
Storia dell'arte

143/145
(n.s. 43/45)



Storia dell'arte $\frac{143-145}{2016}$
nuova serie
n. 43-45

CAM Editrice

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Francesco Gangemi</i>	Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale	7
<i>Natalia Gozzano</i>	Giotto e la Commedia Nuova. Un modello iconografico antico per <i>La Rinuncia ai beni</i> di Assisi	27
<i>Stefania Macioce</i>	Sull'eloquenza dei colori. Spigolature letterarie sulla ritrattistica rinascimentale	45
<i>Caterina Volpi</i>	Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna	79
<i>Damiano Acciarino</i>	Le lettere sulle grottesche dell'Archivio Isolani nel pensiero artistico di Gabriele Paleotti	93
<i>Adriano Amendola</i>	Notizie su Caravaggio in collezione Orsini e considerazioni sul <i>Cristo coronato di Spine</i> Giustiniani	107
<i>Elisa Acanfora</i>	Lorenzo Lippi ritrattista per Francesco Cellesi	125
<i>Laura Bartoni</i>	Girolamo «ultimo cardinal Farnese» nella Roma del Seicento: la villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti	131
<i>Cristiano Giometti</i>	«La qual figura mandò in Sicilia». Il <i>Cristo benedicente</i> di Ercole Ferrata a San Mauro Castelverde	159

<i>Sabina de Cavi</i>	Paperwork and Paper Nature in Baroque Palermo: Material History and Production of the “ <i>Festino</i> ” of St. Rosalia (1686-1714)	171
<i>Michela Santoro</i>	Il profilo (neo) greco di Giorgio de Chirico	185
RECENSIONI		
Antonella Sbrilli	Roberto Pinto, <i>Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura</i> , Milano, Postmedia, 2016	205
Gianni Contessi	Piera Giovanna Tordella, <i>Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno fra Otto e Novecento</i> , Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016	207
M. Giulia Aurigemma	<i>Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro</i> , a cura di Antonio Paolucci e Silvia Danesi Squarzina, atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2010), Edizioni Musei Vaticani, Roma 2016	212

Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna

Caterina Volpi

Tredici lettere conservate manoscritte presso l'Archivio Isolani di Bologna di mano di Ulisse Aldrovandi, Pirro Ligorio, Alessandro Manzuoli, Giovanni Battista Manzuoli e due anonimi, tutte concernenti un'accesa polemica relativa alla liceità ed al valore culturale ed estetico della decorazione pittorica a grottesca, consentono di mettere a fuoco i termini di un dibattito teorico avviato dal cardinale Gabriele Paleotti in occasione della stesura del suo *Discorso intorno le immagini*, di analizzare le diverse posizioni assunte da antiquari, letterati, teorici ed artisti del tempo, tra Roma, Ferrara e Bologna, e di valutarne la reale ricaduta sulla pratica artistica alla fine del Cinquecento.¹

Nel 1568 Pirro Ligorio giunse a Ferrara, da Roma, come stipendiato di Alfonso II d'Este, fratello di quell'Ippolito per il quale l'architetto e antiquario napoletano aveva lavorato negli ultimi, difficili anni romani.² Com'è noto le vicende drammatiche che precedettero il trasferimento di Ligorio a Ferrara – il nuovo corso della politica artistica di Pio V decisamente avverso a quell'estetica all'antica che era stata il punto di forza del suo predecessore e che aveva visto Ligorio protagonista di un *revival* enciclopedico e capillare dell'antico, nonché le disavventure riguardanti la fabbrica di S. Pietro con il conseguente allontanamento e carcerazione dell'architetto vittima di macchinazioni della fazione avversa michelangiolesca – segnarono una cesura nettissima tra la sua carriera romana, al servizio di Paolo IV, Pio IV, dei Farnese e degli Este, e la successiva

fase ferrarese nella quale Pirro si vide ridimensionato ad artista di corte tutto fare trovandosi di fatto in un isolamento che lo indusse ad intraprendere il titanico lavoro dell'*Enciclopedia dell'Antico*, oggi conservata manoscritta a Torino.³ La difficile sfida offerta dall'assetto enciclopedico, e dunque dall'ambizione di una sistematica trattazione di argomenti che fosse al contempo la *summa* delle conoscenze acquisite dall'antiquario negli anni, la sua sistemazione organica e la difesa del suo operato – messo ora in discussione dalle svolte rigoriste e post tridentine –, rende l'*Enciclopedia* di Torino un ibrido tra trattazione archeologica e scientifica, estetica artistica e autobiografia, in un coacervo di erudizione antiquaria, citazioni da antichi autori latini e greci quasi sempre di seconda mano e sfoggio di competenze iconografiche, architettoniche, pittoriche ed erudite. Ligorio da conto di anni ed anni spesi a studiare le antichità italiane confrontandosi con eruditi e letterati della repubblica delle lettere, forte di una costante attività di ricognizione svolta per la maggior parte nel territorio romano e laziale. Se dunque l'antico rimane il filo conduttore e l'ispirazione costante di tutte le pagine dei manoscritti di Napoli e Torino, non mancano, nei volumi redatti negli anni ferraresi, incursioni nel contemporaneo, allusioni frequenti a fatti accaduti al Ligorio stesso, bordate polemiche, giustificazioni, secondo un punto di vista memorialistico e autobiografico più o meno esplicito, che è tratto costante anche in molti altri artisti, architetti, pittori e scultori, coevi all'architetto napoletano.⁴

In modo particolare il *Trattato sulla nobiltà delle arti*, che dal titolo risulterebbe, secondo le intenzioni dell'autore, una trattazione sugli errori degli artisti ed una definizione del buon architetto, scultore e pittore, è per buona metà un'invettiva contro i nemici del Ligorio, i detrattori, i cortigiani, nei quali è dato presumibilmente riconoscere la fazione avversa dei michelangioleschi, da Giorgio Vasari all'odiatissimo Guglielmo della Porta, che avevano tolto all'architetto i suoi più prestigiosi incarichi in S. Pietro.⁵ La polemica anti michelangiolesca, lo si è già detto, è tuttavia indirizzata nel *Trattato* in massima parte ai presunti seguaci del Buonarroti, coloro che, secondo le parole del Ligorio

oltre al falso metodo dell'istoria, fanno parere le figure snodate, gittate attraverso senza consonanza, e quello pare loro sia grande e mirabile, quando fingono le immagini scorciate in ogni istoria, e massimamente quando pare che l'abbin fatte che da per sè sole si aggettano e si scuoteno come fanno i sciuaratti quando per la loro polizia o per pazzo furore dimostrano impazzare con chi gli porge qualche fastidio o da mangiare: straziatamente s'avvinchiano e si muovono e cominciano a freneticare et muoversi come fanno gli ucelli quando per necessità o vezzosamente si accionano le penne violentate o se drizzano la coda, quando l'hanno brutta. Così piegano il corpo umano.⁶

In questo brano l'autore riprende testualmente la condanna di Gilio al Giudizio di Michelangelo, un testo pittorico al quale, tuttavia, Ligorio fa largo riferimento nella pratica disegnativa riproponendo, nei numerosi disegni conservati nei manoscritti torinesi, una vera e propria antologia di posizioni anatomiche scultoree e plastiche tratte dai nudi michelangioleschi della Sistina e delle cappelle medicee. Come si è detto in un precedente articolo, in buona sostanza Ligorio non condanna Michelangelo ma semmai disapprova l'uso di immagini anatomiche ritratte in pose forzate e ginniche in un contesto sacro come quello della Sistina essendo pronto a recuperarle in chiave profana, come modelli decorativi per gli affreschi del Bastianino nel Castello Estense, magari dandogli un sapore all'antica grazie i

riferimenti al *De Arte Gymnastica* del Mercuriale.⁷ In altre parole i giocolieri, disapprovati nella cappella Sistina, sono pronti a ricomparire trasferendosi nelle mura delle residenze a Ferrara e, come vedremo, nelle ville e castelli del territorio bolognese e parmense, perdendo completamente la drammatica monumentalità sistina ed assumendo le forme ludiche e fantastiche della grottesca.

Ma prima di giungere all'argomento delle grottesche, che tanto spazio ebbe nella trattazione e nella riflessione sull'arte del Ligorio, andrà ulteriormente circoscritto l'obbiettivo polemico con il quale Ligorio si era posto in opera scrivendo il suo trattato. Come ampiamente argomentato da A. Schreurs⁸ il risentimento del Ligorio andava con buona probabilità al gruppo di scultori che parteciparono al concorso per la *Fontana del Nettuno* voluta da Pier Donato Cesi ed eseguita nel 1566 da Giambologna e Tommaso Laureti. L'umiliazione del concorso scottava ancora proprio perché esso aveva costituito uno smacco per l'allora architetto papale in terra di Bologna, e ora, a seguito del trasferimento del Ligorio a Ferrara, doveva nuovamente accendere la sua suscettibilità in un momento in cui, come vedremo, i rapporti con l'ambiente intellettuale ed ecclesiastico felsineo tornavano a farsi tesi. Ma tra il concorso del 1563 e la stesura del *Trattato* un altro episodio, assai più increscioso, era intervenuto a segnare profondamente la vita e la carriera dell'antiquario architetto napoletano, ovvero la sostituzione di Guglielmo della Porta come architetto papale in Vaticano a seguito dell'accusa infamante per Pirro di aver gestito senza onestà le casse papali, un'accusa a cui era seguito come noto il carcere e poi l'allontanamento del Ligorio a Ferrara.

È impossibile che un simile episodio non trovi spazio tra le righe di questo *pamphlet* autobiografico, pieno di risentimento e di orgoglio ferito, dedicato agli errori degli artisti, ed è infatti molto probabile che almeno nella figura dell'architetto e disegnatore che «accordatosi con un goffo forestiero, usa infinite insolenze con quello, et fanno tanti intoppi quanto possono, per far morire gli huomini da bene»,⁹ che ha

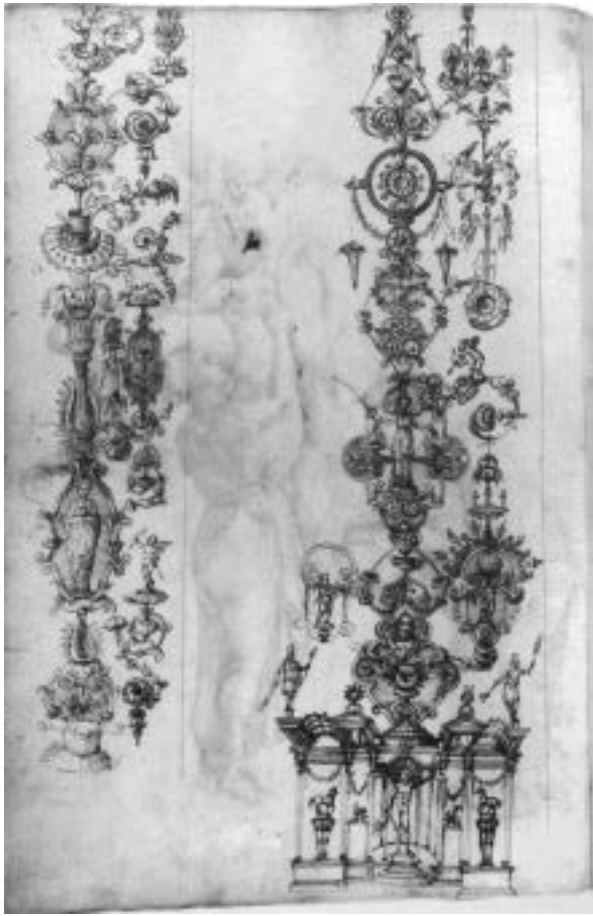


FIG. 1. Pirro Ligorio, *Disegno con grottesche*. Torino, Archivio di Stato, ms. XX

«introdotti i cartocci» e che ha scolpito immagini mostruose di uomini e bambini, e le donne «l'ha fatte di tali sentimenti et effigie, che pareano lontane da quella delicatezza ch'esse hanno, et un pittore di cocozze sene doveria vergognare, con gli occhi con le bocche, con l'altri muscoli, con le mammelle a uso di cetroni»,¹⁰ sia da riconoscere una caricatura dell'odiato e temuto Guglielmo Della Porta, colui che, a questa data – siamo ormai negli anni Settanta – ha usurpato il posto di Pirro in S. Pietro e si prepara, con il parente Giacomo, a sostituire nel prestigio il Vignola.¹¹

Cocozze, giracole, cedroni, sciuratti e giocolieri, i termini di condanna usati da Ligorio nei confronti di questi artisti mancanti d'intendimento e conoscenza, fanno costante allusione alla mancanza di verosimiglianza e di decoro, ed all'uso sfrenato della fantasia che attinge, per

mancanza di studio, al mostruoso.¹² Si tratta di un frasario che richiama in modo piuttosto palmare i termini usati per definire il genere decorativo della grottesca sia da parte dei detrattori di questo tipo di ornamento pittorico così diffuso in questi anni, sia dei suoi sostenitori, tra i quali figura proprio il nostro Pirro Ligorio. Con una mancanza di logicità e coerenza tipica dell'artista antiquario, teorico ed eclettico, Ligorio torna infatti a parlare di «sciuratti, cose fantastiche e interrotte, legamenti e sogni» nella lunga voce «GROTTESCHE» del volume 8 dell'Archivio di Stato di Torino, un vero e proprio trattato sul genere pittorico che Pirro Ligorio aveva così ampiamente utilizzato nella decorazione delle sue architetture romane e tiburtine.¹³ (FIG. 1)

Nella voce le frequenti allusioni ai detrattori del genere, coloro i quali, sulla scia di Vitruvio, ai suoi tempi disapprovavano il ricorso alla grottesca come decorazione pittorica, contribuiscono a datare il volume 8 di Torino ad un'altezza cronologica molto vicina al 1581, anno nel quale Ligorio partecipa come protagonista, insieme a Ulisse Adrovandi, Alessandro Manzuoli, e a Giovanni Battista Bombelli, all'inchiesta intorno alle grottesche promossa dal cardinale Gabriele Paleotti in vista della pubblicazione del *Discorso sopra le immagini sacre e profane*.¹⁴

Nel *Discorso*, com'è noto, il cardinale bolognese dedicava un'estesa parte della sua trattazione alle grottesche, lanciando la sua definitiva condanna al genere sulla base della mancanza di decoro e verosimiglianza che tali pitture manifestavano, una vuotezza di significati ed un'assenza di valore epistemologico di queste raffigurazioni che rendevano non solo inappropriate le immagini pagane e mostruose in esse contenute, ma anche in certo senso prive di quel valore gnoseologico che per il Paleotti era questione centrale del valore intrinseco delle immagini. La critica paleottiana, andando ad aggiungersi al sostanziale dissenso nei confronti dell'ornamento accessorio espresso due decenni prima da Carlo Borromeo sulla base ancora una volta della filologia antica nella definizione di *parerga*,¹⁵ segnava assai più dell'inascoltato monito borromaico, l'inizio di

un inarrestabile declino di un genere all'antica così fortunato nel Rinascimento.¹⁶

I documenti dell'inchiesta paleottiana sono conservati presso l'Archivio Isolani di Bologna ove sono raccolte, in parte danneggiate dall'incendio, 13 lettere di Ulisse Aldrovandi, Pirro Ligorio, Giovanni Battista Bombelli e due anonimi.¹⁷ Insieme ad esse rimane il questionario fatto circolare dal cardinale contenente quattro domande molto specifiche:

1. Si desidera di intendere per mezzo d'alcuni di questi periti dell'antichità di Roma, onde habbiano 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 delli grotti di S. Sebastiano, e S. Lorenzo, o pure come hoggi le cantine con alquanti di luce.
4. Se è vero quello ch'hanno detto alcuni, che nelle grotte non si pingeva cosa alcuna, et che quelli che hoggi si chiamano grottesche erano edifici sopra la terra, quali sopraggiunte dalle rovine sono rimasti come sotterranei, et oscuri, et indi hanno preso il nome.¹⁸

Già brevemente analizzate da chi scrive in precedenti articoli grazie alla segnalazione di A. Zuccheri, e riprese in considerazione da D. Acciarino per quanto riguarda le lettere di Aldrovandi e Ligorio,¹⁹ le carte paleottiane rivestono un grande interesse non solo in relazione alla posizione assunta dal prelado nel suo *Discorso*, ma soprattutto in rapporto alla coeva produzione artistica, tra Roma e l'Emilia. Una rapida analisi delle posizioni assunte dai vari attori della *querelle* e della ricaduta sulla concreta attività pittorica e decorativa negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del testo del Paleotti non è mai stata fatta così come meriterebbe un'analisi ed un censimento più approfondito la produzione di grottesche nel territorio dello Stato della Chiesa ed in quello ad esso limitrofo, una più chiara analisi dei protagonisti della stagione decorativa degli anni di Pio V e Gregorio XIII per verificare l'evoluzione e la metamorfosi di un genere così centrale nella cultura artistica del Rinascimento

e Manierismo. In questa sede ci limiteremo a brevi considerazioni rimandando ad un più ampio studio futuro.

Tutte datate al 1581 le risposte al questionario del Paleotti hanno tuttavia una successione temporale segnata dalle diverse posizioni degli intervistati e dalle reciproche reazioni esposte all'interno delle lettere di ciascuno di essi.

Le risposte di Ulisse Aldrovandi si basano sostanzialmente su un'affermazione centrale alla quale il dotto scienziato e umanista rimane fermo durante tutto il corso delle sue trattazioni:

la pittura debbe esser un esempio et imitazione 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.²⁰

Ne discende che le grottesche «non essendo fondate sopra le cose di natura, siano una pittura vana et che pascano l'intelletto degli idioti».²¹ In quanto al termine esso non indica la collocazione di queste decorazioni sottoterra ma in luoghi che con il tempo, a causa delle «rovine fatte dai barbari» sono rimasti sotto il terreno; piuttosto

nelle grotte et nelle spelonche gli antichi usavano di fare una cortezza di cose aspre et ronchiose cometendovi pezzoli piccoli di pomice o di spogna di treverine, 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, si come ancora hoggi si fanno varie grotte con varie cortezze d'ostrighe et altri conchigli marini.²²

Poiché dunque le pitture grottesche sono raffigurazioni di cose mostruose e prodigiose che non sono in natura, l'Aldrovandi propone di sostituirlle con la rappresentazione del mondo naturale attentamente ritratto, prendendo a modello repertori disegnati come quello eseguito per lui da Jacopo Ligozzi, pittore a cui vanno le più alte lodi dello scienziato e che, a suo dire, fornì prototipi a numerosi artisti bolognesi del suo tempo tra i

quali Lorenzo Sabatini e Orazio Samacchini.²³ A seguire lo studioso si lascia prendere dall'entusiasmo inserendo un lungo elenco di possibili soggetti tratti dal mondo animale, con esempi tratti dagli animali di terra, di acqua e di aria.²⁴ Le lettere di Pirro Ligorio conservate presso l'Archivio Isolani sono tre: la prima, indirizzata al Vescovo di Reggio Emilia Giulio Masetti è sostanzialmente la risposta al questionario del Paleotti. Evidentemente il cardinale bolognese non doveva conoscere di persona il Ligorio e si rivolse quindi al Masetti perché intercedesse presso l'antiquario onde ricevere da lui un parere sulla questione che doveva risultare dirimente ed offrire gli argomenti per la confutazione del cardinale. Si tratta in certo qual modo di un tranello, Gabriele Paleotti, che sulla scorta di Vitruvio andava elaborando un attacco alle pitture grottesche accusate d'inverosimiglianza e lascivia, ha bisogno di una *pars costruens* su cui organizzare la sua critica al genere pittorico, per questo motivo si rivolge all'architetto, pittore e antiquario attivo per tanti anni a Roma, nei cantieri e negli scavi, rappresentante di quella cultura neo rinascimentale che alla morte di Pio IV si andava smantellando sotto i colpi del rigorismo di Pio V, per confutarne poi, punto per punto, i suoi assunti. Ma di questo Pirro Ligorio appare ignaro, egli infatti risponde di buon grado al Masetti,²⁵ personalità di spicco legata alla corte estense, un alto prelato molto vicino a Torquato Tasso e certamente al Ligorio stesso, forse già dagli anni romani.

La lettera di Pirro parte dalla constatazione del tutto pratica della rilevante presenza delle grottesche negli edifici antichi da lui perlustrati e studiati negli anni a Roma e non solo, in tutta la penisola. L'uso frequentissimo, quasi esclusivo di questo genere pittorico per la decorazione degli edifici antichi contrasta con la condanna di Vitruvio, ma Ligorio è pronto a prendere le difese della pittura contro l'intransigenza purista dell'architetto romano. La giustificazione, anzi l'apprezzamento nei confronti delle grottesche si basa su diversi ordini di ragionamenti che vedono tuttavia il costante ricorso alla letteratura e alla filosofia antica come testimoni della pro-

fondità e della liceità delle immagini profane contenute in esse. Ligorio in altri termini ritiene che le grottesche equivalgano alla licenza poetica, esse non sono immagini prive di senso al contrario attingono alle favole degli antichi raccogliendone e diffondendone i contenuti morali e filosofici:

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.²⁶

Per ognuna delle immagini più largamente diffuse Ligorio ricorre ad un parallelo mitologico ed al suo significato allegorico, per poi concludere che le grottesche possano essere considerate l'equivalente pittorico dei geroglifici egizi, secondo un'interpretazione misteriosofica ancora fortemente legata alla cultura neo platonica ed ermetica rinascimentale.

Più volte, nel corso della sua lettera, Pirro ritorna all'ormai noto paragone istrionesco e ginnico:

[Proteo] philosopho trovò quell'altre sue trasmutationi per fare maravigliare il vulgo o per dilettere; trovò gli mimi, gli pantomimi et gli hystrioni, le trasmutationi delle maschere nelli publichi spettacoli nelli teatri; trovò le machine diverse, aphtomata o pegmata, onde da tali representationi

accompagnate nelle pitture dei luoghi scenichi;²⁷ così come non esita a ricordare i pittori di girocole e cocozze a proposito di coloro che non sanno fare buon uso delle grottesche:

Questa eruditione ce rappresenta la suddetta pittura che non è simile a quello che i moderni pittori senza significato dipingono, ch'è non solo a loro poca laude, ma quasi che vergogna recano a chiunque le fa senza significato dipingere, ove hanno messo cartocci et giracocoli et mascherazze et animali che hanno difforme ogni parte, tutte senza proposito et senza degno metodo.²⁸

La seconda lettera ricalca sostanzialmente gli argomenti della missiva al Masetti, Pirro la indirizza ad Alessandro Manzuoli, che evidentemente ne aveva chiesto una copia. Manzuoli era parente stretto del cardinale Gabriele Paleotti ed in questi anni egli appare particolarmente coinvolto nella questione in quanto impegnato nella decorazione della propria residenza di S. Martino in Soversano, un complesso decorativo che doveva essere terminato entro il 1577, anno della descrizione iconografica delle pitture del castello da parte del letterato Giovanni Battista Bombelli, figura coinvolta in prima persona nella *querelle* sopra le grottesche.²⁹

Manzuoli era fratello di Benedetto, già vescovo di Reggio Emilia prima del Masetti a cui Ligorio dedicò uno dei volumi di Torino,³⁰ e nipote del Paleotti.³¹ La decorazione voluta per il proprio castello da Alessandro Manzuoli è un perfetto esempio di pittura riformata, come sembra sottolineare il componimento del Bombelli, essa infatti non prevede l'uso di sistemi decorativi all'antica, come era già allora in largo uso nel territorio emiliano, bensì, come per la residenza di Achille Bocchi, vi appare un costante ricorso all'emblematica, all'araldica, e alla mitologia raccontata secondo il dettato del manuale del reggiano Vincenzo Cartari. Alcuni anni prima della redazione del *Discorso* paleottiano dunque, Manzuoli opta per una sorta di riforma *ante litteram* nella decorazione pittorica della propria villa, rinunciando al ricorso alle decorative e coloratissime grottesche in virtù di un testo pittorico fortemente segnato dal ricorso alla trattatistica di recentissima pubblicazione (la versione illustrata delle *Immagini degli Dei* del Cartari è del 1571 termine *post quem* per la datazione degli affreschi), fedele al principio di equivalenza tra immagini e testi che è portato post tridentino e tipicamente paleottiano.

La seconda lettera al medesimo Manzuoli è di tono completamente diverso, Ligorio vi appare fortemente colpito e il tono seccato e difensivo usato dall'architetto sembrerebbe il frutto di una polemica in atto, non è chiaro se con lo stesso Manzuoli o piuttosto per interposta persona, con il Paleotti o con il Bombelli. Ligorio replica alle

critiche e ai dubbi espressi al suo parere sostanzialmente indicando la propria esperienza di antichi edifici, sculture e pitture, come prova inconfutabile della ragione del suo giudizio. Con ironia sprezzante ricorda al Manzuoli che il suo studio sul campo di villa Adriana e del suo territorio, un'estensione che supera di gran lunga quella dell'antica Bologna, i suoi rilevamenti dell'area voluti e finanziati dal cardinale Ippolito d'Este, lo rendono sicuro del fatto proprio e maggiormente intendente di qualsiasi altro erudito o letterato felsineo. Ricordando Ippolito d'Este ed il cardinale Farnese, Pirro intende chiamare come propri avvocati due grandi e potenti mecenati – l'uno ferrarese l'altro parmense – in grado di contrastare le critiche bolognesi in un momento, lo ricorderemo, nel quale a Roma regnava il papa Boncompagni e gli artisti felsinei, a cominciare da Lorenzo Sabatini a Orazio Samacchini insieme agli odiatissimi Giovan Battista Della Porta e Giorgio Vasari conoscevano uno straordinario successo decretando il tramonto definitivo della cultura neo rinascimentale e raffaellesca ligoriana.³² Nella seconda lettera del Ligorio al Manzuoli è dato leggere tra le righe uno scontro che va ben al di là delle grottesche, uno schieramento che vede scontrarsi brutalmente l'estetica all'antica, colta e raffinata, delle corti estense e farnesiane, con quella felsinea di Aldrovandi da un lato, le cui istanze naturalistiche e scientifiche invocano un cambio di rotta della pittura nel senso di una massima aderenza alla realtà naturale, e di Paleotti e Bombelli dall'altro, che all'opposto insistono sull'equivalenza pittura-testo, sulla semplicità ed aderenza non già, o non solo, al dato della natura bensì in primo luogo ai testi canonici e ai manuali emblematici e mitografici. Giovanni Battista Bombelli infatti, invece di rispondere al questionario del Paleotti, nella sua lettera del 1581, risponde direttamente alla trattazione del Ligorio di cui doveva evidentemente avere avuto copia o dal Manzuoli o dal Paleotti stesso. In modo perentorio il letterato ricusa le argomentazioni dell'architetto napoletano soprattutto là dove Pirro invocava, a difesa delle grottesche, il parallelo con le licenze poetiche degli scrittori:

ma differenza vi è tra chimere de' pittori e vaghi abbellimenti di poeti et oratori. Ne veggiamo noi apolloi 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 dipingessero; ma io con Marco Vitruvio per capricci de' pittori li giudico, 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 ritrovasse 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?"³³

La polemica del Bombelli, oltre a mostrarci la posizione più intransigente e ufficiale nei confronti delle decorazione pittorica a grottesche, posizione occupata da un rilevante interprete dell'ideologia artistica e architettonica emiliana del tempo nonché autore di una descrizione delle ville del contado felsineo, risulta di grande importanza anche per comprendere la politica territoriale della chiesa nei confronti del territorio bolognese, politica ben espressa, oltre che dal Bombelli, anche dall'impresa di Egnazio Danti nella serie di disegni dedicati alle ville e nel grandioso affresco della Sala Bologna in Vaticano voluto da Gregorio XIII.³⁴ In altre parole la diatriba sulle grottesche metteva in campo posizioni che non riguardavano soltanto la polemica erudita tra antiquari della vecchia e della nuova guardia, bensì registrava un cambio di rotta che coinvolgeva le più importanti imprese romane ed emiliane del tempo, portando su fronti distinti la cultura estense e farnesiana, erede di quella di Paolo III e Pio IV, e quella del nuovo papa Boncompagni e dei suoi fedelissimi. Tra costoro un ruolo di primo piano aspetta a Filippo Guastavillani, nipote di Gregorio XIII la cui villa, menzionata come esempio d'indecorosa e artificiosa decorazione pittorica dal Bombelli, venne affrescata evidentemente, come si evince dalla lettera, entro il 1581.³⁵ Il ciclo decorativo di villa Guastavillani è esemplare di un cambio di rotta avvenuto tra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento

e che condusse il cardinale bolognese a proseguire la campagna decorativa non abbandonando il genere della grottesca, bensì circoscrivendolo alla grotta sotterranea del suo palazzo (luogo indicato come più appropriato per il genere decorativo dal Paleotti), utilizzandola secondo criteri tecnici in linea con le idee espresse da Aldrovandi, ovvero tramite l'uso di stucchi in pietra pomice e di conchiglie, e inserendo al suo interno iconografie eremitiche di stretta osservanza controriformistica. In tal modo quella che per il Bombelli appariva una residenza poco confacente ad un prelato poteva trasformarsi in un esemplare quasi unico di villa controriformistica, e come tale venire inserita con un posto di onore nella carta di Bologna dipinta da Lorenzo Sabatini nella sala omonima in Vaticano, per volere del papa Gregorio XIII.

Ma per tornare alla disputa, nei lunghi paragrafi dedicati alle grottesche il Paleotti opponeva al Ligorio numerosi dubbi sia per quanto riguarda il termine grottesca, che il prelato non rinuncia a credere derivi dai luoghi sotterranei a cui le decorazioni erano destinate,³⁶ sia soprattutto sul rapporto tra queste immagini e le filosofia o la letteratura antiche. La conclusione del prelato bolognese è perentoria:

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 Moise scaccò dalla sua repubblica li artefici di statue et pitture che con bugie corrompessero la verità.³⁷

La *querelle* tra Ligorio e Paleotti nasceva da un terreno così diverso da rendere poco comprensibili ad entrambi le reciproche posizioni e punti di vista. Se l'architetto e antiquario napoletano, facendo appello agli antichi, ai filosofi greci ed ai poeti antichi e moderni – con qualche allusione, ne sono certa, agli amici Francesco Molza e Torquato Tasso da lui conosciuti e frequentati³⁸ – cercava di difendere la cultura rinascimentale, l'unica che Ligorio potesse riconoscere come valida, Paleotti si faceva portavoce di una nuova estetica fondata sulla verosimiglianza, l'imitazione del vero e della natura, sulla soggezione della pittura e dei pittori ai testi. Fondato all'opposto sul rispetto dell'antico, dei modelli rinascimentali, della licenza poetica e pittorica e del principio di varietà e vaghezza, il credo ligoriano, che aveva lasciato a Roma e a Tivoli tanti esempi di questa venerazione dell'antico e che aveva nel circolo ristretto di eruditi e artisti della corte farnesiana quali Fulvio Orsini e Jacopo Barozzi da Vignola i suoi principali referenti, era destinato a ritrovarsi sempre più isolato e in minoranza a Bologna, in un testa a testa dal quale, grazie all'uscita del *Dialogo* del Paleotti, risultò al momento in assoluta minoranza. Le principali imprese decorative dirette da Pirro ed eseguite da *equipe* di pittori specializzati a Roma, in Vaticano, a Tivoli, e poi nel castello estense e nel Palazzo Ducale di Modena, avevano promosso un vero e proprio trionfo degli apparati decorativi all'antica, con una varietà di soluzioni formali straordinarie, quasi un repertorio di grottesche, stucchi, mosaici, composizioni di conchiglie e sassi, decorazioni di oro e di colori sgargianti. Il Casino di Pio IV ne è forse l'esempio più eclatante:³⁹ una macchina architettonica in cui sono perfettamente fusi antico e moderno, pagano e cristiano, con soluzioni decorative di stucco e di pittura che, per la loro varietà e sovrabbondanza, sembrano quasi preannunciare soluzioni barocche. L'ingegno dell'antiquario nel Casino di Pio IV inserisce, tra le iconografie rigorosamente all'antica, tratte dalle statue e dai rilievi, significati più elaborati e complessi, che fanno riferimento a versioni moralizzate del mito, in chiave cristiana. L'allegoria della vita umana, nelle sue

varie forme della Tavola di Cebete o delle stagioni e delle parti del giorno e delle ore, domina il significato complessivo della decorazione interna ed esterna, secondo un dettato che ricompare, lo si è detto più volte, nelle logge di Pio IV, con le allegorie del tempo, dei mesi, delle stagioni, dell'anno e della vita umana, ma che è poi lo stesso, ulteriormente ampliato, che Pirro progetta per la decorazione del Palazzo Ducale di Mantova, eseguita negli anni Settanta da quello stesso Lorenzo Costa il giovane che aveva già lavorato alle dipendenze di Ligorio proprio al Casino Vaticano.⁴⁰ Più vario e articolato il programma per il Castello estense di Ferrara esso vedeva comunque l'ampio ricorso alla decorazione a grottesca, di cui restano disegni nel manoscritto di Torino, alternate a raffigurazioni di giochi antichi – quei “mattaccini” e giocolieri che rimangono un costante punto di riferimento, ora polemico ora invece positivo, delle trattazioni ligoriane sull'arte.⁴¹

Il salto qualitativo e contenutistico che si consuma all'indomani dell'elezione del pontefice Gregorio XIII e che conduce alla realizzazione del secondo livello delle logge, alla sala Bologna, alla Galleria delle Carte Geografiche e alla Torre dei Venti, corrisponde ampiamente alla rottura che si definisce tra le pagine della *querelle* del Paleotti: al posto delle grottesche, introdotte da Raffaello e Giovanni da Udine e fedelmente riproposte da Pirro Ligorio e dalla sua *equipe*, il nuovo pontefice inserisce paesaggi e vedute, pergole con volatili naturalisticamente descritti e carte geografiche raffiguranti territori italiani; in altre parole la cartografia e la veduta sostituiscono la decorazione all'antica. A compiere questo salto sono proprio Lorenzo Sabatini, pittore della cerchia di Aldrovandi e Paleotti, e Antonio Tempesta, artista duttile, capace di declinare la propria vocazione decorativa sia nelle grottesche per Alessandro Farnese e per i Medici, che nelle attente vedute per il papa Boncompagni.

Da questa data in poi, a Roma e in Vaticano, le grottesche sembrano davvero eclissarsi.⁴²

Nel territorio emiliano invece il panorama appare assai più complesso.

Indubtabilmente i protagonisti della stagione della decorazione a grottesche in Emilia sono i pittori Prospero Fontana (1512-1597) prima e Cesare Baglione poi (1550-1615); attivo tra Roma, Firenze e Bologna il primo, indiscusso protagonista della fase di passaggio dalla maniera al barocco in terra emiliana il secondo. Forse ancora oggi troppo poco conosciuto, il Baglione operò in modo intensissimo negli anni a cavallo tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento come decoratore e frescante nelle dimore e nelle ville del territorio emiliano, apprezzatissimo per la sua maestria in un genere pittorico decorativo evidentemente ancora largamente in uso nel territorio: la grottesca.⁴³

Ancora indissolubilmente legate alla tradizione tardo rinascimentale raffaellesca le grottesche di Prospero Fontana, dai cantieri di romani di Villa Giulia a fianco di Taddeo Zuccari (1539-1609) fino agli esempi più tardi di Palazzo Vitelli a S. Egidio in Città di Castello, superano raramente il limite cronologico degli anni Settanta. L'impresa decorativa di Palazzo Vitelli⁴⁴ ben documenta il passaggio dalla pittura classica di Prospero e di Orazio Samacchini (1532-1577), alle grottesche di Giovanni Antonio Paganino e di Cesare Baglione, assai più naturalistiche, più pittoriche e libere nella resa del mondo vegetale e animale con immagini che sembrano gradualmente assumere una propria autonomia formale nell'impaginato architettonico decorativo della grottesca tradizionale. Paolo II Vitelli, committente dell'impresa decorativa del palazzo, era al servizio dei duchi di Parma, così come legata alla famiglia Farnese, con alterne fortune, era la famiglia dei Rossi, proprietaria della Rocca di San Secondo e committente, nel tempo, di un ciclo di affreschi che dal punto di vista iconografico documentano le vicissitudini storiche della dinastia dei Rossi, mentre da quello formale l'evoluzione della decorazione a grottesca.⁴⁵ Dai primi cicli eseguiti da una cerchia di artisti purtroppo non documentati ma certamente di formazione raffaellesca databili al terzo e quarto decennio del Cinquecento, si giunge alla sala delle gesta Rosiane decorata dopo il 1570 con una serie di storie relative alla famiglia inquadrata da un vasto

apparato di elementi decorativi che, se da un lato sembrano ispirarsi alla Sala dei Fasti Farnesiani, dall'altro servono agli artisti – probabilmente Cesare Baglione con la sua bottega – per dispiegare un repertorio eccezionale di motivi a grottesca. Parimente legata alla famiglia Farnese, l'antica famiglia Meli Lupi avviò una lunga campagna di decorazione della Villa-Rocca a Soragna affidando a Cesare Baglione, dopo il 1580,⁴⁶ gli affreschi di uno dei saloni principali, un'ampia stanza dove campeggia, al centro della volta, lo stemma della famiglia Farnese, mentre alle pareti finte architetture, finte statue e finte grotte fanno da sfondo ad un gioco straordinario, quasi pre-barocco, di rimandi tra natura, arte, illusione. In questo contesto le figurine antropomorfe, le macchine e la fauna tipici delle grottesche assumono, ancor più che a Palazzo Vitelli a S. Egidio una propria autonomia formale, svincolandosi dalla funzione puramente decorativa per assumere quel valore epistemologico richiesto dal Paleotti, un valore semantico che tuttavia rimane fine a se stesso e non fa che rimandare in ultima analisi al gioco, allo scherzo, al bizzarro, perfino al magico.⁴⁷ L'aspetto ludico, e quello venatorio, ritornano da protagonisti in quello che è forse il capolavoro del Baglione, il ciclo decorativo del Castello di Torrechiara eseguito per la famiglia Sforza di Santafiora, anch'essa legatissima, per via matrimoniale, a quella dei duchi di Parma e Piacenza.⁴⁸ La sala dei paesaggi, ove campeggiano gli stemmi dei papi Boncompagni, Farnese, Medici e Del Monte, le sale della caccia e della pesca o delle quattro parti del giorno e la sala dei giocolieri costituiscono davvero la *summa* della grande maestria e fantasia del Baglione che opera qui in un contesto di totale libertà su diversi piani decorativi: dalle figure al paesaggio, dalla tradizione rinascimentale alla pittura nordica, seguendo percorsi del tutto personali e completamente indipendenti – ad una data ormai successiva alla stampa del *Dialogo* di Paleotti – dai precetti del prelado bolognese, e guardando semmai all'opposto proprio a quegli atleti, scieuratti e mattaccini più volte evocati dal Ligorio e raffigurati qualche anno prima dal Bastianino nel Castello di Ferrara.

Eppure, sebbene il Baglione continuasse a lavorare instancabilmente anche ben oltre gli anni Ottanta del Cinquecento, la pratica di decorazione ad affresco con immagini fantasiose e mostruose, superato il crinale del secolo, sembra virare verso una vera e propria specializzazione nella pittura di genere. Se infatti a Palazzo Angelini Zambeccari, affrescato a cavallo tra XVI e XVII secolo, le grottesche vere e proprie sembrano confinate a decorare i soffitti lignei, le pareti vedono soggetti tratti da allegorie o da scene di genere di caccia e pesca: il salone delle stagioni, la sala della virtù, la camera dei pesci, la camera degli uccelli palustri e la camera degli uccellatori, la camera degli esercizi ludici, la camera delle stagioni evocano un repertorio o vero e proprio catalogo delle attività della villa, soggetti adatti alla pittura vivace e naturalistica del Baglione ma i cui aspetti più fantastici e inquietanti sono ora del tutto assenti.⁴⁹ Tale parabola trova ulteriore conferma negli affreschi del Castello di Spezzano, commissionati da un altro familiare dei duchi di Parma e Piacenza, Marco Pio di Savoia, marito di Clelia Farnese, signore di Sassuolo, che tra il 1587 ed il 1599 chiamò Cesare Baglione ad affrescare un ciclo decorativo di soli paesaggi, ben 57 vedute dei feudi di Sassuolo e dintorni, un'impresa nella quale non è prevista alcuna grottesca e alcun ricorso alla fantasia creativa dell'artista bensì all'opposto ad una perizia cartografica e vedutistica tesa ad emulare le imprese vaticane di Gregorio XIII.⁵⁰

Sebbene la panoramica sulla pittura di grottesche in Emilia necessiti di ulteriori approfondimenti e di un censimento in grado di documentare il passaggio e la trasformazione di un elemento decorativo così importante nel corso dell'autunno del Rinascimento,⁵¹ è tuttavia possibile affermare che a seguito della condanna di Carlo Borromeo prima e di Gabriele Paleotti, supportato quest'ultimo dallo scienziato Ulisse Aldrovandi, le grottesche cedettero gradualmente il campo da un la-

to ad una decorazione più dichiaratamente allegorica, dai contenuti morali più espliciti, e dall'altro ad un più chiaro sviluppo della pittura di genere, con inediti spazi dedicati alla pittura di nature morte, cacce e pesche e di paesaggio. I *parerga*, condannati dal Borromeo, non solo sopravvissero ma acquistarono all'opposto una propria autonomia estetica andando a stimolare, come già intuito e dimostrato da E. Gombrich nel suo saggio del 1966, l'origine e lo sviluppo dei moderni generi pittorici.⁵²

Ligorio non ebbe forse modo di osservare il rapido declino di un genere all'antica da lui così tanto amato e praticato, la fine della grottesca non era del resto soltanto la fine di un sistema estetico e decorativo ma di un intero mondo culturale, quello del Ligorio e della sua cerchia di corrispondenti e amici eruditi che, dall'inchiesta del Paleotti, venivano in qualche modo messi ai margini del dibattito sulla funzione delle immagini. La grottesca rispecchiava infatti in modo emblematico l'intero metodo organizzativo e conoscitivo dell'antiquario e architetto napoletano, un metodo enciclopedico quale si evidenzia tra le pagine dei manoscritti di Napoli e Torino e che procede per accumulo e per libera associazione di idee e temi, con deboli fili logici tra un argomento e l'altro, in una ridda di immagini e nozioni in cui si confondono il vero e il falso, l'originale e la copia, l'esperienza diretta e l'uso di fonti secondarie, ma di cui rimane intatta la profonda suggestione poetica. Si tratta a ben vedere dello stesso principio formale ed estetico che è alla radice di quel "parlar disgiunto" del contemporaneo ed amico Torquato Tasso, che tanta attrazione dovette esercitare tra gli artisti delle corti emiliane negli anni del Ligorio. Una poetica, quella del Tasso ed indirettamente del Ligorio, che di lì a breve e per motivi analoghi doveva ricevere la condanna senza appello di un altro illustre scienziato di fortuna assai più duratura rispetto a quella dell'Aldrovandi.⁵³

Note:

¹ Le lettere sono conservate a Bologna, Archivio Isolani, F 30\4, risultano molto rovinare da un incendio che ha in parte danneggiato l'Archivio e non sono numerate. Sono grata e ringrazio A. Zuccari per avermi segnalato le carte che verranno pubblicate integralmente a breve da D. Acciarino. Ringrazio anche A. Pattanaro per gli accorti consigli riguardo al testo che qui si presenta.

² Per la biografia su Pirro Ligorio si veda D. R. Coffin, *Pirro Ligorio the Renaissance Artist, Architect and Antiquarian with a Checklist of Drawings*, The Pennsylvania University Press 2004.

³ Sull'Enciclopedia di Torino cfr. D. R. Coffin, *Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts*, in "The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 27, 1963, pp. 191-201 e C. Volpi (a cura di), *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Roma 1994; più in generale sul metodo enciclopedico di Ligorio cfr. M. L. Madonna, *L'Enciclopedia del mondo antico di Pirro Ligorio*, in C. Maltese (a cura di), *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1980, pp. 257-271; C. Occhipinti, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007; Idem, *Pirro Ligorio tra testo e immagine*, in F. P. Di Teodoro (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica*, Firenze 2009, pp. 229-239.

⁴ Per i trattati di fine Cinquecento P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Bari 1960-1962; per quanto riguarda il clima di difficoltà, rivalità, calunnia e sospetto stabilitosi tra gli artisti negli anni Settanta del Cinquecento, il dato rilevante è stato di solito analizzato dagli studiosi principalmente alla biografia e alla carriera di Federico Zuccari, cfr. C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in "Storia dell'Arte", 21, 1975, pp. 85-117; P. Cavazzini, *The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's Expulsion from the Papal States, un Unjust Conviction?*, in "Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 25, 1989, pp. 167-177; C. Acidini Luchinat, E. Capretti (a cura di), *Innocente e calunniato, Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista*, cat. della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe 6 dicembre 2009 - 28 febbraio 2010), Firenze 2009.

⁵ Sulle rivalità e le polemiche tra Ligorio e gli ambienti toscani e bolognesi si veda A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen de neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Colonia 2000; R. W. Gaston, *Vituperation and Revenge, Giorgio Vasari and the Reputation of Pirro Ligorio*, in "Art History", 1, 2013, pp. 485-490; S. Pierguidi, *Il "trattatello" di Guglielmo della Porta, l'antagonismo con Vasari e i plagi da Tolomei e Ligorio*, in "Arte lombarda", 170/171, 2014, pp. 136-149.

⁶ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), vol. 29, f. 12v.

⁷ C. Volpi, *Sciuratti, mattaccini e giocolieri: Pirro Ligorio, Michelangelo e la critica d'arte della controriforma*, in F. Cappelletti, G. Venturi (a cura di), *Gli dei a corte, letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze 2009, pp. 179-205.

⁸ Schreurs, *cit.* (nota 4).

⁹ ASTo, vol. 29, f. 9v.

¹⁰ ASTo, vol. 29, f. 10r.

¹¹ Pierguidi, *cit.* (nota 4).

¹² ASTo, vol. 29, f. 11r «con licenziosi modi, con cartigli, con cose che nulla significano empiono di invenzioni strane ponendo cose fantastiche et interrotte, et paurose, variano i loro concetti, come variano li insogni et le fantasticarie».

¹³ ASTo, vol. 8, ff. 151-161.

¹⁴ Barocchi, *cit.* (nota 3); P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma 1959-1967; Id., *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984; A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio Romano nella Seconda metà del Cinquecento*, in "Storia dell'Arte" 41, 1981, pp. 76-112, Id. *La politica culturale dell'Oratorio Romano nella Seconda metà del Cinquecento*, in "Storia dell'Arte" 42, 1981, pp. 171-193; Id. *Le immagini per il "De bono senectutis" di Gabriele Paleotti e un'ipotesi su Philips e Theodoor Galle*, in M. G. Bernardini, S. Squarzina, C. Strinati (a cura di), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 57-68; più di recente si veda l'importante contributo di I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008.

¹⁵ Per Carlo Borromeo e il Casino di Pio IV in Vaticano cfr. C. Volpi, *La decorazione, in D. Borghese (a cura di), La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2010, pp. 44-57.

¹⁶ Per un'ampia disanima del genere pittorico si rimanda a N. Dacos, *La Decouverte de la Domus Aurea et la formation des Grotesques à la Renaissance*, London 1969; C. Acidini Luchinat, *La grottesca*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, III/4, pp. 161-200; A. Chastel, *La grotesque*, Paris 1988; P. Morel, *Les Grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi 1997.

¹⁷ Bologna, Archivio Isolani (d'ora in poi AI), F 30\4, AI, F 30\4.

¹⁸ AI, F 30\4.

¹⁹ D. Acciarino, *Per l'edizione delle Lettere sopra la pittura grottesca di Pirro Ligorio*, in "Venezia Arti", 25, 2016, pp. 125-132.

²⁰ AI, Lettere di Ulisse Aldrovandi I, f. 97r.

²¹ *Ivi*, f. 98r.

²² *Ivi*, f. 103v. Questa affermazione è particolarmente interessante in relazione alla decorazione con conchiglie, sassi e paste vitree utilizzata da Pirro Ligorio e da Bartolomeo Ammannati e Bernardo Buontalenti nelle grotte dei giardini dei Medici e degli Este, e riprese da Filippo Guastavillani nella sua villa di cui si dirà più avanti.

²³ AI, Lettere di Ulisse Aldrovandi, V, ff. 139rv: «Mi ricordo la buona memoria del Lorenzino et Samachino bolognesi, quali erano ne' suoi tempi perfettissimi, nondimeno, quando gli occorreva 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 esercitato in quella arte per molti anni, essendo sua principale professione». Andrà qui ricordato che Orazio Sammacchini risulta coinvolto nella decorazione di Palazzo Vitelli a S. Egidio a Città di Castello su cui vedi oltre. Nel 1587-1589 Giulio Procaccini esegue decorazioni a grottesca con conchiglie per la Villa Borromeo Visconti di Lainate, opera prontamente lodata dal Lomazzo: M. Kahn-Rossi, F. Porzio, C. Bertelli (a cura di), *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento; l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 28 marzo-21 giugno 1998), Milano 1998. Per Ulisse Aldrovandi e i pittori emiliani cfr. G. Olmi, *Aldrovandi and the Bolognese Painters in the Second Half of the 16th Century*, in H. A. Millon (a cura di), *Emilian Painting of the 16th and the 17th centuries*, Bologna 1978, pp. 63-73; R. Simili, *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2001.

²⁴ AI, Lettere di Ulisse Aldrovandi, V, ff. 142v-143r: «Che dirò degli animali aquatili, che sono infiniti, de' quali alcuni sonno 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, [...] 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? [...] 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».

²⁵ Su Giulio Masetti Vescovo di Reggio Emilia e amico di Torquato Tasso si veda A. Solerti, *Vita ferrarese nella*

prima metà del secolo decimosesto descritta da Ercole Mosti, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna", 3, 10, 1982, pp. 164-203.

²⁶ AI, Lettera di Pirro Ligorio a Giulio Masetti, f. 1r.

²⁷ *Ivi*, f. 1v.

²⁸ AI, Lettere di Pirro Ligorio a Alessandro Manzuoli, I, f. 12r.

²⁹ Su S. Martino in Soverzano, Alessandro Manzuoli e Giovanni Battista Bombelli si vedano N. Aksamija, *Un encomio emblematico. Giovanni Battista Bombello e le decorazioni rinascimentali del Castello di San Martino*, in F. Ceccarelli, N. Aksamija (a cura di), *Architettura, arte e mitologia familiare nel contado bolognese*, II, in *Il Castello di San Martino*, 2 voll., 2013, pp. 81 e sgg.; F. Ceccarelli, *San Martino in Soverzano, una villa-castello nel contado bolognese*, in *Architettura, arte e mitologia familiare nel contado bolognese*, II, in *Il Castello di San Martino*, pp. 19-80, 2 voll., 2013.

³⁰ ASTo, Ms. a.II, 13 (XXVI).

³¹ Non è chiaro, anche se sembra altamente plausibile, se si tratti dello stesso Alessandro Manzuoli membro dell'Accademia della Virtù a Roma, amico di Achille Bocchi e di Jacopo Barozzi detto il Vignola, responsabile dell'ideazione della Colombaia eseguita dall'architetto presso la Rocca Isolani di Minerbio, a due passi dalla Villa Paleotti, cfr. D. M. Davis, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzuoli und die Villa Isolani in Minerbio, zu den fruhen Antikenstudien von Vignola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 36, 1992, 3, pp. 287-328.

³² AI, Lettere di Pirro Ligorio a Andrea Manzuoli, II, f. 9r: «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. [...] Particolarmente nel cryptoportico ch'è più integro del Canopo dedicato a Neptuno et a Proteo, nelli risponsi accommodato, 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 carvarvi il Signor Sebastiano Gualdieri che fu Vescovo di Viterbo».

³³ AI, *Obietioni alla scrittura del signor Ligorio*, Lettere di Giovanni Battista Bombelli, II, f. 4v.

³⁴ Su questo argomento si veda F. Ceccarelli, N. Aksamija (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani, Venezia 2011*. È significativo che uno dei corrispondenti della *querelle* rimasto anonimo a causa della perdita della parte di lettera contenente la firma sia stato ipotetica-

mente identificato da D. Acciarino proprio con Egnazio Danti, cfr. Idem, pp. 91-104.

³⁵ Trova così una datazione esatta un complesso figurativo di grande importanza nell'economia dello sviluppo della decorazione pittorica emiliana, su Villa Guastavillani si vedano A. Matteucci, *La villa del Cardinale Filippo Guastavillani*, Bologna 2000; N. Aksamija, *Defining the Counter-Reformation Villa: Landscape and Sacredness in Late Renaissance "villeggiatura"*, in G. Venturi, F. Ceccarelli (a cura di), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze 2008, pp. 33-63.

³⁶ In un lungo passo sui luoghi di origine delle grottesche Paleotti propone una spiegazione originale secondo la quale esse sarebbero state usate dagli antichi per decorare luoghi sotterranei in quanto queste grotte erano i luoghi di culto degli dei infernali: «Vogliamo ora 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 condizione 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 commercio 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 horrore, 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», in Barocchi, *cit.* (nota 3), p. 436.

³⁷ Paleotti in Barocchi, *cit.* (nota 3), pp. 442-443.

³⁸ Su Ligorio e il Molza si veda G. Vegenheim, *Il sodalizio di Pirro Ligorio e Francesco Maria Molza*, in C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini (a cura di), *Intrecci virtuosi*, Roma 2017, pp. 91-100.

³⁹ Sui due monumenti ideati dal Ligorio e sull'estetica decorativa in essi sottesa rimando solo agli ultimi studi con bibliografia precedente: per il Casino di Pio IV, D. Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2010, e per Villa D'Este, M. Cogotti, P. Fiore (a cura di), *Villa d'Este, Ippolito II d'Este, cardinale, principe, mecenate*, atti del convegno, Roma 2013.

⁴⁰ Su Ligorio a Palazzo Ducale di Mantova si veda R. Berzaghi, *La decorazione dalla metà del Cinquecento alla caduta dei Gonzaga*, in G. Algeri, *Il Palazzo Ducale*

di Mantova, Mantova 2003, pp. 223-260; S. L'Occaso, *On some drawings by Pirro Ligorio from his Ferrarese and Mantuan period*, in "Master Drawings", 51, 2013, 2, pp. 181-188. L'Occaso pubblica una serie di disegni, già tutti pubblicati da chi scrive, ad eccezione di uno in C. Volpi (a cura di), *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio*, Roma 1994, collegandola alla decorazione a stucco di una sala di Palazzo Ducale a Mantova, opera di Lorenzo Costa, artista ferrarese con cui Ligorio aveva già ampiamente collaborato al Casino di Pio IV in Vaticano e che evidentemente costituiva una sorta di *equipe* con l'architetto napoletano.

⁴¹ Su questo tema rimane ancora fondamentale A. Cavicchi, *Appunti su Ligorio a Ferrara*, in J. Bentini, L. Spezzaferro (a cura di), *L'impresa di Alfonso II*, cat. della mostra, Bologna 1987, pp. 137-150; più di recente M. Borella, *Il Castello Estense di Ferrara*, Milano 1990 e ora A. Rinaldi, *Tracce di Ligorio nel ducato estense, la "libreria" nel castello di Ferrara e un disegno per il castello di Mesola*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti, Scritti in onore di Marcello Fagiolo per i cinquant'anni di studi*, I, Roma 2014, pp. 316-321.

⁴² Le logge, decorate dal 1576 al 1577 sotto la direzione di Lorenzo Sabatini e Marco Marchetti da Faenza, vedono ancora la presenza di grottesche sebbene in un contesto assai più circoscritto rispetto all'ampio uso delle logge di Raffaello e a quelle, progettate da Pirro Ligorio, di Pio IV. Per un'analisi delle committenze di Gregorio XIII si rimanda ai recenti atti del convegno di C. Cieri Via, I. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, Roma 2011, in particolare i saggi di A. Zuccari, *Sistemi progettuali ed esecutivi nei cantieri pittorici di Gregorio XIII* (pp. 71-88) e di K. Zollikofer, *Rappresentazione della natura fra scienza e poesia. Immagini ornitologiche nel Palazzo Vaticano di Gregorio XIII* (pp. 161-178). Per la Sala Bologna cfr. F. Ceccarelli, N. Aksanija (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani*, Venezia 2011. Per la Galleria delle Carte Geografiche cfr. L. Gambi, A. Pinelli (a cura di), *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, Modena 1994.

⁴³ Dopo l'importante apertura di A. Ghidiglia Quintavalle, *Cesare Baglione e le grottesche emiliane del Cinquecento*, in "Archivio storico per le provincie Parmensi", 12, 1960, pp. 101-107, si vedano in numerosi interventi del principale studioso del Baglione, M. Danieli, in particolare il volume da lui curato: M. Danieli (a cura di), *Cesare Baglione*, atti del convegno, Sala Baganza 2017.

⁴⁴ S. Bori, *Il complesso di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio in Città di Castello*, Città di Castello 2015.

⁴⁵ Sul complesso cfr. C. Conforti, M. C. Basteri, *La Rocca dei Rossi a San Secondo: un cantiere della gran-*

de decorazione bolognese del Cinquecento, Parma 1995; M.C. Basteri, *La residenza di San Secondo dei Conti Rossi: dalla rocca al palazzo signorile*, in E. Svalduz (a cura di), *L'ambizione di essere città*, Venezia 2004, pp. 301-323.

⁴⁶ N. Avogadro Dal Pozzo, *La Rocca di Soragna*, in "Arte Illustrata", 27/29, 1970, pp. 82-91; C. Celli, *La Rocca di Soragna: arte e storia in un meraviglioso conubio*, in "Michelangelo", 10, 1981, pp. 22-24; G. Cirillo, G. Godi, B. Colombi, *Soragna*, Cinisello Balsamo 1996; A. Mordacci, *La Rocca di Soragna*, Parma 2009.

⁴⁷ Questo aspetto della grottesca, più volte sottolineato dai critici antichi e dagli studiosi moderni (cfr. P. Morel, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi 1997), contiene importanti germi di quello che sarà, nel corso del secolo successivo, la pittura di genere grottesco. A tal proposito è estremamente illuminante la definizione di Carlo Cesare Malvasia a proposito di Cesare Baglione il quale, narra il biografo, eseguì per il palazzo Marchesini a Bologna: «certi stregozzi, i più stravaganti che mai si praticassero sotto il noce di Benevento», mentre a S. Vittore, per i frati di S. Giovanni in Monte, dipinse «certi cartelloni composti bizzarramente di cartocci, fogliami, rabeschi e simili [...] queste e simili stravaganze misteriose e significanti di pescatori, uccellatori ed altri» [C. C. Malvasia citato in M. Danieli, *Gabriele Paleotti, le grottesche e Cesare Baglione*, in M. Pigozzi (a cura di), *Il Concilio di Trento e le arti 1563-2013*, Bologna 2015, p. 119].

⁴⁸ P. P. Mendogni, *Torrechiara: il Castello e la Badia Benedettina*, Parma 2002.

⁴⁹ A. Marino, *Nobiltà bolognese tra città e campagna: la Villa Angelelli Zambecari di Argelato*, Milano 2011.

⁵⁰ AA.VV., *Il Castello di Spezzano, primi elementi di conoscenza*, Forano Modenese 1985; F. Ceccarelli, M. T. Saambin De Norcen, *Lo Stato dipinto. La sala delle vedute nel Castello di Spezzano*, Bologna 2011. Le opere eseguite dal Baglione per la famiglia Paleotti nello scorcio del secolo, recentemente messe in evidenza da M. Danieli nel già citato saggio, sono tutte di carattere sacro, o allegorico, e non vedono mai il ricorso al genere della grottesca. Nella villa La Paleotta decorata per volere di Annibale Paleotti, ove pure il Baglione si concede maggiore libertà inventiva, egli si mantiene tuttavia rigorosamente entro i limiti di un ortodosso e "dogmatico" naturalismo.

⁵¹ Su questo tema si veda l'articolo di G. Daniele sul prossimo numero di "Storia dell'Arte".

⁵² E. H. Gombrich, *Norm and form*, Londra 1966, pp. 107-121.

⁵³ Non vi è dubbio che le condanne di Gabriele Paleotti e di Ulisse Aldrovandi alle grottesche costituiscano un interessante parallelo alla disapprovazione espressa da Galileo sulla poesia di Torquato Tasso meno di un decennio dopo su cui E. Panofsky, *Galileo as a Critics of the Arts*, The Hague 1955. Sul parlar disgiunto e la pittura emiliana della fine del Cinquecento si vedano A. Emiliani, *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto, un laboratorio tra le arti sorelle*, cat. della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna ottobre 26 ottobre-21 dicembre 1997), Venezia 1997, e G. Venturi (a cura di), *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto, un laboratorio tra le arti sorelle*, atti del convegno, Modena 2002.

COMPENDIO

Prendendo le mosse da tredici lettere inedite conservate manoscritte presso l'Archivio Isolani di Bologna di mano di Ulisse Aldrovandi, Pirro Ligorio, Alessandro Manzuoli, Giovanni Battista Manzuoli e due anonimi, tutte concernenti un'accesa polemica relativa alla liceità ed al valore culturale ed estetico della decorazione pittorica a grottesca, l'articolo mette a fuoco i termini di un dibattito teorico avviato dal cardinale Gabriele Paleotti in occasione della stesura del suo *Trattato sulle immagini*, analizzando le diverse posizioni assunte da antiquari, letterati, teorici ed artisti del tempo, tra Roma, Ferrara e Bologna. Intrecciando le testimonianze critiche edite ed inedite con la produzione artistica coeva tra Roma, Ferrara, Mantova e Bologna, l'autrice indaga sulla ricaduta del dibattito sulle grottesche in sede pittorica e decorativa provando a tracciare l'evoluzione e la parabola di un fortunatissimo genere artistico rinascimentale evidenziando gli elementi di cambiamento e discontinuità nella vasta produzione decorativa di fine Cinquecento.