mostra a qual arte nobile debbano attendere i putti, ammonendoli che nel depingere non debbano imitare le figure di Pasone, ma di Polignotto overo di qualche altro pittore o statuario morale. Dalle parole d'Aristotele si comprende che questo Pasone non era troppo eccellente, ma più tosto goffo et capriccioso.

Quanto possano muover il senso et l'animo le belle pitture et ben fatte, oltre molti bellissimo essempli che potrebbe [// 127v] addurre (lasciando da parte la Venere Gnidia della quale facessimo mentione nell'altro discorso), si legge appresso Ovidio d'un certo Pigmaliione, che s'innamorò grandamente d'una statua che havea fatta d'avorio, come si può vedere ne' versi dell'istesso (Metamorf. 10), che così nella nostra lingua sono tradotti:

In tanto imago maraviglia bella
 in bianco avorio a voto egli ha scolpito,
 che nascer non può donna uguale a quella.
 Egli ha per opra amor l'alma rapita
 la faccia veramente di donzella,
 il qual tu crederesti haver la vita
 e mover sì voler, se non frenata
 dal decor fosse, sì l'arte è celata.

Ammira la sua arte, il fuoco attinge
 col sen Pigmalion dal finto aspetto,
 con man sovente tocca e l'opra stringe,
 tenta s'è corpo o avorio et a l'effetto
 non la confessa avorio anco, e la cinge,
 bacia e tiensi baciata e parla e stretto
 di lei il corpo annellare il dito ha speme
 e premendo 'l qual far livido teme. [// 128r]

Et hor le fa carezze, hor cose dalle
 grate a fanciulle e conche e pietre ovate,
 et augelletti e bianche e rosse e gialle
 viole e gigli e di figure ornate.

Tal hor le porge leggiadrette palle,
 e da le piante lacrime cascate
 de le figlie del sole, et anco adorna
 le membra a lei di ricca veste adorna.

Le dita ingemma et monil longhi posa
 sul collo e perle anco a l'orecchio appende,
 caggion pendenti in seno et ogni cosa
 vie più l'adorna e più leggiadra rende,
 né ignuda per men vaga e men famosa
 ch'ei nel purpureo letto e colca e stende,
 moglie la chiama, il capo inchina e folle
 la pon qual senso havesse in piuma molle.

Sono appresso gli scrittori molti altri simili essempij, ma per non fastidire V.S. R.ma voglio far fine. Però con questo basciandoli con ogni debita riverenza le mani, le desidero dal Signore Iddio contentezza et longhissima vita.

Di casa allo 20 genaro 1581.

Di V.S. Ill.ma et R.ma, humilissimo et divotissimo,

Ulisse Aldrovandi [/ / 128v]

IV

Avvertimenti del Dottore Aldrovandi sopra le pitture mostrifiche et prodigiose.

All' Ill.mo et R.mo Mons. il Cardinal Paleotti, Sig.re et Pron. suo Colend.mo.

Quantunque mi occorra scriver poco circa il capitolo mandatomi da V.S. Ill.ma et R.ma delle pitture mostrose et prodigiose (dove mi comanda che lo vegga et li dica il mio parere) sì per esser in villa dove mi trovo pochissimi libri, sì anco per haver V.S. Ill.ma scritto tanto metodicamente et distintamente sopra a questa materia, che mi pare che poco si possa aggiungere, nondimeno per ubbidirla più che per altro, da poi che me lo comanda, non mancarò di dirli quello che hora mi soviene. [/ / 129r]

Non è dubbio alcuno che la pittura è arte nobilissima e s'io dicessi fra tutte l'arti trovate da l'ingengo humano esser la più bella, la più vaga et la più honorata, forse non direi mensogna, considerando che quella con il suo disegno ridotto al suo proprio fine con appropriati colori imita talmente al vivo il prodotto della natura et del grande Iddio che spesso inganna non solo gli animali irrationali, anzi gli huonimi stessi, sì come si potria addurre

molti essempli a questo proposito; ma solo mi basta per hora addurre la contentione che fu fra Parrasio e Zeusi, pittori eccellentissimi. Zeusi havea tanto gratiosamente dipinto l'uva che ingannava gli uccelli, quali a quella volavano credendo che fosse così dalla natura prodotta. Ma Parrasio haveva fatto un velo sopra un pittura tanto artificiosamente [// 129v] che Zeusi, quantunque fosse pittore eccellentissimo, disse che levasse via il velo; et da l'errore commesso accortosi, con sua gran vergogna concesse la vittoria a Parrasio, il quale haveva vinto l'artefice, ma Zeusi ingannò solo gli uccelli.

Non è quasi di minor eccellenza hoggidì ms. Jacopo Ligozzio pittore del serenissimo Gran Duca di Toscana, perché quattro anni sono che fra l'altre sue pitture bellissime mi mostrò un gatto tanto dipinto al naturale che non solo ingannava i cani, che a quello con gran furore correvano morsicando la tavoletta overo cartone nel qual era dipinto, ma ingannava ancora gli huomini, che entrando nella stanza ove era posto tal gatto dipinto lo consideravano essere un gatto vivo.

In somma la pittura debbe essere [// 129ar] la vera imitatione delle cose di natura, et è tanta la parentella et convenienza tra la natura e l'arte, che se la natura dovesse fare l'opera dell'arte, non altrimenti la farebbe. Parimente l'arte se dovesse fare l'opera de la natura, la faria nel medesimo modo che fa la natura. L'arte nelle sue operationi per conseguire il suo fine fa le cose che precedono a quello: per essemplio polesce l'artefice i legni, taglia le pietre per far una casa, *ergo a fortiori etiam statura facit praecedentia propter consequentia*, et così la natura maggiormente, se deve conseguire il fine d'una cosa, bisogna che faccia le cose che a quella precedono et come dicono i signori di questi, "chi vuole il conseguente, bisogna habbia l'intendente". L'arte è un' imagine et vestigio della natura, ma la natura è il vero essemplare; et sicome l'arte quello che fa, lo fa per qualche fine, così la natura, ancora lei tutto quello che opera, opera per qualche fine. [// 129av]

Veddo che alcun ciorioso mi potria dimandare, se la natura fa le cose sue per qualche fine non doveria commettere errore et produr mostri, sì anche la natura ogni giorno produce mostri, però pare che non faccia le sue cose per qualche fine. Io per solvere questo dubbio dico che non si pogna l'operare per qualche fine et commettere poi errore circa il fine; et questo principalmente perché l'impedimento, che non lascia conseguire il fine, si vede manifestamente nell'arte che il scrittore scrive per qualche fine ma, perché la carta overo inchiostro è vitioso, esso è impedito che per questa cagione non può conseguire il perfetto fine.

Diremo adunque che la natura [// 130r] alcuna volta produca i mostri per esser impedita dal non poter conseguire il suo fine, non havendo intentione ella di produrre mostri et se alcuna volta l'huomo nasce ciecho et zoppo e gobbo, questo avviene perché la natura è impedita a non poter prudur l'huomo perfetto con le sue membra, et però non potendo conseguire il

suo fine fa un mostro, ovvero parto defettuoso. Et se come l'artefice buono secondo le vere regole della sua arte, se non è impedito estrinsecamente, non commette errore alcuno, di così diciamo che la natura sempre mai produce l'ottimo effetto et perfettissimo rassembrandosi in questo a l'ottimo artefice et esertissimo, il quale mai fa errore alcuno se non per [//130v] qualche estrinseco impedimento; e per esempio di simil impedimento potiamo adunare il luoco d'Hippocrate De genitura, dove dice che se il feto non haverà la matrice spatiosa sarà necessario che per questo impedimento il bambino nasca piccolissimo a guisa d'un nano; ma se la matrice sarà grande, nascerà ancora la sobole grande et spessa volta a guisa di gigante in comparatione a gli altri fanciulli; et per esempio, dice Hippocrate, il cucumero doppio sarà sfiorito et che sarà ancora molto tenero, se si porrà in un vaso piccolo, il frutto non crescerà maggiore che del vaso, se si includerà in un vaso grande, crescerà uguale a quel vaso. Così diremo se la [//131r] matrice sarà grande, il feto haverà campo del crescer; ma se sarà piccola, non potrà ingrandirsi. Ecco l'impedimento opposto all'operatione della natura; et questa si può riferire alla quantità continua, come fa V.S. Ill.ma i giganti et i nani; et questa è la vera et genuina verità secondo i philosophi.

Per dirle in brevità l'opinion mia circa le cause dalle quali sono causati i mostri, credo che siano quattro, alle quali non solo si ponno ridurre tutti i mostri d'animali, ma ancora delle piante, sì come io mi raccordo haver scritto a V.S. Ill.ma sette anni sono nella Historia de caprasino. È da sapere che tutti i mostri non si fanno secondo i filosofi necessariamente, ma si fanno rarissime volte fuori dall'intentione della natura, et per [//131v] esempio, se una certa vite chiamata *capros*, che produceva l'uva bianca, se la produce nera, non è mostro perché spesse volta questo suol fare, essendo che la sua natura è tra bianca e nera, però non passando in altra natura non si può dire mostro.

Delle cause proposte mi par che il Filosofo ne habbia solo poste due. Il primo genere è secondo l'eccesso e il difetto della materia, come per esempio da V.S. Ill.ma adotta: ne nascerà un huomo con duoi capi et quattro braccia, et questo per abbondanza della materia, over con un occhio, un braccio, quattro dita in una mano, et questo per difetto di materia; et non solo estrinsecamente si con[//132r]siderano questi mostri secondo il difetto et abbondanza della materia, ma spesso ancora nelle parti interne, sicché qualche mostrosità trova per difetto, hora per abbondanza di materia. Come spesso è stato osservato da gli anatomici in varij corpi morti, si veddono alcuna volta detrimenti et mutationi nelle parti, per esempio ad alcuni mancano certe parti intrinseche, come si è trovato alcuni non ci esser la milza, altri hanno un rognon solo, altri non hanno fele. Non ci è poi mai stato alcuno che gli sia mancato il cuore, per esser membro principale et fonte della vita naturale. Molti sono che hanno le parti diminute et offese, sì come il feto piccolissimo perché del tutto non ne può esser privo l'animale.

Parimente si è veduto spesso che per eccesso hanno havuto più parti [//132v] interne dell'ordinario, come duoi fele, due milza; ancor si sono ritrovate permutate le parti interne dal suo sito, per essemplio il fegato esser stato posto nella parte sinistra et la milza nella destra. È ben vero che non occorre che il pittore habbia consideratione delle cose interne per esser così oggetto del senso. Quanto alle parti esterne, le tocca benissimo V.S. Ill.ma, che quali potrà il pittore con gratia esprimere occorrendo.

Si vedono questi mostri in quelli che fanno più animali per volta, come li gatti, cani et porci, et ancora nelli uccelli, et parimente nelle galline, perché parturiscono molte volte et hanno [//133r] dentro nella matrice molti concetti, cioè uova, fatti fecondi per il gallo, et usano il coito molte volte in tutti i tempi; ma l'huomo rade volte fa mostri, perché per l'ordinario parturisce un solo, eccetto che in Egitto, ove sono gli huomini più fecondi, et però ivi si trovano più mostri humani.

Se un uovo haverà per sorte duoi torli quali siano distinti con la sua membrana, nasceranno duoi polli; ma se saranno confusi et senza distintione di membrana, ne nascerà uno con un capo et un corpo, ma quattro gambe et quattro ale, come si può vedere nelle mie pitture ove n'ho parecchi di questi mostri. Si sono alcuna volta serpi mostrifici con duoi capi et due code, per esser animali ovipari come sono gli uccelli, però si veggono in quelli alcuna volta e' mostri. [//133v] È ancora da sapere che Democrito attribuisce la generatione de' mostri alla materia, volendo che un seme per essemplio dell'huomo, mandato dentro la matrice, et poi un'altra volta doppo lì un poco un altro seme, vengano a confondersi i semi, et così farsi mostri per abbondanza della materia.

Il secondo modo al quale si ponno ridur i mostri è per il coito di diverse specie, come dall'asina et cavallo nasce un mulo, overo dalla cavalla et asino, overo cane et volpe, o cane et lupo, i quali animali sono chiamati bigeneri; et da questa sorte d'animali nacque il proverbio *semper aliquid novi adfert Africa* [//134r] perché concorrevano varij animali ai fiumi et fonti per bere, i quali mescolandosi insieme generano animali bigeneri. Bisogna però avvertire che siano d'un medesimo parto perché altrimenti non generariano, et questo secondo modo di mostri si coglie ancora da Aristotele (lib. 2 Animal.).

Ècci il terzo modo secondo l'imaginazione, sì come dottissimamente mostra Levinio Lemno, come haverà veduto V.S. Ill.ma, sì come anco altre volte le ho scritto; et di questo se ne veggono molti descritti dalli antichi, sì come tocca V.S. Ill.ma nel suo discorso.

Ci è ancora il quarto modo et causa alla quale si ponno ridurre alcuni mostri non si potendo ridurre ad alcuno de' predetti. Il quale genere di mostri mi pare più miracoloso di tutti gli altri [//134v] tra' modi sopradetti, et io non lo riferisco ad altro che alle constellationi celesti et cause superiori et divine, sì come si vede in quel mostro d'un uovo d'ocha (che ho appresso

di me dipinto) dove fu ritrovato dentro in Francia un'effigie humana, il quale in luoco de' peli della testa, come della barba, havea infinite vipere. Questo al mio gioditio era un presaggio della empia heresia che va serpendo in quelle parti. Nella medesima regione fu parimente ritrovato [in] un altro uovo d'ocha un feto con effigie humana che haveva molti colli d'ocha con le teste invece de' peli della testa et della barba. Non voglio tacere un altro mostro che havea tre capi, un d'aquila [// 135r] l'altro di serpente, il terzo di lupo, parimente tre piedi, uno di leone, d'ocha, d'aquila, et n'ho appresso di me la pittura.

L'anno passato, ms. Giuliano Griffoni, mio nipote, mi fece dipingere un cane mostrifico appresso l'Ill.mo Cardinale de' Medici (che morto fu imbalsamato per conservarlo) il quale haveva la testa di serpente et l'altre fattezze tutte stravaganti. Di giorno in giorno aspetto la pittura da Roma, insieme con alcune altre ivi dipinte; et questi mostri tali non riduco ad altro che a cause divine et superiori; et questo a quanto alle quattro cause de' mostri. Mi ricordo haver letto in un historico inglese che comprai in Roma, che scriveva esser stato trovato in Inghilterra un huomo tutto verde qual forse [// 135v] potrà servire a V.S. Ill.ma dove parla della qualità de' mostri.

Quanto a l'ultima parte, dove tocca V.S. R.ma et Ill.ma le cose prodigiose che sono contra il solito della natura rade volte accadute, sì come l'apparire duoi soli, piovere dal cielo pietre et sangue, ardere la terra et consimili, non è dubbio alcuno che spesse volte il grand'Iddio manda queste impressioni meterologiche et di questo se ne serve come per istromenti per ammonire che correggano la vita nostra impia et prava, ancorché alcuna volta sono piovute pietre naturalmente per gran venti in alto elevate, et è piovuto acque a guisa di sangue [// 136r] per l'essalationi elevate da terra da i raggi solari di tal colore, sì come in Padova dieci anni sono piové sangue per causa di vermicelli di seta corrotti in certi luochi, et ne scrisse l'historia l'eccellentissimo Carga medico hora in Roma. Si sono visti ancora a' tempi nostri de' fuochi sotterranei per causa delle miniere di solfo et bitumi accesi da' venti, essendo queste miniere il fomite et esca del fuoco.

Questo è quanto mi occorre a dire così all'improvviso circa i mostri, da' quali poi con occasione potranno formare i pittori le sue figure mostrifiche con giuditio et decoro. Però qui facendo fine con riverenza bacio la mano a V.S. R.ma et Ill.ma, et le desidero dal Signore Iddio ogni felicissimo compimento [// 136v] de' suoi santi et alti desiderij.

Di Villa a S. Gio. Paulo alli 21 di agosto 1581.

Finis. [// 137r]

V

Enarratione di tutti i generi principali delle cose naturali et artificiali che ponno cadere sotto la pittura.

Ulisse Aldrovandi

Publico Professore

All' Ill.mo et R.mo Cardinale Paleotti

Ancorché altre volte habbia scritto a V.S. Ill.ma et R.ma circa il modo che ha da osservare il pittore in depingere le piante et altre cose naturali, come ella potrà vedere per più informatione in certi miei avvertimenti scritte, non restarò però di porle in consideratione quelle cose che debbe haver innanzi gli occhi il diligente pittore.

Primieramente è manifesto a ciascuno, sì come anche testifica Vitruvio, che la pittura debbe essere l'imitatione delle cose che sono [//138r] laonde le grotesche per esser chimeriche et fondate solo nel nudo intelletto, non essendo conformi alla natura, sono refutate dal supradetto autore. Se fosse possibile che il pittore havesse cognitione sensata di tutte le cose naturali le quali cascano sotto la pittura, chiara cosa è che non commetterebbe orrore veruno, perché ogni cosa imiterebbe col pennello secondo il suo naturale, presupponendo però che il pittore sia buonissimo designatore, essendo il disegno et la pittura sorelle.

Tutte le cose che si ponno dipingere sono distinte in due membra (parlando delle cose corporee): o che sono cose naturali, overo artificiali. Se sono naturali, o che sono corpi semplici et incorrottibili secondo i filosofi, come i cieli, sì quelli de' pianeti [//138v] come il cielo stellato, qual precipuamente si chiama firmamento, overo sono semplici sublunari, cioè terra, acqua, aère et fuoco, et quelli secondo che veggono et toccano si debbono con tal color dipingere, et non essendo veri elementi, ma così chiamati dal predominio, essendo il colore passione del misto, et non del corpo semplice. Overo sono misti et corpi composti, et questi sono perfetti o imperfetti, animati et inanimati. Imperfetti inanimati sono quelle cose che si generano in aria, come pioggia, gragnuola, neve, manna, comete et altre simili impressioni che nascono da essalationi o da vapori, che sono i veri principij prossimi delle cose meterologiche, cioè che si generano in alto. Overo saranno misti perfetti inanimati, come terre, succi [//139r] concreti sì come solfi e sali, alcune pietre, gema, marmi, sassi, metalli semplici et misti. Overo saranno corpi animati d'anima vegetativa, come piante, le quali o saranno arbori, o frutici o suffrutici, herbe communi, hortaggi et piante atte a fare pane, come formento, orzo et simili. Bisogna che il pittore molto bene conosca particolarmente tutte le cose sopradette, siano inanimate o vegetabili, acciò

le possa dipingere con i suoi proprij colori, et non conoscendole debbe consultare quelli che n'hanno cognitione, acciò possa sapere la loro figura e per delineatione e per scrittura, dandoli i suoi proprij colori.

Mi ricordo la buona memoria del Lorenzino et Samachino bolognesi, quali erano ne' suoi tempi perfettissimi, [// 139v] nondimeno, quando gli occorreua dipingere qualche pianta o animale in qualche loro historia, venivano da me et pigliavano il trasunto et copia delle pitture che haveva fatto fare dal mio pittore; et li cedevano per essersi egli essercitato in quella arte per molti anni, essendo sua principale professione.

Et se occorrerà al pittore a dipingere le piante secondo l'età diversa, sì come quando ella germina et esce di terra, overo quando ha fiori et frutti essendo in età perfettissima atta a generare se stessa per il seme, la deve vedere in simil età et imitarla per non commettere errore. Et quello che dico di tutta la pianta, la medesima consideratione si deve haver in tutte le parti, quali [// 140r] insieme poste si fa intiera la pianta, come per essemplio le radici, foglie, fiori infesti, semi et frutti, et altre simili parti preportionate, havendo acciò tal volta in consideratione i loro escrementi come gomme et resine.

Che dirò io de gli animali, che ancora loro cascono sotto la pittura, ne' quali principalmente si deve ingegnare il pittore di dargli vivacità et spirito, ché varij et diversi sono questi, o sono sanguigni o senza sangue? Senza sangue sono (cominciando dalli più imperfetti) i zoophiti, o vogliamo dire i piantanimali, quali tengono mezzana natura tra piante et animali, stando affissi in terra a guisa di piante, et movendosi col moto delle contrattione et dilatatione come gli [// 140v] animali, sì come sono le pantalene, ostriche et simili. Gli essanguì, cioè senza sangue, sono i crostacei, come gammari, locuste, grancelle e squille. Che dirò io de' conchigli che sono di natura di pietra, de' quali alcuni hanno una sol valva, over scroza, altri n'hanno due, altri sono turbinati, altri tortuosi, a guisa di lumache? Fra gli animali essanguì si connumerano ancora i polpi et sepie, i quali da' greci con voce generica sono chiamati *malachia* et *mollia* da' latini; et questi si destinguono da' pesci per non haver baise né sangue per sentenza di Aristotele nel primo libro degli Animali al capitolo secondo. [// 141r]

L'ultimo genere delle cose essanguì che ponno cadere sotto la pittura sono gli insetti chiamati annellosi da Alberto, et questi o che hanno piedi overo sono senza piedi. Se hanno piedi, o ne hanno sei o dieci, alcuni hanno 14, come le ruche, altri dalla moltitudine di piedi sono centipiedi et millepiedi; et fra questi alcuni hanno l'ale scoperte, altri coperte, chiamati culiopteri over vaginipenne, sì come sono i cantarelli, il lucano di Plinio, i ligusti et simili; et questi ordinariamente hanno quattro, che facilmente si rompono; però non senza causa la natura le ha dato frale guaine per defenderle dal pericolo. L'animaletti che hanno l'ale scoperte, o che n'hanno due come

le mosche, [//141v] l'altre n'hanno quattro et l'aculeo, come le pechie et vespe, et tutti gli altri favici che fanno miele, essendo armati d'aculeo, come il scorpione del suo. Altri hanno quattro ale farinose, come sono le farfalle et parpaglioni, generate dalle eruche, come quelle che nascono da i nostri cavallieri detti volgarmente bigatti di seta, i quali si trasmutano doppo haver cresciuto il suo follicello in chrisalidi et di chrisalidi in parpaglioni, et questi accompagnandosi insieme generano l'uova, et di questi poi nascono e' vermi etc.

Restano gli animali sanguigni, che sono assai più perfetti di quelli che sono senza sangue, et questi sono di varij generi: alcuni sono di quattro piedi, de' quali alcuni sono ovipari, cioè fanno l'uova, come le lucerte, le testudini [//142r] di mare et di terra; altri sono quadrupedi vivipari, perché generano un animale vivo, et questi si distinguono in tre generi, cioè solipedi, che hanno l'onghia intiera, come muli cavalli asini et simili; altri hanno l'onghia fissa, chiamata bisulca, sì come i buoi, capri, cervi, e questi per la maggior parte cornigeri; altri sono che hanno i piedi divisi in cinque dita, come leoni, tigri, pantere, cani, gatti, orsi et simie che hanno i piedi divisi in molte dita. Altri sono quadrupedi di dubbia natura, che stanno parte in terra parte in acqua, come il crocodilo, *cordilos* d'Aristotele, chiamato caudiverbera, [//142v] la lutra et il castoro. Non sono da tacere i serpenti terrestri o aquatili, o siano di dubbia natura.

Che dirò degli animali aquatili che sono infiniti, de' quali alcuni sono marini, altri fluviali, altri lacustri, altri di stagni di mare? Et se marini o che stanno nell'alto mare, chiamati pelagij, come glauci et eritrini, altri si godono i sassi et scogli, et questi sono chiamati sassatili et petrei, come la perca et il scaro; altri hanno il suo seggio appresso la ripa del mare, chiamati litorali, come canthari, scarabei et muridi. Et molti di questi animali si distinguono di figura et di genere fra di loro, perché alcuni [//143r] sono ceti, che sono molto grandi, come l'orche, le ballene, et questi tutti respirano, havendo il polmone, et buttono fuori l'acqua per quelle sue trombe, le quali deve molto bene avvertire il pittore.

Che dirò delle bestie marine, de' quali alcuni rassembrano le vacche, altri le scolopendre, altri li montoni, altri l'unicorni et rinoceronti, altri rassembrano i porci cinghiali? Veniamo a gli altri che hanno sangue come sono i pesci, che non respirano di sua natura non havendo il polmone; et di questi alcuni sono scagliosi, fra' quali alcuni hanno le squame coperte con sottil velo, altri sono senza velo, et molti hanno le squame manifeste [//143v] all'occhio, come l'orate et il varolo, et fra questi scagliosi alcuni hanno le scaglie grandissime, altri mediocri, altri minime. Altri si ritrovano che hanno la pelle sottile ma senza squame. Un altro genere si ritrova chiamata *cartilagineo* da' latini et *selachia* da' greci; et di questi alcuni sono schiazzati et compressi, come le raie et pastinache, altri sono di figura longa

et rotonda, et perché imitano le donnole et martorelli sono chiamati *galeodes* overo mustaligini. Non è da tacere il genere di psettodi che sono di forma piana, che hanno gli occhi che riguardano il cielo, come i rombi et passerii. Che dirò de' cetacei, quali non respirano, come manco i pesci, ma sonno [//144r] di grandezza infinita et simili a' ceti, quantunque siano pesci?

Mi resta a dire de' gli animali volatili, o vogliamo dire uccelli, de' quali alcuni sono senza piedi, sì come la manucodiata, cioè l'uccello del paradiso; altri hanno duoi piedi et di questi alcuni l'hanno fessi et distanti in dita, et alcuni di questi hanno l'onghie dritte, et sono chiamati *rettiungues*; gl'altri l'hanno ancinate, et sono detti *curviungues*, et hanno parimente il becco ancinato; fra questi alcuni sono *carpophagi*, cioè fruttivori, che mangiano i frutti, altri vermivori, che mangiano i vermi, altri mangiano semi, onde sono chiamati spermologi, altri si nutriscono di cossi [//144v] et altri animaletti fra la scorza de' gli arbori; quelli che hanno l'onghie adunche et il rostro parimente sono di natura carnivori, nutrendosi di carne d'animali, et fra questi vanno depredando il giorno come i falconi et aquile, altri la notte sì come i barbazani, civette, aluchi, guvi, chiamati animali notturni.

Fra gli uccelli ancora alcuni si trovano di paludi et lachi, altri sono marini et la maggior parte di questi hanno i piedi con la tonica interietta, chiamata *planipedes seu palmipedes*, come sono le anatre, l'oche et fuliche; non senza causa la natura gli ha ornati di tal tonica fra le dita de' piedi, accioché di questi si possano servire per remi et natare, havendo il suo seggio nell'acqua. [//145r]

Sonno et altri uccelli di dubbia natura quali s'assomigliano a quadrupedi et a ucelli parimente, come il struzzo et la nottola, havendo il struzzo il piede diviso in due onghie a quisa di cornigero, servendosi dell'ale non per volare ma per correre. La nottola, overo pipistrello, rassembra al topo, però da molti è chiamato *mus alatus*, havendo i denti a sega, contra la natura de' gli uccelli, et le ale non piumate ma cartilaginee et membranacee a guisa delle pinne de' pesci, fra' quali pesci alcuni sono volatili come la rondine et il nibio.

L'ultima consideratione sarà dell'huomo, per causa del quale sono state create tutte le cose dell'universo, et drizzate a sua utilità, nel quale si [//145v] affaticano tanto i pittori et meritamente, et pochi riusciscono ecc.mi pittori, essendo veramente l'huomo un picciol mondo, nel quale il pittore ha d'haver infinite considerationi, essendo cosa miracolosissima, havendo creato Iddio per tanti secoli tante migliaia d'huomini, et pur tanti di diversa effigie; il che non occorre così nell'altre specie d'animali viventi, perché gli individui de' gli altri animali perfetti sono nel suo genere quasi tutti d'una medesima sembianza et difficilmente l'uno dall'altro si distinguono.

Se al pittore occorrerà dipingere qualche parte interiore dell'huomo, over de' gli altri animali, o siano sanguigni [//146r] o senza sangue, bisogna che molto bene contempra et guarda et imita, acciò non dipinga qualche

mostro, ovvero chimera, havendo consideratione se quelle parti sono similari o dissimilari o istromentali, come sono i muscoli l'ufficio de' quali è muovere tutte le parti de' gli animali secondo che bisogna, con l'aiuto de' tendini et ligamenti. Et acciò il pittore si faccia eccellentissimo et instruttissimo nella pittura delle parti interiori, bisogna che habbia conversatione con gli anatomici eccellentissimi ed vedda con diligenza tutta la setione del corpo humano, così interiore come esteriore, acciò possa conoscere di qual figura siano il cuore, il fegato, la milza, gli intestini, il stomacho, la gola, il cervello, affin[//146v]ché occorrendo a dipingere qualche martirologio, come di S. Erasmo et simil altri quali sono mille volte più noti a V.S. E.ma che a me, li possa dipingere naturalmente.

In dipingere le cose da noi recitate, bisogna che il pittore habbia consideratione della stagione che vuole per quelle esprimere. Per essemplio nelle piante, se volesse esprimere co la stagione hyemale, non vi converrebbero le piante verdegianti et belle cariche di fiori et foglie, come converria a un'estate e primavera, ma piante languide et sfiorite et quasi prive di foglie e d'ogni natural bellezza, essendo che per il freddo noioso le piante perdono il suo decoro et vaghezza naturale, eccetto alcune piante sempre verdegianti, come il lauro, mirto, agrifoglio, che per alcuna stagion contraria mai perdono le sue leggiadre foglie. [//147r] Parimente, ne gli animali bisogna distinguere l'età et differenziare i feti da i loro genitori, acciòché per i feti si possa significare l'età giovanile, et per i padri et madri l'età della vecchiezza, et per i mediocri l'età virile et dell'adolescenza, et così di mano in mano.

Quanto alle cose artificiali, come città, castelli, ville, palazzi, chiese, cappelle, oratorij, piazze, strade, vestimenti, arme, machine di guerra, sepulture, piramidi, navigli et altre infinite cose prodotte dall'ingegno humano per mezzo della mano, la quale, come dice il filosofo, è istromento degli stromenti, deve molto bene considerare il pittore in tutte queste cose et havere il modello avanti gli occhi, acciò lo possa imitare et dipingere al vivo, presupponendo che [//147v] di tutte quelle cose da me sopradette si habbia d'haver oculata scienza, ovvero la descrizione attissima da persone intelligenti. Altrimenti, facendo le sue pitture, saranno mostrifiche, imitando le grotesche, che non sono secondo la natura delle cose.

Questo è quanto in brevità et all'improvvisio me occorre a dire circa il quesito fattomi. Se in questo sarà qualche cosa di maggiore consideratione, si degnerà farmene motto, che sono prontissimo ad ogni suo commandamento. Però qui facendo fine, bacio la mano a V.S. R.ma et Ill.ma, la prego dal Sommo Donatore ogni perfetto dono.

Di casa, alli 3 di novembre 1581.

Di V.S. R.ma et Ill.ma servitore devotissimo et humilissimo,

U.A. [//148r]

Pirro Ligorio. Lettere sopra la pittura grottesca

I

Al Magnifico et Reverendo il Signor Julio Masetti, Signor mio osservantissimo a Roma.

Nella contrada di Portogallo, circa alla chiesa di Santo Ambrosio.
Magnifico et Honorando et Reverendo Signor mio.

Per non mancare a niuna amicitia et servit[io] verso d'ogni amico, et in particolare all'amore et humanità di V.ra S.ria, al quale io sono obbligatissimo, ho scritto per obedire alla domanda sopra i dubbij della pittura grottesca, la quale è detta delle grotte da' moderni, che con lumi di candele sotto gli antichi edificij sono state copiate et trovate sotto le rovine et freddo cenere delle miserande reliquie di Roma, nelli luoghi nobili et notabili dell'edificij guasti ch'erano luminosissimi.

Grotta, dunque, viene dal nome greco per voce corrotta da' vulgari usata, perché in due modi l'usano scrivere, ΚΡΥΠΤΗ, onde i latini *crypta*, che deriva dalla voce ΚΡΥΠΤΑΛΙΟΣ o vero ΚΡΥΠΤΑΔΙΟΣ, che suona a noi occulto o riposto luogo o segreto, donde il verbo ΚΡΥΠΤΩ o ΚΡΥΠΤΥΨΩ, che suona nel latino *abscondo*, *locus secretum*, o vero *habeo arcanum teneo*, là onde nella nostra ci significa ascondo et nascoso et nascondo, per cosa segreta o ascosa e occulta.

Altri la fanno venire dalla voce ΓΡΩΝΗ, che foramine, luogo scavato et speco, come in tal parola detta fu da Nicandro, dicendo egli ἐνιγρώνην ἄν ἔαυσαν μύθοχοις, che non è altro a dire che forame et speco et grotta et spelunca. ὁ σπήλαιον κοίλη πέτρα, ὅπη τῆς πέτρας διῆς τὰ σχοινία πρὸς τὴν τῶν νεῶν στᾶσιν ἠφαλίζοντο, in maniera, dunque, grotta non è altro che luogo segreto et sicuro, o di fabrica o di pietra scavata, perforata et posta in qualche uso et fatta per addito, et luogo fatto nella parte bassa della casa et per ripostorio et per tempio, o per luogo e fondo di una nave, et fatto sotto delli alberghi per commodità.

Or dunque, da la parola *crypta* viene detto il criptaportico, che si faceva allato della *crypta* con lume chiaro con fenestre, situato sotto il cavedio, o vogliamo dire loggia attorno del peristylion, che circunda l'atrio [m]pluvio et rimpluvio, o piazza della casa, donde prendeno le parti del criptaportico il lume, perciocché la *crypta* era più adentro sotto delle stanze che havea lume mediante il criptaportico, in che serviva per li ripostorij, per li hypocausti, per cellani e per simili commodità. Et questi criptaportichi erano dipinti di strane pitture et servivano per freschi deambulatorij nel tempo estivo, larghi duodici piedi et lunghi cento piedi, et altri anchora minori et delli maggiori, et in questi principalmente e particolarmente si trovavano pitte

le pitture che oggi diciamo grottesche, delle quali pitture furono gli antichi vaghi et studiosi.

Ma Vitruvio non le loda nell'Architettura, come cose di debile componimento l'appella insogni, come difformi al rispetto della maestà del forte et del bello componimento che nell'architettura si conviene. Nondimeno, se il dottissimo Vitruvio l'aliena [...]

che di più forza, pure gli antichi, per loro vaghezza [...]

la cosa. Nelle sale, [...]

nelli riposti luoghi [...]

nella via Campana, [...]

così anche nella [...]

Aurelia [...]. [// IR]

[...] sepulchri che haveano tali pitture di grottesche con soggetti di cose funerali et penali. Si vedono anchora nelle parti di Villa Hadriana in Tibure, nelli cryptaportichi et nelle stanze sopraterra, nelli luoghi delli bagni. Si vedono in Roma, nelli luoghi ch'erano della Casa de' Vespasiani de dietro al Tempio della Pace, sopra della moderna casa di Monsignore Aurialo. Ne havemo vedute, come si possano vedere anchora, sotto dell'hypogeo delle Therme di Traiano, ove fu già la vigna di Monsignore Ioangadi, come ancora in altre parti di Roma. In tal maniera che tali pitture sono state fatte in le stanze anchora notturne che non haveano lume se non di candela, fatte in campi gialle, nel rosso, nel pullaceo, nel bianco et nel negro, con cose finte del silentio, perciocché non solo nei luoghi oscuri, ma nelli luminosi, nelli cubiculi discumbitorij, nelli dormitorij cubiculi e camare.

Oltre si vedeno simili inventioni nell'Horti Sallustiani, nelli coperti delle montate delle scale in ogni parte si scorgono cose tali che, secondo havemo osservato nella nostra opera Dell'antichità, esse grottesche o insogni erano mesticcate tutte di cose favolose, approposito alli iddij de' gentili, alla natura delle cose, dell'accidenti terreni et humani, et parte erano strane fantasti-carie di herbe, de vasi, de templi, de altari, d'animali, di pesci, d'augelli, di sphigne, d'harpie, in diversi ligamenti di cose deboli et sottili, come per dare il figurato alle cose certe et alle incerte, nelle incertitudini delle cose che si tengono per ferme, mostrano le cose vacillanti, le dubie et le varie, le piacevoli et le lusenghevoli.

Onde non senza cagione Vitruvio non le ammette tra le cose stabili et più eterne delle regulate fabriche, ma le mette tra le vane et tra le cose deboli et instabili et tra le corrispondenze delli vani desiderij, tra le cose vaghe et non ragionevoli, infra le amascherate, nella vanità di insogni, nelle quali appaiono cose che simigliano alle verisimili del vero et alle cose talvolta che nascono dalle crapole et dalli gravi stomachi, o dalle cose vedute o appetite in qualche parte desiderabile, come ci mostrano Artemidoro et Senesio tra gli affetti d'insogni et a questi visioni o lusioni e fantasie, sendovi

aggiunte le bizzarrie e proprietà di vaghi pittori, che a guisa di poeti fingono anchor essi la lor parte nella pittura, è venuta essa a tanta eccellenza per le vaghe bizzarrie, da tanti varij colori et d'ornamenti che, quantunque siano come false, sono accette per la vaghezza degli occhi, per l'acutezza dell'ingegno de le figure delle favole, per li stucchi che accompagnano, essa pittura commuove.

Fu già pertanto stimata dall'antichi et dalla sua posterità, perciocché in ogni luogo delli falsi che nascono nell'alberghi serveno per una consonantia, come ch'esse sendo fatte per modo [...]

[...]mposte, in ogni luogo s'accomodano [...]

molto frequentemente nelli edificij habitab[ili] [...]

date in cose interrotte [...]

sempre vaga di variare [...]

[ins]atiabil[...]

nelli [...]

dilettare gli o[cchi] [...]

dunque [...] [/ / iv]

[...]origine. Esse pitture dette grottesche, piene di insogni così stavaganti et mostruose, et con questa oppenione ne havemo detto quel che ne havemo veduto et osservato, come fece Crate che le indusse nella poetica sua philosophica, perché non sono state trovate ad altro fine che per essere accomodate alla varietà et per recare stupore et meraviglia ai miseri mortali, et per dilettare nelli accidenti finti et per accomodare la insatiabilità delli varij et strani concetti cavati dalle trasmutationi poetiche et dalli insogni, come fece Empedocle, et etiandio da' philosophi piythagorici che, come piythagoristi imitarono il suo maestro, per mettere meraviglia et timore al vulgo, narrarono molte loro piythagoriche trasmutationi, dell'animali, dell'huomini, de' fiumi in varie forme, l'anime in diversi animali trapasate andare nell'animali penate. Così, Proteo philosopho trovò per fare meraviglia al vulgo, per dilettare, gli mimi, i pantomimi, gli hystriioni, le trasmutationi et le maschere nelli spettacoli pubblici, nelli theatri le machine diverse, *aphtomata* o *pegmata*, onde da tali rappresentazioni, accompagnate con cose deboli, invaghivano le pitture che rappresentavano la debolezza et la varietà della vita di ciascuno.

Et non è da dubbitare che quelle pitture in ogni edificio fussero usate. Non accade dubitare o porre in dubbio se queste pitture anticamente s'usavano solamente nelle grotte o anche fuori delle grotte. Neanche è da dubitare se queste grotte erano luoghi tenebrosi offatte a similitudine delle grotte dette hora di San Sebastiano, del Coimiterio di Callisto papa santo et pio, come quelle di San Lorentio, o pure come sono le nostre cantine con alquanto di luce. Imperoché, come havemo detto, l'havemo vedute nelle stanze oscure che servivano di notte et in quelle del giorno luminose et nelle

crypte oscure di mediano lume et nelli cryptaportichi luminosissimi. Quelle nel vero che sono senza lume servivano a coloro che con lume di lucerna vi dimoravano per avere quelle stanze tepide senza fuoco, per silentio et quietudine, per fuggire i tuoni et i lampi, le saette, come faceva Tiberio Augusto che tanto filava di paura delli tuoni et delle saette che s'impauriva in vedere balenare et lampare, là onde come si legge nella sua vita, tosto ch'egli vedeva lampeggiare, s'ascondeva nelle parti basse et nascoste sotto terra edificate.

Per ciò non è da dubitare che non usassero delle stanze dipinte ascose, con cose che pareno insogni et stediöse, che assai sono materie di ricordare ammuniendo gli huomini come si dee essere prudente et constante nelle nostre accidentie della humana vita tanto vari[a et ta]nto [...] tanto pericliosa et tanto dubia et inconstante che vac[...]

dari non è da dubitare [...]

et perché si trov[...]

[so]praterra et nelli [...]

et se havendo lu[me] [...]

sono [...] [//2r]

[...] vero quello che hanno scritto alcuni, che nelle grotte non si dipignevano con cosa alcuna et che quelle che hoggidi si chiamano grottesche erano edificij sopra la terra, quali sopragiunti dalle rovine sono rimase come sotterranei et oscuri et d'indi hanno preso il nome. Quelli i quali che così dicono, che siano edificij sopraterra, s'ingannano perché sono pitture d'ogni edificio, di tutti gli ordini della casa et della parte sopraterra et della sotterranea et delle stufe laconiche nell'appoditterij.

Or dunque, le grotte, prendendosi in più sensi et in più nomi diversi, come si vogliono chiamare spelonche o crypte o spelei o cryptaportachi et catathymbe, in tutti i modi, tutte furono dipinte di cose grottesche, al Sole et alla Luna, alla Hecate o a Proserpina dedicate.

Ma le grotte di San Sebastiano et quelle di San Lorenzo, nella via Appia et nella Tiburtina, sono sepulture che in parte hanno servito a' gentili et parte alli christiani et de' nostri santi martyri, dove si reponevano et dormivano i corpi morti et vi requiano, che sono dette KOIMHTHPION et ΚΑΘΑΚΟΜΒΑΣ, et corrottamente catacombe dalla voce ΚΑΤΑΘΥΜΒΑ, che suona luogo sotterraneo scavato, et coimeterio, come a dire dormitorio de' morti et di huomini dati in hospitio, perché KOIMHTHPION, secondo Atheneo è anchura luogo d'hospitio, ove l'hospite dormiva. Et questi tali coimeterij, che sono grotte scavate et fabricati nella materia nativa, gli havemo veduti ancora con pittura et con stucchi ornati di grottesche fatti da' gentili con fabrica sepulchrale di sopra, e di sepulchrali soggetti le pitture, delle qual cose noi non habbiamo da credere che non siano cose ritrovate da qualche bello ingegno philosophicamente et poeticamente rappresentate. Imperoché,

secondo vedemo nelle pitture antiche istesse, sono cose in sé con qualche consonantia et conformemente parallele et a guisa di palinodia replicate et corrispondenti et composte secondo gli tereomati di cose degli iddij figurate nella cause alte et profonde, per dare ad intendere le cose perfette con le imperfette, et le vere et le imaginative, gli concetti che ingrandiscano le cognitioni delle cause et delle cose, onde ad uso di lettere hierogliphiche fatte, che significavano varij avvenimenti, gli piccoli principij che hanno le cose dai governi, le potentie grandissime nelli commandamenti imperatoriamente.

Come sono gli stati nelle cose, negli [...] nella vita humana, le cose che sono buone [...]

sono dubbiose et talvolta [...]

et hora vanescenti et coc[...]

et dalle percosse tra[...]

con abundantia ho[...]

tempesta [...][//2v]

[...] fortuna fracassate o fatte travagliose et pericolose; là onde, in tale pittura, non mancano le infrascritte simbulationi in questi soggetti dipinte che si trovano. Per Proteo legato et sforzato nella spelunca o grotta cangiarsi in varie forme, per significare l'amicitia. Idothea, sua figliuola, con l'urna amministrare il fonte della vita del suo padre, che non è altro che figura delle cose che si disputano nella materia prima. Il mare pieno de pesci, de photi et di balene, di rote et di pristi governati da Proteo, non è altro che la difficoltà delle intelligenze dell'altissima mente di colui ch'è causa delle cause; il stupore, la difficoltà intesa da lui nel naturale governo, difficilmente intesa da' mortali; il mantenimento tra gli travagliosi affetti, la pace, i contrarij, l'unione delli concetti che giovano nelle difficoltà del vivere, tanto nelli bruti animali come delli ragionevoli, che hanno da mistero di prudenza, forza et amicitia, di fortissimo animo, di forzuta e procerca essentia, per poter comportare le gravi fatiche. Così anchora per lo mare et per li pesci, per li fonti et per li fiumi tanto abbondanti, le cose che sono copiose et che si alimentano, le cose che sono travagliate et che si muovono, et che tra essi si consumano et che si propagano, tra esse si fanno le mostre variabili di ogni affetto, o tranquillo o perturbato.

Prometheo legato nel Paropamiso, sotto il Caucaso, al cielo scoperto al sole et dall'aquila tormentato, con le precordie devorate dall'augello Periphante et di poi rinovate, et dalla virtù d'Hercule liberato con la sua forza, in cui habbiamo da credere che questo sia l'animo et l'anima mostrate dalla philosophia et dalla dialetica, nelle ragioni delle cose animate vivere nelli gesti piacenti, et la mutatione dell'animo et de' furori convertiti dal male nel bene, la immortalità dell'anima, che per ragionevole formatione vive bene nel corpo humano tempestato, che fa sé et li suoi soggetti immortali, fa le sue cose munite et provvedute dalla bontà et dalla forza.

Così etian nella pittura di Carrybdi et Scylla et di Glauco, non sono altro che la mutatione della vita travagliata, gli desiderij, gli intellettuali concetti, le passioni amoroze, che a guisa d'uno Ulysse, in amare si deono fuggire, et in combattere in questo mare della vita humana tanto piena di nausea et di affetti mutabili et corruttibili.

Et il Tempo dipinto, che con le ali dopPLICATE, due chiuse [...] [et due] ape[r]te che volano, et di sotto trupede et il volatile [...]

aducono gli nodrime[nti] [...]

si risolvono. T[...]

et all'inferno, le [...]

formatione f[...] [//3r]

[...] voleano gli amori spogliare gli iddij delle loro armi, sono quelle l'opere de' mortali più eccellenti, ma non senza amore né senza zoppagine, et con qualche accettione riguardate et cercate se l'opere siano perfette o pure difettose.

La pittura delle Sphynge, la dubbietà delli imperatorij affetti del re et delli principi della guerra, la difficoltà delli servi con l'altezza del padrone. L'Harpye, il scremento et la lorditia de' miseri, il dispiacere delle cose deboli et malamente appoggiate nel vorace ventre della natura delli ingordi, che ogni cosa tirano sotto al suo ventraccio et sotto della sua gola. I Gryphoni non sono altro che la triplice ricchezza che la terra et le stelle producono a beneficio de' mortali, come si vede che per lo sole et per la luna vengono a partorire gli semi, crescono le piante fruttifere et le infruttifere, et si nodricano con alterare e purgare l'aere, quando con preziosa pioggia et quando con sereno cielo la virtù dell'aethere viene a fare la temperanza alle cause et regge come suprema intelligenza proposta governatrice et ministra del divino et altissimo opefice. Le cose di Minerva, la Gorgona, l'arme sotto nome di Pallas o di Bellona, le cose munite della città. Le Muse sono gli concetti dell'artefice dell'opere.

La pittura dell'augelli, le cose volatili et mobili et l'aere, la prestezza et velocità et la fama delle cose che volano a cerco per tutte le città, per tutte le nationi. Significano quelli di rapina le cose de' stolti crudeli che rapiscono il tempo, perdono bruttamente la vita in procurarsi le cose d'altrui con saffinamenti et uccisioni.

Le facelle ci denotano il lume et l'anima, il calore, le lucerne, le cose della camera. Le lanterne il timore, l'obediencia sforzata da' commandamenti, la sicurezza della via nel tempo notturno per fuggire aguati, le scolte gli inganni de' vitiosi. Gli letti ornati i piaceri, i reposi, gli stupri, l'otij et il sonno, le insogni.

Perseo dipinto con la Gorgona in pugnata ci mostra la sapienza, il vigore dell'anima, la virtù che percuote in modo che fa gli huomini come pietra sbigottiti et insensati et tremanti. Ci mostra per Andromeda, dal medesimo liberata dal ceto marino, et le nozze di Pheneo perturbate con la Gorgona,

tutti gli contrarij che per fortezza et per prudentia restano superate et conculcate.

Le farfalle dipinte et correre al lume la debolezza della vita, il non riconosci[...] da farfalle, le cose frivole amoroze.

[...] dalli tigri, dall'orsi, dalle

[...] da cui l'amore supremo n[...]

meta deputata nei loro [...]

[no]n è altro che 'l tutto

[...]tano si po[...] [//3v]

Et questi sin qui sono i soggetti delle pitture grottesche ligate di fiori et de frutti et di festoni, d'uve, di hellere, di spiche auree et di varie et nuove invenzioni di herbe et di bizzarri ligamenti et con prospettive, che sopra i quali sarebbe troppo larga materia a raccontare, di quante nell'opera Dell'antichità vi havemo scritto, come delle cose dell'antro o crotta Dictaea, et dalla Idea ove Iove occultamente da' Coreti et Coribanti fu nodrito per comandamento di Iunone, la quale pittura fu nel Monte Caelio in Roma trovata et guastata da li cavatori di pozzolana che ogni cosa rovinano.

Or dunque Signor Mio con questo facendo fine, me le raccomando con pregarlo che sempre si degni di comandarmi, et Iddio Salvatore la facci felice in ogni suo degno desiderio con honore et gloria.

Di Ferrara, il dì IX di gennaio del MDLXXXI.

Di Vostra Signoria.

Segnore Pyrrho Ligorio Patritio Neapolitano et cittadino Romano. [//4r]

II

All'Illustre Signor Alexandro Manzoli. Signor mio osservandissimo. A Bologna.

Illustre Signor mio osservandissimo, il Signor Alexandro Manzoli.

Havendomi V.ra S.ria domandato sopra delli dubbij che hodiernamente sono sopra della pittura grottesca chiamata dalle grotte da' moderni, che dalli pittori de' nostri tempi allume di candela in luoghi coperti dalle gran rovine antiche l'hanno copiat per li più d'essi artefici, come ancora cavate nei luoghi scoperti fuori dalle grotte; le quali non solo si trovano sotto delle miserande rovine di Roma, ma si trovano per tutta l'Italia nelle reliquie delle città et nelli luoghi nobili delli edificij delle ville, anzi erano gymnastiche perché non solamente erano edificate alla cultura delle frugie e sostanze humane, erano tali luoghi fuori delle gravezze et cure dell'antica republica per riposarsi; 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, come furono le ville del grande Augusto, l'Horatiana, la Caiana, la Germanica, la Cassiana, la Pisoniana, la Varroniana, la Caecilia, la Pompeiana et la Ciceroniana, l'Hadriana et Quintiliana, et nell'altre di quelli a' quali non mancarono l'animo et le forze delli thesori che nella generosità risplendono.

Or dunque, Signor mio, perché a questi giorni passati, sendo sopra questa pittura domandato dal Signor Iulio Masetti, per servizio dell'Illustrissimo Signor Camillo Pallioti, onde incontenente, sendo obligato alla gentilezza dell'uno et dell'altro signore, sopra a tale protesto gli scrisse queste cose qui sotto scritte in questo senso.

GROTTESCA PITTURA viene dalla voce grotta, parola corrotta che viene dal greco, et da' latini usata, la quale è detta in due modi: ΚΡΥΠΤΗ, onde i latini *crypta*, et il vulgo grotta, la quale deriva da ΚΡΥΠΤΑΛΙΟΣ, o vero da ΚΡΥΠΤΑΔΙΟΣ, che suona a noi luogo o cosa occulta, o riposto luogo segreto, donde viene il luogo del verbo ΚΡΥΠΤΩ o ΚΡΥΠΤΥΨΩ, che significa quel che dice il latino *abscondo*, *locus secretum*, o vero *habeo arcanum teneo*, là onde nella nostra lingua ce significa ascondo et nascoso et nascondo per cosa secreta o ascosa et occulta o aspota.

Altri la fanno venire dalla voce ΓΡΩΝΗ, che foramine, luogo segreto et speco, come una tale parola usata fu da Nicandro, dicendo egli ἐνιγρόνην ἄν ἔαυσαν μυόδοχοις, che non è altro che dire forame et speco e grotta et spelonca o speleo. Così, ὁ σπήλαιον κοίλη πέτρα, ὅπη τῆς πέτρας διῆς τὰ σχοινία πρὸς τὴν τῶν νεῶν στασιν ἠφαλίζοντο, di maniera che grotta non è altro che nome fatto vulgare invece di *crypta* o di *speleo*, luogo segreto, sicuro, o di fabrica o di pietra scavata, o perforata et posta in qualche uso et fatta per adito et riposto nella parte bassa della casa et per ripostorio et luogo occulto sotto il tempio et per fondo di una nave, et così fatto sotto dell'alberghi per commodità, come hora usamo nelle cantine: ma erano le grotte della casa per quattro lati dalla pa[rte superio]re del cortile.

Poi dalla parola *crypta* vien detto il criptaportico, che si fa [...]

che si facevano intra lo [...]

a grotta suddetta, et pren[...]

crypta o grotta pren[...]

simili bisogne [...] [/5r]

[...] principalmente et per tutte le parti anchora della casa si trovano tali grottesche, come anchora nelli edificij delle sepulture, con soggetti sepulchrali. Furono di queste pitture gli antichi vaghi et studiosi perché vengono da quella philosophia che ogni cosa mondana viene per variata et ogni superba fabrica, per forze che sia fatta, viene al fine guasta et annullata, come di debole fundamento.

Onde Marco Vitruvio, nella sua ben fundata Architettura, non la laudò, per non mesticare le sue opere di fortezza con la pittura di debole componimento, et la chiama insogni, lontana per la sua difformità dalla maestà del forte componimento, che nell'architettura si conviene. Nondimeno, se il dottissimo Vitruvio l'aliena dalla sua bella et grave compositione, ché fortezza è proportionabile, pure gli antichi, per loro vaghezza et per loro significato, l'usarono in dipingere simile pittura in tutte le parti della casa. Nelle sale, nelli procaetoni, nelli cubiculi descumbitorij, nelli cubiculi dormitorij, nelle cenationi et triclinij, nelli riposti luoghi, nelli cryptaportichi et nelle loggie, et finalmente, con altri soggetti, nelle sepulture, nelli tempietti delle famiglie, come havemo veduto nelle vie romane d'Italia chiamate Campana, la Appia, Latina, Labicana, Quintia Nomentana, nella Decia Salaria, nell'Aurelia, nella Cassia Cyminia, nella Claudia Mantiana, nella Portuense Vitellia, nell'Ostiense Gordiana, nella Severa Ardeatina, ove insino ad hora, chi cerca curiosamente nelle rovine de' luoghi delle sepulture tali pitture grottesche, vi troverà quelle della casa con soggetti morali, et quelle sepulchrali, consolatorie, funerali et penali.

Si vedeno nelle parti di Villa Hadriana in Tibore, nelli cryptaportichi et nelle stanze sopraterra, nelli luoghi delli bagni. Si vedeno in Roma nelle rovine della casa delli Flavij Vespasiani di dietro al Tempio della Pace rovinato sopra della moderna casa di Monsignore Aurialo. Ne havemo vedute, come si possono anchora vedere, sotto l'Hypogeo delle Therme di Traiano, ove fu la vigna di Monsignore Giovan Gadi, come anchora in altre parti di Roma.

Sono state similmente dipinte nelle stanze notturne che non haveano lume, in luoghi profondi, ove usavano il lume di lucerne, et sono dipinte nelli volti et nelle pariete, nelli campi bianchi, nel giallo, nel rosso, nel pullaceo et in campo negro et nel verde. Si vedono nelle rovine dell'Horti Sallustiani, nelli coperti delle montate delle scale, che in ogni parte si scorgono cose tali che, secondo havemo affermato nella nostra opera Dell'antichità, esse grottesche o insogni, erano mesticate tutte di cose favolose approposito alli iddij de' gentili, alla natura delle cose, dell'accidenti terreni et humani significativamente, ove si veggono vasi, fiori et animali et herbe, gli templi, l'altari, i symboli, tanto dell'animali terrestri quadrupedi, come della varietà de' pesci del mare et de' fiumi, gli volatili, gli animali composti, le Sphinge, il Gryphone, l'Harpie, gli [...] [lig]amenti di cose debboli et sottili, con festoni, compos[t]e come per

[...] [incer]titudini delle cose che si tengono per fer[me]

[...] le piacevoli et le lusenghevoli.

[...] in aeterne della compositione r[...]

et instabili, et tra le co[...]

[infr]a le cose ammasche[rate]

[...] [ver]isimili del ver[o] [...] [//5v]

[...] o in lusioni et fantasie, sendovi aggiunte le bizzarrie et proprietà de' vaghi pittori, che a guisa de' poeti fingono anchora essi la lor parte nella pittura; et aggiuntivi la poesia et gli fingimenti delle figure della mistica et i colori, physicamente fanno tal vista ch'è sì difficili a quelli che non le considerano o non le possono considerare, non havendo fatto studio: onde vedendo la vaghezza sola, di quella si godeno come sognanti.

Nondimeno, non si può, se non per consideratione de tutte le cose, che non siano fatte et accettate in essa pittura per symbolica ostentatione et perciò, venuta sendo a tanta eccellenza, et non solo le grottesche ritrovate solamente per le bizzarrie di tante formi, di tanti varij colori et di copiosi ornamenti che, quantunque parano come false fuori di natura, sono pure cose che dichiarano le cose della riflessa natura, per la vaghezza sono agli occhi grate, per la acutezza dell'ingegno delle figure delle favole, muoveno l'animo, dan materia di parlare.

Gli lavori di stucchi et l'oro che vi risplendono accrescono una gentilissima gratia imperoché con nuove foggie viene tanto stimata dall'antichi prima et poscia dalla posteriorità, percioché in ogni luogo ben fatto et in ogni falso sito delli alberghi serveno per una consonantia come ch'esse, sendo fatte per modo trattabile di falsi corpi di sembianze composte con le sue repliche raddoppiate, s'accordano come una musica, donde dunque non per cose vane se deveno stimare come alcuni le stimano. Si vede che sempre sono state stimate come figure nelli edificij habitabili et nelli sepulchri, sendo loro concordate in forme interrotte, che s'assimigliano all'interrompimenti della vita humana ch'è sempre vaga di variare e di novità di vedere sempre cose maravigliose et fantastiche et instabili nell'interventi et nelli accidenti. Et così, anchora negli alberghi, per ricordare et dilettere agli occhi vaghi et all'animo ch'è per qualonche eruditione qualche intertenimento.

Onde habbiano havuto la origine esse pitture dette grottesche, piene d'insogni, così stravaganti et mostruose, con questa oppenione ne havemo detto quel che n'havemo veduto et osservato nelle fabriche antiche dal grande Augusto in qua, et havemo da credere che non siano altro che cose coperte dell'antichi poeti in le cose della physica, come fece Crate che le favole introdusse nella poetica sua philosophia che [...] [so]no state ad altro fine che per essere accom[modate] [...]

al vulgo de' miseri m[ortali] [...]

la instabilità delli [...]

[inso]gni, non senza co[...]

seguaci philoso[phi] [...]

mettere m[...] [//6r]

[Proteo] philosopho trovò quell'altre sue trasmutationi per fare maravigliare il vulgo o per dilettere; trovò gli mimi, gli pantomimi et gli hystriioni, le trasmutationi delle maschere nelli publichi spettacoli nelli teatri; trovò le

machine diverse, *aphtomata* o *pegmata*, onde da tali rappresentazioni accompagnate nelle pitture dei luoghi scenichi con simile cosa deboli invaghivano le pitture che rappresentavano non senza maraviglia con denotare come è varia la natura nella vita di ciascheduno. Non accade dubitare che in ogni edificio luminoso o scuro furono usate sendo moralmente disegnate.

Erano da' gentili nelle grotte dipinte, che, se esse sono state simili a quelle de' christiani, di grottesche l'ornarono, al contrario che fecero dipoi i nostri christiani, come veggiamo nel coimeterio di San Callisto papa, secondo egli havendo occupate le gentili cathatymbe, ch' hora si dicono catacombe, gli tolse ogni pittura gentile et le smaltò semplicemente, l'usò per dormitorio delli santi martyri, le quali sono nella via Appia nella chiesa di San Sebastiano. Così similmente fu fatto nelle grotte di via Salaria nel coimeterio della Diva Prisca et anchora nella via Tiburtina nelle grotte di San Lorenzo estramuraneo. Sono anchora delle altre de' gentili nel monte Ianicolo Vaticano, che tutte sono dipinte a grottesche, et se ne vedeno delle grotte nel monte nella via Flaminia di quelle accommodate a guisa de' tempietti lavorate di stucco et di pitture.

Così anchora l'havemo vedute nelle stanze oscure che servivano di notte, ch'erano sempre tepide senza fuoco et solitarie di molta quietudine, le quali facevano per fuggire i tuoni et i lampi et le saette come faceva Tiberio Augusto, che tremava di paura non potendo né sentire né vedere lampeggiare, se ascondeva nelle parti basse sottoterra. Domitiano et gli altri facevano il simile. Et queste sono le cose in luogo profonde senza lume del ciel dipinte et usate allume di lucerna.

Perciò non è da dubitare che non usassero delle stanze dipinte ascose per ricordare, o ammuniendo gli huomini, de cose che dell'essere prudente et constante nelle nostre accidentie della humana vita tanto varia et tanto [mo]lesta et [t]anto perigliosa et tanto dubbiosa et inconstante che poco o nien[te]

[...]nto simili pitture furono fatte nelli luo[ghi]

[...]iterij o spoliarij, nelli laconichi

[...] alla Luna, a Cerere et a Hecat[e]

[...] che secondo i luoghi così v[...]

[...]gno philosophicamente

[...] [p]itture antiche i[...]

[p]alenodia [...] [// 6v]

[...] sopra delle cause che et prefonde per dare ad intendere le cose perfette con le imperfette, le imaginative et gli concetti che ingrandiscono la cognitione delle cause et delle cose.

Onde ad uso di lettere hieroglyphiche fatte, che significano varij sentimenti, gli piccoli principij che hanno le cose dei governi, le potentie grandissime nelli comandamenti imperatoriamente, come sono gli stati

nelle cose, negli accidenti, nelle fatiche et nelle cause delli gesti di questa vita humana, le cose che sono buone et quelle che sono frivole, et quando certe e dubbiose, et talvolta liete et tranquille, et hora perturbate hora combattute, hora vanescenti et cuocitabondi et agravate, ad uso di onde marine vorticose et dalle percosse traportate in giro e lasciate in secco, o in aria traportate e collocate, et hora con abundantia, hora con carastia, hor con viulentia et divitia di cose locuplete, hora tempestate, hora sono misere et ammorbate, hora piacevoli et hor moleste et troppo turbate come sono gli impiti del mare nelli scogli et nelle navi dalla fortuna fracassate o fatte travaglioise, così gli pesci nelle pericolose in tale pittura ne significano l'abondanti persecuzioni et commutationi.

Come vi mostra Proteo legato et sforzato dagli huomini nella spelonca o grotta del Mare Carpathio cangiarsi in varie forme per significare l'amicitia, il governo delli suoi greggi chiusi nella spelonca col grande sasso, et Idothea sua figliuola con l'urna amministrare al fonte della vita del suo padre, che non è altro che figura delle cose che si disputano nella materia prima.

Il mare pieno di pesci, de phoci, di pristi, di balene, di rote et d'altri mostri governati da Proteo, non è altro che la maraviglia, la difficoltà del governo, le maravigliose intelligentie dell'altissima mente di colui ch'è causa delle cause, il suo pastore, la difficoltà intesa da lui nel naturale governo, ch'è difficilmente inteso da' mortali, il mantenimento tra gli travagliosi affetti, la pacatione delli contrarij, l'unione degli concetti che giovano con la prudentia di Proteo miticata et fatta humile et abassata per quella ferocità del vivere, tanto nelli bruti animali col freno, come delli ragionevoli, che hanno di mestiero d'una prudente fortezza et amicitia di fortissimo animo, di procera e [fo]rzuta [e]ssentia [per pote]re comportare [le] mondane recitationi di crase[...]

Così anchora per lo mare, et [...]

che altro sono che le [...]

che sono travagliate [...]

mano et quelle [...][//7r]

[...] gli divora le crescenti precordie, perché sempre rinnovate il lacera et consuma, et dalla virtù d'Hercole liberato, in cui habbiamo da credere che questa passione sia dell'animo et la grandezza dell'anima mostrati dalla philosophia, dalla dialetica nelle ragioni delle cose animate drittamente ordinate, et vivere nelli gesti pacienti et nella mutatione dell'animo et de fuori convertiti dal male nel bene, nel corpo humano temperato et stabilito che fa sé et li suoi soggetti immortali et le sue cose libere et munite et provvedute dalla bontà et dalla fortezza.

Così etian nell'altra pittura di Carrybdi et Scylla, et di Glauco, non sono altro che la mutatione della vita travagliata, gli desiderij, gli intellettuali sedimenti de' concetti, le passioni amorose delle cose che si vedeno et per contrarij si rivolgono, le quali a guisa d'uno Ulysse in amare si deono

fuggire, et in passare il travaglio ristretto dal mundano Euripo, et in saper combatterle in questa navigatione della vita tanto piena di nausea et d'affetti mutabili et corruttibili.

Et il Tempo dipinto con quattro ali, due chiuse che dormeno, l'altre due volateli aperte, et di sotto lascia cadere il suo scremento sopra uno grande occhio, di cui ogni animale feroce, et quadrupede et volatile e rettile, ne fa rapina et se ne nodricano. Donde si ritrahe che le cose del tempo adducono gli nodrimenti che sempre si vanno convenendo in varij moli et in consuntione et corrottamente si risolvono.

Mercurio con li suoi gesti in varie forme et l'anima che egli accompagna alli Cieli et all'Inferno, le intelligenze alte et le profonde. Portare un bambino in braccio è l'annuntio della formatione fatta naturale nelle cose della vita et del concetto del principio del vivere in luce et la preparatione della morte futura. Il comporre la lyra della marina et cornuta testudine, le cose varie che fanno consonantia, che diletmano, et le superbe cose humiliate et fatte a guisa di cethra, dolci et suavi et che poco durano perché passano in uno momento et si perdono et restano solo per memoria nell'intelletto.

Le opere di Volcano, gli amori diversi che hanno spogliato gli iddij delle loro armi dipinti in tale pittura, sono l'opere de' mortali più eccellenti, ma non senza amora né senza zoppagine, et con qualche accettazione riguardare et cercare se l'opre siano poi fatte bene o vaghe o difettose o per dirne male o per laudarle o vero per darle in meritevole pregio: con amore rendere l'honore all'inventore dell'artificio et riconoscere che l'amare giustamente si leva l'ira della suprema potentia et si placa.

La pittura delle Sphinge sombolo è de la dubietà della servitù delle imperatorij affetti del re et delli principi della guerra, la difficoltà delli comandamenti dell'altezza del padrone. L'Harpye sono il scremento et la lorditia delli miseri, il dispiacere delle [...]

poste nel vorace ventre della natura, delli ingor[di]

[...] sua gola. Gli Gryphoni non sono

[...] [st]elle possedeno et producono a be[...]

[vengo]no a partorire gli semi, cres[cono]

[...] con purgare l'aere quan[do]

[...] calore [...] [/ 7v]

[...] cose delle città come virtù ergane operatrice. Le Muse sono gli accenti degli concetti, gli concetti delli numari, del calcolare, nel dividere, l'arti liberali, la cognitione dell'amare, del coltivare, le stelle, il connubio, l'harmonia, il formare dell'instrumenti dell'artefici dell'opere.

La pittura delli augelli, le cose preste improvise et volatili, l'ordinanze, le mutationi dei luoghi et così la nobiltà et la velocità della fama, delle cose che col tempo volano, le cose selvagie et le domestiche. Segnificano quelli augelli de rapina le cose de' stolti crudeli, dell'animi che rapiscono et il

tempo perdeno bruttamente, la vita abbreviano in procurarsi le cose d'altrui con saffinamenti et occisioni.

Le facelle ce dinotano il lume et l'animo, il calore, le lucerne, i secreti delle cose della camera. Le lanterne il timore, l'obediencia sforzata de' comandamenti, la sicurtà della via nel tempo notturno per fuggire l'aguati, et la inegualità delle contrade, le scolte, gli inganni. Gli letti sono del riposo, del piacere et delli insogni, delli stupri et l'otij, et il sonno istesso.

Perseo dipinto con la Gorgona impugnata ce mostra la sapienza et il vigore dell'animo, la virtù che percuote in modo che fa gli huomini come pietra sbigottiti et insensati et tremanti; et ce mostra per Andromeda dal medesimo liberata dalla ferocità del ceto marino, et le nozze di Pheneo perturbate con la Gorgona, conculcati i furori, tutti gli contrarij che per forza violentare vogliono et per forza di prudenza restano superate et vinte.

Le farfalle dipinti et correre al lume, la debolezza dell'ingegno et della vita, et il non riconosciuto lume et fuoco. Gli carri delli Amori tirati da farfalle, le cose frivole amorose, et quelli carri tirati da leoni, da iaene, dalli elephanti, dalli dragoni, dalli tigri, dall'orsi, dalle volpi et dalle testugine, et da porcelli spinosi, da cinghiali et porci domesticchi, tutti ce figurano guidati dall'Amori la natura, i concetti di cui l'amore supremo si n'è vincitore, la qualità dell'animali et come ogni uno d'essi corre al termino della deputata meta dei loro corsi, come fa colui che vuole acquistare la palma.

Così anchora per le cose di Pan et di Syringa, di Hecho, non son altro che 'l tutto delle cose che con varij modi si guardano, si muovono, s'odono, s'urtano, si percuoteno, s'innamorano, si violentano. Mostra la cui forma la virtù et il simbulo delle stelle per le sue corna i circoli; per la Syringa i venti fatta in fistula di sette calami. Mostra gli animali per li piedi caprini, le cose pelose, l'acqua le piogge, et li peculij et le cose pastorali, i monti, le selve, per le asprezze ove siede col suo pedo baculo pastorale; et gli corpi humani, la rozzezza per la barba hispita, le torbolenze per gli occhi caprini.

Or dunque, gentiliss[imo] [...] sopra a [le] pitture grottesche, per riconoscere a [...]

se accusano essere per [...]

che avesse da scriver[e] [...]

nelle rovine delli [...]

cose della gro[tta] [...] [//8r]

III

All'Illustre Signor Alexandro Manzoli. Signor mio osservandissimo. A Bologna.

Illustre Signor Mio.

Poscia che nel primo discorso mio sopra delle pitture antiche, che da' moderni sono dette grottesche, se sia compiaciuto, nella consideratione sopra del quale anchora se desiderarebbe qualche maggiore chiarezza di quel che havemo scritto in alcune particolarità, io, se bene vi habbi posto le cose che ho vedute in fatto in li luoghi allegati, nondimeno vi dirrò dell'altre cose simile del restante delle cose vedute, di che io pria ne habbi osservato con giusto modo di riconoscimento.

Onde primieramente rispondo a questa domanda sopra quale auttore dica che il cryptaportico si facesse per tutti quattro i lati della casa attorno della crypta, et che fusse dipinto di quelle pitture che sono stimate strane e dette grottesche. Il che, se bene è domanda certamente che non se ne dee domandare per essere notissime, dirrò che se non vi fuss[e] auttore alcuno, a Pyrrho si deve credere, potendolo dire con verità, perciocché niuno è tra scrittori che n'habbia scritto minutamente delle inventioni et commodità delle fabbriche, ma hanno solamen[te esa]minate le crypte et gli cryptaportici non hanno nominato le pitture. Onde Pyrrho, cercando [tra gli edificij anti]chi gli ornamenti di questa et di quell'altra rovina, l'ha vedute, et le crypte et [li cryptapo]rtichi dipinti delle pitture che domandate strane. Et l'ha vedute come anchora si vedeno essere [l]uoghi per quattro lati che circondano per tutti i lati delle magnifiche case, et anchora nelle parti delle ville.

Le pitture istesse dichiarano che vi sono et apreno l'una l'altra inventione, come un libro dichiara l'altro nei medesimi soggetti. Per essere pitture fatte non senza proposito, sono mute, ma mutuamente parlano col mezzo del giuditio degli curiosi et giuditiosi huomini che intendeno e che deono per ragione intendere non esser strane pitture, che sono cose belle et non strane essendo favole morali per documenti et per cose accommodate per emphasi de far conoscere le grandezze humane essere di poco fondamento. Et queste si vedeno nei propri luoghi antichi et non solamente nel cryptaportico si vegono, ma per tutte le stanze qualsivogliano delle case, et nelle parti disopra et nell'hypogei. Onde vada chi voglia cercando i luoghi antichi come ha fatto Pyrrho, troverà simili pitture et senza dubbio ne potrà parlare.

Et le voci delle crypte et delli cryptaportichi sono notissime in ogni ditione et etian nell'antichi epithaphij, come fu trovato sul Colle Quirinale in Roma CRYPTA TITI FLAVI SABINI PRIVATA CVM ANACRYPTA. LAT.

P. XIII la quale girava per quattro lati, sì come l'ha fenita d'atterrare l'Ubal-
dino banchiere per raguagliare la sua vigna. Poscia più adentro, attorno al
perystilio, era il cryptaportico anchora quadrato et dipinto a grottesche. Et
in un'altra parte d'essa grande casa Flavia, fu trovato un altro sasso scritto
in testa del cryptaporti[co] rovinato per causa d'[un]a chiesa che vi era stata
fatta da' nostri cristiani et hora si ve[de] [...]

TITI FLAVI SABINI la quale casa era nella [...]

Sue[t]onio lo nomina nella

[...]ta fatta dal [...]de[...]

[...]sto et al[...]

nel colle [...] [/ / gr]

[Guerra] Parthica et donati alli suoi favoriti capitani.

Ora che nella istessa domanda se desiderarebbe chi autore scriva che gli
cryptaportiche havessero lumi da tenere aperti et serrati, dico che non v'è
autore che esprima tal cosa tanto chiara quanto ce lo mostrano gli muri
istessi, dove sono i lumi delle fenestre, ove gli incastri delle impannate si
vedono ch'erano di labastro bianco phagnite, come in alcuni luoghi vi si
troveno i fragmenti d'esse impannate: et così come gli havemo veduti gli
havemo riferiti nella opera Dell'antichità et curiosità di Pyrrho. Onde egli
vi dice che se esso non è degno di credito, che si cerchi come ha fatto lui et
trovarà il vero, come referisce et scrive nelle longhe et assidue osservazioni
riconosciute nelle cave delle rovine antiche.

Che tali cryptaportichi et crypte siano stati usati et nella città et nelle ville,
nelle antichità istesse le troverà, come si veggono nelle ville, nell'Hadriana
Tiburina, [ne]lla Cassiana, nella Caiana, nell'Augustana Horatiana, nella Rufa,
nel[la] [...] nella Caeliana et particolarmente nella Hadriana che si havea
molte de crypte [et cryptaport]ichi et dipinti come l'havemo osservato per
fare piacere all'illustrissima et [reveren]dissima memoria del Signor Hippolito
Secondo Cardinale di Ferrara dell'alta casa Estense, che discende dalla nobile
et antica casa Attia, come di simili cave antiche in questa villa ne puote fare
fede ogni suo servitore di quanto Pyrrho ne sia stato diligente ricercatore alle
spese di esso gran signore, di quante cose sono state scoperte delle atterrate
delle rovine che con tutte le sue pitture si vedeano delle antiche bizzarrie.

Sendo la villa grandissima et maggiore di sito che non è hora la vostra
città di Bologna, in cui si vedeno fabriche di longhissimi cryptaportiche et
del luogo detto poeicile, portico, quel dell'Accademia et quel del Lycaeo et
quel del Pritaneo et del Canopo, et d'altri luoghi divisi in novanta piazze,
ove erano molti gymnasij et duoi theatri et le scuole dell'artefici.

Particolarmente nel cryptaportico che più integro del Canopo dedicato
a Neptuno et a Proteo, nelli risponsi accomodato, nelle sue pitture, nelle
sculture trovate, che hora possiede l[o] Illustrissimo Cardinale Farnese nel
suo transtiberino giardino, vi sono veduti et di marmo et di pittura ad un

tempo nel cavarvi il Signor Sebastiano Gualdieri che fu Vescovo di Viterbo. Nelli quali fragmenti si scorgeva il gregie di Nettuno del Mare Carpathio, che sono mostri marini detti glauchi, tritoni, p[. . .] pastore parla Virgilio, nella proge[. . .]

[s]ignificato dell'humano govern[o]

[. . .]ile vita et nave piena d[i]

[. . .] che vengono dal suo pr[. . .]

sopra del che o[. . .]

darremo [. . .] [// 9v]

[. . .] cose come alcuni credeno strane o assoluta inventione di pittore. Et così, dunque, accioché ogni huomo rimanghi sgannato, veda i commentatori di Virgilio et esso poeta istesso che cosa narra in questi versi imitando Homero: nelli harmenti di Neptuno guardati da Proteo, che in dette pitture et nelle sculture si mostrano.

*Est in Carpathio Neptuni gurgite vates
caeruleus Proteus, magnum qui piscibus aequor,
et vincto bipedum curru metitur equorum.
Hic nunc Emathiae portus, patriamque revisit
Pallenen: hunc et Nymphae veneramur et ipse
grandaeus Nereus: novit namque omnia vates
quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahentur;
quippe ita Neptuno visum est immania cuius
armenta et turpes pascit sub gurgite phocas.*

Sin qui Virgilio nel quarto della Georgica fa menzione della morale favola dell'harmento marino di Proteo, et vedendosi disperso, et ordinate le sue phoce nella pittura et nella scultura trovata nel Canopo della Villa Hadriana, fatto all'imitatione dell'euripo canopitico dell'Aegypto, ove Menelao in la sua navigatione perdé il suo nocchiero chiamato Canopo, dal quale il luogo fu denominato, ove in esso euripo di notte si festeggiava. Or dunque questo luogo hodiernamente della villa si chiama la Sibylla, et da uno delli lati vi resta ancora un cryptaportico con animali in pittura di cose maritime.

Hora, che cosa sia cryptaportico et perché usato dalla nobiltà antica ce lo mostra Plinio Caecilio oratore nelle sue epistole, referendo essere usato per la refrigeratione nelle parti sutteranee, buono nelli caldi estivi dove se inchiudeva un certo fresco tanto suave ch'era migliore di quel che recano le spirantie dell'aure gentile et amene, et perciò dice: SVBEST CRYPTAPORTICVS SVBTERRANEAE SIMILIS, AESTATE INCLVSO FRIGORE RIGET CONTENTAQVE AERE SVO NEC DESIDERAT AVRAS NEC ADMITTIT. Così scrive nel libro quinto nell'epistola diretta ad Apollinare che comincia AMARI CVRAM nel trattato della sua villa nell'[. . .] ond[e] [. . .]e

cose erano nelli gymnasij et nell[e] stanze che si usavano [...] [anc]hora fe[ce] Hadriano che nell[a] [...]

tioni delle provi[...]

si amarebb[...]

le parti [...] [//ior]

[...]te di luoghi habitati et dipinti et stuccati; et non vi mancano delle grottesche pitture, come le dicano i moderni, che sono pitture comprese dall'antiche sotto nome di pittura ordinaria, onde non è nesciuno che ne scrive né per frequentia né per singolari pitture. Elleno veramente sono, come nell'altra mia lettera scrisse, cose morali, destine in favole, et esse si trovano scritte da' poeti, da Homero, da Hesiodo, da Pindaro, da Ovidio, da Theocrito, da Virgilio, da Palephato, da Phronduto, da Prodicò presso di Platone, da Crate presso di Aristotile nella Poetica, da Esopo, da Pythagora presso diversi historici, da Antonino Liberale et da molti altri poeti, con ciò sia cosa che queste cose vi si possono anchora osservare nelle proprio pitture, come anchora ne scrive Plinio di molte table dipinte con le cose della Venere Andiomene, le Nereidi, le cose di Tethide e di Achille.

Ma per dire così che se tutti gli anticharij che si sono posti a scrivere havessero cercato tutti i luoghi delle città et delle ville dove i Romani habitarono et edificarono per tutto il litto maritimo Tyrrheno quanto contiene il seno neapolitano, il paestano, l'eleo, il tyrineo, come l'altre parti delle cose fatte dall'istessi Romani adentro delle vie dell'Italia munite et adornate, troviamo certamente quanto Pyrrho scrive, che in simili pitture, nel puteolano, nel miseno, nel cumano, nel baiano, per tutto si possono trovare le cose delle favole infrascritte dipinte et si[gn]alate per documento de studiosi, delle quali annumereremo alcune.

Le forze d'Hercole, tutte scritte da Prodicò philosopho; le qualità dell'amore bello socratico; l'amore, che arrivano gli augelli et gli animali, signore della gente vane nel mare et nella terra, come le fingono Theocrito et Philone Hebraeo; la favola di Leandro in mare et Ero alla fenestra scritta da Museo. L'amori che inducono in Iove a trasformarsi in Diana, in tauro, in aquila, in ariete, in pioggia d'oro et in foco, scritti da Ovidio; et mutato in *coccyx*, cioè in cuculo, narrato da Pausania nell'Antro Tronitruo; l'amori di Venere, et di Marte et di Adoni scritti da Plutarcho philosopho, Ateneo et da Strabone; gli rivali amorosi di Cerere, di Mycone et di Tryphtolemo, in cui fu ucciso Mycone et mutato da Cerere in papavaro; le transformationi di re fatti lupi di Lycaone et di Carnabuta da Cerere in tali fere convertiti; l'amore di Phylli et di Demophonte narrati da Ovidio nell'[epi]stole; l'amore di Smyrna o pure Myrrha et di Cynira re su[o p]adre [...]ente verso Galathea et Aci al fine diventa [...]

il tempio della natura genera[trice][...]

il Sole in Gryphone; [...]

te mutato in hierace; [...]
 ori; Myrsina fanciu[lla][...]
 zij da Pan et se[...]
 cavallo [...] [//Iov]

Sithonide mutata i[n] augello detto munedula, Ceneo mutato in augello, Batto in silice, Baccho tagliato a pezzi da' Titani et da Titea resuscitato secondo Diodoro Siculo, Cephalo che col baculo uccise la sua moglie Procryde; Cerambo mutato in augello; Clytia mutata in helitropio herba; gli Cercopi mutati in simie; Coronide mutata in cornacchia; le nove figliuole di Piero trasformate in Pierie di diverse sorti di augelli che parlano; Cyana mutata in fonte, Alpheo et Arethusa fatte un solo fiume. Et queste, come dell'altre trasmutationi in simili pitture si vedeno.

Ma quale siano le più frequente queste non ha trovato Pirrho nella sua raccolta, ma dice quello che vi ha veduto in diversi luoghi nell'antichi fragmenti in varie maniere di stantie. Le quali, chi harrà cognitione bona dell'architettura, pote capire che sorte di luoghi siano, o sale o cubiculi, o bagni o cenationi, et della sorte della struttura puotesi capire di che tempi siano state dipinte, giudicandole o per la eccellenza dell'arte o per la goffezza de' tempi più recenti a noi.

Il quinto dubbio che si domanda sopra di quel che scrisse del Coimeterio di San Callysto Papa, che pria fosse ornato de pitture de' gentili, et che egli conducesse ad uso christiano. Di questo anchora presso di me che ho veduto tutte le parti disotto et delli diversi luoghi l'uno al lato dell'altro, et l'uno sopra dell'altro, in longhissime vie scavate nella materia nativa, et purgate le volte et i fianchi delli sarchophagi di struttura di stucco, et sendo per lo tempo et per la rovina fatta da gente barbara, si vedeno nella parte usata da' gentili alcune pitture, et quelle che sono state da' ch[ri]stiani usate sono biancate senza pittura, et in alcuno luogo si vede la incrostatura an[ti]ca della gentilitia, et disopra un'altra crosta non dipinta, donde ha giudicato Pyr[rho] il tempo variò secondo le cose occorsero.

Percioché questo coimeterio delle cathacombe, non pria che la gentilitia fusse superata, furono in una particella usate dalli auttori di Santa Chiesa per uso di Martyri pro tempore posati, percioché, quando al fine ogni uno sendo battezzato et assicutari i christiani della persecutione, quelli santi corpi furono tolti dalli coimiterij et locati nell'altari nelle chiese d'Iddio sotto titolo di santi, come veggiamo per tutte le chiese di Roma. Et di questo, non havendo cercato altro autore, che quel che se ne [...] et nel Platina, che dall[i] medesimi egli cava [...]timbe fatte, è cosa difficil[...]
 da quel che[...]

possono inte[ndere] [...] [//Iir]

[...]quanto si è potuto dire con verità sopra di tale soggetto nelle domande fatte sopra di tale cimeterio e dormitorio de' santi. Et me ne rinresce che

la mia opera non sia posta alluce, perché si vedarebbe, con più diligenza ch'altri forsi non crede, che è stata fatta ad honore de' santi servi d'Iddio in mostrare questi luoghi, et oltre a questo le dichiarazioni et le ragioni adutte per intendere et riconoscere che fussero tali pitture vulgate fatto la parola grottesca, che per quanto s'ha conosciuto studiosamente presso degli antichi sono tutte passioni et effetti mundiali in questa vita mortale, con cui facevano la memoria nelle cose locali ricordevoli, in cause dell'accidenti del bene et del male per li documenti humani in reprimere gli vitij, per parlare figurato et per giocondi spiriti poetichi pieni di similitudini, di transformationi et de modi philosophici intesi in diversi modi di parlare, sono cose composte non per sogni né per vanità, ma per dilettere con nuove figurazioni, per accrescere materia alli soggetti et per significare l'argutie contra le vanità humane, nelle cose che credeno perpetuare che tutte al fine vanescono, tutte concorreno nel mezzo del mare de' travagli, et con gravi viti et incendij finiscono. Et in questo potese dire che così siano ogni edificio et tutte le grandezze vane.

Imperoché, ove sono l'altezze delli potentissimi regi dell'Aegypto? Dove quella degli re d'Assyria, de' bacri, di babyloni, de' persi, de' medi? Ove è la libertà et imperio de' greci et de' thraci et de' macedoni? Come è il Romano Imperio delle forze annullato, et solo l'ombra et la memoria ne rimane di tanta grandezza consunta, che non fu già non mai una tanta altezza di signoria? Ove sono gli honori et gli triumphi, ove gli archi triumphali et li superbi edificij, che tutti sono fracassati et rotti? Ove sono le porte d'oro del Tempio Capitolino, che sperso et in cenere ridotto, come fu il superbo tempio di Belo, ove sono le sue belide figliuole? Ove è la progenie di Thespio, delli quarantuno nepoti nati d'Hercole di quaranta sorelle thespide? Ove sono i cento quaranta figliuoli d'Hercole? Ove quelli quarantasei del re Priamo, per li quali faceva possente et perpetuo il r[egno] [...] le forze di tante tyrannie? Ove so[no][...]ne detutte in tutte le provin[ce]

[...]te et dissolate et mutate [// Irv]

[...]za di quella antica et debole pittura, detta hora grottesca, che ricordano a quelli che le vedeno non essere fatte accaso, ma per dire in lei "questi sono gli guai et la vanità del mondo che rappresento", contro d'ogni edificato et grande edificio d'ogni altezza che altrui n'aspetta in ogni grandezza, essi rimangono nel crescere inani et simili alli caprioli sottili degli occhi vegetativi et mani delle vite et delle zucche, simili alli viticchi delle fratte inculti.

Questa eruditione ce rappresenta la suddetta pittura che non è simile a quello che i moderni pittori senza significato dipingono, che non solo a loro poca laude, ma quasi che vergogna recano a chiunque le fa senza significato dipingere, ove hanno messo cartocci et giracocoli et mascherazze et animali che hanno difforme ogni parte, tutte senza proposito et senza degno metodo.

Onde per non andar cercando [...]tà e sciocchezza, portemo fine a questo ragionare delli nostri danni inventati nel secol nostro. Et con questo senza fine me le raccomando.

Di Ferrara, il dì XXII di Febraro dell'anno MDLXXXI

Di Vostra Signoria Illustrissima

Signore Pyrrho Ligorio [// 12r]

Giambattista Bombelli. *Lettere sulle grottesche*

I

Intorno al quesito [del] [...]

Per sodisfare a quello che V.S. Ill.ma mi ricerca, Signor Conte, intorno a quello che nel mio breve ragionamento dissi, cioè che negli honorati edifitij si devono dipingere pitture le quali accompagnino il luogo, e non capriccij delli pittori soggiungendo, et anco io dissi nel terzo libro del mio Dialogo, brevemente le dico che io credo ella si ricordi dopo l'haver io trattato della eccellentia della villa et agricoltura, come ancora delli siti delle amene ville, e finalmente delle moralità delle imprese, simboli et emblemi del S. Martino, discorrendo poi quali altre pitture si dovessero porre e nella loggia della Rocca et ne gli altri luoghi, li quali vi restano da ornare, concludo finalmente che ne gli [//Ir] pubblici luoghi altre pitture si ricercano e ne' privati altre, adducendo l'autorità di Vergilio nel primo della sua Eneide, mentre introduce che si maraviglia Enea vedere dipinto nel tempio, che sacro a Giunone essa fatto havea, l'eccidio troiano e tutti quei virtuosi fatti di quei sommi heroi, il che fa con grande arte il dotto poeta per mostrarci l'occulta simmetria da osservarsi in ogni attione humana; però si come l'honorato edifitio suo di S. Martino fu molto consideratamente da' suoi maggiori posto, così parimente bisogna con la dovuta simmetria siano gli ornamenti suoi compartiti, accioché l'una parte con l'altra corrisponda, e compiuto [//Iv] si renda, introducendo il Calcina, mentre si discorre delle pitture proposte dal Macchiavello da dipingersi nel cortile, a dire: «Si sa, Signor Macchiavello, che la pittura, ancorché sia cosa finta e vana, per ciò disse il poeta *atque animum pictura pascit inani*, nondimeno ella è rappresentativa del vero, e quanto più s'avvicina con l'arte del dotto pittore alla natura, tanto è più commendata, né bisogna ella sia fatta a caso o come capriccio delli pittori, mentre ella è la dottrina delle persone più idiote e rozze, le quali godere non possono il benefitio della historia e delle discipline, le quali dalle scritture si raccogliano, per ciò non lodo a modo alcuno [//2r] in luogo così publico, nel quale non meno la vil plebe che li nobili si riducono, pittura si pogna che non pasca ogni qualità di persone, come pur saria quando solo vi si pingesse la geografia, cibo solo di persone ben disciplinate, come diceste, Signor Macchiavello. E se ogni attione humana deve mai sempre havere la sua intentione e fine, il quale poi si risolva tutto ad utile et diletto humano, come e nella poesia et nella musica si conosce manifestamente, perché ancor questo osservar non si deve nella pittura, mentre che dal poeta al pittore altra differenza non si conosce se non che l'uno scuopre co i colori e disegni quello che l'altro

mostra con le voci e con le parole? E sì come poi tutti li scrittori dannavano [//2v] non poco quei poeti li quali solo attendono a dilettere, come disse Flacco, et per questo Orfeo nelle sue piacevoli favolose inventioni mostrò tutto il culto delli pazzi gentili, e Pittagora a sua imitatione forma la filosofia, né maraviglia, poiché né quella né questa deve essere ad ogni vile e rozzo come nuda scoperta, così giudico io per poco considerato quel pittore che sogni et fantasmi si vada immaginando e di sfinge e di chimera, e peggio è di quelle mostruose pitture grottesche dette come cose lontanissime dall'arte, la quale studiosissima fu sempre d'imitare la natura; e per assai meno, quelli, li quali comportino che nelli suoi nobili edifitij, nelli quali con tanta arte hanno procacciato rendere con ogni [//3r] simmetria compiuto lo edifitio, di poi, nell'ornato delle pitture, sono così trascurati che non cerchino accomodarli in guisa che corrispondino alle qualità dell'edifitio.»

«E che vorreste», soggiunse il Macchiavello, «che si facesse dunque?».

A cui replicò il Calcina, «Che si osservasse quanto insegna Vitruvio, il quale non meno ci mostra l'arte dello edificare, che ne insegnasse quella dell'ornare, anzi di più, vorrei che fosse molto considerato ne i colori istessi, perché né meno quelli si devono senza il suo decoro compartire nelle pitture, con quel che segue». [//3v]

II

Obiettoni alla scrittura del Signor Ligorio.

Quanto a quello ch'io dissi havere osservato nella scrittura del giuditioso e dotto Signor Ligorio, et V.S. Ill.ma mi ricerca a fargliene parte, le dico che ancor che chiaro sia a tutti il valore di tanto huomo, e più tosto a temerità mi sarà attribuito che altrimenti questo mio scrivere, nondimeno per obedirla, lassato da parte per hora la etimologia della voce grotta, o chripta che dir vogliamo, come cosa notissima, e che proprio luogo ascoso e sotterraneo inferir voglia, com'esso Signor Ligorio benissimo scuopre con molte ragioni nel principio, sol dico altro cred'io fossero i luoghi sotterranei, e delle case e delli tempi, et altro poi delle grotte de gli antichi; et ancorché la prima Roma fosse situata sopra i sette colli, non per questo dir doviamo che la città montuosa fosse, anzi, quella parte che al declivio restava, così con l'arte agguagliavano [//4r] ch'essa piana si rendea, e quello che di una parte era colle, dall'altra restava piano, et hoggidì si vede in alcuni luoghi della città nostra, come il tempio di S. Giovanni de' Canonici Regolari et anco di S. Silvestro et simili; et se occorresse (che il Signore Dio per sua benignità ne guardi) che seguisse la ruina della città nostra come di Roma fu, chiaro è che le parti più basse di questi luoghi resterebbero col venir de gli anni (se vera fosse l'opinione del Signor Ligorio) grotta a proportionione dell'altre, e

pure l'esperienza ci fa conoscere di presente essere l'edifitio conforme a gli altri.

So parimente haver havuto gli antichi molti luoghi sotterranei, come li chritti portici et simili, raccolti da esso Signor Ligorio; ma perché quelle grotte fossero questo, non credo io, ma [//4v] quelle sole che per tempietti servivano de' numi infernali [et] penali, o per ridotto di malvagia gente (come nell'altro mio Discorso dissi), et quelle proprie nelle quali non si vede vestigio alcuno di poter prendere il lume, et l'altre poi ch'egli dice fossero chritti portici, o deambolatorij, o cantine che vogliamo dire, e come proprio quello che volgarmente si dice "Confessio di S. Pier". Né meno conclude lo essemplio ch'egli adduce al duo decimo §, ove parla di Tiberio Cesare, perché non mi rammento di haver letto in Suetonio che il luogo nel quale egli si ritirava quando tonava fosse tempietto o grotta, ma solo un luogo più secreto della casa, ove meno temer dovesse del folgore, et non per [//5r] altro lo disse Suetonio che per mostrare la viltà di così malvagio huomo.

Ma lasciamo hormai di più dire di queste grotte et parliamo delle grottesche, assai meno intese (al credo mio) da esso Signor Ligorio delle grotte istesse, poiché egli si forza con tante ragioni mostrare ch'elleno giuditiosamente finte fossero da gli antichi perché, oltre quello che nel primo Discorso dissi, hora soggiungo a me pare il Signor Ligorio frivoltamente fondi le sue ragioni. E prima, al § 4 egli dice: « Onde Marco Vitruvio nella sua ben fondata architettura non la lodò per non mesticare le sue opere di fortezza con la pittura di debole componimento ». Quivi già il Signor Ligorio la chiama "pittura di debole componimento", e poi in tutta la sua scrittura [//5v] per artificiosa la commenda. Inoltre dice che non solo la lodò Marco Vitruvio, ma la biasmò in tutto come capriccio di pittori et aliena dell'arte della pittura, et questa si raccoglie ancora nella istessa scrittura del Signor Ligorio, il quale al § 6 epiloga brevemente tutto il testo del cap. del 7° libro di Marco Vitruvio, talché a sé stesso in più luoghi si contradice.

Et il dire ancora che non li volse mescolare con la ben fondata architettura et con l'opre di fortezza, gli rispondo che Vitruvio parla nella opera sua di ogni qualità di edifitio, et publico et privato, come anco di ogni minima parte di quelli, né si scorda de gli ornamenti havendo gran consideratione ancora [//6r] alle pitture. Ma che disse con pitture? Anzi pure esamina li colori istessi et il decoro loro come in esso 7° libro si vede. Et poi vuole esso Signor Ligorio ch'egli passato si fosse con silentio cosa tanto notabile, come pure sarebbe stata tal pittura quando da gli antichi hieroglificamente si fosse posta nelli edifitij, come esso si dà a credere.

Sappiamo parimente che Marco Vitruvio fu diligentissimo investigatore e delle cause propinque e delle remote di tutte le parti dell'edifitio (come in più luoghi si vede dell'opera sua), e particolarmente nel quarto libro al cap.

primo, ove tratta delle tre qualità delle colonne, Dorica, Ionica et Corinthia, mostrando di dove elleno habbiano pigliato l'uso, come anco de' capitelli corinthij, recitando per [//6v] meglio scoprirlo la historia di quella fanciulla di Corintho che doppo sua morte a canto al sepolcro suo fu dalla nutrice posto canestrello ripieno di quei vasi, gli quali più cari gli furno mentr'ella visse, et il cistello, passando sopra certa radice di accanto, fu nel tempo della primavera che la pianta mandò fuori le foglie et le ritorti il cistello vagamente ornato da queste frondi, il che veduto da Callimaco di qui pigliò la forma delli capitelli corinthij; e poi vorressimo che tralasciato avesse egli di dire l'origine et misterioso sentimento delle grottesche, così in uso a' tempi suoi, se fosse che allegoricamente si pingessero? Et maggiormente essendosi posto egli a ragionare di quelle cose distintamente, né dubbio vi è che a quei [//7r] tempi meglio la verità saper se n'havrebbe potuto, che di presente, se possiamo dire ch'egli intendentissimo non fosse e delle discipline profane et sacre de' suoi tempi, poichè l'opera sua maravigliosa scuopra la disciplina sua.

Parmi poi che le adotte transformationi di Pitagora poco convenghino a tal materia, come anco gli appologi, perché ben so queste parti essere e dal poeta e dall'oratore ritrovate artificiosissime, come sa V.S. Ill.ma, che a pieno mostro nel primo libro del Dialogo mio; ma differenza vi è tra chimere de' pittori e vaghi abbellimenti di poeti et oratori. Né veggiamo noi apollogi intessersi in dotti poemi come vuole il Signor Ligorio, che queste pitture ne i luoghi più celebri, ne i tempj de' sepolcri e pubblici edifitij di [//7v] pingessero; ma io con Marco Vitruvio per capricci de' pittori li guidico, come veggiamo a' nostri tempi osservarsi e dipinte ha fatto il Cardinale Guastavillani nel suo Barbiano, il quale se col venir de' gli anni ruinasse e dalli investigatori delle antichità si ritrovassero le reliquie di queste pitture, chi non crederia, sapendo l'edifitio esser stato a' suoi dì nobilissimo et di prelato regio, elleno pitture artificiosissime fossero? E pur sappiamo de' capricci de' pittori pochi esperti della arte esser stati dipinti, così ne i palazzi delli altri precinpi aviene, e così credo fosse anco a quelli tempi, come ben disse Vitruvio, al quale in questo presto maggior fede che all'opinione di esso Signor Ligorio. [//8r]

III

Discorso sopra la scrittura del Signor Ligorio.

Ancorché si sappia gli antichi havere havute le crypte e li crypti portici, perciò dell'una disse Iuvenale nella Satira quinta *et solitus media cryptam penetrare suburrae*, come dell'altro Plinio scrivendo ad Apollinare nella epistola 101 del quinto libro, che per essere riferito dal Signor Ligorio tacerò,

ma parimente detto ne havea nella epistola 41, quando dice *temporem solis infusi ripercussu cryptaporticus auget, qua ut tenet solem, sic Aquilonem inhibet*. Non di meno, io non so ove esso Signor Ligorio fondi la sua intentione in questo ultimo discorso nel voler descrivere, come fa, il luogo particolare dell'uno et l'altro, perché oltre le implicazioni e contrarietà, le quali si conoscono nella sua scrittura (che per brevità tralascio), considerandosi et esaminandosi diligentemente le parti de gli edificij usate da gli [//9r] antichi, che quei primi erano alquanto differenti intra di loro, secondo la conditione del padrone più e meno civile, comodo et incommodo, ma nondimeno tutti haveano il suo peristilio e non li cripti portici, li quali il Signor Ligorio vuole che fossero attorno al peristilio, quando nella prima pagina disse: « Poscia più a dentro attorno al peristilio era il cripto portico; il che se fosse, come vorrebbe che taciuto l'avesse Vitruvio? ». Ben è vero che in detto capitolo, ove si dice *qui autem fructibus rusticis serviunt, in eorum vestibus stabulla, taberna, in aedibus CRYPTAE, horrea, apotecae caeteraque; quae ad servandos fructus magis quam ad elegantiae decorem possunt esse*, si vede che fa memoria della cripta, ma non già per grotta la piglia a tale edificio, come lo intende il Signor Ligorio, ma ben sì per dispensa, o meglio dir [//9v] conserva di frutti, il che parimente affermò Sipontino della cripta quando disse *cryptae magis ad servandos fructus, quam ad elegantia decorem fiunt*.

Talché a me pare che il Signor Ligorio o habbia equivocato o più ne sappia di Vitruvio, e forse piglia questi suoi cripti portici, o il cavedio, o quei vacui che restavano intorno al peristilio maggiore de' greci, poichè vuole fossero li cripti portici (come disse) intorno al peristilio; né io truovo che altro vi fosse che li triclinij e le camore della fameglia del minore, e nel maggiore più vacui. Potrebbe forse essere che quei dui estremi, li quali erano tra gli peristigli, già detti il maggiore et il minore, che *parastas* diceano, sia per questa sua cripta intesa dal Signor Ligorio, della quale Vitruvio dice *id peristylum in tribus partibus habet porticus*, [//10r] quel primo piano di sopra detto? Perché già confessa have[ss]e il tutto considerato nelle antiche gran rovine; e se per essemplio si levassero li terrazzi della rovina del Palazzo delli Signori Bentivoglio (volgarmente detto Guasto) chiara cosa è che si vedrebbero le vestigia dell'architettura di esso palazzo, ma di qual parte meglio dello hipogeo? Poiché tutto lo restante è andato di male per la materia della rovina aggerata. Sopra di quello, così lo somigliante voglio, crediamo di quegli antichi edificij, et è più ragionevole e sensato che le cripte e cripti portici in questo hipogeo fossero, poichè il vacuo del cavedio, delle ante, del peristilio, si potrà chiamare cripto portico, come anco la cripta il vacuo che circonda il peristilio.

Ma che li cripti portici havessero quei lumi che [//10v] afferma il Signor Ligorio, io non dirò già haverlo veduto come quello, che non ho simili cose ricercato più di quanto porta la curiosità humana, per non essere

questa la mia professione; ma ben mi fu riferito da Raffaello mio fratello, forse non minore osservatore dell'antichità di esso Signor Ligorio e buon professore dell'architettura, dal quale di molti particolari ci potremmo accertare quando vivo fosse; e questo è quanto mi pare di dire intorno a dette cripte e cripti portici, riportandomi sempre a migliori e più sani giudicij, ché quanto dico è solo per servirla.

Ma ben sì quanto alle pitture poi non l'ammetterò né al Signor Ligorio né a cui si sia, sinché con migliori ragioni non mi si farà conoscere non essere vero, come ne gli altri miei dui discorsi dissi, le grottesche essere pitture capricciose fatte a caso e fantasmi delli pittori, et non biso[// 11r]gna equivocare, come fa il Signor Ligorio, pigliando gli hieroglifici per le grottesche, perché alcuno non è che li contradica gli hieroglifici non siano pitture moralissime per velami de gli arcani della teologia de' gentili e delli secreti della filosofia, li quali esprimono le tante passioni dello animo nostro et altri vari accidenti, come egli nella sua longa digressione si affatica di scoprire; et ancora lo istesso Vitruvio nel già detto libro sesto nel cap. X disse, ove tratta della implicatione delle voci greche con le latine, essendo l'una per l'altra all'hora falsamente intesa, come qui si conoscerà: *Item si qua virili figura signa mutilos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, cuius rationes, quid ita aut quare, ex historijs non inveniuntur, graeci vero eos Atlantas voci[/ / 11v] tant. Atlas enim historia formatur sustinens mundum, ideo quod is primum cursum solis et lunae syderumque omnium ortus et occasus mundique versationum rationes vigore animi solertiaque curavit hominibus tradendas, eaque re a pictoribus et statuarijs deformatur pro eo beneffitio sustinens mundum, filiaeque eius atantides, quas non Vergilijs graeci autem Pleiadas nominant, cum syderibus in mundo sunt dedicatae.*

Dal che si può congetturare, anzi pur tener per fermo, ch'esso autore, quando nel libro settimo al cap. quinto danna le pitture grottesche, non intende di queste morali a modo alcuno, perché, se ciò fosse, non vi è dubbio che sì come egli va ricercando la cagione di questa forma di pittura e scoltura d'Atlante, che sostenga il mondo, così haveria fatto di quei capricij de' pittori, le quali [/ / 12r] sì come il Signor Ligorio voglia che siano l'enfasi, quella figura costumata da' grammatici per la quale o scopriamo quello che non diciamo ancora o non diamo più di quello che diciamo; il che non può essere di queste grottesche, le quali in sé non hanno alcuno ordine né determinato fine, e sono proprio quell'abusata licenza de' pittori che disse Flacco nella sua Poetica, della quale sorte di pitture, havendone a lungo detto nelle altre mie scritte, superfluo parmi il più parlarne, essendo chiarissimo essere sogni e fantasmi de' pittori, depinti insogni parte delle case antiche per freggi et abbellimenti, come ancora hoggidì si costuma. [/ / 12v]

Altri. Opinioni intorno alle grottesche

I

Ill.mo et R.mo Monsignore mio Colend.mo

Ho ricevuto la parte dell'istoria di San Petronio et ne ringrazio V.S. Ill.ma. Io ho dato a fare il ritrattino del Padre Surio, et gliene manderò subito che sia finito. Le mando con questa il foglio che mi diede il Sig. Camillo, con quello che io ho havuto da annotarvj; V.S. Ill.ma potrà vedere il luogo di Vitruvio et del Filandro [et] come meritamente dette pitture siano biasimevoli, massime nelle chiese de i Christiani.

Con che basciando humilmente le mani a V.S. Ill.ma, le prego ogni contento.

Di Roma, alli XV di marzo.

Di V. Ill.ma et R.ma Signoria [//1r]

1. Si desidera d'intedere per mezo d'alcuni di questi periti dell'antichità di Roma onde habbiano havute origine le pitture dette grottesche piene di figure così stravaganti e mostruose.
 2. Se queste pitture anticamente s'usavano solamente nelle grotte o anco fuori delle grotte.
 3. Se queste grotte erano luoghi tenebrosi affatto, a similitudine delle grotte di S. Sebastiano et S. Lorenzo, o pur come hoggi sono le cantine con alquanto di luce.
 4. Se è vero quello ch'hanno detto alcuni, che nelle grotte non si pingeva cosa alcuna, et che quelle che hoggi si chiamano grotteschi erano edificij sopra la terra, quali, sopragiunte dalle rovine, sono rimasi come sotterranei et oscuri, et indi hanno preso il nome. [//2r]
1. Dell'origine delle grottesche non sene sappia certezza, vedendosi che al tempo di Vitruvio si usavano, et sono da esso riprese e biasimate simili pitture nel libro VII al capitolo V, ove Filandro a questo proposito annota alcune cose.
 2. Questo nome di grottesche credo l'habbino queste così fatte pitture mostruose hauto da' modernj, perché Vitruvio non le chiama con questo nome, però non vedo come chiaramente si possa conoscere se queste pitture si usassero solamente nelle grotte o anco fuori, sendo per quello che hoggi si vede che simili pitture si vedono solo nelle grotte, et fuori di esse in edifitj alti non sene vede vestigio alcuno, et che dove i moderni hanno imparato questa maniera di pitture et sculture

subterranee, si vede chiaro in quelle delle terme di Dioclitiano et nelle Neroniane et specialmente in quelle che sono a S. Pietro in Vincola nella vigna, che fu già del Vescovo di Viterbo, ove si vedono gran [numer]o di queste grotte piene di bellissime [...] di pittura et di stucco, dalle quali furono [imita]tioni di tutte le grottesche delle loggie [...] del Papa. Et si vede che [...] le finestre [...] [//3r] osservato, che dette grotte non havevano molte finestre né molto lume, et però credo che vi facessero così fatte pitture rare et di poco momento et cose mostruose, sicome erano mostruose dette grotte servendo per il più alla lussuria in quei bagn[i].

3. Non credo che dette grotte fossero tenebrose aff[atto] perché in ciascuno di questi tre luoghi, sapendo ove ho visto simili grottesche, si vedono li vestiggii delle finestre, ma alte, come ho detto, nelle volte.
4. Già è detto che apparisce dalle finestre alte che queste grotte erano in parte sotto terra et in parte sopra. [//3v]

II

Molto Mag.co et molto R.do mio Signore Oss.mo

Ho letto con mio grandissimo gusto il vago et dotto discorso di Mons. Ill.mo et R.mo et nostro S.re sopra le grottesche; lo rimando in mano di V.S. con non so che occorsomi nel primo capo. Si degnerà V.S. di far in mio nome humilissima riverenza a S.S. Ill.ma et R.ma con farle sapere che le sue raccomandazioni fatte da me in nome di lei al Signor Gran Duca et a Madama Serenissima sono state accettissime ad ambedue le loro Altezze.

A V.S. bascio le mani et per sempre mi dedico.

Di villa di Certaldo, il dì VIIJ di luglio nel 1581.

V.S. molto Mag.ca et molto R.da,

Ill.mo,

Fed.co Pen.so [//1r]

III

1. [Si desid]era intendere onde habbiano havuto origine le pitture dette grottesche, piene di figure così mostruose.

Le figure grottesche si vede chiaramente che non sono fondate in arte alcuna, né di prospettiva né d'altro; ma [da'] pittori si sa che sono cavate dall'anticho, perché in molte fabbriche antiche si sono trovate fatte di colori

con sf[umatione] molta. Per l'ordinario si trova che le dette fabbriche erano in volta, et in mezo della volta solevano depingerci alcuni [. . .] diversi colori, cioè uno d'un colore, l'altro dell'altro, et alcuni ancora erano misti, come cangianti, et questi figuravano per la gloria, et la prima causa di tutte le cose; onde li antiquarij li domandavano glorie; a torno, a vicino a questi depingeva[no li] dei, et alcune volte historie, ma queste più basse, et vicine alle cornici; sotto le cornici poi nelli pareti si dipingevano le grottesche: di questa maniera se ne trovavano molte, et tra l'altre sotto il monte già detto Exquilino, hora S. Pietro in Vinco[la] in alcune vigne si sono trovate molte grotte, ch'erano sale, et camere tutte depinte a questo modo, et ornate con stuccho et oro, dove si coniettura che fusse il Palazzo di Tito.

[Hanno] dette pitture preso il nome di grottesche perché li nostri pittori moderni le hanno cavate dalle fabbriche antiche che adesso sono fatte grotte, per il terreno cresciuto dalle rovine delli edificij, et antichamente non si dimandavano co[si], onde il nome è moderno, ma il modo de dipingere è anticho.

Hora, la origine di questa sorte di pitture fantastiche, ancorché non si sappi, come si [è] inteso dal Moreto e da Ms. Ful[vio] Orsino, gravissimi periti dell'antichità di Roma, pure si va conietturando che [sia stata] per una di tre cause o per tre insieme, et questo si cava da' marmi antichi, come ho inteso da Iacomo Bassana, homo di queste cose assai sperimentando, più tosto per la pratica continua di vederle e praticarle che per haver letto, ancorché né per historie né per poeti si possa ritrovare l'origine di queste figure, come già si è confermato con l'autorità delli sopra detti.

Primo, si coniettura perché li Romani quando tornavano vittoriosi da diverse imprese di mare o di terra, sicome pigliavano diversi nomi d'Africo, Hispanico e simili, così solevano depingere nelle loro case sorte d'animali fantastichi o mostri che si trovavano nelli paesi vinti, ch'a Roma erano novi, et ancora dopo la lor morte li solevano scolpire nelle pile delle loro sepolture, come se ne vedano molti a Roma. Di più, solevano depingere come trofei diverse sorte d'arme et instrumenti bellici adoperati o da loro o dalli avversarij in quelle guerre; dalla vag[heza] di questa varietà allettati, i pittori cominciorono con la libertà [pri]sca sua et de' poeti agiunger al vero molte falsità, depingere varie fantasie, come huomini con li brazzi de serpenti et altri membri et atti fantastichi.

Altri vogliono che sij derivato perché nelli convivij de gli antichi, principalmente nelle cene che si facevano nelle vigne et altri luochi boschareschi, solevano li serventi servire in habito di ninfe, fauni, satiri et altri habita[tori] di boschi, et tra il servitio mescolavano rappresentationi, comedie et diversi ragionamenti satirichi, dove han[no] anco origine li versi satiri, et questo si cava da molti marmi antichi di triclinij et altre sorte di tavole dove sono dipinte diverse cene, nelle quali li serventi se li vedano depinti, o vero per

dir meglio sculp[iti] in questi habiti, i quali erano così usati da loro come a' nostri tempi in Italia i lani et li magli. Hora da qui avviene c[he] li antichi dipingevano in alcuno locho di vigne et di recreatione questi satiri, et con loro boschi, monti, et ani[mali] fantastichi, et questi depingevano altri con corpo humano et braccia humane, piedi caprini, corna, e molte vo[lte] o parte o tutto il volto di capra o d'altro animale, come si vedano scolpiti in molti pili, et altri marmi antichi; [di] tali afferma S. Hieronimo che Antonio Abbate vidde nel deserto come lei sa; hora da questo dicono che venisse la libertà di fingere figure così fantastiche et atti così straordinarij.

Et ultimo altri vogliono che sij nato questo modo di pittura dalle guglie egiptiache piene di figure fantastiche, [che però presso] loro erano o caratteri o almeno litare significanti, da queste pigliando quelli pittori antichi [// 1r] [...] apportava et vaghezza et maraviglia, hanno pigliato le forme, et poco curandosi del significato hanno [...] et trovato questo modo fantastico di dipingere, quale è andato tant'oltra, che V.S. ha veduto che no[n solo] le loggie et palazzi se ne sono ripiene, mas ancho i tempij antichi, come vedo chiaramente sotto il mon[te] Capitolino. Anzi, da questi pigliando esempio i primi christiani, nelle loro chiese depinsero pecore et altri animali et vasi sacri significanti cose pie et religiose quali imittiamo ancora noi tutta via nelli nostri tempij.

Questo è quanto ho potuto cavare circa il primo quesito.

2. Se queste pitture si usavano solamente nelle grotte o anco fuori dalle grotte.

Dal primo si cava la risposta del secondo. Del secondo dico che tali pitture si facevano nelle sale, loggie et tempij, e non sotto terra.

3. Se queste grotte erano luoghi tenebrosi, a similitudine delle grotte di S. Sebastiano e S. Lorenzo, o pure come sono le cantine con alquanto di luce.

Al terzo ancora si risponde che li antichi usavano poche volte o mai fabricare sotto terra, come si vede nelle fabbriche loro, dove si trovano per tutto fenestre et altri segni certi che le fabbriche erano sopra terra, et poco si servivano di cantine sottorrenee, il che si può credere ancora perché havevano le aque boniss[im]e, et non erano forsi allhora trovate tante esquisitezze. Può essere che in alcuni luoghi fossero alcune grotte dove venissero fontane, et queste fossero ornate come sono adesso le grotte della fontana di Papa Giulio, et si vedano pure alcuni vestigij, che n[e] danno inditij, ma queste sono fabbriche di quadricelli di marmo bianco et non se ne trova alcuna [de]pinta.

4. Se è vero quello che hanno detto alcuni che nelle grotte non si pingeva cos'alcuna, et che quelle che hoggi si chiamano grottesche erano ediftij sopra la terra, quali sopragiunte le ruine sono rimase come sotterranei, et indi hanno preso il nome.

Quanto al quarto, le grotte [di S. Sebastiano] et S. Lorenzo si crede che fussero fabricate da' christiani per fugir le persecutioni et ivi habitavano e celebravano le sinasi, e sepelivano i morti. Et io ho veduto in questo cimiterio scoperto alcuni giorni sono, che vogliono sij di Priscilla, in un loco dipinto un huomo con alcuni leoni che pareno a modo di grottesche, ancorché alcuni vogliono che sia S. Ignatio.

Questo è quanto posso conietturare in questa materia, dove più tosto parlo per conietture che per segni certi e[t] evidenti.

V.S. si contenti di quello che so et posso. [//iv]

Gabriele Paleotti. Capitoli sulle grottesche

Cap. XXXVII

Delle pitture dette grottesche; et se anticamente si usavano nei luoghi solamente sotterranei, ovvero ancora negli edificij sopra terra.

Nella divisione fatta di sopra delle pitture mostruose dicessimo alcune essere immaginarie, che non sono né possono essere secondo la natura, ma le persone se le hanno fabricate nella mente, sì come il capriccio gli ha portato; delle quali tante si possono dire essere le sorti e le maniere, quanto varij sono i cervelli delle persone, fingendosi ognuno qualcuna a suo modo, come gli viene in fantasia.

E perché in ciò si commette spesso non picciolo errore, poi che tali pitture paiono fatte a caso senza regola alcuna di ragione, però, parendo a noi cosa degna di molto avvertimento, ci siamo mossi al presente a ragionare di quelle che volgarmente si chiamano grottesche; che da quello che ci occorrerà di raccordare intorno ad esse si potrà comprendere quel che giudichiamo convenirsi in altre ancor simili materie.

E per levare ogni equivocatione che potesse nascere, diciamo che sotto questo nome di grottes[// 222r] che non intendiamo quei lavori de' fogliami, tronchi, festoni o altre varietà di cose che talhora si pingono et possono essere secondo la natura; né quelle inventioni degli artefici, che nei fregi, nei tavolati, nelle opere dette arabesche, nei recami et altri ornamenti proportionati alla ragione sogliono con vaghezza rappresentarsi; né manco intendiamo di quei mostri, o marini, o terrestri, o altri che siano, che dalla natura talhora, se bene fuori dell'ordine suo, sono stati prodotti. Ma solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'huomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, et sono capricci puri de' pittori et fantasmi vani et loro irragionevoli imaginationi; le quali perché ormai si sono intruse in tutti i luoghi, et talmente si trovano sparse negli edificij publici et privati che sono penetrate fino nei tempij venerandi et accompagnatesi con gli altari et coi vasi et vestimenti sacri, facendo mostra di sé per tutto, perciò tanto più ci è parso necessario di ragionarne alquanto copiosamente, acciò meglio dagli altri si possa deliberare quello che si convenga.

Cominceremo dunque dall'origine di questo nome, perché siano state chiamate grottesche; il che dall'un canto pare assai chiaro, dall'altro è [// 222v] molto oscuro. Pare chiaro, in quanto si vede che le grottesche sono dette da grotte, alterato alquanto il nome greco che dice κρυπτή, che significa luogo occulto, ascoso e segreto, derivato dal verbo κρύπτω, come ognuno sa. E di poi oscuro, perché, secondo la sopradetta etimologia, pare-

ria che tal nome non convenisse all'istesse pitture, che si fanno nei luoghi aperti e luminosi, che pure sono dette anch'esse grottesche.

Et però da questo sono venute in campo a' tempi passati, et durano ancor hoggi, due opinioni molto contrarie tra di loro: l'una vuole che queste pitture non s'usassero se non nei luoghi cavernosi et sotterranei, onde presero et hanno conservato il nome di grottesche; l'altra contende l'opposito et dice che queste si usavano solo nei luoghi che comunemente s'habitavano et che quasi s'haveano per delizie, non essendo verisimile che nei luoghi tenebrosi et che non si possono godere senza lume volessero gli antichi gettare via tant'opera, tanta industria et tanta spesa. Dice anco che il nome di grottesche è stato causato da accidente, perché, sopragionte le ruine degli edificij di Roma et alzatosi il terreno, rimasero le habitazioni antiche come a fondo, onde è stato creduto dal vulgo ch'elle fossero gia fabricate per grotte.

Noi non vogliamo entrare a decidere simili questio[//2237]ni, né manco intendiamo di pigliare briga o contesa alcuna con antiquarij, architetti o altri di questa professione, lasciando ciascuno nel suo parere; ma solo diremo quel tanto che ci occorre per occasione della materia che trattiamo, che necessariamente ci ha divertiti a questo, volendo noi sempre cedere a chi sentisse meglio.

Diciamo dunque che a noi paiono queste due opinioni come estreme, et che l'una et l'altra habbia parte del vero et parte del falso; et però che la migliore sentenza sia quella che sta nel mezo, anzi che le abbraccia et congiunge ambedue insieme, concludendo che tali pitture si facessero nell'una et l'altra maniera, cioè et nelli luoghi sotterranei et anco nelli sopra terra. Per provare questo ci basterà di confutare ciascuna delle dette opinioni nei suoi termini, che così ne risulterà assai chiaro quello che noi pretendiamo. Quegli ch'hanno detto non essersi usate le grottesche se non nei luoghi cavernosi della terra, mossi dalla forza della parola greca, non è dubio che si sono ingannati, come si prova dalla evidenza del fatto, la quale ci fa vedere hoggi ancora in varij luoghi di Roma et del Latio et di Campagna et altrove sale spatiose eminenti et loggie magnifiche, piene di queste pitture, che è come impossibile, o almeno lontano da ogni ve[//2237]risimilitudine, che fossero ascose da principio sotto terra, sì come sappiamo così essere tenuto da diversi ch'hoggi sono stimati peritissimi delle antichità, che di più affermano che nelle sale, nell'anticamere, nei cenacoli, nelle loggie, nei criptoportici, nei luoghi de' bagni et quasi in ogni parte della casa indifferentemente si usavano tali pitture. Ma oltre di ciò habbiamo l'autorità di Vitruvio, che parlandone a lungo, come diremo di sotto, non vediamo che le restringa sotto terra, ma ne ragiona come di cose che si usassero nelle habitazioni communi; et se bene egli non usa la voce di grottesche, si vede però chiaramente che la descrizione sua tutta conviene ad esse, e

gli espositori che hanno commentato quel luogo in lingua latina et volgare l'hanno in questo modo inteso. Né fa caso che il nome di grottesca, cavato dal greco, significhi luogo recondito et occulto et però non s'applichi bene alle pitture fatte al chiaro lume, perché di sotto si dichiarerà onde si sia causato questo.

L'altra opinione, che vuole che queste pitture non si usassero ne' luoghi tenebrosi, ma solo nelle habitationi aperte communi della casa, manifestamente anch'ella si convince dalla istessa evidenza del fatto, poiché hoggi se ne truovano molte, che da principio veramente furono fabricate sot[// 224r]to terra, et se ne vedono ancor alcune con le fenestre su alto nelle volte, il che, secondo gli antiquarij, dimostra che non erano fatte sopra terra, perché avriano havuti i lumi più bassi come dicono vedersi nelle grotte di S. Pietro in Vincula et nelle Dioclitiane, Antoniane, Villa Adriana et altre assai, che dai vestigij chiaramente dimostrano la prima loro positura essere stata sotterranea.

Ma l'errore di questi pensiamo che forse sia nato perché hanno preso questo nome *crypta* all'estremo, per un luogo profondo nelle viscere della terra, quali hoggi sono le sepolture antiche de' martiri, dette catacombe, et volgarmente le grotte di S. Sebastiano, di S. Lorenzo e d'altri, delle quali scrive S. Hieronimo: *Dum essem Romae puer et liberalibus studijs erudirer, solebam cum ceteris eiusdem aetatis et propositi diebus dominicis sepulcra apostolorum et martyrum circuire crebroque cryptas ingredi, quae in terrarum profundo defossae ex utraque parte ingredientium per parietes habent corpora sepulcorum; et ita obscura sunt omnia, ut propemodum illud propheticum compleatur, descendant in infernum viventes, et raro desuper lumen admissum horrorem temperet tenebrarum, ut non tam fenestram quam foramen demissi luminis putes, rursusque pedetentim acceditur et caeca nocte circumdatis illud Virgilianum proponitur: "Horror ubique animos simul ipsa si lentia terrent". [// 224v]*

Donque da questa significatione mossi alcuni, hanno creduto che nei luoghi così profondi et tenebrosi non sia verisimile che vi sia stato lavorato con tanto artificio et spesa, come queste pitture sogliono dimostrare. Ma noi diciamo che questo nome è assai generale et che conviene ad ogni luogo scavato, o perforato, o altrimenti fabricato nelle caverne della terra per qualonque uso ancor che immondo, come si vede da quel verso: *et solitus mediae cryptam penetrare Suburae*; et s'applica ancor alle sepolture, come dimostra l'epitaffio antico già ritrovato nel colle Quirinale in Roma, che dice: *Crypta Flavi Sabini privata cum anacrypta*, LAT. p. XIII. Et Brocardo, parlando del santo sepolcro di nostro Signore, lo chiama parimente *crypta*. Ma di più, abbraccia ogni luogo, se ben poco sotto alla superficie della terra, pur che sia alquanto ritirato et separato dal commune uso, sì come sono i luoghi che si sogliono fare per riporre frutti, vini, grani, legna, oglio et per altri servizij di casa; di che fa mentione Vitruvio, dicendo: *in aedibus cryptae*,

horrea, apothecae ceteraque, quae ad fructus servandos magis, quam ad elegantiae decorem esse possunt, le quali furono ancora chiamate hypogea, come ne rende testimonio Budeo dicendo: hypogeorum appellatio complectitur cellas vinarias, carnaceas, olearias, poena [/ / 225r] rias, promptuarias; et ne fa mentione ancor Vitruvio, dicendo: sin autem hypogea concamerationesque instituentur, fundationes eorum fieri debent crassiores, quam quae in superioribus aedificijs etc. Dove gl'interpreti dicono, quod erant aedificia subterranea, arcuato opere extracta, et che ancora si faceano ambulationes hypogae, cioè luoghi sotto terra per passeggiare, simili ai criptoportici; dal che si raccoglie che questo nome di crypta o grotta conviene ancora ad alcuni luoghi sopra terra, quando sono rinchiusi et riserati, sì come sono questi chiamati criptoportici, de' quali scrisse Plinio: subest cryptoporticus subterraneae similis, aestate incluso frigore riget contentaque aere suo nec desiderat auras, nec admittit. Et questi si legge ch'erano tali, che si potevano tenere aperti et chiusi con varie sorti di fenestre, come l'istesso Plinio, descrivendo la villa sua, dice: hinc cryptoporticus utrinque fenestras a mari plures, ab horto singulae et altius pauciores. Hae cum serenus dies et immotus, omnes; cum hinc vel inde ventus inquietus, qua venti quiescunt sine iniuria patent; et servivano per luoghi freschi et di ricreazione nel tempo dell'estate, soggiungendo Plinio: ipsa cryptoporticus tunc maxime caret sole, cum ardentissimus culmini eius insistit, et lo chiama amores mei, che servivano per delitie. Et però hanno voluto molti che in essi si facessero pitture et ornamen[/ / 225v]ti straordinarij, di che al suo luogo si parlerà.

Laonde concludiamo che, essendo questo nome di grotta commune ai luoghi sopradetti et trovandosi hoggi molti vestigij et fragmenti di simili pitture in diverse fabbriche, più et meno profondi et anco superficiali, non s'ha da dubitare che in varie etadi non si siano le persone indifferentemente servite dell'uso loro, hora sotto, hora sopra la terra, sì come ad esse veniva a proposito.

Cap. XXXVIII

Onde habbiano havuta origine le pitture grottesche secondo diverse opinioni.

Con tutto che si veggia chiaro, et il senso senz'altro lo dimostri, che queste pitture si usavano in luoghi sotterranei et non sotterranei, resta però ingombrata alquanto la mente, perché habbiano preso il loro nome dalle grotte, che ordinariamente sono tenebrose. Et però, per chiarir bene questo, è necessario di discorrere alquanto intorno all'origine loro et vedere che cosa desse occasione già a' pittori di formare figure così contrafatte et fuori dell'uso ordinario; da che insieme si coglierà perchè siano state di poi chiamate grottesche. [/ / 226r]

Troviamo varie esser state le opinioni intorno a questo, il che tanto più arguisce maggiore l'oscurità di questa materia, poi che non si legge ragione che intieramente appaghi l'intelletto. Scrive il maestro delle arti Vitruvio, dove parla di simili figure mostruose, che questa è stata invention de' pittori poco eccellenti, per coprire con varietà di forme et di colori il mancamento della loro arte, dicendo così: *quod antiqui, insumentes laborem et industriam, probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consequuntur, et quam subtilitas artificis adjiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur*; la qual ragione se bene per l'autorità di chi l'ha scritta et per reverentia che portiamo all'antichità non deve essere biasmata, nientedimeno, per avvertimento solo, si dice che tal ragione non è più appropriata a questa sorte di pitture che all'altre, dove i pittori con la vaghezza dei colori et ornamenti che vi aggiungono cercano supplire al difetto dell'arte et del disegno.

Altri hanno detto che, quando i Romani tornavano vittoriosi a casa, sì come pigliavano diversi nomi d'Affricano, Hispanico, Macedonico et simili, così soleano dipingere nelle loro case varie sorti d'animali peregrini o mostri che si trovavano nei paesi vinti da loro, i quali ancora dopo la [//226v] morte soleano scolpirsi nelle pile delle loro sepolture, con varie sorti d'armi et instrumenti di guerra adoprati in quelle imprese; dalla qual varietà cominciorono i pittori, con la solita loro libertà, estendersi a molt'altre cose inusitate.

Altri scrivono che nelle cene degli antichi, che si faceano nelle vigne et luoghi boscarezzi, soleano i ministri del convito servire in habito di ninfe, fauni, satiri et d'altri habitatori de' boschi; e che nel mezzo del servitio meschiavano rappresentazioni, comedie et diversi ragionamenti satirici, onde dicono esser state denominate le satire de' poeti; et da questo vogliono che cominciassero poi alcuni per recreatione a dipingere varie forme d'huomini et d'animali, con fiumi, rupi, boschi e maniere disusate et stravaganti.

Altri le derivano dalle guglie egittiace ripiene di figure hieroglifice, ch'haveano sensi alti nella loro lingua; et dicono che i pittori poi, vedendo che quella varietà portava vaghezza et meraviglia, si valsero di quelle forme, poco curandosi del significato, attendendo solo al dilettere, et le stesero et ampliarono con altre loro varie inventioni.

Altri hanno referita l'origine loro all'uso de' poeti, che con varij significati degli accidenti delle cose umane introdussero nei suoi poemi molte favole, con transformationi di huomini, animali, [//227r] piante et varie misture di cose insieme, le quali haveano gran sensi ascosi, per instructione della vita degli huomini, per dilettere et giovare insieme; sì come, tra gli altri, di Crate et Proteo filosofi si legge che attesero grandemente a questo, i quali furono poi seguitati et ampliati ancora da' pittori.

Altri hanno attribuito il tutto principalmente alle opinioni vane de' Pitagorici, che volsero che l'anime passassero d'uno in altro, hora huomo, hora animale, hora arbore, hora pianta, o sasso ancora della terra; et che però negli spettacoli si rappresentavano talhora simili trasmutationi fuori del naturale, che di poi i pittori andarono imitando et accrescendo. Ma tutte queste ragioni et altre simili, se bene potessero dimostrare in qualche parte l'origine di queste pitture, non però levano la difficoltà perché siano state chiamate grottesche, essendo che le pitture hora narrate non ricercavano necessariamente di essere collocate nelle grotte. 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; tal che vogliono che il nome sia moderno, ma il modo di dipingerle sia stato antico. [/ / 227v]

Noi rispondiamo che questo pare un rifugio, non dovendosi tribuire ad accidente quello che può convenire secondo la propria natura; et però la prudentia ricerca che prima si investighi bene, se ci è ragione con che si possa salvare l'uno et l'altro et che convenga insieme alla forma di queste pitture et al nome che già tanti secoli si hanno conservato, non essendo verisimile che i nostri maggiori fossero sì sciocchi che tutto quello che trovavano nelle rovine rimaste degli edificij antichi pensassero che anticamente ancora fosse stato fabricato sotto terra. Et però bisogna meglio esaminare tutto questo negozio, per trovarne, se si può, la verità.

Cap. XXXIX

Altre ragioni della origine delle grottesche, et perché habbiano preso questo nome.

Volendo noi dire alcuna ragione vera et approvata della origine delle grottesche, confessiamo chiaramente che non ci assicuriamo, in materia così poco trattata dagli autori, potere sodisfare a quello che si desideraria. Nientedimeno, poi che siamo in questo soggetto, non vogliamo anco mancare di raccordare altrui per via di discorso [/ / 228r] quel che ci sovviene. Et la difficoltà al parer nostro consiste in questo, che bisogna accoppiare quattro cose insieme che convengano tra loro: la prima è il dimostrare che anticamente vi fossero luoghi sotterranei di questa maniera; seconda, che fossero dipinti: terza, che fossero d'imagini mostruose; quarta, che fossero instituiti a tale uso, che ragionevolmente admettesse simili pitture. Imperoché si troverà bene varietà de' luoghi sotto terra chiamati grotte, per riporre grano, vino, legna et per altri communi servizij della casa, come di sopra dicessimo, ma forse non si proverà che fossero dipinti, né meno è verisimile.

Si troveranno ancora altri dipinti, ma non di fantasmi; et quando si trovassero ancor de' fantasmi, non si vedrà la necessità che ciò richiedesse. Potrassi ancor trovare qualche ragione probabile perché si dipingessero simili mostruosità, come si è detto nel capo precedente; ma non si saprà la causa perché s'havessero a fare sotto terra et perché la loro origine uscisse dalle caverne: come per esempio si legge di Augusto, che talmente temeva i tuoni, i lampi et le minaccie del cielo tempestoso quando freme, che si ritirava in luogo rinchiuso e concamerato, come scrive Svetonio; ma questo non ha che fare con le pitture. Scrive il Nazianzeno di Iuliano Apostata, che, per esserci[// 228v]tare la magia, entrava in un luogo sotto terra, dicendo: *descendit in quoddam adytum plerisque inaccessum et horrendum cum comite mago*; et racconta Luciano d'un sacerdote egittio, che habitava sotto terra per imparare la medema arte magica, il quale per questo è chiamato da lui ὑπόγειος: ma né questi provano quello che si tratta. D'altri luoghi si legge ch'erano sotto terra escavati per fare ridutti di cose oscene et disoneste; altri per parlare occultamente et con maggior libertà contro i precipi o persone grandi, di che temevano; altri per bagni, delitie et passatempi, massimamente nel tempo estivo, per essere luoghi opaci et riposti; altri per nascondervi dentro le cose pretiose, come scrive Ioseffo storico del sepolcro di David, nel quale erano alcuni repostigli per occultarvi dentro i tesori della eredità regia, fatti con sì grande artificio che non poteva alcuno accorgersene; altri per far più insidiosamente furti et inganni, come dei falsi sacerdoti si legge, scoperti da Daniele; altri per occultarvi cose secrete, come avvenne a Hieremia per commandamento di Dio, onde scrive: *et factus est sermo Domini ad Hieremiam in Taphnis dicens: Sume tibi lapides grandes in manu tua, et abscondes eos in crypta, quae est sub muro latericio in porta domus Pharaonis*; altri per altri privati rispetti di ciascuno. Ma né que[// 229r]sti ancora concludono cosa di momento.

Noi dunque dicemo che, tra varij luoghi sotterranei instituiti dagli antichi a diversi fini, uno vi era molto principale fabricato al nome et culto de' dei infernali; perciocché è cosa nota che havevano gli antichi più sorti di dei come i celesti, aerei, marini, terreni, et questi chiamati infernali, de' quali se ne trova frequentissima memoria non solo nei libri, ma ancor nelle medaglie et nei marmi delle sepolture col nome *dijis manibus*. Donque a questi dei deputava l'antichità i proprij luoghi insieme, et riti, et tempij, con che a ciascuno di loro si dovea prestare il culto; et però a questi infernali haveano assignati i luoghi sotterranei, che servivano parte per raccogliere il sangue delle vittime che si gli offerivano, parte per dare le loro risposte et parte per edificarli i tempij, ne' quali si sacrificava loro: di che ne fanno mentione gli autori greci et latini, et tra gli altri Eusebio, che recita i versi dell'oracolo d'Apolline, che diceva: *porro et capiuntur apertis/Terrestres aris, foveas cum numina contra/Exposcunt atro imbutas inferna cruore etc.*, et soggionge che

Porfirio, esplicando questo oracolo, dice: *modus offerendi hostias dijs differt, nam terrestribus super aras, infernis autem in foveis mactandas esse hostias oraculum praecipit etc.*; et Sesto Pompeo scrive, *antiquos dijs superis in aedi[/ / 229v] ficijs a terra exaltatis sacra fecisse, dijs terrestribus in terra, infernis autem in effossa terra*; oltre quello che si legge della spelonca Sibillina et d'altre simili caverne, nelle quali quei falsi dei davano le loro risposte. E questi tempj perché alcune volte erano grandi et magnifici, furono secondo alcuni da' greci chiamati *μέγαρα*, *quae hypochtonijs dijs dedicabantur*, del quale uso è stato scritto da diversi.

Vogliamo hora inferire che, sì come i tempj degli altri dei si soleano ornare et dipingere di cose convenienti al culto loro, come in più luoghi ne ammaestra Vitruvio, così è molto verisimile che questi che si dedicavano a' dei infernali si adornassero di imagini et forme appropriate alla conditione d'essi. Et questo è che la gentilità, aiutata dalle favole de' poeti, persuasasi che quei luoghi sotterranei fossero la propria stanza dei dei infernali, credette insieme che, sì come questi luoghi erano esclusi dallo splendore del sole, dalla luce del giorno, dal canto degli ucelli, dal comercio degli animali terrestri et dall'habitatione degli huomini, così ancora fossero sotto il governo di questi dei, differenti dai dei celesti; et che nelle tenebre di questa regione vi fossero altri corpi et altre forme molto dissimili da quelle che noi veggiamo sopra la faccia della terra; et che insomma queste caverne, prive di lume et piene di hor[/ / 230r]rore, abbondassero anco di fantasmi, mostri et cose contrafatte, anzi, che questi dei medemi si trasformassero hora in fiere, hora in serpi, hora in altri mostri; et di qui figurarono quei dei che chiamarono *lemures seu larvae*, che con volti inusitati mettevano terrore agli altri. Di qui finsero quel dio Sumanò con li fulmini notturni, del quale scrive S. Agostino: *Romani veteres nescio quem Sumanum, cui nocturna fulmina tribuerunt, coluerunt magis quam Iovem, ad quem diurna fulmina pertinebant; sed postquam etc.* Di qui ancora scrissero i Platonici che, tra varie sorti di demoni che essi si immaginarono, un ordine vi era sotterraneo, *quod habitabat sub terra, et invadebat eos qui puteos effodiunt, et suscitabat flammivomos ventos*; et un antico filosofo, chiamato Ferecide Siro, scrive che questi demoni haveano i piedi serpentinei.

I pittori adonque, considerata la natura del luogo et con questi principj havuti dagli autori, cercarono accommodare l'arte loro a queste favolosità, aggiungendovi poi ciascuno altre cose di suo capriccio, secondo che l'ingegno suo gli porgeva, et così introdussero questi fantasmi et mostruosità grottesche; la qual cosa, oltre le ragioni sopradette, pare a noi che si possa molto corroborare dall'esempio della Scrittura Santa posto da Ezechiele profeta, nel quale si vedono le quat[/ / 230v]tro cose che di sopra habbiamo detto: imperoché, scrivendo egli degli hebrei del suo tempo, dice che alcuni, et massime donne, si haveano elette certe spelonche sotto terra, dove ado-

ravano gl'idoli et piangevano quello che S. Hieronimo chiama *Tammutz*; et non solo gli offerivano sacrificij, ma ancor haveano dipinto nel muro in tutte le parti le imagini di quegli animali et reptili et altre abominazioni, di che giudicavano si diletassero quegli idoli, dicendo Ezechiele: *et ingressus vidi, et ecce omnis similitudo reptilium, et animalium abominatio, et universa idola domus Israel depicta erant in pariete in circuitu per totum*. Per la qual causa fu dimandata questa setta di gente, che entrava in tali spelonche, setta di trogloditi, pigliandosi questo nome a similitudine de' popoli di Ethiopia, che habitavano nelle caverne. Non ci astrengiamo però noi a dire che le grottesche, di che parliamo, siano discese dalla Palestina o che habbiano avuta origine dagli hebrei, ma solo adduciamo ciò per similitudine che, sì come era questo modo in uso presso di loro, così puote essere presso ad altri popoli, variati solamente i sacrificij et gl'idoli et le diverse sorti di superstitioni.

Onde non repugna a ciò chi dicesse che nelle vestigie delle grottesche antiche di Roma nissun segno si discerne che quei luoghi fossero fabricati [//231r] a' dei: perché noi parliamo hora quanto alla origine et primo istituto di esse, quale dicemo haver potuto nascere da questo falso culto che si tribuiva ai dei infernali, se bene i pittori hanno di poi allargata la mano et stese queste pitture ad altre fabriche ancora, come di sotto si mostrerà.

Vediamo hoggi che nei luoghi sotterranei delle chiese cristiane, chiamati in Bologna confessij, altrove scuruoli et anticamente martirij o confessionali, che sono sorti di grotte, usano i cristiani et giuditiosi pittori, dove il luogo comporta, d'accompagnarli con misterij appartenenti alle pene sostenute da quelli gloriosi martiri et coi trionfi che le sacre verginelle riportorno da quei crudelissimi tiranni, per essere queste cose accommodate a tali soggetti; et che in altri luoghi ancor cercano con la loro arte esprimere più che possono quelle cose che siano più appropriate alla materia principale. Così è molto verisimile che i pittori gentili anch'essi volessero onorare i suoi falsi dei d'inventioni che imitassero la loro natura, valendosi delle cose narrate nei notturni sacrificij di Bacco, di Proserpina et d'altri. Al che si puotero muovere ancor per altra ragione, considerando essi che queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi, che sono aggiramen[//231v]ti in aria, chimere, fantasmi et bizzarie molto stravaganti; onde finsero quella esser figlia del Chaos et moglie d'Herebo, et questo, tra una gran schiera de figli, haverne tre principali, de' quali ciascuno si mutasse in varie forme, chi d'huomini, chi di fiere, d'ucelli, di serpenti, di sassi, di tronchi, et altre loro fantasie, come lasciò scritto Ovidio dicendo:

*At pater e populo natorum mille suorum
Excitat artificem, simulatoremque figurae*

*Morphea, sed solos homines imitatur, et alter
 Fit fera, fit volucris, fit longo corpore serpens:
 Hunc Icelon superi, mortale Phobetora vulgus
 Nominat; est etiam diversae tertius artis
 Phantasos: ille in humum saxumque undamque trabemque
 Quaeque vacant anima, fallaciter omnia transit.
 Regibus hi ducibusque suos extendere vultus
 Nocte solent, populos alij plebemque pererrant.*

Et quando pure al lettore non sodisfacesse intieramente alcuna di queste considerationi, noi crederessimo che per ultimo si potesse acquietare, ricordandosi che, sì come già furono alcuni poeti che s'ingegnarono di fare studiosamente certi versi senza significato, ma solamente per dare occasione alle persone otiose di fantasticarli sopra senza frutto et, come essi dicevano, *ut figerent crucem grammaticis*; così i pittori, emuli dei poeti, mossi [/ 232r] dalla qualità del luogo, pensarono anch'essi di oscurare affatto l'intelligenza delle loro pitture con levarli ogni sorte di verità, per lasciare ai posteri materia abbondante d'assotigliarsi et travagliarsi disutilmente, sì come gli è riuscito ancor davantaggio, poiché non solo si contende di quello che essi non hanno voluto che s'intenda, ma ancora s'imitano per tutti i luoghi le loro fittioni et sogni, senza avvertire et esaminare quello che si ha per le mani.

Cap. XXXX

Per che causa dagli antichi et da' moderni siano state tanto abbracciate le grottesche, conservandoli questo nome.

Ma, qualonque sia stata l'origine delle grottesche, è chiaro che, vedendo gli huomini tale inventione riuscire gratiosa ancora all'aspetto per la novità delle forme, che più non si erano vedute, cominciarono con poca circospezzione invaghirsi in maniera di esse, che le dilatarono et usarono ancor fuori delle grotte. Nel che pare a noi che sia avvenuto ad esse come ad alcune piante appropriate solo a certa sorte di terreno, che, volendole gli huomini traspiantare fuori del naturale loro sito [/ 232v] et regione del cielo, restano di poi languide et quasi morte, senza humore et vivacità; così queste pitture che per certa convenientia potevano passare in quelle caverne delle grotte, hora, trasportate in altri luoghi, s'infischiscono come peregrini nodriti nell'aere grosso delle valli, che non possono patire poi l'aria sottile delle montagne. Laonde ben furono avvertiti da Horatio i poeti et pittori, che osservassero di porre le cose ai suoi proprij luoghi, dicendo: *Sed nunc non erat his locus. / Et fortasse cupressum / Scis simulare: quid hoc, si fractis etc.* Sì

che anco queste grottesche, prima nate nelle tenebre, perdono la sua forza nei luoghi aperti, sì come gli ucelli di notte, che si smariscono alla luce del sole. Crediamo però che tale origine disordinata sia stata molto accresciuta, parte dalla debolezza de' pittori et parte dalla scarsezza de' padroni.

Dal lato de' pittori non è dubio che simili pitture, che non ricercano molto essatta imitatione et forza di disegno, sono più facili da essere messe in opera da un mediocre ingegno, che quelle che vanno continuate et ricercano necessariamente la connessione o dipendenza l'una dall'altra, perché in queste, dovendo l'ingegno per forza stare raccolto et reggersi con la briglia dell'arte, non dà luogo al pittore di andare vagando a capriccio, [//233r] et conseguentemente l'astringe a maggiore diligenza, vigilanza, pazienza et fatica, sì come avviene negli scrittori che, non pigliando un soggetto particolare né trattando con metodo fermo l'opere loro, se la passano con digressioni, saltando or qua or là senza ordine; il che è manco fatica assai, ma rende insieme ancora l'opera meno illustre, non se gli scorgendo continuatione alcuna, né come le cose ultime convengano con le prime, né vedendosi da tutto il corpo risultare quel *totum* che, dice Aristotele, deve havere il principio, mezzo et fine, simile ad una forma animata che ha il capo, le braccia et i piedi ai suoi luoghi.

Sì che, per essere il numero degli artefici mediocri o imperiti molto maggiore senza paragone che degli eccellenti et perfetti, non è meraviglia se questa pittura prevale, come quella che è manco bisognosa d'industria et più conforme all'imbecillità loro, havendo ancora di più essi ritrovato modo di fare queste grottesche con lo spolvero, dove poco si ricerca industria et eccellenza di arte.

Quanto alla parte dei padroni, è tornato ad essi ancora bene di valersi de simili lavori, perché portano minore spesa, facendosi con manco quantità de colori et con più brevità di tempo, et porgono al primo aspetto una certa ammirazione a chi le guarda et a chi non penetra più oltre, [//233v] come sono la maggior parte degli huomini, che si pascono d'apparenza; alla quale aggiungendovisi la varietà et la vaghezza de' colori, di che scrive Vitruvio, con alcuni ornamenti attrativi che hanno ritrovati, pare che si possa concludere che, congiunte tutte queste cose insieme, si vegga la causa assai chiara della introduzione di queste pitture et del possesso che indirettamente vanno mantenendo in tanti luoghi, et insieme ancora si possa conoscere la ragione perché hoggi ritenghino il loro nome antico di grottesche, quantonque si facciano fuori delle grotte. Il che secondo noi avviene perché elle veramente nacquero nelle grotte, come di sopra s'è detto, et ivi s'acquistorono questo nome dalle fascie; onde, se bene gli si è poi mutato allogiamento, non è stato però necessario di mutarli il nome, sì come vediamo essersi osservato ancor nel nome delle nozze, che gli antichi chiamorno *nuptiae* perché allhora *coniuges nubebant caput*, onde, ancor che poi quel'uso si sia mutato, il nome però istesso gli si è conservato.

Per la qual ragione sogliono i iureconsulti chiamare molte cose non da quello ch'hoggi sono, ma da quello che già erano, sì come domandano isola, che già era isola, et la quarta legitima, ch'hoggi è la terza, e molti altri essemplij che possono servire al proposito nostro. [//234r]

Cap. XXXXI

Che le grottesche poco hoggi convengono altrove, ma nelle chiese in nissun modo.

Habbiamo detto che la propria sede delle grottesche anticamente fu costituita nelle caverne, et però, sì come gli animali sotterranei non vivono alla luce del sole, così elle ragionevolmente, secondo la gentilità ancora, non possono capire negli edificij sopra terra.

Hora passiamo ad altre ragioni, per mostrare più chiaramente che simili pitture malamente si possono hoggi da persone giuditiose tollerare.

Se l'ufficio del pittore è l'imitare cose vere o verisimili, chi dubita che il pingere un huomo ch'habbia le membra superiori di gigante, et che poi riesca nelle inferiori in tronco o sasso; ovvero il formare candelieri con faccie d'huomini che dal capo mandino fiamme; ovvero conchili che gettino fiumi d'acque; o arbori prodotti da serpenti; o faccie, busti, gambe hora d'huomini, hora di leoni, hora di pesci complicati insieme, o accompagnati con arbori, con sassi, senz'ordine et ragione di natura; chi dubita, dico, che tal pittura non solo è repugnante all'ufficio del pittore, ma [//234v] ancora alla natura, alla ragione et a quanti libri hanno mai scritto gli autori di qualonque facoltà? Se l'arte imita la natura, dunque le grottesche non sono secondo l'arte; se le pitture hanno da servire per libri agl'idioti, ch'altro potranno essi imparare da queste che bugie, menzogne, inganni et cose che non sono? L'anima della pittura è il giovare, et dove non è questo fine, è come un corpo morto: che diremo di queste, che non solo non giovano, ma possono intricare le menti de' semplici in mille errori? Se ciascuno dei difetti discorsi in questo trattato in varij capi deprime assai la dignità di quest'arte, che avverrà in questa sorte d'opera, dove tutti insieme o la maggiore parte d'essi concorrono, non potendosi chiamare simili pitture se non bugiarde, inette, vane, imperfette, inverisimili, sproportionate, oscure et stravaganti? Per tal causa scrive Philone, come altrove habbiamo detto, che Moisè scacciò dalla sua republica li artefici di statue et pitture che con bugie corrompessero la verità.

È stato detto da alcuni che, sì come il dialettico cerca di sodisfare con la ragione et il sofista attende col falso a contrafare il vero, così i pittori delle grottesche, lasciando il vero et appigliandosi al falso, non cercano altro, a guisa de' sofisti, che ingannare chiunque gli s'accosta, o più tosto a simi[//235r]litudine de' ebrij vaneggiando, per non dire de' stolti che

fanno le cose sue a caso, senza pensare quello che fanno, vanno errando senza proporsi fine certo o altro lodevole consiglio. Per lo che, volendo Horatio nella sua Poetica mostrare le cose che principalmente dovea un poeta fuggire, cominciò da questo capo, come importantissimo, pigliando a punto l'esempio di un pittore che facesse male l'arte sua, et però scrisse quei versi ch'hoggi sono volgati:

*Humano capiti cervicem pictor equinam
Iungere si velit, et varias inducere plumas
Undique collatis membris, ut turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne,
Spectatum admissi risum teneatis, amici?*

Et seguita di poi paragonando simile poema over pittura, poi che vanno al pari, ai sogni d'un amalato, nel quale trovandosi sconcertati tutti gli humori, si vanno generando nella fantasia varie confusioni di cose, le quali in sogno essa rappresenta avvilupate insieme al capo debole dell'infermo onde scrive: *Velut aegri somnia vanae / Fingentur species ut nec pes, nec caput uni / Reddatur formae.*

Tal che, sì come le cose fatte con ordine et ragione subito si fanno conoscere ch'escono da persona vigilante et accorta, così l'altre confusamente poste et senza regola alcuna di virtù portano [/ 235v] seco il soprascritto che sono manufatture di persone sonnacchiose et addormentate; per la qual cosa simili grottesche sono chiamate da alcuni, ad imitatione di Horatio, sogni de' pittori.

Ma a che ci stendiamo noi in discorrere di queste inventioni, poi che Vitruvio, tanto celebre presso a tutti nell'architettura et nella ragione del formare gli edificij et di ornarli et colorirli con pitture, ne ha scritto così largamente et declamato con tanta efficacia contro questo abuso o inavvertenza de' pittori, che questo solo dovria bastare a chi è capace di correptione?

Sappiamo ben noi haver ciò spesso recato non poca meraviglia agli huomini di giudicio, poi che hanno veduto che quegli che fanno professione, nelle loro fabriche et edificij, di caminare con la guida di questo autore et di reggersi affatto sotto la sua disciplina, hanno peccato chiaramente in questa parte contro i suoi decreti, et si può dire contro i suoi principij, scrivendo egli in questo modo: *Constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum; namque pictura imago fit eius quod est, seu potest esse, uti hominis, aedificij, navis, reliquarumque rerum, e quarum formis certisque corporum finibus figurata similitudine sumuntur exempla. Sed haec quae a veteribus ex veris rebus sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur: nam pin[/ 236r] guntur tectorijs monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certae etc.*

Et di poi seguita lungamente essagerando questo abuso et mostrando con varij essempij che ciò è contro l'arte, la ragione, la verità et la natura istessa.

Ma quello che più a noi importa è che, se questi lavori si fossero contenuti solamente nei luoghi profani, dove la libertà degli huomini può avere alquanto più campo, si saria potuto con minore avertimento tollerare. Ma il vedere che questa indignità passi ancora nei luoghi sacri di Dio et occupi ormai i piu pretiosi et reverendi apparati che siano per lo culto et tremendo sacrificio suo, certo non è cosa che dagli animi pij si possa dissimulare; perchè se, come più volte s'è detto, le pitture sacre sono state dall'antica Chiesa instituite per certa instruzione del popolo et eccitatione dell'affetto alla pietà, et per raccogliere la memoria delle cose divine: dicami per gratia chi si compiace tanto di queste grottesche, se elle possono servire ad alcuno di questi usi, o pure se più tosto sono atte a distruggere tutto l'instituto della Chiesa, et se corrisponde alla maestà di un tempio, o gravità de' misterij che ivi si celebrano, il vedersi attorno pitture da burla, ghiribizzi di sogni, mascheroni de' pazzi, chimere di vanità et giuochi da fanciulli? [/ / 236v]

Onde non è meraviglia, se il glorioso S. Bernardo con tanta veementia si mostrò sdegnato contra queste pitture, dicendo: *Quid facit illa ridicula monstruositas? Quid Centauri? Quid semihomines? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa; cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis; ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tanquam mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis libeat etc. Pro Deo, si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?*

Et così vediamo che altri sacri autori ancora hanno biasimato queste pitture mostruose.

Ma almeno i nostri, ch'hanno il lume della vera religione, non si lasciasero vincere dagli architetti o pittori che viveano nelle tenebre della falsa religione, in quella parte che serve al decoro e riverenza che si deve avere negli edificij sacri, poi che noi ritroviamo presso lo stesso Vitruvio et altri antichi essere stato con tanta diligenza et osservatione lasciata memoria nei loro libri della differenza dei tempij et maniera dell'architettura che a ciascuno dio secondo la sua proprietà si doveva edificare, et delle varietà parimente dei luoghi dove si havevano a collocare i tempij, giudicando essi ad alcuni convenirsi d'essere posti [/ / 237r] nelle città, ad altri fuori, ad altri nelle piazze, ad altri in altri luoghi.

La simile diligenza servarono negli altari, come dovessero essere posti, verso qual parte del cielo riguardare, se alti o bassi; et della differenza da farsi presso i fiumi, o le vie pubbliche, o altre parti; delle porte dei tempij, degli ornamenti et di altre cose, come dovessero essere distribuite.

Et in somma, oltre l'havere scritto Vitruvio due libri interi di cose pertinenti alla struttura degli edificij sacri, et anco in altri luoghi haverne secondo

l'opportunità parlato nell'opera sua, dice nel terzo libro questo, che desideriamo grandemente sia avvertito dai nostri pittori, acciò sappiano quanto maggiore diligenza et industria debbono porre nelle pitture sacre che in qual si voglia opera profana, scrivendo così: *Cum causa constituisse videntur antiqui, ut etiam in operum perfectionibus singulorum membrorum ad universam figuræ speciem habeant commensam exactionem. Igitur cum in omnibus operibus ordines traderent, id maxime in aedibus deorum, in quibus operum laudes et culpæ aeternæ solent permanere.*

Ma perché in difesa di queste grottesche sogliono addursi varie ragioni da alcuni, che potriano forse ingombrare gli animi deboli, habbia[// 237v]mo pensato di parlarne a parte nel capitolo seguente, acciò resti questa materia, ch'è assai frequente, pienamente dichiarata.

Cap. XXXXII

Si risponde ad alcune obiettoni, che sogliono addursi in difesa delle grottesche.

Molti, vedendo che queste grottesche si trovano nei vestigij degli antichi edificij di Roma, del Latio, di Puzzuolo, et altri luoghi fatti sontuosissimamente et con molto artificio, non si possono persuadere che tale opera non sia molto esquisita et nobile, massimamente essendo di poi stata accettata dal commune uso del mondo nei luoghi più celebri et onorati che si trovino. Noi altre volte habbiamo risposto ad una simile ragione, dove si parlava delle pitture antiche et moderne, dicendo che le cose s'hanno da misurare da se stesse, et col sesto della ragione, et non dall'abuso et conditione del tempo, la quale sola non basta a giustificare veramente una cosa, quando vi ripugna la ragione; imperoché i più enormi et principali vizij, che hoggi regnano nel mondo, si trovano havere discendenza sino dall'origine de' secoli, né però sono meno, anzi tanto più [// 238r] biasmevoli, quanto che sempre nell'età precedenti sono stati dai cattivi seguiti et dai buoni condannati. Sì come parimente avviene in queste grottesche di che parliamo, vedendosi che sino al tempo di Vitruvio erano da lui severamente biasimate, dicendo: *Haec nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt, sed ita novi mores coegerunt, uti inertia mali iudices conniveant artium virtutes;* tal che in questo caso la longhezza del tempo non è altro che una vecchiezza del vizio, degna d'essere perpetuamente bandita.

Altri si vagliono dell'autorità del medesimo Vitruvio, che rende la ragione perché nelle colonne si figurassero quelle donne di marmo con la veste longa, chiamate Cariathidi delle quali ancora è fatta mentione da Atheneo, Plinio et altri; et parimente perché quelle statue persiane fossero formate in atto di sostenere gli architravi et tutto l'edificio delle quali se ne trovano hoggi ancora molte in diversi luoghi; ad imitatione delle quali pare che i

nostri abbiano figurati quelli che chiamano termini et altri simili nelle grottesche.

Ma a questo si risponde che l'istoria delle donne cariathidi è narrata per vera da Vitruvio, et il figurarle in quella maniera fu ritrovato come per insegna di trofeo: *Ut aeterno dice egli, servitutis exemplo gravi contumelia pressae, poenas pendere [// 238v] viderentur pro civitate, et posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur.* Et il medesimo dice delle statue persiane, scrivendo: *Captivorum simulacra barbarico vestis ornatu sustinentia tectum posteris pro trophaeo constituerunt, uti hostes horrescerent, timore eorum fortitudinis affecti, et cives id exemplum virtutis aspicientes gloria erecti ad defendendam libertatem essent parati.* Per lo che si vede che queste hebbero origine da principio vero et furono instituite ad eccitamento di virtù; la qual ragione da ogni parte manca in queste grottesche, dove né la verità, né l'esempio può rispondere. Onde l'istesso Vitruvio in un altro luogo si lamenta, dicendo: *Neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet recte iudicari, nisi etc.*

Dicono altri che la libertà conceduta a' poeti et pittori può molto bene diffendere questa inventione nata da fecondità d'ingegno, sì come col testimonio di Horatio s'afferma in quei versi volgati: *Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.* A questo basti la risposta che soggiunge lo stesso Horatio, dicendo: *Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim; / Sed non ut placidis coeant immitia, non ut / Serpentes avibus gementur, tigribus agni etc.,* tal che l'istesso poeta viene a biasimare questa mostruosità. [// 239r]

Pare ad altri che non s'abbia così sottilmente et con tanto rigore a procedere contra queste pitture, poi ch'elle servono a pura diletatione et trattenimento; né si trova alcuno così sciocco che non conosca chiaramente che tutte sono girandole, figurate così per recreatione della mente d'alcuno, che più si compiace nel riguardare simili fantasie, che non farà un altro nel vedere la pittura di un prato fiorito o di qual si voglia altra cosa naturale; anzi, di più dicono che il pittore merita maggiore commendatione, poi che col fare simili figure quasi nel frontispicio si dichiara che non vuole figurare cosa vera, né vuole ingannare alcuno, ma solo per passatempo rappresentare cose capricciose, al contrario di molti che, promettendo di narrare o di pingere la verità, accumulano gran bugie et ingannano le persone.

Ma la risposta è che non mancano modi onesti et ragionevoli per recreatione dell'animo et diletatione, ai quali deve attenersi il cristiano; et perché di questa materia habbiamo parlato di sopra largamente, rimettiamo il lettore ai suoi capi, per fuggire l'inutile repetitione.

E se pure alcuno replicasse che questo volere tanto fermarsi nella verità delle cose, tal che non si possa dipingere altro al mondo, verrà a distrugere

tutte le favole de' poeti et gran parte delle come[//239v]die et tragedie che sono state scritte, et ancora verrà ad indebolire l'ufficio del poeta, quale essendo di scrivere le cose vere o verisimili, chiaro è che nelle verisimili non segue la verità, ma va accomodando il poema secondo che il decoro delle persone et la conditione delle cose, che possono essere ragionevolmente, hanno ricercato; il che parimente è parte propria del pittore. Noi rispondiamo che non si esclude dal pittore, né anco come christiano, questo verisimile di che di sopra abbiamo trattato, ma ciò è molto differente dalle grottesche di che parliamo, le quali non hanno parte alcuna né di vero né di verisimile, come ciascuno vede: perché altro è il riferire una cosa che non si sa certamente come sia stata in molti particolari, ma è verisimile che potesse stare nel tale o nel tal modo — et questo non disconviene né al poeta né al pittore — altro è il volere narrare una cosa che non solo ripugna alla verità del fatto, ma ancora alla possibilità della natura, et questa non ha luogo né tra poeti buoni, né tra pittori.

Hora, s'alcuno dicesse che pure i poeti hanno figurato et Cerbero con li tre capi, et Titio co l'avoltore che sempre col becco gli straccia il fegato, et la barca di Caronte, et le Ninfe, et Dafne trasmutata in lauro, et Giove col fulmine, et tant'al[//240r]tre cose che non sono né possono essere vere secondo la natura, et nientedimeno si scrivono et pingono per tutto.

Si risponde che il verisimile concesso a' pittori et poeti, sì come dichiara Aristotele, si intende secondo il senso popolare et certa capacità del vulgo; et però dice egli che il sapere fingere accomodatamente non è impresa di ciascuno, ma ricerca gran peritia, giudizio et intelletto, et per questo effetto egli propone Homero da imitarsi, come quello che ha servato grandemente il decoro et accomodatosi gratiosamente al verisimile. Laonde, parlandosi in queste materie di cose pertinenti a' dei, ch'erano tenuti avere suprema potestà sopra le cose create dalla natura, parve a' poeti che non fosse fuori del verisimile che essi gli attribuissero cose che superavano le forze humane, et però andorno fingendo et colorando le loro inventioni con molta probabilità popolare. Sotto la quale nondimeno molti vi haveano ascosa ancora l'intelligenza morale, giovevole alla disciplina della vita, sì come narra Vitruvio di quei chiamati Telamoni e da' greci Atlanti, che sostenevano gli edificij, et leggiamo parimente di molt'altre favole de' greci, che secondo alcuni haveano dentro allegoria et erano appropriate all'instruzione de' costumi, del che co[//240v]piosamente e largamente ne è stato scritto da diversi autori greci et latini. Per la quale ragione potrà parere forse ad alcuno ch'anco queste grottesche si possano defendere col senso della moralità et allegoria che dentro vi è posta.

Ma noi, lasciando per hora scrittori grandi, che simili favole hanno giudicato non dovere essere tolterate sotto pretesto d'alcuna allegoria, et altri n'hanno scritto chiaramente che questo è stato un modo di colore o

di velame imaginato da alcuni per coprire in qualche modo la bruttezza o sciochezza di quelle favole, et che i Romani non volsero mai admettere simili allegorie; noi, quanto al proposito delle grottesche, diciamo che esse ordinariamente, come ognuno sa, non hanno ascoso alcuno senso giovevole, ma sono fatte a salti et a capriccij; et quando pure ve ne fosse alcuno, viene ad essere tanto recondito et abstruso, che serve per pochissimi et inganna moltissimi, et però si ha da tralasciare. Del che varie ragioni ne rende Dionisio Alicarnaseo, che, parlando delle favole de' greci, scrisse così: *In graecorum fabulis pauca bona insunt, nec multis prosunt, nisi qui scopum earum intelligunt, quae quidem sapientia paucis contigit; ceterum vulgaris turba et rudis philosophiae tales sermones in deteriore partem accipit, et duplex hinc capit [//241r] incommodum, aut deos contemnens tanquam multis involutos infortunijs, aut a nulla iniquitate turpitudineve abstinens, cum videat deos quoque his obnoxios.*

Quanto più dunque hoggi dovranno simili inventioni da noi tralasciarsi, che, sendosi già diffusa la luce della verità evangelica, non habbiamo bisogno più di tali favole o inventioni, non mancando ottimi soggetti et dilettevoli nelle historie sacre et ecclesiastiche et nelle vite de' santi?

Si che concludiamo che, se bene gli antichi, involti nelle tenebre, hebbero 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 intentioni; le quali maggiormente disdicevole sarà di fare nei luoghi pubblici et aperti, per le ragioni già dette, perché quanto alle chiese, pensiamo che non sarà alcuno così privo di ragione che non confessi che, adorando noi in esse quella suprema maestà, per participatione della quale tutte le cose hanno l'essere et sono vere, nissuna cosa più le è repugnante che rappresentare in esse cose de sogni et de falsità.

Bibliografia

- AA.VV., *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Niemeyer, Tubingen 2004.
- ACCIARINO D., *Le Lettere sulle grottesche dell'Archivio Isolani nel pensiero artistico di Gabriele Paleotti*, « Storia dell'Arte », vol. 143-145, 2016, pp. 93-106.
- , *Antipoetica delle grottesche. Le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi*, « Schede Umanistiche », vol. 30, 2016.
- , *Per l'edizione delle Lettere sopra la pittura grottesca di Pirro Ligorio*, « Venezia Arti », vol. 26, 2016, pp. 125-132.
- ACIDINI LUCHINAT C., *Le grottesche*, in *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, vol. 11, Einaudi, Torino 1982.
- AFONSO L.U. *Ornamento e ideologia. Análise da introdução do Grottesco na pintura mural quinhentista*, in *Ordens Militares, Guerra, Religião, Poder e Cultura*, vol. II (col. *Actas e Colóquios*), a cura di I.C. Fernandes, Edições Colibri, Lisbona, Câmara Municipal de Palmela 1999, pp. 305-340.
- AKSAMİJA N., *Un encomio emblematico. Giovan Battista Bombello e le decorazioni rinascimentali del Castello di San Martino in Soverzano*, in *Il castello di San Martino in Soverzano* a cura di F. Ceccarelli e N. Aksamija, vol. 2, Bononia University press, Bologna 2013, pp. 77-133.
- ALBERIGO G., *Studi e problemi relativi all'applicazione del Concilio di Trento in Itali*, « Rivista Storica Italiana », vol. 70, 1958, pp. 239-298.
- ALDROVANDI U., *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Tebaldini, Bologna 1642.
- ANDROUET DU CERCEAU J., *Iacobus Androvetius Du Cerceau inventor. Ante annos non paucos conscriptis librum, de eo picturae genere, quod Grottesche itali vocant, verum cum exemplaria pleraque sint distracta, ut nusquam facile compareant Iohannes Sibmacher Norimberg. Plurimorum precibus adductus, idem opus denuo radendum et divulgandum suscepit, sperans se pictoribus et aurifabris hoc labor gratum officium praestitisse, et iudices aequos habiturum quibus etiam se officiose comendat*, 1594.
- AURELI M., *Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese*, Chierici, Bologna 1851.
- BAGLIONE G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Fei, Roma 1642.
- BALDINI E., *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, Olschki, Firenze 2000, pp. 215–243.
- BARBARO D., *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Marcolini, Venezia 1556.
- BAROCCHI P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, Riccardi, Firenze 1977.
- , *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, vol. I, Laterza, Bari 1961.
- BARONIO C., *Annales Ecclesiastici*, vol. 2, Venturini, Lucca 1587.
- BAROZZI J., *Le due regole della prospettiva pratica di m. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del r.p.m. Egnatio Danti*, Zannetti, Roma 1583.
- BERNS A.D., *The Bible and natural philosophy in Renaissance Italy: Jewish and Christian physicians in search of truth*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- BOBER P.P., *Ligorio and Aldrovandi*, in *Pirro Ligorio artist and antiquarian* a cura di R.W. Gaston, Silvana, Cinisello Balsamo pp. 287–290.
- BOMBELLI R., *L'algebra parte maggiore dell'arimetica diuisa in tre libri*, Rossi, Bologna 1572.
- BORROMEO C., *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Pontio, Milano 1577.
- CAPROTTI E., *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, Mazzotta, Milano 1980.
- CARGA C., *De sanguine, qui xvij kal. Iun. 1573. Patauij pluerie visus est disputatio habita, in nobiliss. Animosorum Academia*, Pasquato, Padova 1573.
- CECCARELLI F., *Studi di architettura di Ulisse Aldrovandi*, « Annali di architettura », vol. 28, 2016, pp. 63–82.
- CELLINI B., *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore Fiorentino*, a cura di A. Cocchi, Martello, Napoli 1728.
- CHACÓN P., *De triclinio Romano. Fului Vrsini Appendix*, Ferrario, Roma 1588.
- CHAO S., *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*, London, Legenda 2010.
- CHASTEL A., KLEIN R., *De sculptura 1504, Pomponius Gauricus*, Droz, Genève 1969.
- CHASTEL, A., *La grottesque*, Le Promeneur, Paris 1988.
- COFFIN R., *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, « The Art Bulletin », vol. 37, n. 3, 1955, pp. 167–185.
- CONNELLY F.S., *The grotesque in western art and culture: the image at play*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- CONTICELLI V., *Prima del Ripa. Le grottesche del Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi: una lettura iconografica*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie*

- e figurative dall'antichità al Rinascimento: atti del Convegno internazionale di studi, Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Olschki, Firenze 2013, pp. 29-48.
- CORTELAZZO M., *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La Linea, Limena 2007.
- COTTINO A., *Natura silente: nuovi studi sulla natura morta italiana*, Omega Arte, Torino 2007.
- DACOS N., SERRÃO V., *Do grotesco ao brutesco — as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, in *Catálogo Portugal e a Flandres. Visões da Europa 1550-1680*, Europália, Mosteiro dos Jerónimos, Lisbona 1992, pp. 37-53.
- DACOS N., *Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea*, « Dialoghi di Archeologia », vol. 2, 1968, pp. 210-226.
- , *Graffiti della Domus Aurea*, « Bulletin de l'institut historique belge de Rome », vol. 39, 1967, pp. 145-175;
- , *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, The Warburg Institute — Leida, Brill, Londra 1969.
- DANTI E., *Anemographia m. Egnatii Dantis mathematicarum artium in Almo Bononiensi Gymnasio professoris in anemoscopium verticale instrumentum ostensorem ventorum. His accessit ipsius instrumenti constructio*, Rossi, Bologna 1578.
- DAVIS M.D., *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die Villa Isolani in Minerbio*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. 36, 1992, pp. 287-328.
- DE ANGELIS S., *Pendasio, Federico*, in *Encyclopaedia of Renaissance Philosophy*, a cura di M. Sgarbi, Springer, 2015.
- DE ROSA S., *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 », vol. VI, n. 1, 1981, pp. 203-216;
- DEL BADIA J., *Egnazio Danti, cosmografo, astronomo e matematico e le sue opere in Firenze*, Cellini, Firenze 1881.
- DRUSI, R., *Ricercando scrittori e scritture. Studi su Vincenzio Borghini*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- FIORANI F., *Danti Edits Vignola. The Formation of a Modern Classic on Perspective*, in *The Treatise on Perspective. Published and Unpublished*, « Studies in the History of Art », vol. 59, 2003, pp. 127-159.
- , *The marvel of maps: art, cartography and politics in Renaissance Italy*, Yale University press, New Haven-London 2005, pp. 149-157.
- FIRPO M., *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010.
- FIRPO M., BIFERALI F., *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 2016.

- FRATI L., *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, Zanichelli, Bologna 1907.
- GAURICO P., *De sculptura*, a cura di P. Cutolo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999.
- , *De sculptura*, Giunta, Firenze 1504.
- , *Super arte poetica Horatii*, Dorici, Roma 1541.
- GIORDANI G., *Del castello di San Martino in Soverzano volgarmente detto De' Manzoli memorie storiche e descrizione*, « Annali dell'Almanacco statistico bolognese », vol. 8, Nobili, Bologna 1836.
- GOTOR M., *Chiesa e santità nell'Italia Moderna*, Laterza, Roma 2004.
- GUERRINI O., RICCI C., *Diario Bolognese di Jacopo Rainieri* Tipografia Regia, Bologna 1887.
- GUEST C.L., *The understanding of ornament in the Italian Renaissance*, Brill, Leiden–Boston 2016.
- HANSEN M.F., *Telling Time: Representations of Ruins in the Grotesques of Sixteenth-Century Italy*, « Journal of Aesthetics and Culture », vol. 8, 2016, pp. 1–11.
- , *The Art of Transformation. Grotesques in Sixteenth-Century Italy*, (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum), Edizioni Quasar, Roma 2018.
- HAXHIRAJ M., *Ulisse Aldrovandi: il museografo*, Bononia University Press, Bologna 2016.
- HEREUX J., *Hagioglypta sive Picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur*, Toulouse, Paris 1866.
- HERKLOTZ I., *Chi era Priscilla? Baronio e le ricerche sulla Roma sotterranea*, in *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, a cura di G.A. Guazzelli, R. Michetti, F. Scorza Barcellona, Viella, Roma 2012, pp. 425–444.
- , *La Roma degli antiquari: cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca, Roma 2012.
- HILLEL D., *The Natural History of the Bible*, Columbia University Press, New York 2006.
- JAYAWARDENE S.A., *Documenti inediti negli archivi di Bologna intorno a Raffaele Bombelli e la sua famiglia*, Compositori, Bologna 1963.
- , *Documenti inediti riguardanti Raffaele Bombelli e il prosciugamento delle paludi della Val di Chiana*, Compositori, Bologna 1965.
- KAYSER W., *The grotesque in art and literature*, Indiana University Press, Bloomington 1963.
- KRISTELLER P.O., *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, The Warburg Institute–Leida, E.J. Brill, London 1990.

- LAURENCICH MINELLI L., “*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 1980*, pp. 501–505.
- Le meraviglie del mondo: le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di Anna Maria Bava, Enrica Pagella, Sagep, Genova 2016.
- LEMERLE, F., *Les annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve*, Picard, Paris 2000.
- LEMNUS L., *Occulta naturae miracula*, Simon, Anversa 1559.
- LOMAZZO G.P., *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, diuise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da’ pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di Prencipi, di Signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*, Pontio, Milano 1587.
- MASPOLI GENETELLI S., *Il filosofo e le grottesche: la pluralità dell’esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Antenore, Padova 2006.
- MATTEUCCI ARMANDI A.M., RIGHINI D., *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Compositori, Bologna 2001.
- MATTIROLO O., *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», voll. II–LIV, 1904, pp. 355–401.
- MAURO L., *Le antichità 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, Ziletti, Venezia 1556*.
- MELION W.S., *Shaping the Netherlandish Canon: Karel Van Mander’s Schilder–Boeck*, The University of Chicago press, Chicago–London 1991.
- MONTEMAGNO CISERI L., *A lezione con i mostri: Benedetto Varchi e la Lezione sulla generazione dei mostri*, «Rinascimento», vol. 27, 2008, pp. 301–345.
- MOREL P., *Les grotesques: les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris 1997.
- , *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, *Roma e l’antico nell’arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 13–32.
- , *Rire avec les grotesques à la Renaissance*, in *Rire en images à la Renaissance*, a cura di D. Bodart, F. Alberti, Brepols, 2018, pp. 173–190.
- NOYES R.S., *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», vol. 99, n. 2, 2013, pp. 239–261.

- OLIVIERI L., *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, Antenore, Padova 1983.*
- OLMI G., *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna 1992.
- , *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi (1522–1605)*, il Mulino, Bologna 1977.
- , *Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters in the 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, Nuova Alfa, Bologna 1987, pp. 63–73.
- , *Ulisse Aldrovandi: scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Unicoop, Trento 1976.
- , “*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. Prosperi e W. Reinhard, Bologna 1992, pp. 351–400;
- OSSOLA C., *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” nell'arte del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2014.
- PALEOTTI G., *De imaginibus sacris, et profanis*, Sartorius, Ingolstadt 1594.
- , *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Benacci, Bologna 1582.
- PASCHINI P., *Chacón, Alfonso*, in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, Roma 1931.
- PHILANDRIER G., *In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes*, il Mulino, Bologna 1544.
- POLIZIANO A., *Praelectio cui titulus Panepistemon*, Miscomini, Florence 1491.
- PRODI P., *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, il Mulino, Bologna 2014.
- , *Il cardinale Gabriele Paleotti, 1522–1597*, voll. 2, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959–1967.
- , *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, « Archivio italiano per la storia della pietà », vol. 4, 1962, pp. 121–212.
- PUGLIANO V., *Ulisse Aldrovandi's Color Sensibility: Natural History, Language and the Lay Color Practices of Renaissance Virtuosi*, « Early Science and Medicine », vol. 20, 2015.
- 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;
- ROMAN D'ELIA U., *Raphael's ostrich*, Pennsylvania State University Press, University Park 2016.
- RUFFINO A., *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori: con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Vecchiarelli, Manziana 2006.

- SCHETTINI M.C., *L'origine delle Cariatidi. Storia e Mito*, « Forma Urbis » vol. 10, 2016.
- SCHOLL D., *Von den "Grottesken" zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Lit, Münster 2004.
- SEZNEC J., *La sopravvivenza degli antichi dei*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- STAHL A.M., *The rebirth of antiquity: numismatics, archaeology and classical studies in the culture of the Renaissance*, Princeton University Library, Princeton (NJ) 2009.
- SURIUS L., *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus, quarum permultae antehac nunquam in lucem prodeire*, vol. 5, Calenius, Colonia 1574.
- TAGLIAFERRI M.C., *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, Casalecchio di Reno 1992, pp. 25-30.
- TARUFFI C., *Storia della teratologia*, Regia Tipografia, Bologna 1881-1895.
- TIRABOSCHI G., *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena*, Tomo III, Società Tipografica, Modena 1783.
- TOSI A., *Ulisse Aldrovandi e la Toscana: carteggio e testimonianze documentarie*, Olschki Firenze 1989.
- TOSINI P., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Gangemi, Roma 2009.
- UBRIZSY SAVOIA A., *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, Molteno, 1995, pp. 75-104.
- , *Le piante americane nell'Erbario di Ulisse Aldrovandi*, « Webbia », vol. XLVIII, 1993, pp. 579-598.
- UTRO U., *Alonso Chacón. Disegni riproduttivi degli affreschi della catacomba di via Anapo con "Paulus Pastor"*, in *Pietro e Paolo: la storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, a cura di A. Donati, Electa, Roma 2000.
- VALERIANO G.P., *Hieroglyphica*, Isengrin, Basilea 1556.
- VARCHI B., *Due lezioni di m. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara vn sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura*, Torrentino, Firenze 1549.
- , *La prima parte delle lezioni di m. Benedetto Varchi nella quale si tratta della natura, della generazione del corpo humano, e de' mostri*, Giunti, Firenze 1560.
- VICO E., *Leviore et (ut videtur) extemporaneae picturae quas grotteschas vulgo vocant quibus romani illi antiqui ad triclinia aliaque secretoria aedium loca exornata utebantur*, Berlacchi, Roma 1541-1542.
- VOLPI C., *La decorazione*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano* a cura di D. Borghese, Allemandi, Torino 2010, pp. 44-57.

- , *Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581*, «Storia dell'Arte», vol. 143-145, 2016, pp. 79-92.
- WEISS R., *The Renaissance discovery of classical antiquity*, B. Blackwell, Oxford 1969.
- WITT R.G., *"In the footsteps of the ancients": the origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Brill, Leida 2000.
- ZAMPERINI A., *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, Arsenale Editrice, Verona 2007.
- ZANCA A., *Collezioni di mostri: Ulisse Aldrovandi*, «KOS», vol. III, n. 21, 1986, pp. 23-46.
- , *Verso la "naturalizzazione" dei mostri: Ulisse Aldrovandi (1522-1605) e le sue descrizioni e illustrazioni di teratologia*, «Acta medicae historiae patavina», vol. XXX, suppl., 1986, pp. 175-181.

COLLANA DI STORIA DELL'ARTE MODERNA

1. Alessandro Masi, Chiara Barbato (a cura di)

Giorgio Vasari tra parola e immagine. Atti delle giornate di studio Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010 / Roma, Palazzo Carpegna — Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011

Presentazioni di Bruno Bottai e Paolo Portoghesi

ISBN 978-88-548-6781-9, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro

2. Damiano Acciarino

Lettere sulle grottesche (1580–1581)

Prefazione di Dorothea Scholl

ISBN 978-88-255-0725-6, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 18 euro

Finito di stampare nel mese di giugno del 2018
dalla tipografia «System Graphic S.r.l.»
00134 Roma – via di Torre Sant’Anastasia, 61
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)

Lettere sulle grottesche (1580–1581)

Sul finire del Cinquecento le grottesche registrarono una tangibile riforma dello stile. Questo genere decorativo era infatti stato per decenni oggetto di discussione da parte di umanisti e artisti, al fine di sondarne l'ammissibilità e collocarlo nei più ampi schemi della pittura moderna. Il libro accresce l'apparato di fonti a riguardo, pubblicando un nucleo epistolografico inedito proveniente dal circolo di Gabriele Paleotti e conservato a Bologna presso l'Archivio Isolani e la Biblioteca Universitaria: tra le voci più significative, Ulisse Aldrovandi, Pirro Ligorio ed Egnazio Danti. Di qui si schiudono ulteriori dinamiche sviluppatesi nel tardo Rinascimento circa queste pitture.

Damiano Acciarino è nato a Roma nel 1986. Ha completato la sua formazione tra l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove adesso detiene una Marie Curie Global Fellowship congiuntamente con la University of Toronto. Si occupa di antiquaria rinascimentale.

In copertina

C. Baglione, *Fontana*, 1588 ca., Soragna, Rocca Meli-Lupi, Sala delle fontane.

18,00 euro

ISBN 978-88-255-0725-6



9 788825 507256