

Luisa Bertolini

L'estetica del grottesco nelle *Rime* di Giovan Paolo Lomazzo

Abstract: The painter Giovan Paolo Lomazzo (Milan 1538-1592) in the Rime ad imitazione dei Grotteschi proposes not only the application of the poetics of the grotesque painting to literary writing, but exposes an aesthetic of the grotesque that includes in itself the ugly and the monstrous, the play with words and the nonsense.

Parole chiave: grottesche, grottesco, Giovan Paolo Lomazzo

introduzione

Chiedendo venia ironicamente al lettore, Carlo Emilio Gadda, nella postfazione alla *Cognizione del dolore*, ribadisce che il carattere barocco e grottesco della sua scrittura non è da ascrivere alla sua soggettività, al suo carattere insofferente, al suo pensiero misantropico o, meglio, al suo fegato, ma al «fegato macchinatore della universale realtà»: «il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna».¹ Lasciando in sospeso il termine barocco per non incorrere in un evidente anacronismo, grottesco deve apparire il mondo anche al pittore milanese del Cinquecento Giovan Paolo Lomazzo che, negli scritti che affiancano i trattati d'arte, ci presenta una strana galleria di personaggi reali e mitologici in un clima composito che mescola sogno e realtà. La malattia che lo aveva portato alla cecità all'età di trentatré anni aveva bruscamente interrotto la sua attività di pittore e la scrittura era rimasta l'unica via per ricomporre il mondo, il quale si rivela però sempre più sfaccettato, molteplice, inesauribile, restio a ogni sistemazione.

Il termine 'grottesco' deriva dalle grottesche, ornamento fantastico e bizzarro² che si era diffuso come nuovo genere artistico a partire dalla scoperta, negli ultimi decenni del Quattrocento, delle decorazioni parietali nelle 'grotte' (da cui il nome³) scavate nella Domus aurea neroniana, sepolte dalla terra dai tempi di Traiano.⁴ Le pitture rappresentano scene di culto e sacrificio, personaggi immaginari e mitologici, motivi ornamentali con ibridi di essere umani e vegetali, resi con rapide pennellate che gli studiosi di storia dell'arte hanno descritto come "pittura a macchia", quasi impressionistica, innovativa per la stessa arte romana del tempo.⁵ I pittori del Rinascimento ne rimangono affascinati, si aggirano con le torce nel buio delle grotte, dove lasciano spesso le loro firme, ricopiano le pitture, qualche volta addirittura le cancellano per rimanere gli unici fruitori,⁶ e ripropongono l'antico ornato nelle maniere più diverse.

¹ GADDA 1970, 236-237.

² La storica dell'arte Cristina Acidini Luchinat ricostruisce la storia della grottesca nel Cinquecento e dei suoi precedenti ornamentali, sul modello delle candelabre antiche, nel corso del Quattrocento: ACIDINI 1982.

³ Cfr. la "Postilla etimologica" in ACCIARINO 2018, 69ss.

⁴ Cfr. BORGHINI, BOERI 2020 e DACOS 1969.

⁵ Giulia Salvo, *Un progetto ambizioso: la decorazione pittorica della Domus Aurea*, ivi, 82ss.

⁶ Lo racconta lo stesso Lomazzo nel *Trattato*, LOMAZZO 1974, 368 e n. 3.

Wolfgang Kayser nota che la novità delle grottesche cinquecentesche non sta nel carattere naturalistico della raffigurazione o nell'utilizzo di combinazioni di fiori, foglie e animali, già praticati ad esempio da Ghiberti e dalla sua scuola, quanto invece nella sospensione degli ordinamenti della natura, nel rovesciamento delle sue leggi. È questo l'elemento perturbante (*unheimlich*) che caratterizza non soltanto le figure più inquiete, malinconiche e saturnine, come quel Morto da Feltre che da questo aveva derivato il soprannome, ma persino le pitture più gioiose e apollinee di Raffaello.⁷

Nel corso del Cinquecento le grottesche diventano un modello anche per molti scrittori che cercano di trasferire i procedimenti della grottesca sul piano letterario riprendendone i tratti che Edoardo Taddeo riassume nello schema seguente:

- a) irrealità (animali fantastici, architetture assottigliate, infrazione delle leggi di peso e di equilibrio); b) ibridismo (esseri misti: umano-vegetale, umano-animale, umano-inanimato ecc.); c) non strutturazione delle parti della composizione; d) assenza di spazio prospettico; e) allusività enigmatica (mascheroni sogghignanti, sguardi obliqui ecc.).⁸

André Chastel cita Teofilo Folengo e Rabelais nei quali il «demone del riso» aveva provocato il «massacro del linguaggio» in analogia «stringente» e «gustosa» con la stramberia delle grottesche.⁹ Carlo Ossola scrive che la grottesca più che genere di pittura è ormai diventata all'epoca una «vera categoria del gusto»¹⁰ e ne esamina la presenza nella letteratura a seguito del motto *ut pictura poesis*. Dorothea Scholl approfondisce l'analisi soprattutto sugli scritti di Anton Francesco Doni e sulla *Hypnerotomachia Poliphili*. In Giovan Paolo Lomazzo ne troviamo una teorizzazione esplicita: egli usa il termine 'grotteschi'¹¹ per designare le grottesche dei pittori e quelle da lui stesso dipinte negli anni giovanili; intitola però *Grotteschi* anche la raccolta dei suoi sonetti, iniziata in gioventù, ma riordinata e completata più tardi, pubblicata poi nel 1587, e raccoglie poesie sue e di altri in uno libro dal titolo *Rabisch* (arabeschi), edito nel 1589. 'Grottesco' sembra indicare sia l'uso stravagante della lingua e delle forme metriche¹² sia il contenuto vero e proprio, quello che da allora viene chiamato appunto 'grottesco'. La letteratura critica ha ricostruito variamente la storia della parola e dei suoi diversi significati indicando talora il Seicento, talora il primo Romanticismo come periodo in cui si afferma il significato moderno del termine,¹³ ma già in Lomazzo, come hanno dimostrato Carlo Ossola, Alessandra Ruffino e Dorothea Scholl, si compie questo allargamento del significato della parola, dalla grottesca al grottesco che diventa, come vedremo, nella sua riflessione, una vera e propria categoria estetica e filosofica.¹⁴

⁷ KAYSER 1961², 21-22.

⁸ TADDEO 1979, 147-148.

⁹ CHASTEL 2018, 75ss.- Chastel usa addirittura la categoria neokantiana di "forma simbolica" per definire la grottesca, manifestazione artistica che si rivolge ai sensi e all'intelletto, prendendo avvio dalla percezione nelle forme bizzarre delle macchie sui muri, come suggeriva Leonardo, per sognare e allucinare figure fantastiche, ibridi e mostri. Il carattere simbolico rinvia alle tramutazioni alchemiche, alle metamorfosi, ai geroglifici, altro tratto presente negli scritti di Lomazzo.

¹⁰ OSSOLA 2014², 179.

¹¹ Negli scritti sull'arte usa il termine al femminile.

¹² Per l'analisi stilistica e della metrica cfr. TADDEO 1974, BARELLI 1995.

¹³ Lionello Sozzi sostiene che nella definizione delle grottesche prevale nel Cinquecento l'idea di grazia e gentilezza, mentre nel Seicento il termine 'grottesco' comincia ad assumere i caratteri dell'orrido e del mostruoso, *Il crottesque: bruttezza e bizzarria*, in SECCHI TARUGI 1998. Alcune osservazioni sul termine in CASTORE 2012, cap. I.

¹⁴ Nell'Introduzione ai *Grotteschi* Alessandra Ruffini scrive: «Fin dal titolo, il grottesco passa dallo status aggettivale a quello sostantivato, e diventa così autonomo genere rappresentativo» (LOMAZZO 2006, XIV). Dorothea Scholl ricostruisce il percorso nella letteratura e nella pittura del Cinquecento che va dalle grottesche al grottesco di Lomazzo (SCHOLL 2000).



Giovan Paolo Lomazzo, *Autoritratto come Abate dell'Accademii della Val di Blenio e come pittore*, 1568 (?), Pinacoteca di Brera, Milano

biografia

Come ci racconta lui stesso nell'autobiografia che pone in appendice ai *Grotteschi*, Lomazzo nasce a Milano il 26 aprile 1538 in una famiglia di artisti e si forma come pittore a bottega da Giambattista Della Cerva, allievo del più famoso Gaudenzio Ferrari. La mostra di Lugano del 1998¹⁵ e gli studi recenti hanno ricostruito con precisione la sua carriera di pittore.¹⁶ Non ne risultano pitture di grottesche, anche se lo stesso Lomazzo vi accenna in un passo della *Vita* :

Però in que' tempi feci diverse opre:
 Sì come quadri, bizzarrie, istorie,
 Fregi, grotteschi e partimenti vari,
 Con cartozzi, trofei, paesi e frutti,
 Quai variando in le tre sorti pinsi.¹⁷

Oltre a questa sua produzione giovanile, in relazione al grottesco vanno poi citati l'autoritratto «oscuramente dionisiaco» di Brera¹⁸ e l'olio di una testa grottesca sul modello delle teste caricate di Leonardo. Dal 1572 non può più dipingere e si dedica, evidentemente aiutato dagli amici, alla scrittura: la sua riflessione, condotta per decenni nel buio della cecità, dà la sensazione che, più che un desiderio di fama, egli inseguisse l'esigenza di fissare i ricordi di un mondo variopinto nella paura di dimenticarne le forme e i colori.

¹⁵ KAHN-ROSSI, BORA, PORZIO 1998.

¹⁶ cfr. TANTARDINI, NORRIS 2020: Jean Julia Chai nell'introduzione ripercorre criticamente gli studi su Lomazzo e Mauro Pavesi ricostruisce la carriera artistica del pittore: *New Light on Lomazzo's Career*. Gli altri capitoli del libro indagano il rapporto di Lomazzo con altri artisti della sua epoca.

¹⁷ *Breve trattato della vita dell'auttore descritta da lui stesso in rime sciolte*, 17-21 (LOMAZZO 2006, 629). Robert Klein interpreta come tre stili pittorici: alto, medio e basso citare, Alessandra Ruffino come diverse tecniche: affresco, tempera e olio.

¹⁸ Dante Isella analizza gli elementi simbolici dell'autoritratto sulla base del testo dei *Rabisch* : *Per una lettura dei "Rabisch"*, in LOMAZZO 1993, XVss.

Accanto all'attività pittorica Lomazzo è viaggiatore in Italia e nel Nord Europa, è collezionista e ben inserito nella cerchia degli artisti milanesi. Nel clima controriformistico della Milano di Carlo Borromeo, colpita dalla peste negli anni 1577 – '78, la sua figura appare piuttosto eccentrica. Partecipa probabilmente fin dalla sua costituzione dell'Accademia dei Facchini nel 1560, ne diventa capo nel 1568. Si tratta di un'accademia nata a emulazione e parodia della vera corporazione dei facchini e altri uomini di fatica che scendevano a Milano dalle valli a nord, tra Lombardia e Svizzera, e vi portavano carichi di legname, di carbone e di marmo, attraccando lungo le alzaie del naviglio grande. La loro parlata aspra, come ci racconta Dante Isella, doveva suonare straniata, barbara e divertente. Allegre erano anche le loro feste, in particolare quella del *mosgett*, del piccolo moggio, che recava le offerte dei facchini del rione di Porta Ticinese e veniva condotto al Duomo in processione. In piazza Duomo si svolgeva anche il rito del *cavalasc*, un grande cavallo di legno, riempito di salumi, capponi, mortadelle, che poi espelleva, come defecando, per la gioia popolare; «lo spettacolo fescennino non dovette piacere al futuro santo ambrosiano; il quale trattenne l'offerta e soppresse il baccanale».¹⁹ L'Accademia della Vall d' Bregn (Blenio), di cui Lomazzo era *Nabad* (abate) con il nome di *compà Zavargna*, era costituita invece da artisti: pittori, scultori, intagliatori, ricamatori che rivestivano i panni dei facchini e ne simulavano il linguaggio, proponendo riti e cultura nel nome di Bacco, ispirati alle grottesche e agli arabeschi. Ed è proprio merito di Isella averne ricondotto il linguaggio facchinesco non all'artificio, ma al vero dialetto milanese, con qualche tratto ripreso dal dialetto della Valle di Blenio, e di aver fatto dei *Rabisch* una traduzione in italiano che rende leggibile questo bizzarro testo.

Un altro importante evento della vita di Lomazzo è l'incontro con il nobile mecenate Pirro Visconti Borromeo che fa costruire a Lainate, nella campagna vicino a Milano, tra il 1585 e l'89, un'originale villa di delizie con un ninfeo scenografico: vi collaborano l'architetto Martino Bassi, lo scultore Francesco Brambilla e il pittore Camilo Procaccini. Lomazzo è cieco da tempo, ma diventa presto consigliere di Pirro (il quale fa anche parte dell'Accademia con il nome di *compà Cont* ed è dedicatario dei *Rabisch*) a cui suggerisce le bizzarre visioni di animali fantastici che compaiono nelle grottesche dipinte sui soffitti della villa, i giochi d'acqua e le statue delle grotte nella grande esedra.²⁰

Milano rivela così il suo volto profano e insofferente ai dettati controriformistici, ma rivela anche un profilo, per usare l'espressione di Eugenio Battisti, antirinascimentale,²¹ che si svolge però fuori città. Non stupisce quindi che gli scritti di Lomazzo vengano pubblicati dopo la morte di Carlo Borromeo nel 1584. Lomazzo muore a Milano otto anni dopo, nel 1592.

I Grotteschi pinti in versi

Le *Rime*, pubblicate nel 1587,²² sono composte da sette libri che raccolgono, come spiega l'autore, sonetti dedicati a temi sacri, religiosi e morali; a uomini politici e artisti; a uomini eccellenti in armi e lettere; a storie vere e fantastiche, trattate come metafore; a storie antiche e moderne con insegnamenti morali; a vari capricci e invenzioni e, infine, alla critica dei pedanti. Chiude il libro l'autobiografia.

¹⁹ Ivi,

²⁰ Alessandro Morandotti, *Il ninfeo di Lainate, i Rabisch e la Milano sperimentale dei giochi d'acqua*, in KAHN-ROSSI, BORA, PORZIO 1998.

²¹ BATTISTI 2005.

²² Per la descrizione dell'edizione del 1587 e le vicende della composizione che risale all'età giovanile, ma viene completata in fase tarda e per la relazione con i Sogni, cfr. TADDEO 1979.

Riporto integralmente il titolo:

Rime ad imitazione dei GROTTESCHI
usati da' pittori
con la vita del autore
descritta da lui stesso in rime sciolte
ET POI
Studiosamente senza alcun certo ordine e legge accoppiato insieme vari e
diversi concetti tolti da Filosofi, Storici e Poeti e da altri scrittori
DOVE SI VIENE A DIMOSTRARE
la diversità de gli studi, inclinazioni, costumi e capricci de gli uomini di
qualunque stato e professione;
E però intitolate Grotteschi, non solo dilettevoli per la varietà de le
invenzioni, ma utili per la moralità che vi si conviene

Il fine è già chiaro: applicare alla poesia, secondo il principio *ut pictura poesis*, il metodo disordinato e senza regole delle grottesche, per percorrere la varietà delle soluzioni proposte nella storia del pensiero e dell'arte. Il primo criterio è l'enumerazione, il porre l'uno accanto all'altro, «come in un grande museo»,²³ i personaggi presentati. Il modello sembra il Museo di Paolo Giovio, allestito a Borgovico, sulle sponde del lago, vicino a Como, una galleria di ritratti di uomini illustri di cui rimangono gli *Elogia*, la raccolta delle biografie poste inizialmente a commento delle immagini.²⁴ Giovio è anche uno dei personaggi di un altro scritto di Lomazzo *Gli Sogni e Raggionamenti*, rimasto incompiuto²⁵ e in qualche modo intrecciato con i *Grotteschi* in cui confluirono i sonetti che avrebbero dovuto concludere le singole parti dell'opera.²⁶ Giovio, assieme a Leonardo, è protagonista del primo dialogo e racconta di aver voluto scrivere, senza riuscire a terminarlo per il sopravvenire della morte, una «fantasia bizzarra» che si ripropone in un suo sogno,²⁷ nel quale egli viene condotto dagli spiriti lunari, attraverso una scala fatta di nuvole, in una grotta popolata di animali dalla voce umana. Ne è portavoce il falco che racconta di personaggi famosi della storia associando a ciascuno di loro un animale affine per le caratteristiche fisiognomiche, in cui afferma sia entrata la loro anima in un processo di infinita metempsicosi. Sembra di scorgere il vero Giovio nell'atto di scrutare i lineamenti dei personaggi della sua galleria dei ritratti per scriverne la breve biografia individuando corrispondenze o contrasti con le opere compiute.

²³ SCHOLL 524; Ossola esamina l'enumerazione come figura retorica e l'uso dell'asindeto, cfr. OSSOLA 1971, 138ss.-

²⁴ La galleria venne iniziata da Paolo Giovio (Como 1483 ca. – Firenze 1552) nel 1537. Dopo la morte del vescovo la galleria venne dispersa, l'edificio cadde presto in rovina e fu abbattuto nel 1615. Il testo *Elogia virorum clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* (1546) è stato tradotto in Giovio 2006. Michele Mari, nell'Introduzione, lo definisce, un po' ingiustamente, *Un museo degli orrori*, riportando solo le descrizioni delle peggiori crudeltà soprattutto degli uomini d'arme e dei politici.

²⁵ Il testo ebbe una vicenda piuttosto intricata. Il manoscritto fu trovato dal pittore e scrittore Giuseppe Bossi (1777-1815) che ne diede conto e propose una datazione; in seguito fu dato per scomparso. Il ritrovamento dell'inedito nella King's Library del British Museum si deve al Dionisotti, che segnalò la sua scoperta a Battisti, che lo cita. Il testo si trova nell'edizione degli *Scritti sulle arti* a cura di Roberto Paolo Ciardi che lo data intorno al 1563 (LOMAZZO 1973-1974, I, LXXXI- LXXXII).

²⁶ Un'analisi dettagliata in SIMION 2018. Simion: I sonetti da cantare in coda ad ogni ragionamento furono indicati da Lomazzo attraverso il capoverso di ognuno di essi. Roberto Paolo Ciardi, il curatore degli *Scritti d'arte* ha svolto anche il lavoro di identificazione dei sonetti indicati da Lomazzo nei suoi *Sogni* e i sonetti tramandatici (vedi il volume curato da Alessandra Ruffino). Ciardi rintracciò la maggior parte di essi e indicò dunque ogni volta le informazioni necessarie in questo senso. Cfr. LOMAZZO, 1973-1974, n. 78, 22 – 23.

²⁷ Ivi, I, 6.

Nella Dedicca a Carlo Emanuele I, duca di Savoia,²⁸ che apre il libro delle *Rime* compare un ulteriore elemento che per Lomazzo collega la poesia alla pittura: nei «Grotteschi / pinti in versi» egli invita il duca a scegliere a suo capriccio, prendendo in considerazione solo i mutamenti di chiaroscuro e delle mescolanze di colore:

I volgimenti sol di chiari e scuri,
Et d'altre mischie, i quai variando miri.²⁹

L'autore espone di seguito la partizione dell'opera accostando l'espressione biblica «secondo l'ordin, la misura e il modo» con la sorte, la casualità e prevedendo, in particolare per il VI libro, un esito di nonsenso burchiellesco:

Gl'umori, le invenzioni, e fantasie,
Et gli strani pensieri e le chimere
Sono nel sesto con le grillerie.³⁰

La curatrice dell'edizione critica dell'opera, Alessandra Ruffino, afferma a questo proposito di dover scrivere la storia di un'impresa disperata, di una sconfitta di fronte all'indecifrabilità di molti passaggi. La nostra lettura si affiderà però alle sue note e alle sue indicazioni che ci aiutano comunque a mettere a fuoco il tema del grottesco.

Lomazzo conclude il primo sonetto ribadendo la difesa del progetto che unisce pittura e poesia e apre il terzo con un richiamo a Dio che è il solo «possente / Terminar figura»,³¹ richiamo che viene interpretato da Scholl come convinzione dell'impossibilità del pittore e del poeta a completare l'opera e della necessità di creare il grottesco che qui diverrebbe riflesso del sublime.³²

L'introduzione contiene anche una poesia sull'origine del grottesco:³³

Nasce il bizar Grottesco, a cui s'apprende
Ogni spirto gentil, dal naturale.
Fra cavi, e più alto poi spiegando l'ale,
Dimostra tutto quel che ch'a noi s'estende.

E con diverse forme al mondo rende
Diversi tuoni, ma in natura eguale
A' nostri affetti, e non meno anco vale
Quando in far una cosa un'altra prende.

Quindi i concetti son sì oscuri e chiari,
Ch'usciti paion fuor dal gran Caosse,
Rivolto in vari modi sottosopra:

Che quei caprizzi dàn sì illustri e rari,
Cha sporli i gril non vorria che fosse
Men pronto d'un pittor, che dii a quegli opra.³⁴

²⁸ A Carlo Emanuele I (1580-1630) Lomazzo dedica anche il *Trattato*.

²⁹ L. I, [a] 29-30 (LOMAZZO 2006, 4).

³⁰ Ivi, [a] 74-76 (LOMAZZO 2006, 6)

³¹ Ivi, [c] 6-7 (LOMAZZO 2006, 8)

³² SCHOLL 2000, 550, che conclude «Il grottesco è quindi una forma del sublime».

³³ OSSOLA 1971, 187: versi «che rifan la cantilena a Dante e Guinizzelli», e n. 93.

³⁴ L. I, [f] 1-14 (LOMAZZO 2006, 10-11).

Il bizzarro grottesco nasce quindi nelle grotte, ma non sembra limitarsi all'imitazione dei disegni antichi poiché si riferisce direttamente alla natura,³⁵ ne ripropone l'esuberanza creatrice, come scrive André Chastel nel libro sulla grottesca.³⁶ L'arte «crea come crea la natura»,³⁷ ribadisce Carlo Ossola esponendo il concetto di mimesi che progressivamente si afferma tra i letterati e gli artisti della seconda metà del Cinquecento che prendono spunto da un passo della *Poetica* di Aristotele nel quale lo stagirita ammette l'introduzione nelle opere di poesia di elementi che non aderiscono perfettamente a tutti i particolari dell'oggetto raffigurato.³⁸ Libero quindi dall'emulazione dell'esistente, il grottesco distende le sue ali e si eleva in alto mostrandoci tutto quanto il mondo che percepiamo in toni diversi, ma conformi al nostro sentire. Ci dà concetti chiari e, insieme, oscuri, usciti dal caos che mescola luce e oscurità: «un'apparente chiarezza e una simultanea oscurità di fondo», come scrive Taddeo che considera essenziale alla poetica di Lomazzo proprio questa tensione.³⁹ A questo si aggiunge il processo di rovesciamento che li rivolta sottosopra e richiama motivi magici.⁴⁰ I concetti, dipinti in chiaroscuro, generano i capricci, per spiegare i quali ci vorrebbe pronto un pittore che li dipingesse.

Il carattere allegorico e metaforico del grottesco, espresso dal verso «in far una cosa un'altra prende», allude a un'interpretazione della natura come insieme di segni, di geroglifici,⁴¹ che instaurano accostamenti insospettati tra forme lontane delle quali si vuole cogliere l'analogia, al seguito del filone della letteratura cinquecentesca sui simboli, gli emblemi e le imprese, le relazioni magiche tra la vita degli uomini e l'influsso dei pianeti, tra i tratti fisiognomici e i caratteri degli animali—simbolo che richiamano l'amico Gerolamo Cardano e rivelano l'influsso di Agrippa da Nettelsheim.⁴²

Il capitoletto successivo entra o tenta di entrare nel merito della definizione di grottesco. Nessun pittore, però – prosegue –, riuscirebbe a dipingere con il pennello questi suoi *Grotteschi* che ritraggono l'alto e il basso, il bene e il male, tutti gli umori, che con i colori è quasi più difficile rendere. Per questo il muro diventa la pagina che resiste all'acqua e al fuoco (l'affresco e l'encausto, come scrive nella nota Ruffino?) e riesce a rendere i particolari più complessi:

Sono i Grotteschi tanto pien d'umori,
Et quasi i più difficili a far bene,
Che cosa far si possa con colori.

³⁵ Acciarino sottolinea questo riferimento all'osservazione della natura come punto di partenza per un passaggio dalla dimensione fisica a quella metafisica in antitesi alla negazione del carattere simbolico e allegorico da parte di Ulisse Aldrovandi e di Gabriele Paleotti; cfr. ACCIARINO 2018, 49.

³⁶ CHASTEL 2018, 35.

³⁷ OSSOLA 1971, 24; cfr. 17ss.

³⁸ OSSOLA 1971, 18-19; Aristotele, *Poetica*, 1460- b 6-33. Ossola individua un'oscillazione in Lomazzo nel delineare il rapporto arte-natura: nel *Trattato* scrive che l'arte è «simia» della natura, nell'*Idea* suggerisce che l'arte possa superare la natura, mentre nello stabilire il principio *ut pictura poesis*, sempre nel *Trattato*, conclude che l'arte crea come la natura (OSSOLA 1971, 222).

³⁹ TADDEO 1979, 151.

⁴⁰ cfr. Jean-Marc Mandosio, *Il concetto di caos nel Rinascimento*, in SECCHI TARUGI 1998.

⁴¹ Sull'interpretazione delle grottesche come geroglifici cfr. anche le osservazioni dell'erudito Pirro Ligorio che ne dà una lettura morale: BAROCCHI 1971-1977, III, 2676ss.

⁴² Secondo Nicole Dacos Lomazzo e Ligorio, influenzati dalla mentalità tridentina, mettono fine al dibattito che aveva diviso i primi trattatisti: l'elemento chimerico, fantastico e immaginario passa con loro in secondo piano ed essi si mostrano partigiani della riproduzione della natura e, nello stesso tempo, alla ricerca del carattere simbolico delle grottesche che dovrebbe rivelarne il senso profondo e segreto, riservato a un gruppo ristretto di studiosi e inaccessibile al popolo (DACOS 1969). Questa lettura è contestata da Philippe Morel che ritiene invece essenziale l'elemento simbolico in De Hollanda, Ligorio e Lomazzo come «chiasmo delle fantasia e del sapere, della derisione e della riflessione, [...] *mise en abîme* dell'individuo» in un mondo che non si sa più circoscrivere (MOREL 1985,153-156).

A questi ho scielto un muro che mantiene
All'acqua, al foco, e li color son tali,
Ch'a le genti fan ben e coste e vene.

Pinti gli son diversi beni e mali,
con le strane mazzate che si danno
Alle genti di notte con gl'occhiali.⁴³

Scholl propone di intendere con la gente con gli occhiali i pedanti⁴⁴: in ogni caso persone che, nonostante gli occhiali non possono vedere nella notte. Lomazzo prosegue nella descrizione del suo intento di rappresentare il mondo attraverso il travestimento grottesco, come nel caso degli uomini che sono rappresentati nella forma di animali, o nella resa delle diverse caratteristiche dei popoli «sotto l'ombra d'altro far, detto *Rabesco*», presentando il carattere metaforico del grottesco anche come strumento per nascondere, dietro il rovesciamento del Savio «che spesso vien vinto dal Matto»,⁴⁵ le tesi passibili di censura.

Un altro passo importante riguarda l'origine dell'ispirazione dei *Grotteschi* alla vista di una zuffa in una piazza di Milano che coinvolgeva gente del popolo, signori conosciuti e persino una prostituta vestita da uomo.

Et al sepolcro di Milan andando
Vidi alle pugne far sopra la piazza
Diversa gente in tal rumor saltando.

Cosa non vidi mai sì strana e pazza:
Perché ivi si vedean gittar a terra
Uomini a' quali era il giubbon corazza.

V'eran molti Signori atti alla guerra
[...]

Si trovar di fachini e polaiuoli
Che gl'occhi gli pestâr, la bocca e il fronte.

V'eran calzanti, servi, fruttaiuoli,
Ruffian, ladri, furfanti, agricoltori,
Sin a quei ch'acconciando van paiuoli.

La descrizione vivissima dello scontro si conclude con lo scoppio di una risata:

Pensate or voi quanti pestati e macchi
Essendo al fin che tutti gl'altri stracchi,
D'entrar in pugna non avean più speme.

Io, che tutta la festa ben vedei
Con quanti n'eran dentro, et quanti intorno,
A rider cominciai dal capo a' piei.⁴⁶

⁴³ L. I, [g] 13-21 (LOMAZZO 2006, 11-12).

⁴⁴ SCHOLL 2000, 551.

⁴⁵ L. I, [g] 73 (LOMAZZO 2006, 14).

⁴⁶ Ivi, [g] 93-97, ((LOMAZZO 2006, 103-108, 142-147).

La risata di Lomazzo come spunto per l'attività letteraria non si scioglie però in leggerezza: il testo dei *Grotteschi* si presenta come una «sterminata raccolta di ombre e fumi», una serie di storie erudite, vere e inventate, spesso leggende non verificate, «organizzate con una progressione discendente che dal piano sovranaturale e sacro declina fino a quello della burla». ⁴⁷ La scala neoplatonica degli esseri non si conclude nella mancanza o deficienza di essere, ma comprende dentro di sé anche il brutto e il male secondo una prospettiva che li rende ontologicamente autonomi: ⁴⁸ la catena degli oggetti da dipingere, scriverà nel *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, comincia da Dio e finisce con Lucifero, ⁴⁹ la serie delle poesie finisce nel nonsense e nella satira. Come scrive Ossola, il passaggio plotiniano dall'Uno al molteplice come gradazione discendente si interrompe, dando luogo a un «vuoto logico e spaziale, in cui cessa il significato come riferimento a un sistema, e stanno solo delle forme, dei nomi: “cose divine, celesti, mondane, immaginate, pensate, fatte, infernali, e meravigliose”». ⁵⁰

Il linguaggio passa dall'emulazione e dalla parodia di una poesia elevata all'uso popolare dei dialetti, dal riferimento colto che fa uso di termini stranieri al linguaggio scatologico da taverna. ⁵¹ Qualche volta – scrive Ruffino – le parole «vengono risucchiate nel turbine del vaniloquio: “Tristizie, filastrocche, chimere, / Viluppi, fanfalucole, proverbi, / Leggende, ciance, pappolate e verbi” (VII, 25) divorano le forme del vero in uno sperpero verbale che diviene scialo pedantesco». ⁵² Il carattere onirico, la contaminazione, l'incongruenza e spesso la mancanza di nessi rendono il testo spesso oscuro e incomprensibile, ma i meccanismi di questa «enciclopedia impazzita», che fanno saltare la grammatica e la sintassi oppure accostano parti sensate in modo incongruo, vengono finemente analizzati da Taddeo come ricerca intenzionale del non-senso. ⁵³ In relazione alle grottesche figurative il critico scrive:

[...] il Lomazzo ebbe l'intelligenza di trasportare in poesia non l'iconologia letterale, ma i principi formali, traducendoli (non si pretendono corrispondenze rigide) nell'inventività fantastica, nell'eterogeneità sêmica, lessicale, tematica, nell'incongruenza compositiva, nel disordine cronologico, nell'ambigua dialettica fra oscurità significante e nonsense puro.

Anche i quadretti pittorici a soggetto che compaiono nelle grottesche vengono così riproposti nelle scenette verisimili «inserite in contesti insensati». ⁵⁴ In questo senso la formula di Doni che definisce Burchiello come «poeta pittor di grottesche» può essere considerata un suggerimento per Lomazzo nella sua contestazione del petrarchismo e nell'affermazione della possibilità di «un discorso radicalmente alogico eppure capace di trasmettere significati». ⁵⁵

⁴⁷ Alessandra Ruffino, *Introduzione «Qui son istorie, poesie e chimere»*, in LOMAZZO 2006, IX e X.

⁴⁸ Erwin Panofsky ritiene che, nel sistema neoplatonico, la bruttezza possa essere attribuita alla resistenza della materia, PANOFSKY 1973, 70; per quanto riguarda il nostro autore, Panofsky afferma che ne *Trattato* Lomazzo «appariva ancora d'ispirazione sostanzialmente peripatetico-scolastica», ma che poi nell'*Idea* «si rivelò come il corifeo d'una metafisica dell'arte orientata in senso neoplatonico» (ivi, 71). Nella nota Panofsky precisa che questo non esclude certo l'influenza dell'aristotelismo (ivi, n. 60, 155). Certamente l'influsso di Marsilio Ficino su Lomazzo è chiaramente visibile in molti passi che riprendono gli scritti del filosofo neoplatonico parola per parola, ma l'unità del cosmo sembra qui valere solo come un'aspirazione irrealizzabile.

⁴⁹ LOMAZZO 1974, 460 (ed. Ciardi).

⁵⁰ OSSOLA 2014², 92.

⁵¹ Per il lessico dei *Grotteschi* cfr. TADDEO 1979, 154ss.

⁵² In LOMAZZO 2006, XX.

⁵³ TADDEO 1979, 163ss.

⁵⁴ Ivi, 177.

⁵⁵ Ivi, 177, 180.



Giovan Paolo Lomazzo, *Testa grottesca*, collezione privata

I mostri

Un altro aspetto della traduzione delle grottesche in grottesco è l'ammirazione per il mostruoso⁵⁶ che deriva dalla combinazione ibrida delle parti, dalla metamorfosi degli stessi oggetti, che insinua l'incubo del lugubre e del diabolico, come nel sonetto spesso citato:

Trovai un'Osteria fatta a ranocchi,
De la qual le finestre fe' la Morte,
E le bocche de i gatti eran le porte,
Con pane, e carne di pulci e pedocchi.

Le lenzuola di pelle di merlocchi
Et di busecchia l'andito e la corte.
L'Oste co'i servi mi parver di torte,
Et le pentole e piatti di fenocchi.⁵⁷

Lomazzo collega grottesca e mostri richiamandosi, prima di tutto, a Leonardo il cui interesse per lo studio della natura sconfinava nella ricerca del mostruoso e delle anomalie che si presentavano in natura o che si possono creare nella fantasia. In un passo del *Trattato* di Leonardo troviamo le istruzioni per creare un ibrido:

se vuoi far parere naturale un animal finto, dato, diciamo, che sia un serpente, per la testa pigliane una di un mastino o bracco, e ponile gli occhi di gatto, e le orecchie d'istrice, ed il naso di veltro, e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, ed il collo di testuggine d'acqua.⁵⁸

Vasari racconta anche l'episodio del ramarro trasformato in drago con ali tremolanti e corna e barba posticce, tenuto in una scatola per spaventare gli amici. Anche Lomazzo nel capitolo "Della forma de gl'uomini monstruosi" del suo *Trattato*, dopo un elenco di esseri mostruosi secondo lui esistenti in natura, ricavati invero dalla storia dei mostri di Ulisse Aldrovandi,⁵⁹ racconta di due disegni di Leonardo:

⁵⁶ Sui mostri nel Rinascimento cfr. BATTISTI 2005, I, 130ss.; sui sogni ivi, 147ss.-

⁵⁷ L. VI, 133, 1-8 (LOMAZZO 2006, 584-585).

⁵⁸ LEONARDO 2015, par. 415.

⁵⁹ Cfr. la nota di Ciardi, LOMAZZO 1974, 552.

E ben che molti altri mostri si potessero ricordare e dipingere, e fra tutti quelli che ritrasse Leonardo Vinci in Milano, uno de i quali era bellissimo fanciullo, col membro in fronte e senza naso e con un'altra faccia di dietro della testa, col membro virile sotto il mento e l'orecchie attaccate a i testicoli, le quali due teste avevano le orecchie di fauno, e l'altro mostro aveva in cima del naso il membro e ne i lati del naso gl'occhi, e nel resto era parimenti bellissimo fanciullo, che tutti due si trovano in disegno di sua mano [...].⁶⁰

La declinazione erotica del grottesco compare però più chiaramente nei *Sogni*, ad esempio nel *Ragionamento terzo* che ha come protagonisti Euclide e Ariosto. Il poeta e l'amata Aurelia subiscono una strana metamorfosi nella quale i due innamorati cambiano sesso e si vedono crescere entrambi una «coda di drieto da serpe, [...] che de mille colori era e di lunghezza de quatro brazzia».⁶¹ Segue la descrizione dell'attrazione erotica esaltata dal mutamento del sesso, il successivo parto e la morte di Ariosto e il racconto del poeta tornato in vita dopo aver ripercorso la discesa all'inferno sulle orme di Dante. Più grottesca che erotica è la descrizione di Elena nel *Ragionamento secondo*, protagonisti Pitagora e il maestro d'armi di Ludovico il Moro: Pitagora, reincarnatosi prima in una formica indiana e poi in Euforbo, viene a sapere da un ragazzo nano, il quale ha avuto un'avventura con la moglie di Menelao mentre costui era a caccia, che la descrizione di Omero è del tutto sbagliata; così la descrive:

dicendo ella aver la panzia come una gola di bue crespa, sopra la quale cadevano le due mamelle simigliante a duoi sachetti, di lunghezza di dui palmi, piene di vene di collar morello; e che le sue gambe erano magre e storte, con una vulva larga, di modo che dui pugni ascondeva in una falda che da quella faceva; et oltre a ciò, oltre alle altre cose che disgraziatamente avea formate, gli puzzava il fiato.⁶²

Da questi due soli esempi si capisce che, tra i motivi che portarono l'autore a non concludere i *Sogni* e a farli pubblicare dovesse aver parte il timore della censura, timore che non vale per i *Rabisch*, forse perché l'osceno e il licenzioso è mascherato dalla lingua facchinesca. Il titolo vuole ricalcare quello dei *Grotteschi* identificando il significato di arabeschi e grotteschi e la raccolta dà spazio, per tutta la prima parte, a componimenti degli altri componenti dell'Accademia che elogiano l'abate in diverse lingue e dialetti. La seconda parte presenta i sonetti di Lomazzo e reca come titolo *I divers rabisc over sversarigl cogl'ign nassud fura dor tegnon ar Zavargna* (I diversi arabeschi ovvero versacci che sono nati dalla zucca dello Zavargna).⁶³ Sono davvero versacci, frecciate, lamentazioni, maledizioni, inni all'eros, al vino e a Bacco.

grotte infernali

È davvero sorprendente pensare al clima festante e irriverente delle riunioni di questo cenacolo nel clima della Milano di Carlo Borromeo che era stato nominato cardinale-diacono dallo zio, papa Pio IV nel 1560, l'anno di costituzione dell'Accademia, e che nel 1565 aveva preso possesso della diocesi milanese. Si possono leggere le sue disposizioni minuziose sull'architettura e sulla decorazione delle chiese e la sua condanna di «quelle rappresentazioni di facce umane mostruosamente deformate che volgarmente si dicono *mascaroni*»,⁶⁴ ma l'analisi più articolata sulla funzione delle immagini si trova negli scritti del cardinale bolognese Gabriele Paleotti e nella sua critica alle grottesche. Nei capitoli XXV-XXXVI del *Discorso*

⁶⁰ LOMAZZO 1974, 553. Va aggiunto che un quaderno di teste caricate di Leonardo era posseduto da Aurelio Luini, amico di Lomazzo e accademico anche lui come *compà Lovign*. Queste connessioni hanno permesso alla critica indicare una linea tra Leonardo, Lomazzo e Arcimboldo. Su Leonardo cfr. LOMAZZO 1974, I 141.

⁶¹ LOMAZZO 1973-1974, I, 42.

⁶² Ivi, 26.

⁶³ LOMAZZO 1993, 81-82; vedi anche PEZZINI 2020, articolo che mette in discussione la lettura dei *Rabisch* da parte di Isella cercando di attenuare la contrapposizione di Lomazzo e degli Accademici alla politica controriformistica di Carlo Borromeo.

⁶⁴ BORROMEI 1952, 57.

intorno alle immagini sacre e profane (Bologna 1562) propone un catalogo delle immagini inaccettabili nel contesto della Chiesa della controriforma, le caratteristiche delle quali sembrano preparare e convergere, come scrive Damiano Acciarino, nella descrizione delle grottesche: esse quindi «apparivano allo stesso tempo mostruose e prodigiose, crude e orrende, oscure e incomprensibili, insolite, ridicole, vane, imperfette, sproporzionate, indecorose, inverosimili e false». ⁶⁵ I capitoli XXXVII-XXXXII, dedicati proprio alle grottesche, prendono avvio dalla delimitazione dell'argomento: Paleotti esclude le decorazioni con motivi vegetali, gli arabeschi ornamentali e persino «quei mostri, o marini, o terrestri, o altri che siano, che dalla natura talora, se bene fuori dell'ordine suo, sono stati prodotti», ⁶⁶ e scrive:

[...] solo comprendiamo sotto questa voce quelle forme d'uomini o d'animali o d'altre cose, che mai non sono state, né possono essere in quella maniera che vengono rappresentate, e sono capricci puri de' pittori e fantasmi vani e loro irragionevoli imaginazioni.⁶⁷

Collega poi il termine 'grotta' al greco κρυπτή, luogo occulto, nascosto e segreto (sotto o sopra terra, non importa) e descrive le grotte antiche come luoghi di culto infernale, decorate dai pittori con fantasmi e mostri e aggiunte capricciose:

Così è molto verisimile che i pittori gentili anch'essi volessero onorare i suoi falsi dèi d'invenzioni che imitassero la loro natura, valendosi delle cose narrate nei notturni sacrificii di Bacco, di Proserpina e d'altri. Al che si puotero muovere ancor per altra ragione, considerando essi che queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi, che sono aggiramenti in aria, chimere, fantasmi e bizzarie molto stravaganti; onde finsero quella esser figlia del Chaos e moglie d'Erebo, e questo, tra una gran schiera de figli, averne tre principali, de' quali ciascuno si mutasse in varie forme, chi d'uomini, chi di fiere, d'ucelli, di serpenti, di sassi, di tronchi, et altre loro fantasie, come lasciò scritto Ovidio.⁶⁸

Esclude quindi dai luoghi di culto questi «aggiramenti in aria» e li esclude soprattutto per la loro possibile interpretazione simbolica e allegorica, che impedisce, per la loro cripticità, qualsiasi lettura razionale:

noi, quanto al proposito delle grottesche, diciamo che esse ordinariamente, come ognuno sa, non hanno ascoso alcuno senso giovevole, ma sono fatte a salti et a capriccii; e quando pure ve ne fosse alcuno, viene ad essere tanto recondito et abstruso, che serve per pochissimi et inganna moltissimi, e però si ha da tralasciare.⁶⁹

Le critiche alle grottesche come sogni di pittura o come negromantiche o ctonie, come scrive Roberto Paolo Ciardi, più che avere funzione di deterrente, hanno per Lomazzo significato di stimolo,⁷⁰ ma la difesa negli scritti sull'arte, nel *Trattato* e nell'*Idea del tempio della pittura*, è certo relativamente più cauta perché ne limita l'uso all'ornamento delle parti vuote, ai «vacui». ⁷¹ L'argomento che legittima le grottesche si basa proprio sul loro carattere metaforico che «esprime le cose ed i concetti non con le proprie, ma con altre figure»; ⁷² la qual cosa – ribadisce Lomazzo contro la tesi di Paleotti – non deriva dalle grotte in cui praticare lascivie, ma presenta «enimmi, o cifere, o figure egizie, dimandate ieroglifici», cioè una sapienza antica che si esprime in modo allegorico, come negli emblemi e nelle imprese moderne. Alla grottesca è permesso, in questo modo, di rappresentare tutti i concetti possibili:

⁶⁵ ACCIARINO 2018, 27-28

⁶⁶ PALEOTTI 1582, 425 (testo internet)

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, 348.

⁶⁹ *Ivi*, 451.

⁷⁰ LOMAZZO 1973-1974, n. 1, 367.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

E per me credo che ciò fosse perché non ci è via più accommodata, per disegnare over mostrar qual concetto si voglia, della grottesca; per ciò che a lei sola nell'arte sono concessi sacrifici, trofei, istromenti, gradi concavi, convessi, in giro e pendenti e rilevati; et oltre di ciò tutti gli animali, fogliami, arbori, figure, ucelli, sassi, monti, fiumi, campi, cieli, tempeste, saette, tuoni, frondi, fiori, frutti, lucerne, candelieri accesi, chimere, mostri et, in somma, tutto quello che si può trovare et imaginare.⁷³

A questo si aggiunge il richiamo, più volte ribadito, alla libertà del pittore e al suo furore creativo che non può essere limitato dalle raccomandazioni dei pedanti:

Però lasciamo gracchiare alcuni stitichi che non gli vogliono ammettere, sí come genti che non avendo disegno non conoscono la bellezza et ornamento dell'arte, i quali sono come dice il verso:

Gente a cui si fa notte inanzi sera.⁷⁴

La composizione delle grottesche richiede dunque al pittore «un certo furore et una natural bizzarria» che congiunga natura e arte,⁷⁵ ma, se l'arte raccomanda certi criteri nella composizione che rispettino la verisimiglianza, essa non esclude le creazioni dell'Arcimboldo e di Bosch che Lomazzo ammira incondizionatamente.

Brutta bellezza e bella bruttezza⁷⁶

Nel libro *Il filosofo e le grottesche* Silvia Maspoli Genetelli prende in esame la pluralità dell'esperienza estetica in Michel de Montaigne, che ha voluto paragonare la sua scrittura al modo di dipingere le grottesche, in Giordano Bruno che, pur non nominandole ricorre all'analogia scrittura-grottesca, e in Lomazzo. Il punto centrale dell'analisi dei testi di Lomazzo è proprio la tensione tra frammentarietà, dispersione, ansia di fronte alla molteplicità del reale, da un lato, ed esigenza di unità, dall'altro. La fiducia umanistica nella possibilità di fornire un'enciclopedia dell'arte è però «destinata allo scacco» per l'impossibilità di una scienza del particolare di cui lo stesso pittore sembra rendersi conto citando Aristotele, e che quindi lo porta «a moltiplicare gli esempi, aggiungere nuove variabili, senza mai trovare termine al suo lavoro».⁷⁷ Il repertorio degli scritti sull'arte di Lomazzo si rivela così «disordinato, privo di casseti»⁷⁸, e il paragone con il teatro di Giulio Camillo vale soltanto per l'aspirazione all'unità. L'istanza unificatrice diverrà piuttosto una precettistica estetica plurale nella teoria dei sette governatori del tempo dell'*Idea*, ispirati dai diversi pianeti: Michelangelo Buonarroti, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio, Andrea Mantegna, Tiziano Vecellio, ciascuno con un diverso stile. Secondo Maspoli Genetelli questo procedimento conduce Lomazzo a un punto morto perché lo costringe a sovrapporre il principio razionale della convenienza, il criterio della fisiognomica astrologica, alla vaghezza: «la vera bellezza – scrive nell'*Idea* – è solo quella che dalla ragione si gusta e non da queste due finestre corporali».⁷⁹ Ma qui Lomazzo parla di una bellezza accessibile solo alla mente e non agli occhi, come scrive Robert Klein, per far accettare lo spiacevole e il brutto, modificando in modo goffo il testo di Ficino.⁸⁰ Del resto subito dopo Lomazzo «ricade nel vortice della *multiplicatio*, e mai vortice fu tanto impetuoso»,⁸¹ aprendo all'apprezzamento delle grottesche e di altre

⁷³ Ivi, 369.

⁷⁴ Ivi, 368-369 (il verso è in Petrarca, *Trionfo della morte*, canto I, v. 57, ma forse era già un detto popolare).

⁷⁵ Ivi, 369.

⁷⁶ L'espressione è di Gregorio Comanini, cit. in OSSOLA 2014².

⁷⁷ MASPOLI GENETELLI (2006), 189.

⁷⁸ Ivi, 192.

⁷⁹ LOMAZZO 1974, I, 225.

⁸⁰ LOMAZZO 1974, II, 596. In nota Klein rileva un lieve errore di Panofsky che fa passare l'interpolazione di Lomazzo per una frase di Ficino.

⁸¹ Ivi, 211.

espressioni artistiche stravaganti, come quelle di Arcimboldo. Ma questa apertura conduce all'accettazione della varietà infinita delle cose, rincorsa dalle parole che le descrivono e ne ripropongono la dispersione nello scompaginamento della sintassi, nelle iterazioni, nello stile e persino nella metrica, nell'eterotopia come direbbe Foucault. L'estetica di Lomazzo ingloba così persino il brutto, il mostruoso, il bizzarro, il burlesco, anticipando, come scrive Ciardi, di tre secoli l'estetica del brutto.⁸²

bibliografia

- ACCIARINO DAMIANO (2018), *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Prefazione di Dorothea Scholl, Roma, Aracne
- ACIDINI CRISTINA (1982), *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. IV *Forme e modelli*, Torino, Einaudi, 161-200
- BARELLI STEFANO (1995), *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli «Accademici della valle di Blenio»*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", vol. 24, 1
- BAROCCHI PAOLA (a cura di) (1971-1977), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli, Ricciardi (in particolare III, cap. XV, "Le grottesche")
- BATTISTI EUGENIO (2005), *L'antirinascimento*, 2 voll., Torino, Aragno 2005
- BORGHINI STEFANO, BOERI STEFANO (2020), *Raffaello e la Domus Aurea*, catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2020-2021, Milano Electa
- BORROMEO CARLO (1952), *Arte sacra: de fabrica Ecclesiae*, versione e note a cura di Carlo Castiglioni e Carlo Marcora, prefazione di Giovanni Costantini
- CASTORE ANTONIO (2012), *Grottesco e riscrittura*, Roma, Aracne
- CHASTEL ANDRÉ (2018), *La grottesca*, trad. it. di Silvestro Lega, Milano, Abscondita
- DACOS NICOLE (1969), *La découverte de la Domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute; Leiden, Brill
- GADDA CARLO EMILIO (1970), *La cognizione del dolore*, con un saggio di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi
- GIOVIO PAOLO (2006) *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzo, trad. it. di Andrea Guasparri e Franco Minonzo, prefazione di Michele Mari, note alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino, Einaudi
- KAHN-ROSSI MANUELA, BORA GIULIO, PORZIO FRANCESCO (1998) *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento: L'Accademia della Val di Blenio Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra tenuta a Lugano nel 1998, Milano Skira
- KAYSER WOLFGANG (1961²), *Das groteske seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag
- LEONARDO DA VINCI (2015), *Trattato della pittura*, condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270; preceduto dalla Vita di Leonardo di Giorgio Vasari, prefazione di Marco Tabarrini, introduzione di Silvia Bordini, Roma Newton Compton
- LOMAZZO GIOVAN PAOLO (1973-1974), *Scritti sulle arti*, 2 voll., a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Marchi e Bertolli (il primo volume contiene *Il libro dei sogni e Idea del tempio della pittura*, 1974, il secondo volume contiene il *Trattato e Della forma delle muse*)
- LOMAZZO GIOVAN PAOLO (1974), *Idea del tempio della pittura*, edizione commentata e trad. francese di Robert Klein, 2 voll., Firenze, Istituto Palazzo Strozzi
- LOMAZZO GIOVAN PAOLO (1993) *Rabisch / Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Valle di Blenio*, testo critico e commento di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1993
- LOMAZZO GIOVAN PAOLO (2006), *Rime ad Imitazioni de i Grotteschi usati da pittori. Con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, a cura di Alessandra Ruffino, Roma, Vecchiarelli

⁸² Roberto Paolo Ciardi, *Foreword: Lomazzo's Temple*, in TANTARDINI, NORRIS 2020, XII. Forse a Lomazzo si sono ispirati gli scrittori che in epoca contemporanea hanno intitolato "Grotteschi" o "Grottesche" alcuni loro scritti: Alberto Cantoni, Edgar Allan Poe, Elio Facchinelli e, da ultimo, Vitaliano Trevisan.

- MASPOLI GENETELLI SILVIA (2006), *Il filosofo e le grottesche : la pluralità dell'esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno*, Roma-Padova, Antenore
- MOREL PHILIPPE (1985), *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in Marcello Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani
- OSSOLA CARLO (2014²), *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Prefazione di Mario Praz, Firenze, Olschki
- PALEOTTI GABRIELE (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, memofonte.it
- PEZZINI ENEA (2020), *Lomazzo e i «Rabisch»*: status quaestionis e nuove prospettive, "Italianistica" rivista di letteratura italiana, XLIX, 1
- SECCHI TARUGI LUISA (a cura di) 1998, *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Atti del VII Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 17-20 luglio 1995, Firenze, Cesati
- SIMION PAOLA OANA (2018), *Gli Sogni e Ragionamenti di Giovan Paolo Lomazzo ovvero l'idea di una nuova maniera letteraria*, diss., <https://elib.uni-stuttgart.de/PaulaSimion.pdf>
- TADDEO EDOARDO (1979), *I grilli poetici di un pittore: le Rime di Giovan Paolo Lomazzo*, "Il Contesto", III
- TANTARDINI LUCIA, NORRIS REBECCA (edited by) (2020), *Lomazzo's aesthetic principles reflected in the art of his time*, foreword by Roberto Paolo Ciardi, introduction by Jean Julia Chai, afterword by Alexander Marr, Leiden-Boston, Brill