



GIOVANNI ANDREA GILIO E IL *DIALOGO DE GLI ERRORI ET ABUSI DE' PITTORI*
TRA LICENZA E SPREZZATURA

Sonia Maffei

I

Va a Paola Barocchi il merito, nel 1986, di aver posto l'accento su un'opera di Giovanni Andrea Gilio¹ che rappresenta una raffinata testimonianza del ruolo giocato dalle arti nella riorganizzazione del dibattito culturale nato in seguito al concilio di Trento: i *Due dialogi* del Gilio, editi a Camerino, per Antonio Gioioso, 1564². Entrambi i testi, che costituiscono un dittico solo all'apparenza eterogeneo, sono fortemente interrelati e affrontano temi fondamentali per il periodo, aprendo una prospettiva nuova sulla cultura e l'arte del primo Cinquecento. Se letta nella sua interezza, comprendendo anche il primo dialogo, nel quale «si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati cortigiani, et ad ogni gentil'huomo e l'utile che i prencipi cavano da letterati», l'opera restituisce una dimensione molto più ampia ai temi discussi nella seconda parte del volume, il «dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie», testo che ha molto interessato gli studiosi, ma che è stato finora analizzato isolatamente³. I numerosi argomenti lì affrontati (ad esempio la funzione delle immagini religiose, il ruolo dell'arte e degli artisti, il potere comunicativo delle immagini),

!564 (fig. 1)

1 Per informazioni sulla vita e la produzione di Gilio, cfr. M. Di Monte, ad vocem *Gilio, Giovanni Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 751-754.

2 G.A. Gilio, *Due Dialogi*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1986; all'edizione anastatica non è mai seguita un'edizione completa dell'opera. Oggi è possibile consultare separatamente l'edizione moderna del secondo dialogo (*Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*) nei *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, pp. 3-115, mentre l'edizione critica del primo *Dialogo* si deve a Paolo Cherchi, cfr. G.A. Gilio, *Dialogo del letterato cortigiano*, a cura di P. Cherchi, con una nota linguistica di F. Bruni, Ravenna 2002. La terza parte aggiunta ai due dialoghi, una trattazione sulle parole «Urbe», «Città», «Colonia», «Municipio», ecc., non è mai stata trattata nelle edizioni critiche.

3 Su questo scritto, oltre alla fondamentale nota critica di Paola Barocchi in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit. (vedi nota 2), pp. 521-543 e al commento al testo (pp. 569-614), cfr. le osservazioni di Carlo Ossola (*Autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971, pp. 33-119, in particolare pp. 52-59). Cfr. anche J.F. Moffitt, *A Christianization of pagan antiquity. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, Antonio Possevino, and the 'Laocoön' of Domenico Theotocopoulos, 'El Greco', 'Paragone'*, 35, 1984, pp. 44-60; V. Caputo, *Gli 'abusi' dei pittori e la 'norma' dei trattatisti: Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti*, "Studi rinascimentali", 3, 2005, pp. 99-110; Id., *Ragionando di pittura' tra artisti e letterati: Pino, Vasari, Dolce e Gilio*, "Quaderni d'Italianistica", XXXI, 1, 2010, pp. 43-60; cfr. inoltre l'interessante rassegna delineata da D. Caracciolo, «Qualche immagine devota da riguardare»: la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo, "Horti Hesperidum", V, 2015, II, 1, pp. 51-87.

sono inseriti in un quadro generale che mina alcuni concetti fondamentali della cultura manierista che avevano assunto un ruolo centrale nell'arte e nella cultura delle corti.

Il dialogo è interessante fin dalla cornice: «Sei giovini, la maggior parte dottori e letterati»⁴ sono invitati nella primavera del 1561 vicino a Fabriano «ne le Valchiere di M. Giovanni Bernardino Santi», «giovine garbato, letterato e mercatante»⁵. Si tratta di Vincenzo Peterlino, Troilo Mattioli, Silvio Gilio, dottori di legge, di Polidoro Saraceni, dottore in medicina, e del canonico Ruggiero Coradini. Una brigata che non include nessun artista, e pone la discussione sull'arte esplicitamente fuori dall'ambito tecnico delle botteghe. La scelta dei personaggi protagonisti del dialogo non è casuale: l'arte ha un ruolo fondamentale nella società e non spetta solo ai pittori parlarne; al contrario le riflessioni e letture dei sei protagonisti vengono considerate centrali e vincenti rispetto all'ottica tendenziosa degli artisti. L'originalità di questo punto di vista, assai diverso rispetto a quello di altri trattati d'arte precedenti, colloca la discussione su un terreno estraneo a motivazioni puramente estetiche, formali o tecniche.

La coloritura normativa, morale e religiosa di questa lettura delle immagini artistiche è evidente fin dal titolo. Non è un caso che il termine «errore», presente nel titolo del dialogo, sia usato nella seconda metà del Cinquecento, talvolta accompagnato dalla parola «abuso», nei titoli di opere che contrappongono le opposte visioni dei riformati e dei fautori della chiesa di Roma. Il vocabolo sembra distinguersi come una sorta di spia linguistica, come un termine chiave con cui si definiscono gli scontri interreligiosi. L'opera di uno dei più interessanti esponenti del protestantesimo in Italia, Bernardino Ochino, gli *Apologi nelli quali si scuoprano li abusi, sciocheze, superstitioni, errori, idolatrie et impietà della sinagoga del Papa: et spetialmente de suoi preti, monachi et frati*⁶, utilizza i termini «abuso» ed «errore» in riferimento ai comportamenti e ai credi della Chiesa di Roma⁷, così come le tesi protestanti del frate agostiniano Agostino Mainardi, apparse in italiano, forse per opera di Pietro Paolo Vergerio⁸, con il titolo *Annotomia della messa, la quale scuopre gli enormi errori, et gl'infiniti abusi, dal volgo non conosciuti, sì della messa, quanto del messale, utilissima, anzi necessaria, a tutto il popolo christiano*⁹. Ugualmente le critiche di Heinrich Bullinger, uno dei più rilevanti teologi del credo protestante, convergono in un libretto che vuole dimostrare come il Concilio

4 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 6.

5 *Ibidem*.

6 B. Ochino, *Apologi nelli quali si scuoprano li abusi, sciocheze, superstitioni, errori, idolatrie et impietà della sinagoga del Papa: et spetialmente de suoi preti, monachi et frati*. Opera insieme utile et dilectevole, Ginevra, Jean Gerard, 1554.

7 Su Ochino e il suo rapporto con le immagini sacre cfr. Caracciolo, «*Qualche imagine devota da riguardare*», cit. (vedi nota 3), p. 51-55.

8 R.A. Pierce, *Agostino Mainardi, Pier Paolo Vergerio and the "Anatomia missae"*, "Bibliothèque d'humanisme et Renaissance", LV, 1, 1993, pp. 25-42.

9 A. Mainardi [P.P. Vergerio], *Annotomia della messa, la quale scuopre gli enormi errori, et gl'infiniti abusi, dal volgo non conosciuti, sì della messa, quanto del messale, utilissima, anzi necessaria, a tutto il popolo christiano. Con un sermone della eucharistia nel fine, il qual dimostra se Christo è corporalmente nel sacramento, o non. Per l'humil servo di Giesu Christo*, s.l., Antonio di Adamo, 1552. Il volume è attribuito sia alla tipografia di Andreas Gessner il giovane e di Rudolf Wyssenbach di Zurigo, sia alla tipografia di Dolfino Landolfi di Poschiavo.

di Trento sia stato indetto non «per illustrare la verità con la sacra scrittura, ma per sovvertirla, et per istabilire gl'errori della sedia romana»¹⁰.

Su posizioni diametralmente opposte, entro il folto gruppo dei controriformisti, si trova invece il domenicano Giovanni Matteo Grillo, che intitola *Abiuratione di molti errori heretici, fatta pubblicamente, et spontaneamente*, il testo con cui decide di rendere note, dopo un tormentato viaggio nella Francia ugonotta, «le cause della sua conversione alla santa fede cattolica»¹¹. Contro gli «errori et inganni» dei luterani si scaglia il libretto scritto da uno dei più importanti teologi della controriforma, il vescovo senese Ambrogio Catarino Politi (al secolo Lancellotto)¹². Prima di lui, contro gli «errori de Valdesi» si era scagliato il francescano Samuele di Cassine¹³. Sono «errori» quelli che contraddistinguono la fede dei musulmani¹⁴ e quella degli ebrei¹⁵, in altri due libretti editi a Firenze nel corso del Cinquecento.

A conferma dell'importanza di questa connotazione militante e religiosa del termine «errore» potremmo citare anche l'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove l'allegoria figurativa (rappresentata da un uomo con abiti da viandante, che con gli occhi bendati va tentoni con un bastone alla ricerca della strada giusta), viene commentata in chiave morale, utilizzando il richiamo all'immagine di Cristo in abito da pellegrino presente nel Vangelo di Luca (XXIV, 18)¹⁶.

II

È chiaro dunque che fin dal lessico utilizzato nel titolo, il dialogo rivela che Gilio affronta il tema artistico con lo spirito militante di un uomo di chiesa coinvolto in

10 *Demonstratione del Bullingero, che il Concilio di Trento non sia ordinato per haver a cercare, et illustrare la verità con la sacra scrittura, ma per sovvertirla, et per istabilire gl'errori della sedia romana*, s.l., s.n., 1551.

11 *Abiuratione di molti errori heretici, fatta pubblicamente, et spontaneamente dal sig. Gio. Matteo Grillo gentilhuomo salernitano. Innanzi a mons. illustriss. cardinale di Armignac, con l'assistenza di mons. rev. arcivescovo di Avignone et di altri prelati, et sig. ecclesiastici, et secolari. Con una lettera del medesimo, dove si tratta delle cause della sua conversione alla santa fede cattolica*, Avignone, Pietro Rosso, 1568. Il testo viene stampato anche in latino e francese. Sul personaggio cfr. M. Miele, *La penetrazione protestante a Salerno verso la metà del Cinquecento secondo un documento dell'Inquisizione*, in *Miscellanea Gilles Gérard Meersseman*, Padova 1970, pp. 843-844.

12 L. Politi, *Compendio d'errori, et inganni luterani, contenuti in un libretto, senza nome de l'autore, intitolato, Trattato utilissimo del beneficio di Christo crucifisso. Resolutione sommaria contra le conclusioni Luterane, estratte d'un simil libretto senza autore, intitolato, il sommario de la sacra scrittura; Libretto scismatico, heretico, et pestilente. Reprobatione de la dottrina di frate Bernardino Ochino ristretta da lui in una sua epistola al magnifico magistrato di Balia de la città di Siena. Frate Antonio Catharino Polito senese de l'Ordine de predicatori, a gli amatori de la verità*, Roma, ne la contrada del Pellegrino per m. Girolama de Cartolari, a instantia di m. Michele Tramezino, 1544.

13 S. di Cassine, *Victoria triumphale contra li errori de Valdesi*, Cuneo, Simone Bevilaqua, 1510.

14 A. Pientini, *Delle demonstrationi degli errori della setta macomettana libri cinque*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1588.

15 *Epistola di maestro Samuelle ebreo, dove apertamente si dimostrano gl'errori de' Giudei. Tradotta di latino in toscano, per il reverendo p. f. Gregorio Lombardelli senese, dell'Ordine de' predicatori*, Firenze, per i figliuoli di Lorenzo Torrentino et Carlo Pettinari compagni, 1568.

16 C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012, p. 165.

una controversia religiosa. La definizione degli errori e degli abusi dei pittori implica la messa a fuoco di una sorta di eresia interna alla chiesa, subdolamente diffusa nel silenzio dei luoghi sacri e negli spazi della devozione privata. In quest'ottica il nucleo centrale del dialogo si concentra sulle immagini giudicate in base a ragioni prettamente dottrinali nelle quali fondamentale appare la lettura del soggetto rappresentato e delle modalità con cui il pittore ha scelto di trasmettere il contenuto delle immagini dipinte. Avviene così che il substrato generativo del discorso di Gilio, la riproposizione del concetto di *ut pictura poesis*, abbia esiti completamente nuovi rispetto all'autopromozione a cui avevano aspirato gli artisti, da Ghiberti in poi. Il tema centrale diventa quello della libertà dell'artista e dei limiti ed estensioni di quella libertà e le riletture dell'*ars poetica* di Orazio, intrecciata con citazioni di Vitruvio, di Plinio e di altri testi antichi, finiscono per determinare i limiti di quella libertà, aderendo in modo restrittivo all'idea classica di arte come *mimesis*¹⁷. Le norme di Gilio appaiono molto chiare. Sono le ragioni della natura a regolare le libertà dell'artista, altrimenti preda del «capriccio»¹⁸: «Ma se da questo in poi vorrà il pittore simili dissonanze dipingere con pretesto de la poetica licenza, più tosto quelle pitture saranno regolate dal capriccio che da la ragione de le cose naturali, de le quali l'arte è scimia, e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude».

Oltre a «capriccio», su cui torneremo, è «licenza» a costituire uno dei termini chiave del brano, interrelandosi fortemente con la teoria del decoro. Il pittore può esprimere in vari modi la propria libertà (nelle ambientazioni, nella scelta dei dettagli ecc.¹⁹), ma deve sempre evitare in ogni modo che gli oggetti che egli va dipingendo siano «sconvenevoli» al luogo, al tempo e alla persona. Gilio riformula qui in termini pittorici l'idea del decoro, che aveva avuto una grande fortuna sulla scia delle considerazioni di Cicerone e su cui, egli stesso tornerà anche nella *Topica poetica*²⁰. Come lì il decoro è definito «proporzione, corrispondenza, o conformità c'ha lo stile co'l soggetto»²¹, così in campo pittorico il concetto è inteso come una regolata consonanza tra immagine e contenuto²²: «L'accorto e prudente pittore la prima cosa deve cercare d'impatronirsi

17 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 18: «Perché molte cose mostruose e contra i veri precetti sono state introdotte da l'ignoranza de' pittori. E, se bene consideriamo il precetto d'Orazio, troveremo che esso comanda che in tutte le cose si deggia servare l'ordine de la natura, e tutto quello che può cadere sotto ben regolata poesia è concesso al pittore et al poeta»; cfr. *Ibidem*: «Perché molte cose mostruose e contra i veri precetti sono state introdotte da l'ignoranza de' pittori. E, se bene consideriamo il precetto d'Orazio, troveremo che esso comanda che in tutte le cose si deggia servare l'ordine de la natura, e tutto quello che può cadere sotto ben regolata poesia è concesso al pittore et al poeta»; sul tema cfr. Caputo, *Gli 'abusi' dei pittori*, cit. (vedi nota 3), pp. 101 sgg.

18 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), pp. 18-19.

19 Ivi, p. 19.

20 M.T. Cicerone, *Orator*, 21.

21 G.A. Gilio, *Topica poetica di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nella quale con bell'ordine, si dimostrano le parti principali, che debbono havere tutti quelli, che poetar disegnano*, Venezia 1580, c. 10r: «Decoro. Il decoro è quella proportion, corrispondenza, o conformità c'ha lo stile co 'l soggetto. Se quello è grave, darli voci gravi, se leggiero, leggiero. Però chi ha intentione di far questo, deve avvertire con gran diligenza di non vituperare il soggetto, mentre cerca di ornarlo et abbellirlo, incorrendo per inavvertenza ne' contrarii di quello che far pensa».

22 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 29.

bene del soggetto de l'istoria; dopo, ordinarla come ha da essere, et in ciò deve imitare l'architetto, il quale, prima che cominci la fabrica che far disegna, ne fa il modello di legno o la disegna in carta».

Il «prudente pittore» soprattutto deve operare un controllo in rapporto alla scelta dei soggetti e al decoro dei contenuti²³. Gli stessi criteri operano anche nella creazione letteraria, teorizzati nella *Topica poetica*, dove la norma agisce sul coerente adeguamento del contenuto alla forma²⁴ e dove decoro è strettamente correlato con persuasione, concetto assolutamente centrale per la visione di Gilio²⁵. Anche in pittura dunque il dominio del soggetto per fini comunicativi ed espressivi diventa centrale²⁶: «Perché la mala intelligenza del soggetto fa commettere infiniti errori, e pessima cosa io stimo lasciar la verità per ubidire al capriccio et a l'abuso; il quale oggi ha di maniera preso il dominio, che a pochi si vede fare il contrario».

«Capriccio» e «verità» sono i due estremi entro cui la creatività del pittore può agire in negativo o in positivo, tenendo conto che, nell'arte religiosa, il vero identifica l'ortodossia e la parola teologicamente fondata, e dunque il capriccio rappresenta un terreno pericoloso e suscettibile di derive ereticali.

Infatti rispetto al pittore «poetico», che come Raffaello nella loggia della Farnesina si ispira alla poesia classica, o al pittore «misto» che non si occupa né di poesia né di storia, come il Vasari della Cancelleria, è soprattutto il pittore «storico» che è al centro dell'interesse dei partecipanti al dialogo²⁷. Non stupisce che la pittura di storia, qui intesa come storia sacra, sia considerata sulla scia di Gregorio Magno²⁸, *Biblia pauperum*, strumento pedagogico per gli analfabeti, incapaci di leggere e di imparare altrimenti la storia della rivelazione cristiana. Proprio in questo senso, intesa come strumento di

23 Ivi, p. 20: «Il prudente pittore deve sapere accomodare le cose convenevoli a la persona, al tempo et al luogo: perché non sarebbe bene che al Papa si desse l'abito del Turco, né al Turco l'abito del Papa. Quanto al tempo: che non si ripresentasse la venuta di Enea in Italia al tempo di Giustiniano Imperatore, né le battaglie de' Cartaginesi innanzi a Pilato. Quanto al luogo: che ne le chiese non si dipingesse Vulcano che con la rete di acciaio pigli nel letto Venere e Marte, o Giove che in forma di cigno si giace con Leda, né la fulminazione dei Giganti, né la pugna dei Centauri coi Lapiti, né meno altre istorie impertinenti, come il ratto de le Sabine, la presa del Campidoglio dai Franzesi, le ruine di Cartagine o la vita di Mahumetto, Ali e gli altri suoi parenti. Né si aggiungesse cosa repugnante al soggetto, acciò non avvenga come diceva Orazio di quello scampato da la tempesta di mare, che 'l pittore in quel naufragio ci voleva fare un cipresso; come sarebbe anco se ne la rotta di Annibale per ornamento ci volesse fare un San Pietro e San Paolo, e simil altri esempi, che infiniti se ne potrebbero raccontare».

24 Sul tema cfr. D. Caracciolo, «*Si conservi il decoro in tutte le cose*». Giovanni Andrea Gilio tra ideali classicisti e disciplinamento confessionale», *Annali di critica d'arte*, XI, 2015, pp. 27-40, in particolare pp. 33 sgg., in particolare p. 34.

25 Gilio, *Topica poetica*, cit. (vedi nota 21), c. 10r: «A queste Bembo aggiunge altre due che sono il decoro e la persuasione»; Ivi, c. 10v: «La persuasione è quella che tiene poi il più degno luogo conciosia che un poema sia quanto si voglia bello, che, se si manchi di questa parte, sarà come una vite piena di pampini senza frutto alcuno. Essendo in questa riposta la virtù, la forza e tutta la dignità de la poesia. Tolta via questa, che resterà al poema altro che vanità? Quai saranno gli effetti suoi? In che si dimostrerà la pietà, l'amore, l'odio e l'altre passioni? Ne lo spiegar de le quali sta l'ingegno, la diligenza, l'attitudine e la perfezione del saper nostro».

26 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 29.

27 Ivi, p. 15.

28 Ivi, p. 25: «Però diceva il dotto Gregorio papa la pittura non esser altro che l'istoria de l'ignorante».

comunicazione universale, l'arte assume un ruolo centrale nella società in virtù della sua straordinaria capacità di diffondere messaggi, oltre i particolarismi sociali e geografici, che costituiscono i limiti del plurilinguismo.

Dietro il pedante elenco di "errori" commessi dai pittori nelle loro libere interpretazioni delle Scritture c'è la consapevolezza, sperimentata contro le eresie e contro il pericolo dell'idolatria²⁹, dell'importanza dell'arte come strumento di conversione e comunicazione. Gilio mostra così di condividere la particolare sensibilità per il potere delle immagini maturata in ambito controriformistico soprattutto nell'auspicare meccanismi semplici, e dunque persuasivi, per la traduzione figurativa di principi religiosi e morali. Si tratta anche di un nuovo pubblico: per lui i destinatari privilegiati delle opere degli artisti non devono essere le esclusive cerchie di raffinati signori e cortigiani o gli sparuti gruppi di colti intellettuali, ma le masse, spesso incolte e plurirazziali, di fedeli sparsi in tutto il mondo³⁰. Quello contro cui Gilio polemizza è il raffinato concettismo, l'enigma e il simbolismo oscuro, rivolto a pochissimi eletti per cultura e censo, insomma il meccanismo proprio di molta arte emblematica quattrocentesca e cinquecentesca che esige per una sua lettura «la Sfinge o l'interprete o 'l commento» ed è fatta da artisti che «non la mostrano se non a certi di egiziaci et a pochi aventurati, et hanno paura che 'l sole e l'aria non la robbi loro»³¹.

Quel genere di sofismi per immagini, esemplificate in pittura dalla Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, dipinta da Vasari per Alessandro Farnese³² o in letteratura dall'*Hipnerotomachia Poliphili*³³, è fortemente combattuta dai partecipanti al *Dialogo*. Contro la posizione più moderata di Vincenzo Peterlino³⁴, Polidoro Saraceni³⁵ esprime posizioni molto chiare:

29 Gilio compone un'opera strettamente legata alle problematiche delle immagini sacre, in particolare sull'immagine di Dio, il *Trattato de la emulazione, che il Demonio ha fatto a Dio, ne l'adorazione ne' sacrifici, e ne l'altre cose appartenenti alla divinità*, edito a Venezia nel 1550, (ed. cons. Venezia, F. de Franceschi, 1564).

30 Per questo vedi nota 44.

31 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 99.

32 Ivi, p. 98: «Disse M. Vincenzo: "Che dite voi, M. Pulidoro, de le figure che 'l Cardinale Farnese ha fatte fare ne la sala de la Cancelleria? Avetele voi mai vedute?" Rispose M. Pulidoro: "Io l'ho vedute e lette ne la Zucca del Doni, dove egli fa a tutta quella mista istoria un commento. Dico che sono bene ordinate, bene intese e ben fatte. Ma se ne fanno a le volte alcune, che di gran lunga mi pare che la finzione avanzi il vero, e per bene intenderle ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o 'l commento. Che ciò sia vero, ponetivi a cura che, se diece persone vi stanno a mirarle, vi faranno su diece commenti e l'uno non si confronterà con l'altro"».

33 Ivi, p. 99: «Rispose M. Pulidoro: «Una cosa considero, M. Vincenzo: che Iddio non per altro diede a l'uomo la lingua, se non che con le parole potesse isprimere i suoi concetti, acciò fusse inteso; e questo se non fusse, non cadeva che quel buon uomo d'Averrois sudasse tanto per dichiarare Aristotele, né Donato né Servio a dichiarar Virgilio, né gli altri a dichiarare altri filosofi, medici, oratori e poeti et istorici. San Girolamo, non intendendo Persio, lo gittò via. Gellio riprende assai un giovine che, per non essere inteso, parlava sempre con gli uomini de le XII Tavole. Bartolo vostro, Baldo e tanti e tanti dottori, perché hanno fatigato, se non per dichiarare le leggi? Agostino, Girolamo, Gregorio, Ambrogio e gli altri, perché hanno fatigato tanto, se non per rendere la Scrittura facile et aperta? Le vostre leggi non hanno ordinato che le convenzioni degli uomini non vagliano, s'insieme non s'intendono? Se sognar volete, leggete l'*Hypnerotomachia* di Polifilo, e vedrete che cosa è il facile e l'oscuro».

34 Ivi, p. 98: «Disse M. Vincenzo: "No chi sarà ignorante: perché, s'a tutte le figure s'avesse a far commento, sarebbe troppo gran faccenda e cosa troppo goffa il presupporre troppo ignoranza, essendo che simil cose si fanno per letterati e gentiluomini, e non per ignoranti e plebei, conciossia che queste non sono figure sacre"».

35 Ivi, pp. 98-99.

E tanto fa a me vedere una pittura non sapendo che si sia, quanto a sentire parlare un barbaro non intendendo che si dica, o leggere un libro non sapendo di che tratti. Quello che uno non intende, non può considerare; nol considerando, non ne può far giudizio. Sarà dunque simile ad uno ignorante che, avendo in mano un libro istoriato, perché leggere nol sa, va vedendo le figure. La cosa tanto è bella, quanto è chiara et aperta. Se voi leggeste una istoria confusa, oscura et intrigata, non sareste forzato far quello che San Girolamo fece di Persio? Le finzioni vogliono esser rare e ben consertate per piacere, ne l'istorie dico; perché, se queste cose si fanno che si veggano solo, non cade dir altro, ma se sono fatte che s'intendano anco, bisogna ordinarle in modo che intendere si possano.

Il tema investe in particolare il rapporto tra religione ufficiale e "religione dei semplici" nel quale l'arte ha uno spazio centrale. Infatti, se da un lato dopo il Concilio di Trento interventi restrittivi e correttivi vengono effettuati in maniera capillare sull'apparato pittorico e scultoreo di molte chiese, nelle quali le immagini sacre vengono imbiancate, eliminate o ritoccate nei particolari divenuti illeciti, dall'altro lato la religione ufficiale si rende sempre più conto dell'importanza delle immagini come strumenti di indottrinamento con cui controllare egemonicamente le masse degli illetterati³⁶. Il fenomeno che meglio rende visibile questa consapevolezza, attestato qualche anno dopo Gilio, è quello dei catechismi figurati, che a partire dall'opera del gesuita Giovanni Battista Eliano, edita nel 1587, affidano esclusivamente alle illustrazioni il compito di trasmettere l'insegnamento catechistico, che viene lasciato nelle mani dei laici senza il filtro dell'interpretazione ecclesiastica³⁷. Le immagini, nella loro trasparente schematicità, vengono apprezzate perché offrono minori rischi alle speculazioni ereticali. La parola, con le possibilità di sottili disquisizioni e complesse esegesi, capaci di incoraggiare deviazioni dall'interpretazione fissata dalla chiesa, è considerata invece molto più pericolosa della perspicua schematicità dell'immagine, adatta ai ceti più popolari. Infatti per i destinatari delle fasce più basse, gli *idioti*, cioè coloro che ignorano la lettura e la scrittura, il latino e i fondamenti della fede, il linguaggio universale delle immagini poteva fornire la forma più elementare di insegnamento senza pericoli di eresie³⁸. Il dibattito cinquecentesco sull'opportunità di ostacolare la diffusione di testi delle Scritture in volgare e l'uso sempre più ampio delle immagini sacre a stampa appaiono come momenti paralleli dello stesso timore: quanto più vivo si avverte il pericolo di una partecipazione troppo diretta al sapere, quanto più si assiste al diffondersi di divieti sulla predicazione ai laici e sull'uso di testi sacri in volgare, e, al contrario quanto più si incoraggia la più ampia diffusione e uso di immagini.

36 A. Prosperi, *America e apocalisse e altri saggi*, Pisa-Roma 1999, pp. 113 sgg.

37 G.B. Eliano, *Dottrina christiana nella quale si contengono li principali misteri della nostra fede, rappresentati con figure*, Roma, V. Accolti, 1587; sul tema cfr. Prosperi, *America e apocalisse*, cit. (vedi nota 36), pp. 113-126; G. Palumbo, *Speculum peccatorum: frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Napoli 1990.

38 Sulle posizioni più conservatrici che consideravano la traduzione in volgare della Scrittura la vera generatrice dell'eresia, cfr. le interessanti osservazioni contenute in Palumbo, *Speculum peccatorum*, cit. (vedi nota 37), pp. 39 sgg.



In questo senso la dettagliata casistica di “abusi” che Gilio rileva nella tradizione figurativa come prodotto dell’allontanamento dai testi sacri, è fondamentale per determinare i precisi ambiti entro cui il codice di comunicazione universale delle immagini può essere valido. La creazione di un accurato repertorio del lecito e dell’illecito è dunque funzionale al corretto uso del codice comunicativo iconico: il personaggio di Troilo ne propone un’ampia casistica³⁹, come le raffigurazioni dei ladroni crocifissi con funi e non con chiodi⁴⁰, le immagini di san Pietro e san Giuseppe troppo vecchi, di san Giovanni Evangelista troppo giovane⁴¹, la «pellicetta di zebellini che a pena [...] cuopre le natiche» di san Giovanni Battista⁴², l’abito troppo elegante di san Francesco⁴³, il galero di san Girolamo⁴⁴. Come un sapiente iconografo Gilio elenca le componenti canoniche delle raffigurazioni in base alle fonti scritte. Egli mette in rilievo la necessità che il pittore riproduca gli elementi grafici indispensabili al riconoscimento dei santi (graticola, frecce, ecc.)⁴⁵:

Però io fo maggior la vanità di questi tali, che le regole de la pittura. Veggo Stefano lapidato senza pietre; Biagio intiero e bello ne l’eculeo, senza sangue; Giacomo Apostolo senza pertiche in capo; Sebastiano senza frezze; Lorenzo ne la graticola non arso et incotto, ma bianco: non per altro, che l’arte nol comporta, e per mostrare i muscoli e le vene. Oh vanità vana, oh errore senza fine, stimar più quello che nulla opera, che quello che dà la forma e la perfezione a le figure e che solo merita esser veduto e contemplato, con pretesto che la pittura nol richiede!

39 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 30: «Disse M. Troilo: “Credete pur che infiniti sieno oggi gli abusi dei pittori. Ma io non mi offero a dirli tutti, che troppo gran fatica vorrebbero; ma ve ne dirò dimolti che non se ne fa conto, e sono d’importanza più ch’altri non pensa”».

40 *Ibidem*: «Tra gli altri dunque sono quelli dei ladroni che furono col nostro Signore crocifissi, i quali si dipingono in altro modo crocifissi che il Signor nostro non fu: non confitti con chiodi, come veramente furono, ma ligati con funi. Il che quanto sia abbaglio o errore l’ecclesiastica istoria ne fa fede, ne la quale si legge che Elena, avendo di sotterra cavate le tre croci, non si conosceva ad un minimo segno, qual del nostro Signore e qual de’ ladri si fusse, se il miracolo de la quasi morta donna, che fu da la vera croce risanata, non n’avesse fatto chiarissimo argomento».

41 Ivi, pp. 31-32: «Repigliando M. Troilo il ragionamento, disse: “L’altro abuso che io noto è di fare al tempo de la passione del nostro Signore San Pietro [p. 32] decrepito, il che a me non pare che possa essere, essendo che dal tempo de la passione insino a l’ultimo anno di Nerone, nel quale fu poi nel Gianicolo crocifisso, vi corsero 37 anni. Fanno anco San Giovanni Evangelista sempre giovinetto sbarbato, et al tempo de la passione aveva 31 anno”».

42 Ivi, p. 32.

43 Ivi, p. 33.

44 *Ibidem*: «Diremo che non sia abuso dipingere San Girolamo col cappello rosso, come usano oggi i cardinali? che, se ben fu cardinale, non portava quel’abito, essendo che Innocenzio Papa III, che fu più di 700 anni dopo, diede loro l’abito e ’l cappello rosso, non si usando allora i cappelli, né esso portò quel’abito. E par che l’arte perda la riputazione, se non mostra la pompa e la boria del mondo, dove si dovrebbe mostrare, per imitazione degli altri, il contrario, ché non per altro quei gloriosi santi elessero gli eremi e le solitudini, che per fuggire le borie, le lascivie de la carne, insegnare a la carne ubidire a lo spirito, el senso a la ragione, e che mangiavano per vivere e non vivevano per mangiare”. Rispose M. Francesco: “Tutto questo procede da l’ignoranza de’ pittori, che, se fussero letterati, non errarebbono in cose così chiare e manifeste. E se fussero considerati, come dianzi diceste, in fare i modelli, gli schizzi, i cartoni, informarsi bene d’ogni cosa, non gli averrebbe questo. E par loro aver pagato il debito, quando hanno fatto un santo, et aver messo tutto l’ingegno e la diligenza in torcerli le gambe, o le braccia, o ’l collo torto, e farlo sforzato, di sforzo sconvenevole e brutto; e senz’altra considerazione mettono in opera il pennello. Oh sozza usanza! *Quis ferat haec?* Diceva Persio”».

45 Ivi, p. 41.

Come non pensare, leggendo queste parole, ad alcune immagini della più alta produzione pittorica quattro e cinquecentesca, come l’emozionante *San Sebastiano* dell’Ermitage, nel quale Perugino, per conservare ai nostri occhi il corpo intatto e bellissimo del santo, ha studiato l’inserimento della freccia che penetra le sue carni nel punto del collo che meno possa ledere i suoi teneri tratti, ponendovi elegantemente la sua firma nel buio dello sfondo. Un santo così malinconico e classicamente perfetto ha per la visione di Gilio il grave difetto di non comunicare la forza cruenta dell’epopea dei martiri cristiani, di non essere “persuasivo”⁴⁶. L’uomo di chiesa vede in questa immagine – come in altre del vasto repertorio artistico rinascimentale – la totale assenza dei tratti distintivi del *cursum honorum* indispensabile verso la santità: l’orrore del dolore, la deformazione delle ferite, la verità del sangue, la fisicità delle torture. Gilio ha una visione pedagogica del martirio, comune al periodo, che confluirà, per esempio, in opere come il *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da’ gentili contro christiani* di Antonio Gallonio⁴⁷. Non si tratta di una pedante deriva di una mente provinciale, ma di un’analisi precisa su un periodo e un sistema sociale. Di fronte al toccante patrimonio di verità trasmesso dai testi sacri, le pretese estetiche dei pittori appaiono frivole e i loro effetti pericolosi sul pubblico dei fedeli. L’obiettivo polemico di Gilio è il «decoro de l’arte»⁴⁸ che gli artisti utilizzano come «pretesto» per i propri abusi, e il terreno minato è quello dell’«invenzione», in cui è facile, quando si deve operare in materia sacra, di dar vita ad operazioni che sono in tutto assimilabili a quelle degli eretici che modificano i testi sacri, producendo versioni apocriefe per immagini. Infatti «Non ogni cosa è lecita al pittore»⁴⁹, che invece deve essere sottoposto ad un sistema di regole fissate⁵⁰: «Io più loderei che tutti gli abusi si riscassero via e l’arte si recasse ne la sua purità primiera; e si facessero, da chi sa, regole e determinazioni tali, che non fusse lecito ad ognuno fare secondo che gli detta il capriccio, ma come far si deve».

«Capriccio» è usato da Gilio come termine guida negativo, antitetico a «regola» e a tutto ciò che appare come esteticamente e moralmente virtuoso, iconicamente collegato con le grottesche e le loro libere fantasie prive di contenuto⁵¹. La lettura del primo *Dialogo sul letterato cortigiano* ci permette di capire che il concetto non è esclusivamente artistico e riguarda uno stato mentale, in questo caso quello dei pedanti accademici, che a fronte della loro ignoranza sono «intestati e incapricciati ne’ loro concetti: a pena sanno i primi termini e vogliono parere Aristotili»⁵². Viene qui messo all’indice un pericolo che è strettamente collegato con l’ignoranza, cioè l’ardire egocentrico, il narcisistico arbitrio non regolato da una profonda conoscenza dell’insieme. In campo

46 Sull’importanza della persuasione, cfr. quanto detto qui a proposito della *Topica poetica*, nota 28.

47 Il trattato è edito a Roma, per Ascanio e Girolamo Donangeli, nel 1591.

48 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 41.

49 Ivi, p. 38.

50 *Ibidem*.

51 Sul tema cfr. P. Campione, *La regola del capriccio. Alle origini di un’idea classica*, Palermo 2011, pp. 219-221, in particolare pp. 231 sgg.

52 Gilio, *Dialogo del letterato cortigiano*, cit. (vedi nota 2), p. 79.



artistico l'uso della parola è strettamente collegato con le istanze controriformistiche. Gilio, che si mostra in linea con le riflessioni di Dolce e Aretino, trasforma la parola in una vera e propria spia linguistica presente nel secondo dialogo con una frequenza davvero rilevante, ventisette volte. Con il suo carattere inquisitorio, la sua presenza rileva i punti più accesi della polemica di Gilio, assumendo, come ha notato Roland Kanz, connotazioni teologiche⁵³. Anche qui assistiamo ad un consapevole ribaltamento delle concezioni di Vasari che già nella edizione torrentiniana delle *Vite* aveva usato il termine come spia del salto estetico della terza età e dell'arte di Michelangelo⁵⁴. Una riprova dell'efficacia polemica di Gilio può proprio essere vista nel fatto che, come risposta alle polemiche suscitate dalla prima edizione, nella Giuntina, quattro anni dopo il *Dialogo* di Gilio, Vasari incrementi in modo esponenziale l'uso del termine e dei suoi derivati fino quasi a raggiungere le duecento occorrenze⁵⁵.

III

In questo senso non è un caso che l'uso di capriccio trovi il suo punto pregnante nella critica, anche se molto articolata e raffinata, del Giudizio finale di Michelangelo. È qui che scopriamo il nucleo più vivo del dettato polemico di Gilio. Non affronteremo nel dettaglio questa parte del *Dialogo*, che si colloca tra i brani più letti della storiografia artistica cinquecentesca⁵⁶, se non per mettere in rilievo come qui, più di quanto era avvenuto con Aretino e Dolce, la reazione alla Sistina finisca per trasformare Michelangelo nel simbolo di una prassi intellettuale, non solo artistica. Quello che a Gilio preme mettere in rilievo è invece che questo comportamento possa diventare suscettibile di derive aberranti, eversive, pericolose, proprio in virtù della innegabile eccellenza artistica del pittore e per il ruolo di modello che egli aveva assunto per gli altri artisti⁵⁷. Nella

53 R. Kanz, *Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002, pp. 152-161; Id. *Der Capriccio-Begriff bei Vasari und Gilio in der Kontroverse um Michelangelos Jüngstes Gericht*, in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, a cura di H. Laufhütte, Wiesbaden 2000, I, pp. 497-513. Kanz (p. 502) ipotizza un possibile rapporto polemico anche con Giovan Battista Gelli, che nei *Capricci del Bottai*, testo poi messo all'indice, aveva utilizzato il termine come sinonimo di fantasie e pensieri non convenzionali, un'accezione, che del resto si ritrova anche in Anton Francesco Doni e in molta letteratura cinquecentesca.

54 A. Rathé, *Le "capriccio" dans les écrits de Vasari*, "Italice", 57, 1980, pp. 239-254.

55 Alle 44 occorrenze della Torrentiniana fanno riscontro infatti le 199 occorrenze della Giuntina, come rilevabile dal sito <http://vasari.sns.it>.

56 Ancora fondamentale è il testo di P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, "Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'", n.s., VII, 21, 1956, pp. 177-212.

57 Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), p. 54: «Eccovi, Signori, il modello de l'ingenuo Michelagnolo, dove penso che tutti i pittori moderni imparino a sapere quale e quanta sia l'arte de la pittura; per la quale egli n'è venuto in tanta eccellenza, che meritarebbe che ogni provincia, anzi ogni città, gli dedicasse la statua, acciò i posterì l'avessero in quella venerazione che noi abbiamo Apelle, Zeusi e gli altri famosi, e ne la scultura Prasitele, Fidia e gli altri la cui fama mai mancherà al mondo. Perché veramente è tale che merita eterna lode per aver restituita l'arte al suo decoro, e per averla rilevata et illustrata di maniera, c'ha pareggiato gli antichi e superato i moderni».

calcolata alternanza dei diversi punti di vista dei partecipanti al dialogo, non mancano riconoscimenti dell'eccellenza di Michelangelo, al quale si riconosce uno spazio nella "pittura mista" che si distingue per la «leggiadra mescolanza di cose vere e finte⁵⁸», ma è innegabile che egli operi un rovesciamento totale della visione messianica e salvifica che Vasari attribuisce a Michelangelo, cardine di una svolta epocale⁵⁹ «onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano»⁶⁰.

Certo il *Dialogo* si colloca in un filone nutrito di accusatori delle oscenità sistine e non è affatto qui che si leggono gli attacchi più accesi (basti citare il seguace di Savonarola che nel 1549 vede le opere di Michelangelo quasi come predicazioni eretiche, lui «inventore delle porcherie», che con i suoi «capricci luterani» propone modelli che inducono a «figure da sotterrare la fede e la devozione»⁶¹), ma è interessante che le discussioni dei partecipanti al dialogo oltrepassino l'istintiva ripulsione al nudo e all'osceno in una visione critica più sistematica, ampia e articolata. Le nudità della Sistina sono certamente contestate, ma Gilio identifica il nucleo centrale dell'aberrazione di Michelangelo, nell'aver incarnato un modello di artista orgoglioso, fuori dalle regole della società, a cui aveva certamente contribuito il titanismo vasariano. Centrali sono infatti le osservazioni di Ruggero, per il quale a Michelangelo non deve essere imputata l'ignoranza, ma il «capriccio» e l'«abuso», cioè la consapevole violazione delle norme, perpetrata per affermare orgogliosamente la totale libertà della propria vena creativa, contro una visione non ecumenicamente condivisa⁶²; «Credo certo che Michelagnolo, come da prima fu detto et è fama pubblica, che per ignoranza non ha errato, ma più tosto ha voluto abbellire il pennello e compiacere a l'arte che al vero. Io penso certo che più sarebbe piaciuto et ammirato, se questo mistero fatto avesse come l'istoria richiedeva, che come l'ha fatto».

Gli abusi e capricci che Michelangelo ha operato nel *Giudizio finale* sono molteplici, e non identificabili solo nei nudi osceni: Gilio evidenzia scorrettezze e imprecisioni iconografiche⁶³, «gesti sconvenevoli»⁶⁴, inaccettabili contaminazioni tra storia sacra e

58 Ivi, p. 89.

59 M. Rossi, *Unione e diversità. L'Italia di Vasari nello specchio della Sistina*, Firenze 2014, pp. 62-67.

60 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di R. Bettarini, *Commento secolare* a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, VI, p. 55.

61 *Diario del 1536 di Marucelli*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II. IV.19, c. 138, cfr. *Diario di Firenze dal 1536 al 1555*, a cura di E. Coppi, Firenze 2000, p. 234: «Nel medesimo mese si copse in Santo Spirito una pietà la quale mandò un fiorentino a detta chiesa e si diceva che l'origine veniva dallo inventore delle porcherie, salvandogli l'arte ma non la divozione Michelagiolo Buonarroto. Che tutti i moderni scultori e pittori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scalpella altro se figure da sotterrare la fede e la devozione».

62 Gilio, *Dialogo*, cit. (vedi nota 2), p. 62.

63 Sull'iconografia di Cristo senza barba, non seduto e privo di maestà cfr. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori*, cit. (vedi nota 2), pp. 72-73. Sulla rappresentazione degli angeli non splendenti e pieni di luce senza ali, diademi o aureole, demoni senza corna, cfr. Ivi, pp. 83-84.

64 Ivi, p. 46, dove cita gli angeli con pose da «mattaccini» cioè giocolieri mascherati, o come ballerini di «moresche», così come santi e angeli rappresentati con «avvolgimenti» e «sforzi» sconvenienti.

altri unguenti» perché «l'ornamento del corpo dà grande inditio di quello de l'animo; e quando di fuori non si vede altro che vanità, prendiamo chiarissima coniettura che quello sia un vaso voto o pieno di vanità e di vento»⁷⁵. Egli si oppone agli «intestati e incapricciati ne' loro concetti: a pena sanno i primi termini e vogliono parere Aristotili»⁷⁶, agli «schizzinosi e contignosi» che reputano «il resto degli huomini ignoranti, goffi, plebei, incivili, pecore et huomini da dozzena»⁷⁷. In sostanza il profilo ideato da Gilio del perfetto cortigiano è quello di un antieroe, che persegue un continuo equilibrio tra gli eccessi sia in senso morale che sociale, un uomo saggiamente piegato alle regole, moderato nella sua *medietas*, ossequioso della norma. La corte a cui pensa Gilio non è però, come ha correttamente identificato Paolo Cerchi⁷⁸, il quadro variegato e antagonista delle corti laiche di cui era disseminata l'Italia, ma gli ambienti romani delle corti cardinalizie, assoggettate alle regole universali della religione, all'*auctoritas* somma del papa e non all'indipendenza politica e culturale dei signori⁷⁹. In questa dimensione sociale, oppositiva alla civiltà delle corti, il primo dialogo si completa nel secondo, e come nel primo il ruolo sociale del cortigiano impone il rinnegamento della "civiltà della sprezzatura", così nel secondo il compito che si chiede all'artista è quello di negare la licenza: una Chiesa militante che agisce in forte espansione su scala mondiale e che riconosce all'immagine il principale strumento di evangelizzazione, ha bisogno di illustratori e non di interpreti.

75 Ivi, pp. 138-139.

76 Ivi, p. 79.

77 Ivi, p. 98.

78 P. Cherchi, *Introduzione*, in Ivi, pp. 12-13.

79 Sulla evoluzione delle corti cardinalizie romane a partire dalla fine del Cinquecento e sulle nuove specializzazioni del cortigiano che danno spunto al proliferare di una copiosa trattatista di genere cfr. G. Fragnito, *Buone maniere e professionalità nelle corti romane del Cinque e Seicento*, in *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi, A. Quondam, Roma 1998, pp. 77-109.

DUE DIALOGI

DI M. GIOVANNI ANDREA

GILIO DA FABRIANO.

Nel primo de' quali si ragiona de le parti Morali, e Ciuili appartenenti à Letterati Cortigiani, & ad ogni gentil'huomo, e l'vtile, che i Prencipi caua no da i Letterati.

Nel secondo si ragiona de gli errori de Pittori circa l'Historie. Cò molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo, & altre figure, tãto de la uecchia, quãto de la noua Cappella: Et in che modo uogliono esser dipinte le Sacre Imagini.

Con un discorso sopra la parola Vrbe, Città, Colonia, Municipio, Prefettura, Foro, Conciliabolo, Oppido, Terra, Castello, Villa, Pago, Borgo, e qual sia la uera Città.

ALL'ILLVSTRISS. E REVERENDISS.
Monf. il Cardinale Farnese.



IN CAMERINO per Antonio Gioioso.
M. D. LXIII.

dida dida dida dida

G. A. Gilio, *Due dialogi*, Camerino, A. Gioioso, 1564, frontespizio