

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età moderna
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo II, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: Carmelo Occhipinti

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-793-1

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

TOMO I

BRAM DE KLERCK, <i>Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting</i>	5
VALERIA E. GENOVESE, <i>Statue vie: lavori in corso</i>	29
DANIELA CARACCIOLO, « <i>Qualche immagine devota da riguardare</i> »: <i>la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo</i>	51
CRISTINA ACUCELLA, <i>Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo</i>	89
MARIA DO CARMO R. MENDES, <i>Image, devotion and pararepresentation: approaching baroque painting to neuroscience, or a way to believe</i>	127
NINA NIEDERMEIER, <i>The Artist's Memory: How to make the Image of the Dead Saint similar to the Living. The vera effigies of Ignatius of Loyola</i>	157
ALENA ROBIN, <i>A Nazarene in the nude. Questions of representation in devotional images of New Spain</i>	201
PAOLO SANVITO, <i>Arte e architettura «dotata di anima» in Bernini: le reazioni emotive nelle fonti coeve</i>	239
TONINO GRIFFERO, <i>Vive, attive e contagiose. Il potere transitivo delle immagini</i>	277
ABSTRACTS.....	307

TOMO II

PIETRO CONTE, «Non più uomini di cera, ma vivissimi». <i>Per una fenomenologia dell'iperrealismo</i>	7
ARIANA DE LUCA, <i>Dall'ekphrasis rinascimentale alla moderna scrittura critica: il contributo di Michael Baxandall</i>	27
A. MANODORI SAGREDO, <i>La fotografia 'ruba' l'anima: da Daguerre al selfie</i>	77
FILIPPO KULBERG TAUB, « <i>They Live!</i> » <i>Oltre il lato oscuro del reale</i>	91
ALESSIA DE PALMA, <i>L'artista Post-Human nel rapporto tra uomo e macchina</i>	105
ABSTRACTS.....	115

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

«QUALCHE IMAGINE DEVOTA DA RIGUARDARE»:
LA QUESTIONE DELLE IMMAGINI
NELLA LETTERATURA SACRA DEL XVI SECOLO.

DANIELA CARACCILO

Agli occhi dello spregiudicato Bernardino Ochino (1487-1564)¹, l'apostata cappuccino protagonista del Protestantesimo italiano, le pratiche devote del mondo cattolico dovevano apparire particolarmente blasfeme se nell'*Apologo* 43 (*Nel quale si scuopre la stolta superstizione di quelli li quali voglian far dipingere Dio*) della raccolta ginevrina del 1554² narra con irriverenza divertita la storia di una beffa compiuta da un pittore ai danni di un Vescovo committente di una Trinità:

et dove è la Trinità, che secondo dici, l'hai fatta sì bella? Respose el depintor. Non la vedete voi depinta qui in aria? Non io, disse el Vescovo, che in aria o non aria? Io volevo che me la depingesse nel muro o non in aria. Et esso. Ah non sapete voi che ne' muri non possan

* Il presente studio riprende parte della relazione *Nicea nella predicazione dell'Età confessionale e il dibattito sull'immagine sacra nel Viceregno* presentata al Convegno Internazionale di Studi organizzato nell'ambito del dottorato di ricerca "Arti, storia e territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i paesi del Mediterraneo (Lecce, 10-12 maggio 2012), contributo in corso di stampa per i tipi di Edizioni Esperidi di Claudio Martino, Monteroni (LE).

¹ Per un profilo biografico del frate, cfr. OCHINO 1985, pp. 9-12.

² Sui racconti ochiniani, cfr. PIERNO 2006 e PIERNO 2012.

dipingersi se non le cose visibili? E che le invisibili sì come è la Trinità, tanto possan dipingersi quanto è possibile il dipingere in aria³.

Il racconto ochiniano serve a introdurre il tema della reazione ecclesiastica dinanzi alle arti figurative durante gli anni delle irreversibili fratture e trasformazioni interne alla Chiesa Cattolica di Roma, ritenute docili strumenti educativi da un lato, pericolosi 'inganni visuali' dall'altro.

Sullo sfondo di un serrato dibattito critico, che non ha mancato di suscitare un forte e vivace interesse⁴, sono intervenuti, anche se da punti di vista diversi, numerosi studiosi, i quali hanno considerato, trasversalmente, gli effetti prodotti dalla censura e dal controllo ecclesiastico nella dimensione artistica cinquecentesca⁵. In questa sede, nel riflettere sulla questione delle immagini, si vuole proporre una lettura dialettica tra i rappresentanti della Riforma del XVI secolo che la crescente radicalizzazione della lotta antiereticale provvederà ad occultare sotto lo spesso manto del disciplinamento.

Ben prima delle delibere tridentine con le quali le arti formeranno un consolidato sistema di comunicazione persuasivo ed edificante, capace cioè di influire sulle pratiche e sul comportamento dei fedeli, dalla letteratura sacra cinquecentesca (prediche, catechismi illustrati, libri di controversia) emerge una straordinaria assonanza di temi con le discussioni affrontate in sede Conciliare e riprese, con altrettanta carica normativa, dalla trattatistica sulle arti che di quelle polemiche suggellano la conclusione. Negli scritti teorici più noti⁶ i motivi della *memoria*, *biblia pauperum*, *excitatio* evocati a sostegno della liceità delle immagini e che tanto peso eserciteranno sulla politica figurativa postconciliare, co-

³ OCHINO 1554, s.n.

⁴ FIRPO 2010, in particolare il capitolo *I casi di Jacopo Pontormo e Lorenzo Lotto* alle pp. 3-11.

⁵ Tra la vastissima bibliografia basterà segnalare: SCAVIZZI 1974; TOSCANO 1979; SCAVIZZI 1981; PRODI 1984; SCAVIZZI 1986; PROSPERI 1988; GIOMBI 1992; MENOZZI 1995; PROSPERI 2010.

⁶ Per una bibliografia essenziale di riferimento si vedano: SCORRANO 2005; CAPUTO 2005; BIANCHI 2008.

stituiscono un insieme consolidato di *topoi* rinvigoriti, come si cercherà di dimostrare, dalla polemica iconoclasta del XVI secolo⁷. Un campo d'indagine tanto ampio, in un periodo così ricco di pubblicazioni, presenta difficoltà innanzitutto di ordine metodologico; ecco perché si vuole limitare l'analisi ad alcuni testi che meglio sembrano esprimere le problematiche ideologiche connesse alla funzione, allo statuto e all'uso delle immagini sacre.

Lungo una linea interpretativa che tiene conto della contrapposizione tra Riformati e Cattolici ortodossi già accuratamente tracciata⁸, si propongono le infuocate pagine di Théodore de Bèze (1519-1605)⁹, il teologo francese discepolo ed erede di Calvino¹⁰, in quanto rivelatrici del carattere de-sacralizzante assunto dalle raffigurazioni sacre per la cultura calvinista. Con la *Confessione della fede cristiana*, diffusa in un'edizione volgare del 1560, Bèze procede lungo una traiettoria segnata: «hanno rappresentato [i Cattolici] il proprio Dio con figure corporali, hanno ripieno gli altari d'ogni sorte di uomini, e donne adornate come meretrici, e di bestie, e fin di diavoli, con tanti puzzolenti corpi morti: e poi hanno posto il culto della pietà in queste cose»¹¹. In Bèze è presente uno dei punti centrali della polemica aniconica: il carattere di pericolosità dell'immagine sacra offerta alla visione del fedele illetterato¹².

Considerare le rappresentazioni del divino dal punto di vista del loro fine, uso e destinazione pubblica lo conduce a esprimere un giudizio sul valore gnoseologico delle stesse. Qui la problematica torna a essere piuttosto simile a quella già affrontata da Calvino che nel *De fugiendis superstitionibus*, volgarizzato nel 1553,

⁷ La polemica aveva visto la *Disputatio de cultu et adoratione imaginum* del 1552, successiva al *De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum* (Lyon, 1542) di Ambrogio Catarino Politi e al *De imaginibus* (Mainz, 1548) di Konrad Braun, per le quali cfr. BUSSI 1987, p. 160 e sgg; ZEN 2002, p. 71 e sgg.

⁸ SCAVIZZI 1974; SCAVIZZI 1981; PRODI 1984; SCAVIZZI 1986; MENOZZI 1995.

⁹ Cfr. DUFOR 2009.

¹⁰ Sulla diffusione delle idee riformate, cfr. RONCHI 2005.

¹¹ Si cita dall'edizione: *Confessione della fede cristiana* 1560, p. 215.

¹² Si accoglie lo spunto di riflessione offerto da STOICHITA 1998, pp. 96-97.

aveva sostenuto: «tutto ciò che noi ci immaginiamo di nostro cervello, son tanti falsi volti con li quali Iddio è mascherato, o vero, per dir più chiaramente, quando gli uomini si formano qualche figura o somiglianza per haver Iddio visibile, non hanno finalmente altro che un idolo»¹³. Formare, possedere e adorare un'immagine sacra alla quale rivolgere lodi e preghiere equivale a infrangere i Comandamenti e le Sacre Scritture. Calvino, a partire dalla pubblicazione del *Catechismo* nel 1541, aveva interpretato molto rigidamente la proibizione prescritta dall'Antico Testamento¹⁴ [(*Esodo* 20, 4; *Deuteronomio* 5, 8)]: partendo dall'episodio biblico del vitello d'oro (*Esodo* 32), denuncia le forme di devozione del culto cattolico: «il tenere le immagini ne' luoghi, dove si invoca Dio, e dove gli si rendono i culti divini, è manifesta idolatria, e trasgressione»¹⁵.

La sua condanna si rivela infatti durissima:

quanto più i Papisti apertamente sono convinti di tante e quasi infinite idolatrie che essi commettono crassamente con tante immagini che fanno adorare al popolo ignorante, tanto più s'indurano e combattono contra Dio, e contra la sua espressa volontà. Niegano da un lato che non le adorano: ma che vuol inferire l'ingincocchiarsi ad esse, accenderle davanti de lumi, offerirle de gli incensamenti, attaccarle de voti, far differenza tra l'una e l'altra, e insomma invocarle? Questo è impossibile a defendere che non sia un trasgredire volontariamente la Legge del Signore¹⁶.

L'oggetto della disputa riguarda, a ben vedere, l'intelligibilità di Dio, con il coinvolgimento di questioni cruciali legate ai processi di formazione e percezione dell'immagine, in un momento in cui la diffusione dei libri a stampa illustrati aveva profondamen-

¹³ Si cita dall'edizione: CALVINO 1553, pp. 237-238.

¹⁴ Si cita dall'edizione: CALVINO 1566, s.n.: «è cosa chiara, per questo Comandamento e per molti altri luoghi della Scrittura, che non sono semplicemente proibite da Dio le sculture e le pitture: ma Iddio ha havuto riguardo alla inclinazione corrotta de gli uomini, li quali essendo carnali, vorrebbero Dei corporei e visibili».

¹⁵ Si cita dall'edizione: CALVINO 1566, s.n.

¹⁶ Ivi.

te modificato l'approccio al testo biblico, con il conseguente mutamento del rapporto parola scritta-immagine¹⁷.

La posizione di Juan de Valdés (1505 ca.-1541), contro il quale si scatenò l'Inquisizione spagnola per la pubblicazione nel 1529 del *Dialogo de doctrina cristiana*, è molto interessante perché si pone al di fuori dell'alveo dei teologi cattolici preoccupati di salvaguardare il magistero di *mater ecclesia*¹⁸. Con un'immagine splendida, oltretutto efficace, nelle *Cento e dieci divine considerazioni* composte a Napoli ma pubblicate a Basilea nel 1550, Valdes riprende il parallelismo tra scrittura e pittura già evocato da Gregorio Magno nella lettera a Sereno vescovo di Marsiglia (600 ca.)¹⁹, a testimoniare un atteggiamento riformato che, senza sostenere la liceità della venerazione alle immagini sacre, tende comunque a riconoscerne positivamente la funzione:

l'uomo indotto che ha spirito, si serve delle immagini, come d'un alfabeto della pietà cristiana: con ciò sia cosa che tanto si serve della pittura di Cristo crocifisso, quanto gli basta ad imprimere nell'animo suo quello che Cristo patì, e gustare e sentire il beneficio di Cristo; e quando lo ha impresso, e il gusta, e il sente, non si cura più della pittura, lasciandolo che ella serva per alfabeto ad altri principianti: e quando ha Cristo nell'anima sua, quando è ispirato a dimandare alcuna cosa a Cristo, non si cura di mettere gli occhi corporali nella pittura, ma mette li spirituali, nella impressione che tiene nell'animo suo²⁰.

Coloro che non sanno leggere possono, attraverso le immagini, ripercorrere la storia sacra e ricavare utili insegnamenti. Il suo ragionamento non è un'apologia dell'iconoclastia, né tanto meno una difesa delle tesi cattoliche: la *Considerazione XXXII* contiene una precisa teoria sulla natura del linguaggio che è sempre, in ultima analisi, un problema di significati e che avrà la sua ri-

¹⁷ FRAGNITO 2005; PALUMBO 1990 e bibliografia segnalata; FRAGNITO 1997; per questioni più generali, cfr. MICHELSON 2013.

¹⁸ Cfr. PROSPERI 2010, pp. 167-173.

¹⁹ MENOZZI 1995, p. 18. Cfr. MARIAUX 1993, pp. 1-12.

²⁰ Si cita dall'edizione: *Le cento e dieci divine considerazioni* 1550, s.n.

caduta su alcuni dei più famosi nomi della Riforma italiana attivi nella Capitale Vicereale: Valdes, arrivato a Napoli nel 1535 al seguito di Carlo V, contribuì alla circolazione delle idee riformate²¹, tanto da influire su un altro religioso malvisto dalla Chiesa cattolica, il già citato Berardino Ochino²².

Nel sermone *Delle immagini e reliquie*, edito in una raccolta nel 1544, la tesi di Ochino si basa sull'idea che «per esser Dio in sé medesimo, e nella sua maestà invisibile, non può da noi dipingersi. Perché nella sua clarità abita una luce inaccessibile, non solo non possiamo con mano descriverlo, né con la mente comprenderlo»²³. L'ostilità del Frate deve essere interpretata come rifiuto delle arti figurative in quanto forma di conoscenza: quando accusa i comportamenti e le pratiche «dell'empio regno di Anticristo [...] pieno di tali idoli e immagini»²⁴ non fa che confermare il suo credo in una forma di religiosità intima basata sulla lettura meditata delle Sacre Scritture. «È gran peccato, e pessima idolatria, adorar le statue, e le immagini. Dirai, non adoriamo le immagini. Imo, le adorate. Perché a esse vi cavate la berretta, a esse vi inginocchiare, accendete le lampade, e le candele, date incenso, cantate, e di più, molti semplici a esse domandan le grazie»²⁵. Ecco che l'argomento di Calvino riaffiora in questo brano: «li semplici credono haver le loro grazie dalli santi, e peggio dalle loro immagini»²⁶, osserva Ochino, per concludere: «non ci basta forse, per conoscere Dio, e il superabbondante lume, che ne haviamo per Cristo, le Scritture Sacre, e lo Evangelio del figliolo di Dio?»²⁷. L'immagine è di conseguenza de-

²¹ Per una bibliografia essenziale di riferimento si richiamano: LOPEZ 1976; FIRPO, 1999.

²² Nel quaresimale del 1536 il Frate predicò a Napoli in San Giovanni Maggiore, venendo per la prima volta in contatto con Valdès, e poi ancora nel 1540. Da allora la sua partecipazione al circolo valdesiano fu sicura e l'adesione alle nuove idee riformate completa. Sulla sua vicenda, cfr. FIRPO 2003, pp. 247-320. Per un approfondimento sulla modalità della sua scrittura, cfr. BELLADONNA 1987.

²³ Le citazioni sono tratte da: *Sermones Beranardini* 1544, s.n.

²⁴ Ivi.

²⁵ Ivi.

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

gradata per la pretesa di rappresentare in forma e materia l'invisibile e quindi il non rappresentabile: «Dio ha un essere infinito, immenso, spirituale, semplicissimo, felicissimo, necessario, eterno, incorruttibile, e ottimo»²⁸, mentre l'immagine (traddotta in pittura o scultura) «ha un essere finito, circoscritto, corporale, composto, contingente, temporale, corruttibile, e imperfetto»²⁹.

Ochino oppone alla 'teoria del visibile', propugnata dalla Chiesa di Roma come canale di consenso sociale per legittimare la subordinazione dei fedeli, quella del 'leggibile', vero e proprio *leitmotiv* della disputa iconoclasta riformata: quanto più pressante si manifestava la richiesta di partecipazione alla conoscenza, tanto più si diffondeva (da parte dei Cattolici) il divieto di accesso diretto alle Sacre Scritture da un lato, l'invito all'uso di immagini per uso devozionale dall'altro³⁰. Lo si capisce dal *Dialogo in che modo la persona si debba reggere bene se stessa* edito nel 1542³¹: «io truovo che gli occhi sono due porte molto pericolose; bisogna haverne molta cura et serrarle a tutti gli inimici; bisogna che non le apri a vedere cosa alcuna inonesta, curiosa e vana»³². Tra queste, naturalmente, Ochino comprende le immagini sacre che inducono «alli mali desiderii»³³, distogliendo il pensiero del fedele dalla contemplazione della «vera bellezza di Dio»³⁴. In queste considerazioni riposa, in ultima analisi, il timore per la superiorità della vista intesa come senso privilegiato che porta a ribadire la maggior tenacia delle cose viste rispetto a quelle udite.

²⁸ Ivi.

²⁹ Ivi.

³⁰ L'aspetto è messo in rilievo da PALUMBO 1990, p. 41 e trova riscontro in PALEOTTI 1961, p. 208: «[...] quanto allo intelletto, chi non vede com'elle [le immagini] lo istruiscono e li servono per i libri popolari [...] Atteso che il popolo minuto le cose che i dotti leggono sui libri, egli le intende dalla pittura, o almeno alla pittura piglia occasione di domandarne i più savi et intenderle da loro». Si vedano inoltre i capp. XXIII e XXVIII alle pp. 221-226 in *ivi*.

³¹ Sulla complessa vicenda editoriale dei *Dialoghi*, cfr. OCHINO 1985, pp. 21-25.

³² Si cita dall'edizione: OCHINO 1985, p. 76.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Anche l'agostiniano Pietro Martire Vermigli (1499-1562), presente a Napoli dal 1533 al 1541, influenzato da Valdes e fuggitivo dall'Italia come Ochino³⁵, si rende conto della pericolosità ingannevole delle immagini sacre. Nel suo *Discorso intorno al Sacramento dell'Eucarestia* (Genova, 1557), nel negare la presenza sostanziale e reale del corpo e del sangue di Cristo nell'Eucaristia e nell'affermare il carattere idolatrico dell'atto esteriore di devozione al pane e al vino³⁶, Vermigli avanza un significativo paragone con gli espedienti illusori impiegati dagli artisti, definendo «le figure e pitture, che essi [i Cattolici] sopportano de' templi»³⁷ come puri accidenti³⁸. Come si nota, egli attacca le immagini sacre sul piano ontologico: queste, al pari dell'Eucarestia, sono considerate delle pericolose 'menzogne visuali'. La sua riflessione insiste su due caratteri fondamentali: la comprensione razionale e la meditazione interiore. Il problema sollevato dal teologo perciò non riguarda tanto il processo per il quale l'immagine è tradotta in forma, quanto il suo presunto valore gnoseologico³⁹: la contestazione alle raffigurazioni di Dio (oggetti reali creati e trasposti in immagine) nasce in Vermigli, esattamente come in Ochino, dall'idea «che i poveri contadini e semplici uomini non sanno distinguere né giudicare fra accidenti e la sostanza»⁴⁰. Dal fronte cattolico ortodosso giungono immediate le repliche. Nel tentativo di fronteggiare l'assalto iconoclasta, si asserisce che tutti i cristiani sono capaci di discernere la realtà dalla rappresentazione (simbolica) della stessa⁴¹:

³⁵ Nel 1547 approdarono entrambi in Inghilterra chiamati dal riformatore inglese Thomas Cranmer. Su Vermigli si vedano i saggi raccolti in *Pietro Martire Vermigli* 2003.

³⁶ Cfr. DALL'ASTA 1983.

³⁷ Si cita dall'edizione: VERMIGLI 1557, p. 218.

³⁸ ADAMO 1999, p. 365.

³⁹ PROSPERI 2010, pp. 182-183.

⁴⁰ Si cita dall'edizione: VERMIGLI 1557, p. 217.

⁴¹ PROSPERI 2010, pp. 326-327. Sarà il letterato Muzio Girolamo (1496-1576), autore delle *Mentite ochiniane* (Venezia, 1551) scritte proprio in risposta a Ochino, a ribadire nel 1571, con le *Lettere cattoliche*, il concetto che «quando voi [i devoti] onorate le immagini de' santi, voi renderete onore a quelle, non come a dipinture, non come a legno, non come a marmo, non come a rame: ma per onorare in quelle i santi, i quali a

qual cristiano fu mai o stolto eretico, che in luogo di Dio adorasse le figure che sono terra, carta, e legno? Chi fu mai tanto sciocco, e di sì poco senno, che s'inginocchi a quelle, credendo che siano il vero Dio? Noi non adoriamo se non uno Dio solo, e i suoi amici nel modo che dobbiamo, le figure adoriamo come quelle che ci riducano in memoria il figurato, né fu mai pericolo che in tale adorazione uno sia ingannato, dando quel che è proprio di Dio, alla insensibile creatura⁴².

Nel brano su citato, il predicatore domenicano Bernardino Paolini (1518-1585), sottodotario di papa Clemente VIII, non fa che ribadire una tematica già nota.

Nei sermoni romani, tenuti tra il 1539 e il 1542 in san Lorenzo in Damaso per volere di papa Paolo III, il frate minore conventuale Cornelio Musso (1511-1574)⁴³, memore delle speculazioni del suo ordine⁴⁴, ripercorre l'intera storia dell'iconoclastia, arrivando a formulare indicazioni per fuggire dal pericoloso rischio di adorare la raffigurazione del divino più per quello che è e non per quello che rappresenta:

quando havete dinanzi gli occhi l'immagine del Crocifisso, non vi fermarete a contemplarla molto, perché la maestria dell'arte, i bei colori, le proporzioni delle membra, la vaghezza del corpo, non vi distraggano dal vostro fine, che è il meditar la morte di Cristo sofferta per voi; ma datagli una occhiata sola, tanto che vi ecciti un poco l'affetto tiepido e ghiacciato all'amor suo, serrate gli occhi, e comincerete a pensar con la mente illuminata, in che modo fu tradito, come venduto, come legato, come imprigionato, come battuto, come inchiodato, come trafitto, come morto e sepolto, e tutto solo per noi⁴⁵.

Cristo congiunti in cielo vivono eterni e gloriosi» (si cita dall'edizione: MUTIO 1562, p. 27).

⁴² BERNARDINI 1552, p. 328.

⁴³ Cfr. DE ROSA 1987; GIRARDI 2007; POPPI 1983. Su Musso predicatore, cfr. GIRARDI, 2009.

⁴⁴ Sull'eredità francescana individuata nei suoi sermoni, cfr. NORMAN 1998.

⁴⁵ Si cita dall'edizione: MUSSO 1601, p. 393.

La sede (l'assemblea liturgica) e il genere letterario (predica) non gli consentono specifici approfondimenti teologici o sviluppi teorici: Musso è chiamato a istruire i fedeli in termini chiari e inequivocabili⁴⁶. Eppure egli si ritaglia un ampio e sicuro spazio entro le affilate discussioni coeve, rafforzando le prerogative dell'immagine di Cristo intesa non come forma residuale di una pagana idolatria, ma come *memento* devoto del suo martirio⁴⁷.

Se il lavoro dell'artista che ha trasformato la materia in opera d'arte è ammirevole, non va dimenticata la sua funzione esemplare. In un tempo in cui la furia iconoclasta aveva mirato all'esautorazione delle immagini sacre (pensiamo all'esplosione del 1522), il senso della predica di Musso diventa inequivocabile: la Croce è al contempo segno, reliquia e immagine di Cristo e il suo uso prescrittivo («teniamo l'immagine dell'incarnazione, del nascimento, della morte, della sepoltura, della resurrezione, dell'ascensione, perché ci eccitano e scaldino queste figure a contemplare i benefici grandi che ci fece incarnandosi, nascendo, morendo, resuscitando, ascendendo»⁴⁸) si spiega per l'intrinseca capacità dell'immagine di evocare Dio fatto uomo.

Spinti dalla necessità di replicare alle corrosive idee riformate, i Cattolici si sentirono chiamati a elaborare una spiegazione attendibile circa la relazione tra immagine e figura in essa rappresentata: per questo motivo condivisero la linea teologica esplicitata, sul piano magistrale, dal II Concilio di Nicea del 787⁴⁹: mediante l'Incarnazione Dio si è reso visibile in Cristo-uomo, quindi diventa rappresentabile⁵⁰.

⁴⁶ Cfr. GIRARDI 2009.

⁴⁷ CANTALAMESSA 2006.

⁴⁸ Si cita dall'edizione: MUSSO 1601, p. 395.

⁴⁹ Cfr. *Vedere l'invisibile* 1999.

⁵⁰ Si richiamano le conclusioni del decreto sancito dal II Concilio di Nicea (787), *Significato e liceità del culto delle immagini*: «da pittura delle immagini giova senz'altro a confermare la vera e non fantastica incarnazione del Verbo di Dio» (si cita dalla trascrizione offerta da: *Decisione dei concili* 1978, p. 203) avvertendo che «l'onore reso all'immagine passa a colui che rappresenta; e chi adora l'immagine, adora la sostanza di chi in essa è riprodotto» (ivi, p. 204). Sulla discussione del ruolo dell'immagine sacra nell'occidente cristiano tra IX e X secolo si veda PASSARELLI 2011.

Se è vero, come nota Paola Barocchi, che la polemica divampata in Germania, Paesi Bassi e Francia non riguarda mai direttamente opere d'arte e/o singoli artisti⁵¹, si deve constatare che deprecare le raffigurazioni del divino porta comunque a lambire problematiche di tipo figurativo. Ci pare così di potere smussare lievemente l'idea di una netta contrapposizione tra un'Italia tutta impegnata nella lotta alle 'licenze dei manieristi' e una critica d'Oltralpe tutta protesa verso discussioni teologiche⁵² perché era stata proprio la polemica iconoclasta a favorire il recupero di quanto già suffragato dagli atti conciliari prima e dall'autorità della letteratura patristica poi: per la Chiesa cattolica del XVI secolo il richiamo alla tradizione è il segno di una continuità irrinunciabile⁵³, manifestazione paradigmatica e in qualche modo garante del legame uomo-istituzione ecclesiastica contestato dai Riformati.

In un clima di forti tensioni non sorprendono le posizioni del mantovano Francesco Stancari (1501ca.-1574), scomunicato e dichiarato eretico niente meno che da Calvino in occasione del Concilio di Ginevra. Nel 1547 il teologo pubblica l'*Opera nuova [...] della Riformatione, sì della dottrina Christiana, come della vera intelligentia de i sacramenti* (Basilea, 1547), con la quale enunciò il suo programma di riforma. Al capitolo *Disputatione delle immagini, e statue, se li Cristiani possono usare e se le debbono tenere nelle chiese o non, cioè del vero, e falso uso delle immagini*, Stancari discute la controversa questione delle immagini sacre, in un tempo di «grande abuso, e superstizione verso le immagini, e statue, che regna nel popolo cristiano»⁵⁴.

Il suo atteggiamento aniconico, basato sul principio che le pitture costituiscano, insieme alla «poesia, fabule e detti arguti»⁵⁵, un

⁵¹ *Trattati d'arte* 1961, p. 523.

⁵² Ivi, pp. 522-523.

⁵³ Sulle implicazione teologiche-dottrinali, filosofiche e socio-politiche, cfr. CONCA 2001; BESANÇON 2011, pp. 229-240.

⁵⁴ STANCARI 1547, p. 150.

⁵⁵ Ivi, p. 324.

«mendacio giocoso»⁵⁶, si risolve in una disquisizione fondata su una suddivisione di ordine categoriale⁵⁷ per stabilire se i cristiani possano «usare le immagini, over se debbono totalmente astenersi da esse»⁵⁸.

L'*imitatio* rappresenta l'istituto fondativo della rappresentazione artistica: «l'arte dunque del pittore, e scultore, e artefici, sono doni di Dio, per le quali uomini imitano e rappresentano le opere di Dio. Adunque li santi uomini potranno usar a un certo modo le picture, e immagini». Stancari trapassa, anche se debolmente, la modalità della *mimesis*, uno dei termini intorno ai quali si andavano sviluppando le speculazioni estetiche sulle arti nel XVI secolo⁵⁹, per giungere, in ultima istanza, a esprimere un valore di giudizio sulla validità dell'uso e destinazione delle immagini sacre⁶⁰.

Stancari riconosce, comunque, una certa utilità alle arti figurative per il loro potere mnemonico ed efficacia persuasiva⁶¹: se queste, come per esempio le allegorie delle Virtù, possono in taluni casi offrire occasioni di meditazione⁶², non si deve dimen-

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Ivi, pp. 150-151.

⁵⁸ Ivi, p. 150: «Altre sono le immagini, per le quale si finge e rappresenta Dio, altre quelle di Cristo, altre degli Angeli, e Santi, altre quelle degli uomini, e delle altre cose del mondo. Altre rappresentano cose vere, e altre cose finte: altre hanno un aspetto onesto, e altre turpe e inonesto».

⁵⁹ Su questi aspetti è d'obbligo il riferimento a OSSOLA 1971, pp. 38-111.

⁶⁰ STANCARI 1547, p. 162: «Ma come s'istruiranno li huomini per le statue mute, se prima non saranno ammaestrati per la parola di Dio, che cosa rapresentino le statue? Meglio è dunque rimuovere, e non servare le statue, e imagine nelle chiese, per servarle, per evitar la idolatria».

⁶¹ Ivi, pp. 161-162: «quello che vede i fatti del nostro Signor Iesu Cristo, e Passione sua, et quelle cose, che Dio ha operato ne santi huomini, indebitamente da queste pitture pienamente considera le cose rappresentate, e quello che haverà imparato dal evangelio, se ne ricorderà, e così gli crescerà la fede per quella ricordatione delle cose rappresentate per le immagini. Il fine di queste arti è rappresentare».

⁶² Ivi, p. 163: «qualche volta le cose incorporali si rappresentano per le cose corporali, come in forma di Donna si dipinge la Virtù, Giustizia, e Fortuna, e altre simili cose. Queste immagini, e pitture, benché siano finte, non di meno perché esprimeno cose vere, sante, e oneste, non si debbono computar in quel numero, di quelle cose, che rappresentano cose false, ma si possono tenere senza coscienza dalli cristiani per ornamento, et ricordatione».

ticare, tuttavia, che le statue e le pitture che rappresentano «i gesti fatti da Cristo quando era fanciullo», i «miracoli indegni de santi», insomma tutte quelle cose «delle quali non havemo testimonio alcuno nella Scrittura», «si debbono reputar come bugiarde, che insegnano cose false»⁶³. Ne consegue: «possiamo dunque haver queste imagini di Cristo, angeli, e santi uomini, in questo fine, che ci rappresentino le cose fatte, ma non che in esse pitture onoriamo Cristo, angeli, né santi, né manco che diamo alcun onore corporale a esse statue, imagini, e figure»⁶⁴. In quanto ‘ricettacoli di errori’, certe iconografie sacre (in particolare quelle dei santi⁶⁵) sono messe al bando in nome di una ‘convenienza’ che vuole essere tanto di luogo, quanto di funzione. Lo conferma lo stesso Stancari quando autorizza le «figure delli animali, arbori, e altre cose vere che si fanno per ornamento»⁶⁶ perché teologicamente non sospette.

Dal fronte dei Cattolici si dimostra urgente il problema della corretta traduzione figurativa di un soggetto sacro se posto dinanzi agli occhi del fedele illetterato. Nel 1550 Giovanni Andrea Gilio, noto per il suo *Dialogo nel quale si ragione degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino, 1564), pubblica il *Trattato [...] de la emulatione, che il demonio ha fatta a Dio ne l'adoratione, ne' sacrificii et ne le altre cose appartenenti alla divinità*, il primo contributo di demologia in volgare⁶⁷ composto in risposta alle accuse mosse dai riformati al culto cattolico di santi, delle immagini e delle reliquie⁶⁸.

⁶³ Ivi, p. 164.

⁶⁴ Ivi, p. 162.

⁶⁵ Ivi, p. 164: «Così le pitture, e sculture che rapresentano S. Antonio col foco, e col porco, S. Rocco co la piaga, la qual sana l'angelo, S. Leonardo co la catena: questi sono fingimenti empi, i quali insegnano al populo domandar da Antonio con presenti i porci aiuto contra il foco sacro, da Rocco rimedio contra la peste [...] e da Leonardo la solutione, e liberazione dalla vincoli, e legami».

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Si annoverano le opere di Angostino Nifo (*De Daemonibus*, 1503) e di Pietro Pomponazzi (*De incantationibus*, 1520).

⁶⁸ Del trattato è fatta menzione in *Trattati d'arte* 1961, p. 524. Qualche cenno, anche se per altri ambiti, è contenuto anche in SCAVIZZI, 1988, pp. 209-210.

Il suo ragionamento, legato a una riflessione ontologica sulla natura del divino, finisce con il coinvolgere il problema dell'idolatria, costante preoccupazione della santa Sede⁶⁹. A prima vista, Gilio sembrerebbe escludere la possibilità della raffigurazione del divino: «A me pare, che bestemmino i pittori, che dipingono Iddio, come un vecchione con una bella barba bianca, e lunga, con una zazzera, con due dita alzate a modo di chi dà la benedizione»⁷⁰ perché «Iddio è Spirito, il quale non ha carne, né ossa: non ha corpo d'aere, non di fuoco, non d'acqua, e non di terra: non si può né toccare, né vedere»⁷¹. Proponendo un'opera sull'ineffabilità di Dio, recupera, di riflesso, il tema delle vanità degli idoli e del carattere demonico della venerazione delle immagini.

Gilio dimostra tutti i dissidi della sua epoca, accorgendosi di cedere a un'immaginazione troppo fisica di Dio: «quale immagine gli porrete voi? Gitterallo forse lo scultore in istatua di bronzo, ovvero l'orefice lo ritrarrà in lamine d'oro, o d'argento? Ovvero l'artefice legnaiolo ne farà un simulacro di legno corruttibile?»⁷². A suo modo di vedere, l'esigenza di antropomorfizzare il divino si pone decisamente in antitesi rispetto alla sua natura impalpabile e invisibile⁷³: «non si può ritrarre in forma alcuna la essenza Divina»⁷⁴, osserva, «per questo è peccato [...] ad immaginarsi Iddio bianco, o rosso, over d'altro colore; perché l'essenza sua non si può immaginare, né esprimere»⁷⁵. Memore della lettura veterotestamentaria (*Esodo* 20, 4-5), Gilio non nasconde dubbi circa la liceità dell'immagine sacra, rispettoso dell'ira di Mosè scaturita dall'atto di idolatria e trasgressione dimostrato al secondo comandamento (*Esodo* 32). Si direbbe che la sua critica sia fondata sulla contraddizione di rendere visibile ciò che sfugge alla

⁶⁹ Per una esaustiva disamina si veda GINZIBURG 1998, pp. 118-135.

⁷⁰ Si cita dall'edizione: GILIO 1563, p. 72r.

⁷¹ Ivi, p. 71v.

⁷² Ivi, p. 76v-77r.

⁷³ Ivi, p. 73r.

⁷⁴ Ivi, p. 76v-77r.

⁷⁵ Ivi, p. 73r.

percezione visiva, inficiando di fatto il valore della mimesi nei confronti del modello («quale immagine gli porrete voi?»).

Per avvalorare l'uso devozionale delle immagini sacre, il pio fabrianese recupera, non a caso, la tradizione teorica del II Concilio di Nicea perché il mistero dell'Incarnazione, con la conseguente 'visibilità' di Dio fattosi uomo, diventa il sigillo di garanzia capace di legittimare la sua rappresentazione: «se ci immaginiamo il Verbo incarnato, sedere a la destra del Padre, come uomo, sarà buona imaginatione: perioché gli si fece uomo, visse uomo, morì come uomo, da poi risuscitò in corpo glorificato, ascese al cielo, havendo havuto ogni potestà»⁷⁶. L'intervento divino garantisce la validità della raffigurazione del Figlio, altrimenti ritenuta idolatriva, assicurandole in qualche modo la sacralità.

Questo assunto sarà esplicitato con maggiore incisività nel *Dialogo* del 1564. Alla domanda di Ruggiero («perché dunque Iddio padre si dipinge come un vecchione se non si sa, che forma habbia?»⁷⁷) la risposta di Pulidoro sgombra ogni dubbio: «si dipinge vecchio per dimostrare la somma sapienza che è in lui. Per esser stato prima che tutte le cose, e prima che 'l mondo»⁷⁸, richiamando, a sostegno di tale assunto, la funzione edificante delle immagini sacre: «la Chiesa non solo per nostra istruzione habbia ciò tollerato; e tollerati: ma acciò che gli ignoranti, che leggere non sanno, vedendo quelle figure sappiano che il nostro grande Iddio ha fatto tutto»⁷⁹.

Il richiamo alle indicazioni di Gregorio Magno non è perciò né nuovo né specifico nel Prelato, trattandosi di una delle più accreditate risposte all'accusa mossa dagli stessi teologi 'agli abusi dei pittori' perpetuata nei secoli fin da san Bernardo di Chiaravalle⁸⁰. Solo per proporre qualche esempio, il canonico della cattedrale di Verona, Maffeo Albertini, nella sua *Confirmatione et sta-*

⁷⁶ Ivi, p. 76r.

⁷⁷ Si cita dall'edizione: GILIO 1986, p. 84r.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ivi, pp. 84r-84r.

⁸⁰ Cfr. CRIPPA 1993, pp. 217-226.

bilimento di tutti li dogmi cattolici (Venezia, 1553), nel precisare il carattere dei riti e delle cerimonie della Chiesa cattolica, ricorda che «coloro i quali non sanno lettere, né possono leggere la sacra scrittura, dal mirar la pittura rammentano chi siano stati quelli [i Santi] che con opere egregie hanno servito al vero Iddio»⁸¹. Poco più tardi, il gesuita Gaspare Loarte nell'*Esercizio della vita cristiana* (Genova, 1557), invita il fedele a munirsi di «qualche libro devoto, di buona dottrina»⁸²: se la meditazione favorita dalla lettura dei testi sacri è utile «solamente per coloro che sanno leggere, quelli che non sanno, potranno avere in cambio de libri alcune imagini, nelle quali riguardando quel passo che vogliono meditare; e così la pittura li farà come libro; e gioverà a fare raccogliere la mente, e ricuperare la divozione, che manca»⁸³.

Simili riflessioni tentarono di chiarire il ruolo, la funzione e la validità dell'immagine sacra, oggetto di una sempre crescente preoccupazione da parte delle gerarchie ecclesiastiche, soprattutto a seguito delle polemiche sollevate da Karlstadt, Lutero, Calvino e Zwingli⁸⁴. Se ne rende ben conto proprio Gilio che si trova a fronteggiare le 'licenze dei manieristi', come nota Paola Barocchi, più per l'esigenza di una pittura aderente alla verità teologica della *historia* sacra che non per una vera ragione di stile. Il Monsignore, fieramente avverso a Michelangelo, fin dal trattato del 1550, non manca di lanciargli velenosi strali, accusandolo di aver dipinto il «mistero del giudizio»⁸⁵ con «una moltitudine d'angeli, qual di sopra, qual di sotto, qual per traverso: e pare con tanti sforzi, che habbiano una fatica tale, che più conveniente sarebbe dipingervi tanti facchini».⁸⁶ Evidentemente, il riferimento è al numero degli angeli reggicolonna ritenuto ec-

⁸¹ ALBERTINI, LIPPOMANI 1553, p. 171r.

⁸² Si cita dall'edizione: LOARTE 1569, p. 60r.

⁸³ Ivi, p. 61r.

⁸⁴ ERICHSEN 2002, pp. 257-276. Sugli atti di iconoclastia in Italia si veda l'interessante excursus offerto da SCARAMELLA 2007, pp. 55-70.

⁸⁵ GILIO 1563, p. 72r.

⁸⁶ *Ibid.*

cessivo. Con il *Dialogo* del 1564, è noto, riprenderà la questione⁸⁷, perpetuando, forse, il concetto albertiano del «componimento de' membri» corrispondente alla «verità della cosa»⁸⁸. Scrive allora Gilio: «io non lodo gli sforzi che fanno gli Angeli nel giudizio di Michelagnolo, dico di quelli che sostengono la croce, la colonna, e gli altri sacri misteri; i quali più tosto rappresentano mattaccini, o giocolieri, che Angeli: conciosia che l'Angelo sosterrebbe senza fatica tutto 'l globo de la terra: che non una Croce, o una colonna, o simile»⁸⁹ perché «quelli sforzi non sono convenevoli né a le persone, né al soggetto, né al luogo, essendo la qualità de l'Angelo tale che non può essere gravata da fatica alcuna; come si vede nel girare de gli orbi celesti; i quali hanno il suo Angelo che li muove ciascuno da per se senza alcuna fatica»⁹⁰.

Una sorte non tanto dissimile toccherà agli affreschi (perduti) in odore di eresia del coro di san Lorenzo a Firenze lasciati incompiuti da Jacopo Pontormo nel 1556⁹¹. L'iconografia inusuale ed enigmatica, l'artificio delle pose delle figure e la nudità dei corpi non mancarono di suscitare aspre e pungenti critiche. Se Giorgio Vasari (da pittore) insiste sull'assenza di «regola, proporzione, ordine di prospettiva»⁹², Raffaello Borghini, spinto da ben altre motivazioni, nel *Riposo* del 1584 condanna il pittore per non aver osservato «l'onestà, la riverenza e la divozione»⁹³ richieste alla pittura sacra evocando, a sostegno delle sue tesi, proprio «Giovannandrea Gilio da Fabriano» e il suo «Dialogo degli errori de' pittori, sopra il Giudicio di Michelangelo»⁹⁴. Pontormo, agli occhi del Borghini, doveva apparire assoluta-

⁸⁷ Si veda la nota critica di Paola Barocchi in *Scritti d'arte del Cinquecento* 1971, pp. 721-722; sulle critiche mosse a Michelangelo, cfr. CAPUTO 2005.

⁸⁸ Si cita dall'edizione: ALBERTI 1804, p. 59.

⁸⁹ GILIO 1986, pp. 89-90.

⁹⁰ Ivi, p. 90.

⁹¹ Si veda l'analisi di FIRPO 2010, in particolare il capitolo *I casi di Jacopo Pontormo e Lorenzo Lotto* alle pp. 3-11.

⁹² VASARI 1984, pp. 332-333.

⁹³ Si cita dall'edizione: BORGHINI 1730, p. 59.

⁹⁴ Ivi, p. 62.

mente detestabile: «ha fatto [Pontormo] un gran monte di corpacci, sporca cosa a vedere, dove alcuni mostrano di risuscitare, altri sono risuscitati, ed altri morti in disoneste attitudini di giacchione: e di sopra ha fatto alcuni bambocci, con gesti molto sforzati, che suonano trombe, e credo che egli voglia, che si conoscano per agnoli»⁹⁵.

Dalla Verona del vescovo Gian Matteo Giberti si leva la voce del già citato Albertini a difesa delle immagini «di Cristo, e de Santi perché a tempi nostri sono da molti condannate»⁹⁶. Scrivendo nel 1553 una confutazione antiluterana volta a rigettare le negazioni al culto delle immagini sacre, il Canonico solleva il problema della mancanza di ordine e decoro in pittura, deprecaando in particolar modo le licenze degli artisti:

molti manifesti abusi circa le imagini sono introdotti nella chiesa dalla *libertà de pittori*, che oggidi tali dipingono, che sono piuttosto incitamenti di vanità, e di libidine, che forma di pietà o di religione. Ma non per questo si deve far contra l'imagini una condennanza generale, ma piuttosto riducendole a una sincerità cristiana, castigare li abusi, insegnar la semplice plebe, con qual animo debbia loro far onore⁹⁷.

Si deve dare ragione di una precettistica oggettivamente priva di una dimensione stilistico-figurativa, per via di un generale riferimento alle arti figurative. Albertini le riduce a un semplice mezzo dimostrativo («insegnar la semplice plebe»), proponendo un vago quanto generico controllo sulle stesse («castigare li abusi»), senza per questo elaborare specifiche istruzioni in merito. Un simile atteggiamento è presente, ma con ben altra tenuta teorica, in Giovanni Andrea Gilio e soprattutto in Gabriele Paleotti, con il quale si vedrà stabilito il 'decoro teologico' nel rispetto delle delibere conciliari⁹⁸.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ ALBERTINI, LIPPOMANI 1553, p. 169r.

⁹⁷ Ivi, p. 174r, corsivo nostro.

⁹⁸ *Trattati d'arte* 1971, p. 722, 724.

Nella delicata fase dei lavori di Trento (1545-1563), mentre infuriava la polemica iconoclasta in un momento di forti contrapposizioni a seguito di infiltrazioni filo-protestanti⁹⁹, l'adattamento dell'iconografia sacra alle esigenze del *decorum*¹⁰⁰ doveva essere attuato con estrema chiarezza. Con il decreto discusso nella XXV sessione del 3-4 dicembre 1563 (*Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*) la Chiesa di Roma consacrerà definitivamente la funzione dell'immagine sacra¹⁰¹, così come procederà alla netta distinzione tra una corretta osservanza del culto ortodosso e pratiche superstiziose. Le posizioni postconciliari perciò costituiscono l'esito di una polemica condotta su un duplice livello: da un lato la lotta all'iconoclastia, dall'altro il controllo dell'ortodossia dell'immagine che avrebbe finito con l'imporsi¹⁰².

Nel 1567 il francese François Richardot (1507-1574), appartenente alla deputazione per il decreto tridentino delle immagini, dà alla stampa il suo *Sermon des images*, edito nella raccolta *Quatre Sermons du Sacrement de l'Autel* (Louvain, 1567). Le immagini sacre sono per l'«edificazione, e non per distruzione de' fedeli»¹⁰³, ribadisce l'Eremitano:

io dico che il tenere le immagini nelle Chiese non puote essere con riprensibile, anzi lodevole, e religiosa; perciò che tutte quelle cose, che in se stesse sono indifferenti; utili, e buone sono insino a tanto, che l'uso di esse si mantiene buono; e come che la memoria, e la ricordanza delle virtù, del merito, della fede, e della perseveranza de' santi è una cosa santissima, e buona, tanto

⁹⁹ Cfr. AUBERT 2012, pp. 3-27.

¹⁰⁰ Sul significato del termine 'decoro', cfr. GASTON 2013.

¹⁰¹ «Attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione» (*Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*, testo pubblicato in: *Decisioni dei Concili* 1978, p. 713). Per ulteriori approfondimenti, cfr. SCAVIZZI 1986.

¹⁰² Cfr. SCAVIZZI 1974.

¹⁰³ Si cita dall'edizione: RICCARDOTTO 1576, p. 174.

per considerare con meraviglia la grandezza de' doni, che Dio ha fatti loro, quanto per imitarli¹⁰⁴.

Ne deriva che in pittura o scultura «si dee con gran diligenza riguardare che vi sia la convenienza, e la corrispondenza del segno alla cosa significata, e che la proporzione della fede ci sia interamente osservata, io dico, che le dette imagini non rappresentino né atto, né sembante, né gesto, né vestito, che alla dignità della cosa rappresentata non sia dicevole»¹⁰⁵. Qui ritorna il problema di piegare i mezzi espressivi delle arti figurative alla verità di Fede: «e quanto io dico che nelle imagini, e nelle dipinture si dee avere riguardo alla proporzione della fede, io intendo, che elle non rappresentano historie false, o ridicolose, o superstiziose»¹⁰⁶ perché le immagini «che la Chiesa legittimamente ha usate insino al presente giorno [...] servono per utilità, e per edificazione del popolo»¹⁰⁷.

Le parole del teologo, se considerate entro l'orizzonte critico delineato da Adriano Prosperi¹⁰⁸, appaiono come lo spartiacque tra due mondi: l'uno dominato dalla volontà di 'cancellare' le immagini sacre, l'altro governato dalla inclinazione, dimostratasi vincente, di moralizzarle, di permetterne la visione sotto determinate condizioni o dopo precise operazioni di 'pulitura', esattamente come prescriverà Paleotti nel 1582¹⁰⁹. Una volta stabiliti l'origine e l'uso corretto delle immagini sacre, Richardot richiama le conclusioni del II Concilio di Nicea per avallare la rappresentazione della «vera imagine di Dio»¹¹⁰, nella consapevolezza che «Egli è spirito incomprendibile, e che non ha altezza, né grossezza, né misura, né larghezza»¹¹¹. «A che cosa dunque, di-

¹⁰⁴ Ivi, p. 180.

¹⁰⁵ Ivi, p. 183.

¹⁰⁶ Ivi, p. 184.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 184-185.

¹⁰⁸ Cfr. PROSPERI 2010.

¹⁰⁹ PALEOTTI 1961, p. 263: «si devono dunque levare gli abusi e gli accidenti cattivi, lasciando sana et intera la sostanza».

¹¹⁰ RICCARDOTTO 1576, p. 189.

¹¹¹ *Ibid.*

rete voi, servono questi ritratti, dipinture, e imagini, che noi veggiamo nelle Chiese de' Cristiani? Per rappresentarci forse la essenza divina? Io rispondo, che elle non sono state poste, né drizzate con intenzione, che elle sieno tenute imagini, e somiglianza di Dio, ma solamente rappresentazione, per farcene religiosamente, e con frutto sovvenire»¹¹².

La questione della liceità delle immagini sacre è affrontata con altrettanta autorevolezza dal francescano Francesco Panigarola (1548-1594) nelle *Lettoni sopra i dogmi* (Venezia, 1584) tenute nel 1582 a Torino dinanzi al duca Carlo Emanuele I di Savoia del quale era consigliere spirituale: le *Lettoni*, comprensive delle *Calviniche* volte a confutare la teologia di Calvino, divennero uno dei più riusciti e fortunati testi della controversistica cattolica¹¹³.

Con la lezione XI, *Nella quale si dimostra quanto sia lecita e utile e antica nella Chiesa di Dio, la tradizione, e l'uso delle immagini*, poggiando i suoi convincimenti sull'autorità della Sacra Scrittura e della letteratura patristica, Panigarola difende con forza le immagini sacre: «quando io adoro per esempio una immagine del Crocifisso, qua non sono due adorazioni, con una delle quali io adoro la imagine, e con l'altra l'imaginato; ma che non una sola adorazione, per mezzo di quel legno, che è l'immagine, vado ad adorar quel Cristo, che è l'imaginato»¹¹⁴.

L'oggetto non è adorato in quanto tale, ma per ciò che rappresenta:

quando là sopra un muro veggo posta una Croce di qual si voglia legno, s'io me gli prostro avanti, non lo fo perch'egli sia, o perché contenga, ma perché rappresenta il legno della Croce: e così il legno istesso, il tabernacolo, e la imagine diversamente vengono adorati da me: il legno, perché è, il tabernacolo, perché contiene, e la imagine, perché mi rappresenta il sacro oggetto della mia adorazione¹¹⁵.

¹¹² Ivi, p. 190.

¹¹³ MEROI 2008, pp. 386-388, 391-395.

¹¹⁴ PANIGAROLA 1584, p. 227r.

¹¹⁵ Ivi, p. 228r.

È qui affermato l'uso «utilissimo e comodissimo» delle «sante immagini» perché «essendo in noi [...] tre ragionevoli potenze, cioè la memoria, l'intelletto, e la volontà, ad ogn'una di queste giovano meravigliosamente le immagini, perché col mezzo loro ci vengono rinfrescati alla memoria i benefici di Dio; ci vengono presentate all'intendimento le gloriose historie di Dio, e de' santi; e la volontà nostra viene ogni giorno più, e più infiammata nell'amore di Dio». La via maestra per la comprensione delle Sacre Scritture è costituita così dalle arti figurative perché, come aveva già affermato dal pulpito del duomo di Milano durante il ciclo di prediche sulla Passione tenute nel 1581 in presenza del cardinale Carlo Borromeo, le «immagini dipinte» facilitano la cognizione delle «cose absenti»¹¹⁶.

Il Francescano recupera gli stessi paradigmi di Luis de Granada (1504-1588), il domenicano impegnato in un'intensa azione di riarmo dottrinale contro il Protestantismo¹¹⁷. Con il *Libro de la oración y meditación* del 1554 lo spagnolo aveva esortato il fedele a servirsi di immagini utili alla meditazione¹¹⁸, giungendo alla creazione di uno 'spazio virtuale' nel quale la protagonista è l'immagine di Cristo martire, una figura «tutta tinta col sangue, e imbrattata con le salive e sputi che per tutto 'l volto stavan distese»¹¹⁹. L'insistenza sulla componente fisica della sofferenza patita da Cristo non potrebbe essere più decisiva, tematizzata sempre più vigorosamente dalla letteratura sacra cinquecentesca¹²⁰. La Croce, doloroso ricordo del martirio e della precaria condizione umana nella sua ineludibile conclusione, incita all'imitazione attraverso la contemplazione; per il teologo le immagini sono strumenti efficaci e persuasivi: «se costumiamo le immagini è per tirare alla memoria, e moverne a divozione de' Santi, e col rappresentarne i misteri della nostra Redenzione»¹²¹.

¹¹⁶ PANIGAROLA 1585, p. 106.

¹¹⁷ Sulle opere del frate, cfr. BORGES 2009.

¹¹⁸ Cfr. RHODES 1992.

¹¹⁹ Si cita dall'edizione: LUIS DE GRANADA 1564, p. 49.

¹²⁰ GRIFFERO 2006.

¹²¹ Si cita dall'edizione: LUIS DE GRANADA 1585, p. 244.

Nella poderosa *Introducción al símbolo de la fe* del 1583 Luis de Granada sottolinea il nesso tra le immagini, la lettura del testo biblico e la dinamica degli affetti, posto al centro di una dottrina esegetico-allegorica e spirituale¹²². In un contesto caratterizzato dall'idea di un'arte regolata dall'appropriatezza (il decoro), le immagini sacre devono avere la capacità di 'movere gli affetti'¹²³, una nozione fortemente debitrice della tradizione retorica classica, sulla quale anche la retorica cristiana stava efficacemente costruendo la sua strategia comunicativa¹²⁴. Non a caso, il tema della 'persuasione' lo aveva già interessato fin dal 1570 avendo proposto l'*Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concinandi libri sex*, un ricco compendio a uso del predicatore, nel quale il Domenicano fa programmaticamente capo alla retorica classica¹²⁵.

La posizione del nostro autore deriva dalla teoria del triplice scopo delle arti espressive (*docere, flectere, delectare*): «chi non vede la divozione, che cagiona la pittura del nascimento del Salvatore, della sua gloriosa trasfigurazione, del lavar de' piedi, dell'orazione dell'orto, de' flagelli della colonna, della corona delle spine, del levar della Croce in spalla a patire con lei? Quante volte queste pitture spremono le lacrime de' fedeli?»¹²⁶, riprende Luis de Granada.

Nello stesso modo si era espresso il suo maestro, Juan de Ávila (1500-1569), nel commento al salmo Audi filia del 1556:

la santa Chiesa, madre nostra, ci mette innanzi, e con molta ragione l'immagini del corpo del Signore; acciocché svegliati da quelle, ci ricordiamo della sua corporal presenza, e mediante l'immagine, ci si comunicchi qualche cosa di quel molto, che ci si comunicherà per la sua presenza. E poiché mi giova un'immagine dipinta in un legno fuori di me,

¹²² Per un approfondimento, cfr. CALVÉS 2010.

¹²³ Cfr. ARGAN, 1984. Sul paragone retorica-pittura si è espresso SCHÜTZE 1996.

¹²⁴ Tra la vasta bibliografia basterà richiamare: COLETTI 1983, pp. 212-224; *La predicazione in Italia* 1996; *Letteratura in forma di sermone* 2003; *La scrittura religiosa* 2005; *La predicazione nel Seicento* 2009.

¹²⁵ Cfr. EGUILUZ PACHECO 1993, pp. 315-321.

¹²⁶ Si cita dall'edizione: LUIS DE GRANADA 1585, p. 244.

mi gioverà similmente quella dipinta nella mia immaginativa dentro di me¹²⁷.

Trattandosi di una riflessione sul mistero dell'Incarnazione, Juan de Ávila indica come *Evitare alcuni danni che possono succedere nelle persone ignoranti*¹²⁸. Il mistico spagnolo spiega l'uso delle «devote immagini ben proporzionate»¹²⁹ da utilizzare per la preghiera che può coinvolge, evidentemente, anche l'immaginazione¹³⁰. Il fedele viene così chiamato a dipingere sulle parti della sua mente la figura di Cristo partendo dalle sollecitazioni derivate dalla meditazione delle Sacre Scritture. I brani su proposti sollevano problemi epistemologici e cognitivi straordinariamente complessi che coinvolgono da un lato i sensi (la visione di immagini reali che narrano le storie sacre), dall'altro l'immaginazione (i metodi contemplativi degli esercizi spirituali)¹³¹, questioni che vanno ben oltre i nostri intendimenti, sui quali non possiamo qui soffermarci.

Si vuole concludere con le posizioni di uno dei più strenui difensori dell'ortodossia cattolica, il gesuita Roberto Bellarmino (1542-1621)¹³², autore di una monumentale opera di sistematizzazione delle maggiori controversie teologiche. Nel 1598 pubblica la *Dichiarazione più copiosa della dottrina cristiana*, un'opera suddivisa in 273 domande e risposte, destinata a rappresentare il testo catechistico più diffuso tra il XVII e XVIII secolo¹³³: è qui che si concentra, come osserva Adriano Prosperi, «il residuo del

¹²⁷ Si cita dall'edizione: *Trattato spirituale* 1581, p. 100.

¹²⁸ Si cita dal titolo del capitolo LXXV del commento al salmo Audi filia.

¹²⁹ *Trattato spirituale* 1581, p. 101.

¹³⁰ Ivi, p. 109: «questo esercizio di meditare [...] si può fare in due modi: o con rappresentare alla vostra immaginativa la figura corporale di nostro Signore: o pensar solamente senza la rappresentazione immaginaria».

¹³¹ L'aspetto è affrontato da JORI 1998, pp. 139-154, 188-193.

¹³² Cfr. *Bellarmino e la Controriforma* 1990; MOTTA 2005. Del Gesuita si deve ricordare la sua attività di censore per la quale cfr. ROMEO 2001.

¹³³ Cfr. CATTO 2003, in particolare il capitolo La Dichiarazione più copiosa della dottrina Christiana di Roberto Bellarmino: un catechismo «universale» a servizio della fede alle pp. 61-79.

dibattito in materia di idolatria»¹³⁴. Nella *Dichiarazione del primo Comandamento* Bellarmino stabilisce in modo inequivocabile il collegamento tra dogma e immagine. Alla domanda: «desidero sapere, come non sia contro questo Comandamento l'onore che noi facciamo ai Santi, e alle loro reliquie, e immagini, perioché pare, che noi adoriamo tutte queste cose, poichè ad esse c'inginocchiamo, e a loro facciamo orazioni come facciamo a Dio»¹³⁵ segue un'accurata risposta:

le immagini del Signore, della Madonna, e de' Santi non sono tenute da noi per Dij, e però non si possono chiamare Idoli: come erano quelle de' Gentili: ma sono tenute per immagini, che ci fanno ricordare del Signore, della Madonna, e de' Santi, e così servono a que' che non sanno leggere in cambio di libri, perchè dalle immagini imparano molti misteri della nostra Santa Fede, la vita, e morte di molti Santi. E l'onore che ad esse facciamo, non lo facciamo, perchè siano figurate di carta, o di metallo, o perchè ci rappresentano il Signore, la Madonna, o gli altri Santi: e perchè noi sappiamo, che le Immagini non vivono, né sentono, essendo fatte per mano d'uomini, non dimandiamo da loro niente, ma avanti di loro preghiamo quelle persone le quali ci rappresentano, cioè il Signore, la Madonna, o gli altri Santi¹³⁶.

Si tratta di una distinzione semplice e chiara. Nel programma postconciliare non c'è più ragione di dichiarare guerra alle immagini sacre: Trento ne aveva disciplinato l'uso e garantito la difesa in nome della loro peculiare via di accesso alla verità biblica.

«Vorrei sapere ultimamente, perchè causa si dipinge Iddio Padre, come un uomo vecchio, e lo Spirito Santo, come una Colomba, e gli Angeli, come giovani con l'ali; essendo che Dio, e gli Angeli sono spiriti, e non hanno figura corporale, che si possa ritrarre da dipintori, come si fa ne gli uomini»¹³⁷. Questa è la risposta al quesito:

¹³⁴ PROSPERI 2010, p. 183.

¹³⁵ Si cita dall'edizione: BELLARMINO 1670, p. 95.

¹³⁶ Ivi, pp. 97-98.

¹³⁷ Ivi, p. 98.

quando si dipinge Iddio Padre in forma d'un uomo vecchio, e lo Spirito Santo in forma di colomba, gli Angeli in forma di giovani, non si dipinge quello, ch'essi sono in sé, perché come voi avete detto, sono spiriti senza corpo; ma si dipinge quella forma, nella quale talvolta sono apparsi e così Iddio Padre si dipinge come uomo vecchio, perché in tal forma, apparve in visione a Daniele Profeta, e lo Spirito Santo si dipinge in forma di colomba, perché in quella forma di colomba apparve sopra Cristo, quando fu battezzato da San Giovanni Battista, e gli Angeli si dipingono in forma di giovani, perché così sono più volte apparsi¹³⁸.

È ribadito un principio ormai consolidato: le immagini sacre non sono 'falsi idoli' bensì la visualizzazione dei simboli delle Sacre Scritture che già parlano attraverso un linguaggio ricco di metafore e allegorie¹³⁹. Bellarmino convalida, al di là delle residuali polemiche, quelle figure che proprio i testi illustrati avevano finito con il rafforzare: lo Spirito Santo in forma di Colomba e Dio Padre vecchio e con la barba si ritrovano, per esempio, nella *Dottrina cristiana* (Roma, 1587) del gesuita Giovanni Battista Eliano (1530-1589), uno dei più famosi catechismi figurati¹⁴⁰. Sul finire del secolo, ormai al tramonto delle discussioni antiereeticali dopo la risoluzione del problema della concretizzazione figurativa dell'elemento religioso, la linea prevalente si dimostra una 'teologia per immagini' destinata a influenzare il comportamento dei fedeli. Per questo, nella *Dichiarazione più copiosa della dottrina cristiana*, la questione dell'iconografia è al centro della preoccupazione di Bellarmino, in quanto canale di diffusione dei contenuti cristiani. Le immagini simboliche sono accettate per la loro capacità di tradurre visivamente la dimensione immateriale del divino:

¹³⁸ Ivi, p. 99.

¹³⁹ Nella *Dichiarazione del simbolo* (Napoli, 1603), il testo catechistico indirizzato ai parroci e curati della diocesi di Capua, esplicita: «che cosa è questo Simbolo? È una somma breve di tutto quello, che Iddio ci ha rivelato nelle sante scritture per mezzo de' Profeti, e Apostoli, perché non tutti li fedeli potevano leggere, e intendere le scritture sante» (si cita dall'edizione: BELLARMINO 1605, p. 4).

¹⁴⁰ A tal proposito si veda PALUMBO 1990, pp. 69-104.

di più avete da sapere, che molte cose si dipingono per farci intendere, non quali elle sono in sé, ma che proprietà hanno, o che effetti sogliono fare, così si dipinge la Fede, come una donna con il calice in mano, e la Carità con molti fanciulli attorno; e pur ben sapete, che la Fede, e la Carità non sono donne, ma Virtù, così dunque si può dire, che si dipinge Dio Padre in forma d'un uomo vecchio, per farci intendere, che egli è antichissimo, cioè eterno, e prima di tutte le cose create, e lo Spirito Santo si dipinge in guisa di Colomba, per significarci li doni d'innocenza, purità, e santità, i quali opera in noi lo Spirito Santo, e gli Angeli si dipingono giovani, perché sempre sono belli, e vigorosi, e con l'ali, perché sono presti a discorrere dove piace a Dio, e con i vestimenti bianchi, e con le stole sacre, perché sono puri ed innocenti, e Ministri di Sua Divina Maestà¹⁴¹.

È interessante constatare la ricomparsa, nelle pagine di Bellarmino, delle stesse questioni sollevate da Gilio nel 1550, alle quali François Richardot aveva dato una risposta con l'ammissione dell'uso dei simboli «in luogo di ammaestramento, e di rappresentazione (della) grandezza della virtù divina»¹⁴².

L'atteggiamento di Bellarmino appare diametralmente opposto a quello del Monsignor da Fabriano che nel *Trattato de la emulazione che il Demonio ha fatta a Dio* aveva vituperato tutte le rappresentazioni simboliche («Iddio a modo d'uno splendore»¹⁴³, a «modo d'un triangolo»¹⁴⁴ e «in altri modi strani»¹⁴⁵) responsabili, a suo dire, di traviare i fedeli incolti. La pittura, esprimendo i contenuti delle Sacre Scritture in immagini concrete con le prerogative della concretezza, immediatezza e pregnanza, può caricarsi di una ricchezza semantica pericolosamente ingannevole. Per questo Gilio condanna i pittori che dipingono «la Trinità con tre teste in un corpo umano»¹⁴⁶ perché è impossibile «dimo-

¹⁴¹ Si cita dall'edizione: BELLARMINO 1670, pp. 99-100.

¹⁴² Si cita dall'edizione: RICCARDOTTO 1576, p. 191.

¹⁴³ GILIO 1563, p. 72r.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

strare unito quello ch'è separato, e separato quello ch'è unito»¹⁴⁷. Nel *Trattato* del 1550 rigetta la validità di una rappresentazione trinitaria dal sapore forse troppo pagano¹⁴⁸ e deplora gli artisti che «uniscono le persone, che sono distinte; e l'assenza ch'è unità, separano: e così ignorantemente invece di Dio, fanno un mostro»¹⁴⁹. Tale concetto sarà più volte ripetuto: il teologo fiammingo Jean Van Meulen, alias Johannes Molanus (1533-1585), con la sua *De historia sanctarum imaginum et picturarum*, edita nel 1594 ma elaborata fin nel 1570¹⁵⁰, ritornerà senza esitazioni a condannare la rappresentazione della Trinità come una persona a tre teste¹⁵¹, così come farà Paleotti quando la comprenderà nel capitolo delle *Pitture mostruose e prodigiose* del suo *Dialogo*, definendola «cosa che muove più tosto nausea che divozione»¹⁵². Solo più tardi l'oratoriano napoletano Antonio Glielmo nelle *Grandezze della Santissima Trinità* (Napoli, 1639²), affronterà la problematica in termini decisamente nuovi: è proprio l'incomprensibilità del divino a favorire l'uso di immagini simboliche¹⁵³.

Interessato (teologicamente) al verisimile, nel 1550 Gilio aveva propugnato la verità del messaggio cristiano espressa attraverso un *decorum* ben lontano dall'intellettualismo e dal soggettivismo delle rappresentazioni simboliche accolte invece da Bellarmino che declina i suoi paradigmi su quelli derivati dalla fiorente lette-

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ USERMANN 1993, p. 120 la raffigurazione sembrerebbe derivare dal prototipo dei tre corpi di Gerione. Sulle discussioni intorno alle immagini trinitarie si veda CANTIMORI 1975, pp. 179-181.

¹⁴⁹ Si cita dall'edizione: GILIO 1563, p. 72^v. Lo stessa idea dimostrerà in GILIO 1986, p. 85^r: «M. Vincenzo. Più mi pare eretico dipingere la Trinità con tre teste in un solo busto: come in molti luoghi si vede, e specialmente in San Luca, nostro monistero di monache: perché se ben l'essenza è sola, le persone sono distinte: e questo oltre che io lo stimo eretico; lo fa anco mostruoso».

¹⁵⁰ Cfr. FREEDBERG 1971.

¹⁵¹ L'aspetto è trattato per altri ambiti da MELION 2009, pp. 221-223.

¹⁵² PALEOTTI 1961, p. 422.

¹⁵³ Su questo aspetto, cfr. JORI 1998, pp. 181-182.

ratura simbolica cinquecentesca¹⁵⁴: da buon Gesuita, non trovava nulla di inaccettabile nell'uso di un sistema di simboli, soprattutto se a garantirne la validità interveniva l'azione disciplinante della Chiesa di Roma.

La polemica sulle immagini sacre avrebbe finito con il coinvolgere tanto il mondo delle arti figurative, quanto quello delle norme del comportamento *tout court*. Lo zelo confessionale rivolge capillarmente il suo sguardo censorio alle azioni, intenzioni e pensieri dei fedeli. I precetti di San Carlo Borromeo, «raccolti accioché leggendoli spesso, ciascuno, come in uno specchio, veda in parte la forma della vita cristiana»¹⁵⁵, appaiono tanto più eloquenti se considerate rispetto alle posizioni fin qui delineate: «vedi che in casa tua non vi sia imagine alcuna profana, e molto meno disonesta né in quadro, né in muro, o libro, o altre cose, perché a te nuoce, e ad altri dà scandalo»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ L'applicazione delle direttive tridentine, che avrebbero portato alla codificazione di trattati di iconologia e mitografia come la celeberrima *Iconologia* di Cesare Ripa del 1593, finirono con l'ammettere l'uso di immagini simboliche anche all'interno dell'iconografia sacra. Su questo aspetto, cfr. SALVIUCCI INSOLERA 2004, in particolare il paragrafo *L'emblema e l'impresa come allegoria sacra* alle pp. 13-23.

¹⁵⁵ Si cita dall'edizione: *Ricordi* 1598, p. 3.

¹⁵⁶ Ivi, p. 9.

Bibliografia

- ADAMO 2003 = P. ADAMO, *Disobbedienza e fuga: Pietro Martire Vermigli e la lotta contro gli idoli*, in *Pietro Martire Vermigli (1499-1562). Umanista, riformatore, pastore*. Atti del Convegno per il V Centenario (Padova, 28-29 ottobre 1999), a cura di A. Olivieri, in collaborazione con P. Bolognesi, Roma 2003, pp. 361-385.
- ALBERTI 1804 = L. B. ALBERTI, *Della pittura e della statua di Leonbattista Alberti*, Milano 1804.
- ALBERTINI, LIPPOMANI 1553 = M. ALBERTINI, L. LIPPOMANI, *Confirmatione et stabilimento di tutti li dogmi catholici*, Venezia 1553.
- ARGAN 1984 = G. C. ARGAN, *La "Rettorica" e l'arte barocca*, in *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Milano 1984, pp. 19-24.
- AUBERT 2012 = A. AUBERT, *L'Europa dei conflitti. La genesi del progetto politico-religioso controriformista nel Cinquecento*, in *L'Europa 'una' e 'multanime': un problema ancora aperto*, a cura di B. Consarelli, Assago 2012, pp. 3-27.
- BELLADONNA 1987 = R. BELLADONNA, *Metafore visive ed elementi pittorici nel Dialogo primo di Bernardino Ochino*, in *Letteratura e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1987, vol. II, pp. 535-540.
- BELLARMINO 1605 = R. BELLARMINO, *Dichiarazione del simbolo [...] per uso delli curati della sua diocesi*, Napoli 1605.
- BELLARMINO 1670 = R. BELLARMINO, *Copiosa dichiarazione della dottrina cristiana*, Venezia 1670.
- Bellarmino e la Controriforma* 1990 = *Bellarmino e la Controriforma*. Atti del Simposio Internazionale di Studi (Sora, 15-18 ottobre 1986), a cura di R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Sora 1990.
- BERNARDINI 1552 = P. BERNARDINI, *Concordia ecclesiastica contra tutti gli heretici*, Firenze 1552.
- BESANÇON 2009 = A. BESANÇON, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Librairie Arthème Fayard, 1994, trad. it. ID., *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia*, Genova-Milano 2009.
- BIANCHI 2008 = I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008.
- BORGES 2009 = C. M. BORGES, *As obras de Frei Luís de Granada e a espiritualidade de seu tempo: a leitura dos escritos granadinos nos séculos XVI*

- e XVII na *Península Ibérica*, in «Estudios humanísticos. Historia», n. 8, 2009, pp. 135-149.
- BORGHINI 1730 = R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1730.
- BORROMEIO 1589 = C. BORROMEIO, *Ricordi di Monsig. Illustrissimo Buonromeo cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano per il vivere cristiano ad ogni stato di persone*, Firenze 1589.
- BUSSI 1987 = R. BUSSI, *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena 1987.
- CALVÉS 2010 = J. A. CALVÉS, *La Introducción del símbolo de la fe de Fray Luis de Granada. I. Contexto histórico e intelectual*, in «El catoblepas. Revista crítica del presente», num. 106, dicembre 2010, pubblicato all'indirizzo online: <<http://www.nodulo.org/ec/2010/n106.htm>>.
- CALVINO 1553 = G. CALVINO, *Del fuggir le superstitioni che ripugnano a la vera e sincera confession de la fede*, [Ginevra] 1553.
- CALVINO 1566 = G. CALVINO, *Catechismo di Messer GIOVAN. CALVINO con una brieve dichiarazione e allegazione delle autorità della Santa Scrittura, e con un brieve sommario di quella dottrina che si crede sotto il Papato*, [Ginevra] 1566.
- CANTALAMESSA 2006 = R. CANTALAMESSA, *Dal kerygma al dogma. Studi sulla cristologia dei Padri*, Milano 2006.
- CANTIMORI 1975 = D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975.
- CAPUTO 2005 = V. CAPUTO, *Gli abusi dei pittori e la norma dei trattatisti: Giovanni Andrea Gilio e Gabriele Paleotti*, in «Studi rinascimentali», n. 3, 2005, pp. 113-127.
- CATTO 2003 = M. CATTO, *Un panopticon catechistico. L'arciconfraternita della dottrina cristiana a Roma in età moderna*, Roma 2003.
- COLLETTI 1983 = V. COLETTI, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato 1983, pp. 212-224.
- CONCA 2010 = F. CONCA, *L'iconoclastia, tra religione e politica*, in «Filosofia dell'arte», n. 1, 2001, pp. 21-24.
- Confessione delle fede cristiana 1560* = *Confessione delle fede cristiana di M. THEODORO BEZA, nella quale è confermata la verità, e sono rifiutate le superstitioni contrarie*, [Ginevra] 1560.
- CRIPPA 1993 = M. A. CRIPPA, *L'immagine artistica in San Bernardo*, in *San Bernardo e l'Italia. Atti del Convegno di Studi (Milano, 24-26 maggio 1990)*, a cura di P. Zerbi, Milano 1993, pp. 217-226.
- DALL'ASTA 1983 = G. DALL'ASTA, *Pietro Martire Vermigli. La sua teologia eucaristica*, in «La Scuola cattolica», CXI, 1983, pp. 275-303.
- DE ROSA 1987 = *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'età contemporanea*, Roma 1987.

- DE' MAFFEI 2011 = F. DE' MAFFEI, *Bisanzjo e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2011.
- Decisione dei concili 1978 = *Decisione dei concili ecumenici*, a cura di G. Alberico, Torino 1978.
- DUFOUR 2009 = A. DUFOUR, *Théodore de Bèze. Poète et théologien*, Genève 2009.
- EGUILUZ PACHECO 1993 = J. EGUILUZ PACHECO, *La prosa retórica de Fray Luis de Granada*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso Internacional de Hispanitas del Siglo de Oro, editadas por M. García Martín, Salamanca 1993, pp. 315-321.
- ERICHSEN 2002 = J. ERICHSEN, *Lutero e le immagini*, in *Lutero e il linguaggio dell'Occidente*. Atti del Convegno (Trento, 29-31 maggio 2000), a cura di G. Beschin, Brescia 2002, pp. 257-276.
- FIRPO 1990 = M. FIRPO, *Tra alumbados e «spirituali». Studi su Juan de Valdés e il Valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze 1990.
- FIRPO 2003 = M. FIRPO, «Disputar di cose pertinenti alla fede». *Studi sulla vita religiosa del Cinquecento italiano*, Milano 2003.
- FIRPO 2010 = M. FIRPO, *Storie di immagini immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma 2010.
- FRAGNITO 1997 = G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura 1471-1605*, Bologna 1997.
- FRAGNITO 2005 = G. FRAGNITO, *Zurai non legger mai più. Censura libraria e pratiche linguistiche nella penisola italiana*, in *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura: nuovi contributi dalla più antica Biblioteca Provinciale d'Italia*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Salerno, 5-6 novembre 2004), a cura di V. Bonani, Salerno 2005, pp. 81-96.
- FREEDBERG 1971 = D. FREEDBERG, *Johannes Molanus on Provocative Paintings: De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II, Chapter 42*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 34, 1971, pp. 229-245.
- GASTON 2013 = R. W. GASTON, *How words control images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, in *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, edited by M. B. Hall, New York 2013, pp. 74-90.
- GILIO 1563 = G. A. GILIO, *Trattato de la emulazione che il Demonio ha fatta a Dio ne l'adorazione, ne' sacrificii e ne le altre cose appartenenti alla divinità*, Venezia 1563.
- GILIO 1986 = G. A. GILIO, *Due dialogi*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1986.
- GINZIBURG 1998 = C. GINZIBURG. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998.

- GIOMBI 1992 = S. GIOMBI, *Cinquecento religioso e arti figurative: in margine ad alcuni recenti studi*, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», a. XII, n. 1, aprile 1992, pp. 123-144.
- GIRARDI 2007 = M. T. GIRARDI, *Cornelio Musso predicatore e vescovo francescano dell'età conciliare*, in «Studia Borromaica», XXI, 2007, pp. 307-324.
- GIRARDI 2009 = M. T. GIRARDI, «Un novello stile d'orazion sacra». *La predicazione di Cornelio Musso (1511-1574)*, in *Poesie e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino, Alessandria 2009, pp. 331-366.
- GRIFFERO 2006 = T. GRIFFERO, *Il corpo spirituale. Ontologie "sottili" da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Milano 2006.
- JORI 1998 = G. JORI, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia 1998.
- La predicazione in Italia* 1996 = *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*. Atti del Convegno di Studi dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa (Napoli, 6-9 settembre 1994), a cura di G. Martina S. J., Roma 1996.
- La predicazione nel Seicento* 2009 = *La predicazione nel Seicento*, a cura di M. L. Doglio, Bologna 2009.
- La scrittura religiosa* 2005 = *La scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno, Bologna 2005.
- Le cento e dieci divine considerazioni* 1550 = *Le cento e dieci divine considerazioni di S. GIOVANNI VALDESSO*, Basilea 1550.
- Letteratura in forma di sermone* 2003 = *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*. Atti del Seminario di Studi (Bologna, 15-17 novembre 2001), a cura di G. Auzzas, Firenze 2003.
- LOARTE 1569 = G. LOARTE, *Essercitio della vita cristiana [...] di nuovo ristampato con molte cose aggiunte*, Venezia 1569.
- LOPEZ 1976 = P. LOPEZ, *Il movimento valdesiano a Napoli*, Napoli 1976.
- LUIS DE GRANADA 1564 = LUIS DE GRANADA, *Eservizi e meditazioni spirituali*, Venezia 1564.
- LUIS DE GRANADA 1585 = LUIS DE GRANADA, *Introduzione al simbolo della Fede*, Venezia 1585.
- MARIAUX 1993 = P.-A. MARIAUX, *L'image selon Grégoire le Grande et la question de l'art missionnaire*, in «Cristianesimo nella storia», XIV, 1, 1993, pp. 1-12.
- MELION 2009 = W. S. MELION, «Nor my praise to graven images». *Divine Artifice and the Heart's Idols in Georg Mack the Elder's Painted Print of The*

- Trinity*, in *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotion and the Early Modern Word*, edited by M. W. Cole, Farnham 2009, pp. 215-238.
- MENOZZI 1995 = D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995.
- MEROI 2008 = F. MEROI, *Giordano Bruno, Francesco Panigarola e la teologia della Riforma*, in «Rinascimento», 2008, pp. 375-395.
- MICHELSON 2013 = E. MICHELSON, *The Pulpit and the Press in Reformation Italy*, Cambridge, Mass.-London 2013.
- MOTTA 2005 = F. MOTTA, *Bellarmino. Una teologia politica della Controriforma*, Brescia 2005.
- MUSSO 1601 = C. MUSSO, *Prediche [...] predicate in Roma la Quaresima l'anno MDXLII nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, Venezia 1601.
- MUTIO 1562 = G. MUTIO IUSTINOPOLITANO, *L'antidoto cristiano*, Venezia 1562.
- NORMAN 1998 = C. E. NORMAN, *Humanist Taste and Franciscan Values. Cornelio Musso and Catholic Preaching in Sixteenth Century*, New York 1998.
- OCHINO 1554 = B. OCHINO, *Apologi nelli quali si scuoprono li abusi, sciocchezze, superstizioni, errori, idolatrie, e empietà della sinagoga del papa*, Ginevra 1554.
- OCHINO 1985 = B. OCHINO, *I Dialoghi sette e altri scritti del tempo della fuga*, edizione, introduzione e apparato iconografico a cura di U. Rozzo, Torino 1985.
- OSSOLA 1971 = C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze 1971.
- PALEOTTI 1961 = G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, citazione tratta dalla trascrizione offerta da *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Gilio-Paleotto-Aldrovandi*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, vol. II.
- PALUMBO 1990 = G. PALUMBO, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, prefazione di C. de Fede, Napoli 1990.
- PANIGAROLA 1584 = F. PANIGAROLA, *Lettoni sopra i dogmi [...] alla presenza e per commandamento del Ser.mo Carlo Emanuele duca di Savoia l'anno 1582 in Turino*, Venezia 1584.
- PANIGAROLA 1585 = F. PANIGAROLA, *Cento ragionamenti sopra la passione di nostro Signore*, Venezia 1585.
- PASSARELLI 2011 = G. PASSARELLI, *Perché venerare le icone? Una risposta tra storia, teologia e liturgia*, Padova 2011.

- PIERNO 2006 = F. PIERNO, *Un capitolo minore della narrativa cinquecentesca: gli Apologi di Bernardino Ochino (Ginevra 1554). Appunti in vista di un'edizione*, in «Cahiers d'Études Italiennes», n. 6, 2006, n. 6, pp. 193-213.
- PIERNO 2012 = F. PIERNO, *Facezie al servizio della Riforma: Gli "Apologi" di Bernardino Ochino (1554)*, in «Studi Rinascimentali», n. 10, 2012, pp. 31-50.
- Pietro Martire Vermigli* 2003 = *Pietro Martire Vermigli (1499-1562). Umanista, riformatore, pastore*. Atti del Convegno per il V Centenario (Padova, 28-29 ottobre 1999), a cura di A. Olivieri, in collaborazione con P. Bolognesi, Roma 2003.
- POPPI 1983 = A. POPPI, *Del «filosofare nella scuola di Cristo»*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze 1983, vol. III, pp. 733-748.
- PRODI 1984 = P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984.
- PROSPERI 1988 = A. PROSPERI, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, t. II, pp. 581-592.
- PROSPERI 2010 = A. PROSPERI, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*. III. *Devozioni e controversie*, Roma 2010, pp. 307-334.
- RHODES 1992 = E. RHODES, *El "Libro de la Oración" de fray Luis de Granada: testimonio vivo de la época dorada*, in «Genealogía científica de la cultura», n. 4, 1992, pp. 88-97.
- RICCARDOTTO 1576 = *Prediche del Rev. Mons. FRANCESCO RICCARDOTTO vescovo di Arasse [...] tradotte dalla Franzese nella lingua Toscana, da M. PIERO SPINELLI*, Firenze 1576.
- Ricordi* 1598 = *Ricordi di Monsig. Illustrissimo Buonromeo cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano per il vivere cristiano ad ogni stato di persone*, Firenze 1589.
- ROMEO 2001 = G. ROMEO, *Roberto Bellarmino tra Inquisizione e Indice*, in «Studi storici», a. XCII, n. 2, aprile-giugno 2001, pp. 529-535.
- RONCHI 2005 = S. RONCHI, *La riforma protestante. Zwingli e Calvino nel contesto elvetico*, Bologna 2005.
- SALVIUCCI INSOLERA 2004 = L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'immagine primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegoria nella Compagnia di Gesù*, Roma 2004.
- SCARAMELLA 1999 = P. SCARAMELLA, *L'Inquisizione romana e i Valdesi di Calabria (1554-1703)*, Napoli 1999.
- SCARAMELLA 2007 = P. SCARAMELLA, *"Madonne violate e Christi abbruciati": note sull'iconoclastia in Italia tra Rinascimento e Controriforma*, in *Dai*

- cantieri della storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna 2007, pp. 55-70.
- SCAVIZZI 1974 = G. SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'arte», 21, maggio-agosto 1974, pp. 171-212.
- SCAVIZZI 1981 = G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici*, Reggio Calabria 1981.
- SCAVIZZI 1986 = G. SCAVIZZI, *Pittura e Controriforma nel secolo XVI. Verso una nuova definizione del problema*, in «Annali accademici canadesi», 1986, pp. 43-59.
- SCAVIZZI 1988 = G. SCAVIZZI, *Gerusalemme liberata e Controriforma*, in «Quaderni di Italianistica», vol. 9, n. 2, 1988, pp. 199-227.
- SCHÜTZE 1996 = S. SCHÜTZE, *Tragedia antica e pittura moderna: alla ricerca di una certa sublime forma di locuzione, la quale penetra, commuove, rapisce gl'animi*, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*. Atti del Convegno (Roma, 19-20 gennaio 1996), a cura di S. de Blaauw, P.-M. Gijsbers, S. Schütz, B. Treffers, Roma 1996, pp. 137-154.
- SCORRANO 2005 = L. SCORRANO, *Gabriele Paleotti e il "catechismo" dei pittori "teologi mutoli"*, in «Studi rinascimentali», n. 3, 2005, pp. 113-127.
- Scritti d'arte* 1971 = *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971, vol. I.
- Sermones Beranardini* 1544 = *Sermones Beranardini Ochini senensis*, [Ginevra] 1544.
- STANCARI 1547 = F. STANCARI, *Opera nuova [...] della Riformazione, sì della dottrina Christiana, come della vera intelligentia de i sacramenti*, Basilea 1547.
- STOICHITA 1998 = VICTOR I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, Milano 1998.
- TOSCANO 1979 = B. TOSCANO, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Torino 1979, vol. III, pp. 273-318.
- Trattati d'arte* 1961 = *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma. Gilio-Paleotti-Aldrovandi*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, vol. II.
- Trattato spirituale* 1581 = *Trattato spirituale sopra il verso, Audi filia [...] nuovamente tradotto dalla lingua Spagnola nell'Italiana*, Venezia 1581.
- USERMANN 1993 = H. USERMANN, *Triade. Saggi di numerologia mitologica*, Napoli 1993.

- VASARI 1984 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1984, vol. V.
- Vedere l'invisibile* 1999 = *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, a cura di L. Russo, Palermo 1999.
- VERMIGLI 1557 = P. MARTIRE VERMIGLI, *Discorso [...] intorno al Sacramento dell'Eucarestia*, Gineva 1557.
- ZEN 2002 = S. ZEN, *Monarchia della verità. Modelli culturali e pedagogia della Controriforma*, Napoli 2002.

