

Marco Sgarbi
LUDOVICO DOLCE E LA NASCITA DELLA CRITICA D'ARTE.
UN MOMENTO DELLA RICEZIONE DELLA POETICA
ARISTOTELICA NEL RINASCIMENTO*

Abstract

The paper shows how the re-discovery of Aristotle's *Poetics* in the sixteenth century led to the rise of art criticism, contrary to the long-standing idea that criticism was born in the Enlightenment. The focus of the article is on the polymath Ludovico Dolce, who, in his *Dialogo sulla Pittura* (1557), employs the precepts of the Aristotelian poetics to assess firm criteria of judgment of artworks. Unlike many other writings of the period on the same subject, Dolce's reflections did not offer neither a history of art nor a body of rules on how to paint or sculpt, rather sought the proper ways to interpret accurately the artistic work in all its aspects, even the most subjective. Through stringent parallels with Aristotle's *Poetics*, Dolce outlines what can be considered one of the earliest form of art criticism.

1. *'Ut poesis pictura' e μίμησις*

In questo articolo mi propongo di mostrare come la riscoperta della *Poetica* di Aristotele portò alla nascita della critica d'arte nel Rinascimento. Solitamente gli studi sulla ricezione dell'opera aristotelica si sono soffermati sull'influenza che questa ebbe nella formazione della critica letteraria¹. Invece, chi si è occupato del legame fra poesia e pittura nel Cinquecento, esaminando soprattutto

* Questo studio è stato possibile grazie all'ERC Starting Grant 2013, n. 335949 *Aristotle in the Italian Vernacular: Rethinking Renaissance and Early-Modern Intellectual History (c. 1400-c. 1650)*.

¹ Cf. Della Volpe 1954; Weinberg 1961; Garin 1973; Garcia Berrio 1977-80; Bisanti 1991; Cornilliat et Langer 1997; Conte 2002; Kappi 2006; Vasoli 2008; Javitch 2008; Griguolo 2009. Ne fa una breve menzione Giorgio Patrizi in Patrizi 2000: 73. La questione è stata accennata solo da Thomas Puttfarcken in Puttfarcken 2005: 15-40.

il paradigma “ut pictura poesis”², non ha intravisto la possibile influenza della concezione poetica aristotelica. Al contrario, il mio obiettivo è evidenziare, come mai è stato fatto prima, che la trattatistica della critica d’arte nasce dallo sviluppo e dallo studio della poetica aristotelica.

Già nei primissimi commenti alla *Poetica* di Aristotele, la connessione fra pittura e poesia veniva manifesta. Francesco Robortello nelle sue *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548) affermava esplicitamente che alla poesia «sequitur similitudo quaedam ducta a pictura, sculptura et histrionica»³. Due anni più tardi Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi scrivevano che «aemulantium coloribus et figuris alios, pictores inquam, voce autem alios, phonascos scilicet, aemulari, quorum pictores quidem arte, phonasci autem consuetudine tantum imitationem efficiunt»⁴. La diffusione di questa metafora in seno alla poetica aristotelica è rintracciabile anche in lingua volgare. Nella sua *Poetica vulgarizzata et sposta* (1570), Ludovico Castelvetro scriveva che il «poeta rappresenta la bontà dell’anima, cio è i buoni costumi», «il dipintore rappresenta la bontà del corpo, cio è la bellezza»: «quanto è al soggetto rassomiglievole sia pari & simile la poesia alla pittura, & all’altre arti formatrici d’immagini»⁵. Queste dichiarazioni, come molte altre rintracciate da Paul Oskar Kristeller⁶, potrebbero essere semplici analogie basate sul paradigma “ut pictura poesis” se non fosse che, caso più unico che raro, alcuni di questi intellettuali composero trattati sulla pittura nei quali la concezione poetica di Aristotele era presa come modello per valutare l’arte. L’aspetto più interessante è che laddove nella concezione tradizionale dell’“ut pictura poesis” era la pittura a rappresentare il modello della poesia, nel pensiero rinascimentale era la poetica aristotelica a diventare il fondamento per la trattatistica sulla pittura⁷. A questo punto sarebbe perciò più legittimo parlare di “ut poesis pictura”, anziché di “ut pictura poesis”.

È bene chiarire sin dal principio che il riferimento alla poetica per spiegare le tendenze della pittura non deve essere visto come una sorta di mascheramento dell’inesperienza di questi letterati in campo pittorico o come un tentativo mal riuscito di assoggettare la pittura a canoni a essa alieni. È importante sottolineare che la particolare forma di “ut poesis pictura” che si elabora in questi trattati non considera la poesia, o i poeti, come autorità, bensì prende la concettualità, la struttura e il sistema di valori propugnati dalla poetica aristotelica per formare

² Lee 1940; Spencer 1957; Graham 1970; Baxandall 1971; Markiewicz 1987; Von Rosen 2000; Surliuga 2000.

³ Robortello 1548: 10.

⁴ Lombardi et Maggi 1550: 8.

⁵ Castelvetro 1570: 321v.

⁶ Kristeller sottolinea particolarmente l’influenza dell’opera oraziana (1951: 515).

⁷ Trimpi 1973; Braider 2008: 168-175.

una nuova concezione estetica sulla quale si baserà la critica d'arte del secondo Cinquecento.

Queste dinamiche sono particolarmente chiare ed evidenti in Benedetto Varchi. L'opera di Varchi è significativa perché rappresenta uno dei primissimi casi, se non il primo, che segnala il rinnovato interesse verso la *Poetica* di Aristotele come fondamento e base teorica per le discussioni sull'arte⁸. Se è vero che la grande stagione dei commentari all'opera aristotelica iniziò solo nel 1548 con la pubblicazione delle *Explicationes* di Robortello, non bisogna dimenticare che già nel 1540 e nel 1541, Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi avevano iniziato a commentare pubblicamente lo scritto aristotelico presso l'Accademia degli Infiammati, di cui Varchi fu uno dei fondatori. L'intellettuale fiorentino era perciò in possesso sin dai primissimi anni Quaranta di una grande conoscenza della poetica aristotelica e facilmente poteva applicare le concezioni di Aristotele a tutto il campo delle arti, non solo quelle letterarie⁹.

Il suo lavoro più interessante sul rapporto fra poesia e pittura è la *Lezione seconda della maggioranza dell'arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* dedicata a Luca Martini e tenuta la terza domenica di Quaresima nel 1546 (m.f. 1547)¹⁰. L'impianto aristotelico della *Lezione seconda*, divisa in un proemio e in tre dispute, è messo in luce dallo stesso Varchi, che più volte nel testo sostiene di "favellare aristotelicamente"¹¹. Fra le tre dispute, la più rilevante per capire la concezione varchiana dell'arte è la terza, intitolata "In che siano simili ed in che differenti i Poeti ed i Pittori". Questa disputa è stata perlopiù trascurata dalla critica che si è invece concentrata sulla seconda avente per oggetto il paragone fra la scultura e la pittura. Anche in questo caso, la visione monoprospettica delle ricostruzioni storiografiche ha impedito di comprendere l'importanza di questo documento per la genesi della critica d'arte.

Innanzitutto è interessante notare che sebbene Varchi reputi la scultura alla stregua della pittura, di fatto egli però si concentra primariamente sul parallelismo fra pittura e poesia, e questo proprio in seno all'idea oraziana dell'"ut pictura poesis"¹². Varchi, riprendendo ciò che aveva già affermato nel *Proemio*, sostiene che il fine della poesia e della pittura è il medesimo, «ciò è imitare la natura», tanto che queste due arti «vengono ad essere una medesima e nobili

⁸ Barocchi 1960-62: I, 305-307.

⁹ Non bisogna poi dimenticare che Varchi frequentò da giovane il cenacolo degli Orti Oricellari, dove venne concepita la traduzione latina di Alessandro de' Pazzi della *Poetica*.

¹⁰ Sulla storia editoriale di queste lezioni si veda Mendelsohn 1982. L'opera fu stampata nel 1549 presso Torrentino con la *Lezione prima sopra il sottoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarrotti* e dopo aver raccolto una serie di risposte e repliche dai maggiori artisti del periodo. Vedi anche Quiviger 1987; Collareta 2007: 176.

¹¹ Varchi 1859: II, 627.

¹² Varchi 1859: II, 645.

ad un modo»¹³. L'imitazione, ovvero la *μίμησις*, come è noto, è la principale caratteristica che distingue la poetica aristotelica da quella platonica, incentrata sull'amore o sulla visione dell'idea e critica nei confronti dell'imitazione come "duplicazione" inautentica del modello. Il processo aristotelico d'imitazione era simile per Varchi sia nella poesia che nella pittura e proprio per questo motivo queste due arti potevano dirsi sorelle. Nondimeno, permaneva fra loro una sostanziale differenza:

il poeta l'imita colle parole, ed i pittori coi colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè è concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora, e quasi dipingono colle parole i corpi, e tutte le fattezze di tutte le cose così animate come inanimate; ed i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè è i corpi e le fattezze di tutte le cose¹⁴.

Con queste parole Varchi sta elaborando un'analogia gravida di conseguenze che lo stesso Castelvetro, come abbiamo visto, farà propria: la poesia rappresenta l'anima, mentre il pittore rappresenta il corpo. In questo modo la poesia e la pittura sono due arti complementari: «io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo, che la poesia giovi infinitamente a' pittori»¹⁵. Nel proporre quest'analogia Varchi si sta discostando, o perlomeno sta approfondendo la concezione aristotelica della poesia che doveva essere principalmente imitazione di azioni. Ciò che viene dal "di dentro" non è un'azione e la poesia deve, più che imitare ciò che vede, mettere in scena e "rappresentare" qualcosa che è in realtà assente. Non è mai stato notato dagli studiosi, ma in questo luogo Varchi sta introducendo un concetto del tutto nuovo di *μίμησις*, che stava non a caso prendendo piede proprio in quegli anni nei circoli delle accademie padovane e fiorentine. Nel volgere prima in latino e poi in volgare il termine aristotelico "*μίμησις*", non tutti gli intellettuali rinascimentali impiegavano le parole "imitatio" e "imitazione"¹⁶. Già nelle sue *Explicationes* Robortello affermava che la poetica procedeva per "imitatio, & repraesentatio" e che il suo fine era "oblectare per repraesentationem"¹⁷. Solo

¹³ Varchi 1859: II, 645.

¹⁴ Varchi 1859: II, 646: «onde se bene i poeti ed i pittori imitano [...] imitano quelli colle parole, e questi co' colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la Poesia e la Pittura, quanto è fra l'anima e il corpo».

¹⁵ Varchi 1859: II, 464.

¹⁶ Valla 1498; de' Pazzi 1536; Lombardi et Maggi 1550; Vettori 1560; Riccoboni 1584; Riccoboni 1585; Riccoboni 1587; Riccoboni 1591; Riccoboni 1599 traducono in latino "*μίμησις*" con "imitatio", mentre Segni 1549; Piccolomini 1572; Piccolomini 1575 traducono in volgare "*μίμησις*" con "imitazione".

¹⁷ Robortello 1548: 2; Zeuch 2004.

sette anni dopo, Fracastoro nel suo *Naugerius* (1555) affermava esplicitamente che “nihil autem refert sive imitari sive repraesentare dicamus”¹⁸, sancendo in modo definitivo l’uguaglianza fra rappresentazione e imitazione. In realtà non si tratta di aspetto completamente originale, infatti almeno in un’occasione nel Medioevo il termine “μίμησις” fu tradotto con “repraesentatio”. Si tratta della traduzione di Guglielmo di Moerbeke del passo di *Rhetorica* 1371 b 4-8, nel quale, non a caso, si parla d’imitazione in relazione al disegno alla scultura in analogia con la poesia:

[...] poiché imparare e ammirare sono cose piacevoli, deve inevitabilmente esserlo anche ciò che è analogo, come l’imitazione – ad esempio il disegno, la scultura e la poesia – e tutto quello che viene ben rappresentato, anche nel caso in cui l’oggetto della rappresentazione non sia di per sé piacevole¹⁹.

La lezione di Moerbeke non fu tradita dai successivi traduttori ed editori di Aristotele. È comunque importante notare che nel passo aristotelico è presente una discrepanza fra ciò che viene imitato, ovvero l’oggetto della rappresentazione, e il risultato dell’imitazione, ovvero la rappresentazione stessa. Questa discrepanza segnala una trasformazione attuata nel processo mimetico dal soggetto che imita – in questo caso dall’artista – che può rendere piacevole anche ciò che non lo è in sé. Quest’idea si fece presto strada fra gli intellettuali del Cinquecento. Da Varchi a Castelvetro si può notare un deciso spostamento semantico secondo il quale la *μίμησις* non veniva più a significare esclusivamente “riproduzione” o “copia”. Infatti, caratterizzando l’imitazione come “rappresentazione” o “rassomiglianza”, questi intellettuali introducevano un elemento inventivo prima del tutto assente, che rendeva conto della possibile distinzione fra oggetto imitato e risultato dell’imitazione²⁰. Varchi attribuisce questa facoltà inventiva prevalentemente al poeta, il quale avrebbe avuto il precipuo compito di esprimere il “di dentro”:

Bene è vero, che come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cio è gli effetti [...] Ben è vero che i pittori non possono esprimere così felicemente il di dentro, come il di fuori²¹.

¹⁸ Fracastoro 2005: 6.6. Cf. Klapp 2006: 59.

¹⁹ *Rhetorica*, 1371 b 4-8. *Aristoteles Latinus, Rhetorica XXXI*, 1-2: «Quoniam autem addiscere delectabile et mirari, et talia necesse delectabilia esse, scilicet imitativum, ut protractiva et statuficatio et poetica, et omne quodcumque fuerit representatum, et si non sit delectabile id cuius est representatio [...]». Cf. Lagerlund 2007: 17.

²⁰ Di questa opinione è anche Romani 1977-1978: II, 381.

²¹ Varchi 1859: II, 646.

Al contrario di Varchi, portando alle estreme conseguenze il paradigma dell'«ut poesis pictura», Ludovico Dolce attribuirà al pittore questa capacità. Non per questo bisogna sottovalutare la pregnanza teorica della svolta varchiana. L'opera di Varchi rimane comunque significativa perché riesce almeno in parte a «fondare su basi filosofiche, vale a dire aristoteliche e scolastiche, un'estetica specifica delle arti del disegno»²². Una codificazione teorica più compiuta della pittura, mediante la ripresa della concettualità della poetica aristotelica, viene elaborata di lì a poco da Dolce nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, pubblicato a Venezia nel 1557.

2. Ludovico Dolce e l'interpretazione razionale della pittura

Il *Dialogo* è un testo ampiamente sottostimato dagli studiosi, nonostante il grande successo editoriale che ebbe, con traduzioni in lingua francese (1735), olandese (1756), tedesca (1757) e inglese (1770). Non è un caso che l'opera di Dolce guadagni un così ampio spazio letterario proprio nel Settecento. Questa è l'epoca in cui usualmente si individua la nascita della critica d'arte con l'esperienza dei *Salons* parigini e con gli scritti di Jonathan Richardson e di Jean-Baptiste Dubos²³. A ben vedere il *Dialogo sulla pittura* può essere considerato come il degno precursore di questi scritti. La scarsa considerazione dell'opera è dovuta – come ha giustamente segnalato Mario Pozzi – al fatto che su questo scritto è sempre gravata un'interpretazione piuttosto arbitraria dell'influenza di Pietro Aretino²⁴, spesso ritenuto a torto il vero ispiratore e ideatore del *Dialogo*. È merito proprio di Pozzi difendere l'originalità delle soluzioni critiche proposte da Dolce e fornire una prima analisi autonoma. Anche nel caso dell'eccellente ricerca di Pozzi, tuttavia, non viene riscontrata nel *Dialogo* alcuna influenza della poetica aristotelica.

Il valore dell'opera di Dolce, al contrario per esempio del *Dialogo di pittura* (1548) di Paolo Pino²⁵, al quale si attribuisce per la prima volta la rivendicazione della supremazia della pittura veneta su quella fiorentina²⁶, è quello di sfruttare la *Poetica* di Aristotele come potente strumento per una sistemazione concettuale della pittura, che almeno a livello teorico garantiva di portare argomenti razionali a favore della superiorità di Tiziano su Michelangelo. In questo

²² Collareta 2007: 181.

²³ Wrigley 1993: 350.

²⁴ Ortolani 1923; Schlosser e Magnino 1964: 392; Venturi 1964: 111-115; Palladino 1981.

²⁵ Dolce non menziona l'opera di Pino, che comunque doveva conoscere. Ha fra le sue fonti anche *Le vite* di Giorgio Vasari, il *De pictura* di Leon Battista Alberti e il *De scultura* di Pomponius Gauricus. Si veda Roskill 2000: 14-16.

²⁶ Venturi 1964: 112; Pardo 1992: 33-50.

senso il *Dialogo* segna «il passaggio dalla trattatistica medievale alla trattatistica moderna, la quale, sempre meno preoccupata dei particolari tecnici, cerca di affissarsi essenzialmente sul bello»²⁷. Secondo Pozzi, Dolce apre così la via verso un'«interpretazione letteraria» dell'opera d'arte, ovvero verso ciò che in questo articolo ho denominato come critica d'arte. La mia tesi è, dunque, che tale transizione fu possibile solo quando la poetica aristotelica fu utilizzata come strumento critico per esaminare le opere d'arte.

Una lucida e serena valutazione del *Dialogo* di Dolce è possibile solo attraverso una lettura complessiva dell'opera, senza soffermarsi, come è stato fatto in passato, solamente sugli elementi più estrinseci. Il giudizio infatti che dà Mark W. Roskill sulla profondità del pensiero di Dolce è a dir poco fuorviante. Per Roskill, infatti, «the philosophy included in the *Dialogue* does not require any lengthy analysis»²⁸, «his [di Dolce] grasp of philosophy was too weak to enable him to develop his theory of art under the influence of Platonism»²⁹, e per concludere: «as for his Aristotelianism, this is even more shadowy»³⁰. Queste affermazioni sono figlie di un'evidente incomprensione del fenomeno dell'aristotelismo rinascimentale, in particolare di quello in lingua volgare, come forza produttiva di sapere.

L'opera di Dolce è un dialogo fra Aretino (sottointeso Pietro) e Giovanni Francesco Fabrini, colto gentiluomo fiorentino (1516-1580). Il primo è difensore della superiorità della pittura veneta e di Tiziano, il secondo è sostenitore della pittura toscana e di Michelangelo. Aretino apre il dialogo affermando che il metro di giudizio per valutare l'eccellenza di ogni arte è la facilità: tanto l'arte è più difficile da conseguire, tanto più è nobile³¹. La facilità però consiste nel far sembrare facile ciò che è invece difficile. In altre parole, l'abilità dell'arte sta nel nascondersi come arte, cioè non deve rivelare il suo carattere artificioso. Dolce desume probabilmente questa concezione da *Le vite* di Giorgio Vasari, dove nel capitolo XV intitolato *Come si fanno e si conoscono le buone pitture*, si afferma che l'arte dovrebbe essere sempre accompagnata da una «grazia di facilità e di pulita leggiadria»³². Nel caso specifico di Leonardo da Vinci, Vasari affermava che «dovunque lo animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute»³³. Di Michelangelo scriveva che «acquistò tanto nello studio dell'arte, ch'era cosa incredibile vedere i pensieri alti e la maniera difficile con

²⁷ Pozzi 1967: 256.

²⁸ Roskill 2000: 10.

²⁹ *Ibidem*: 11.

³⁰ *Ibidem*: 12.

³¹ Dolce 1913: 7.

³² Vasari 1966-1997: I, 116.

³³ Vasari 1966-1997: IV, 15.

facilissima facilità da lui esercitata»³⁴, tanto che egli avrebbe «aperto la via alla facilità di questa arte»³⁵. In Dolce l'idea di facilità come metro di giudizio è trasversale a tutto il *Dialogo* e compare nei termini di «una certa convenevole sprezzatura» che dovrebbe garantire la naturalità dell'opera d'arte di contro alla sua artificialità³⁶. In termini petrarcheschi questo concetto di facilità e sprezzatura viene definito come ciò che è «negletto ad arte»³⁷, infatti solo così l'arte può essere più naturale. Proprio per nascondersi in quanto arte la pittura dovrebbe «non essere altro che imitazione della natura: e colui che più nelle opere le si avvicina, è più perfetto maestro»³⁸. È chiaro dunque che Dolce sta applicando alla pittura ciò che Aristotele già affermava della poesia ovvero di dover essere principalmente un'arte imitativa. Dolce è pienamente consapevole di questo parallelismo tanto da sostenere che questa caratterizzazione

non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affanna ancora esso intorno l'imitazione, aggiungo, che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori (ossia in un piano di tavola, di muro o di tela) tutto quello che si dimostra all'occhio³⁹.

Questa definizione sembra piuttosto innocente e priva di conseguenze, tant'è che Dolce stesso la ritiene «ristretta e manchevole», e nondimeno presenta implicazioni estetiche di primaria importanza. La pittura imita la natura, niente di più semplice si potrebbe pensare. Anche Varchi lo affermava: «i dipintori, se bene nel ritrarr dal naturale, debbono imitare la natura ed esprimere il vero quanto più sanno»⁴⁰. L'esercizio del pittore sarebbe così semplicemente quello di raffigurare ciò che vede con gli occhi, ovvero la natura. Il dipinto sarebbe quindi una copia di ciò che è presente in natura: per esempio un pittore si trova di fronte a un lago e lo dipinge. Questa interpretazione però contrasta con l'idea di Dolce e riflette una concezione assai ingenua dell'imitazione. Infatti, non tiene conto dello slittamento semantico che il termine “imitazione” aveva subito proprio in quel periodo e che abbiamo precedentemente ricordato. Cosa significa quindi imitare la natura per Dolce? Quando Dolce afferma che la pittura deve imitare tutto ciò che si mostra all'occhio, egli intende qualcosa di totalmente diverso dalla riproduzione di ciò che sta nel campo visivo dell'artista e che viene trasposto

³⁴ Vasari 1966-1997: VI, 16.

³⁵ Vasari 1966-1997: VI, 69.

³⁶ Dolce 1913: 63. Sul concetto di sprezzatura in Dolce si veda Emison 2004: 42-45. Carlo Ossola parla di “sprezzatura” in termini di “facilità inventiva” (1971: 126).

³⁷ Dolce 1913: 64.

³⁸ Dolce 1913: 12.

³⁹ Dolce 1913: 12.

⁴⁰ Varchi 1859: II, 646.

più o meno bene, ovvero con minor o maggior abilità nell'opera d'arte. Dolce è particolarmente chiaro ed esplicito a tal proposito, sostenendo che

gli occhi sono principalmente le finestre dell'animo: ed in questi può il pittore esprimere acconciamente ogni passione; come l'allegrezza, il dolore, l'ire, le teme, le speranze ed i desiderii⁴¹.

Appare evidente che quando Dolce parla di "occhi" non intende l'organo sensorio, ma la visione soggettiva che l'artista, in questo caso il pittore, ha della natura che gli sta di fronte. Non si tratta quindi di "μίμησις" in senso di pura copia: tutto ciò non avrebbe senso per Dolce. Una mera copia di ciò che il pittore vede fisicamente non è vera imitazione per Dolce. Siamo lontani dalla concezione del contemporaneo Pino, il quale, sempre sulla scia di Aristotele, affermava che «altra regola non hanno i pittori ch'imitare le cose vive, & proprie»⁴², aggiungendo che questo imitare faceva «l'effetto, che fa lo specchio il qual riceve in sé quella forma [...] che se gli oppone dinanzi»⁴³. Per Dolce, invece, la pittura non imita come uno specchio, dal momento che l'imitazione della natura consiste nel rappresentare ciò che l'artista sente, quindi tutte le sue passioni e tutti i suoi sentimenti nella particolare esperienza della visione della natura. Per esprimere questo concetto Dolce richiama un verso del *Sonetto 167* di Petrarca nel quale si canta che «[...] spesso nella fronte il cor si legge [...]», che è il naturale prodromo del verso del *Sonetto 169* dove si afferma che «[...] nella fronte ogni penser [è] dipinto [...]». L'imitazione della natura alla quale si riferisce Dolce non è quindi imitazione delle cose naturali, non è "gretto naturalismo" come voleva Sergio Ortolani⁴⁴, ma è imitazione di quella tempesta di sentimenti che l'autore sente nel suo cuore alla visione della natura. Si tratta dell'unica pittura sulla quale si può esercitare una "critica d'arte". Infatti, una critica d'arte che basasse il suo giudizio solo sul rispecchiamento del dipinto con l'oggetto ritratto sarebbe una mera operazione tecnica che qualsiasi mediocre pittore sarebbe in grado di compiere. Non è evidentemente così per Dolce. Essere un critico d'arte significa saper interpretare i sentimenti che il pittore mette nel dipinto, ovvero comprendere ciò che suscita la visione di una cosa nell'artista attraverso la sua trasposizione pittorica⁴⁵. Si tratta di un aspetto che è stato totalmente trascurato dagli studiosi e che solo Lionello Venturi ha intravisto, sebbene non in relazione al concetto di "imitazione", ma più in generale rispetto

⁴¹ Dolce 1913: 13.

⁴² Pino 1548: 4v.

⁴³ Pino 1548: 5v.

⁴⁴ Ortolani 1923: 16.

⁴⁵ Come vedremo "ciò che suscita" o dovrebbe suscitare l'opera d'arte per Dolce ha un nome specifico, anche questo trattato dal vocabolario aristotelico.

all'opera complessiva di Dolce, la quale sarebbe stata principalmente un'estetica volta alla sistematizzazione razionale di ciò che è "arazionale"⁴⁶, se così si possono chiamare le passioni e i sentimenti umani. Questa sistematizzazione fu possibile, a mio avviso, solo perché Dolce si appropriò della concettualità della *Poetica* di Aristotele, come sarà chiarito in maniera più specifica nel prossimo paragrafo.

Una volta stabilito questo particolare concetto di "imitazione", dal mero punto di vista tecnico per Dolce avrebbe poco senso paragonare Raffaello a Michelangelo, sarebbe come «chi paragonando insieme Platone ed Aristotele, conchiudesse in favore dell'uno o dell'altro», senza accorgersi che entrambi sono stati «gran filosofi»⁴⁷. Piuttosto gli appare più significativo esaminare che cosa sia la pittura, dal momento che spesso anche il pittore sembra ignorare la sua vera essenza⁴⁸. Tale discussione sulla pittura, sottolinea Dolce, gioverebbe anche «agli studiosi di lettere per la conformità che ha il pittore con lo scrittore»⁴⁹, ribadendo ancora la simmetria fra l'arte poetica e l'arte pittorica.

Dolce contesta l'atteggiamento di quei pittori «i quali si sogliono ridere, quando odono alcun letterato ragionar della pittura»⁵⁰. Il riferimento di Dolce potrebbe essere Michelangelo, il quale, nella lettera fornita in risposta all'opera di Varchi, stigmatizzava ironicamente chi si diletta a giudicare d'arte senza averne mai praticata una⁵¹. Chi sostiene questa tesi per Dolce non può essere considerato un vero pittore, perché se solo avesse «favilla di giudizio, saprebbero gli scrittori essere pittori»⁵². Infatti, prosegue Dolce «pittura è la poesia; pittura la storia; e pittura qualunque componimento de' dotti»⁵³. Per quanto Dolce considerasse Tiziano superiore a Michelangelo, difficilmente avrebbe potuto tacciare l'artista aretino di non essere un vero pittore. Dunque appare assai più verosimile che Dolce stesse attaccando l'opinione di Anton Francesco Doni, il quale, proprio in apertura del suo dialogo *Il disegno*, condannava quegli intellettuali che disputavano di pittura, pur «non havendo cognition dell'arte»⁵⁴, ovvero della tecnica pratica.

Il motivo per cui tutti gli intellettuali possono giudicare l'arte viene tratto da Dolce dalla filosofia aristotelica: in tutti gli uomini «è posto naturalmen-

⁴⁶ Venturi 1964: 112.

⁴⁷ Dolce 1913: 15.

⁴⁸ *Ibidem*: 15.

⁴⁹ *Ibidem*: 15.

⁵⁰ *Ibidem*: 16.

⁵¹ Forse è proprio anche da questa denuncia di Michelangelo che nascono alcune 'antipatie' di Dolce.

⁵² Dolce 1913: 16.

⁵³ *Ibidem*: 16.

⁵⁴ Doni 1549: 5.

te un certo gusto del bene e del male, e così del bello e del brutto, in modo ch'ei lo conoscono»⁵⁵. Questa innata capacità di giudizio (δύναμις σύμφυτον κριτική)⁵⁶, come direbbe Aristotele, alla quale corrisponde un connaturato istinto degli uomini a imitare sin da fanciulli (τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ)⁵⁷, viene poi acuita dalla pratica e dall'esperienza, cioè è conseguente alla formazione di un *habitus* che permette di giudicare con più perizia l'opera d'arte. Nondimeno, afferma Dolce, «ogni uomo ingegnoso avendo all'ingegno aggiunta la pratica può giudicare della pittura»⁵⁸. Dolce basa queste sue affermazioni sulla naturalità del giudizio, sul fatto che la sensazione, aristotelicamente parlando, è una capacità infallibile di giudicare il proprio oggetto, al contrario dell'intelletto che più facilmente s'inganna a causa delle passioni e dell'ignoranza. Alla base di tutto ciò sta il fatto che «l'uomo desidera naturalmente il bene; ma può errar nella elezione, giudicando bene quel che è male; come colui, il quale è più pronto a seguir quello che stima utile, che l'onesto»⁵⁹. Tutto ciò è confermato dall'esempio di Aristotele:

Vedete che Aristotele scrisse della poesia, e non fu poeta; scrisse dell'arte oratoria, e però non fu oratore; scrisse anco (perché mi potreste dire ch'egli quelle facoltà avesse imparate, se ben non le esercitava) di animali e di altre cose, che non erano di sua professione⁶⁰.

3. *Invenzione, disegno e colorito: la poetica della pittura*

L'aspetto più interessante dal punto di vista dell'influsso della *Poetica* di Aristotele sul *Dialogo* di Dolce, e quindi sulla fondazione della critica d'arte, è la divisione della pittura:

Tutta la somma della pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola, o istoria, che il pittore si elegge da se stesso, o gli è posta innanzi da altri per materie di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge diversamente le cose [...]⁶¹.

⁵⁵ Dolce 1913: 18.

⁵⁶ Aristotele, *Analytica posteriora*, 99 b 35. Cf. Klein 1961: 107-108.

⁵⁷ Aristotele, *Poetica*, 1048 b 5-6. Sulla capacità naturale di giudizio opposta all'arte acquisita mediante l'esperienza si era già espresso Paolo Pino, cf. Pino 1548: 15.

⁵⁸ Dolce 1923: 19.

⁵⁹ *Ibidem*: 18.

⁶⁰ *Ibidem*: 19.

⁶¹ *Ibidem*: 31-32.

A partire dai pionieristici studi di Rensselaer W. Lee e John R. Spencer, questa tripartizione della pittura è stata riferita sempre esclusivamente alle varie divisioni della retorica in *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*⁶². Queste ricerche però trascurano un aspetto fondamentale. Per quante analogie si possano trovare fra “retorica” e “pittura”, il paradigma trasmesso è quello che lega la pittura alla poesia. Questo non è certamente un caso. La pittura non si può riferire alla retorica, perché la retorica insegna come parlare e discorrere in maniera convincente. La pittura però non si avvale della parola, infatti il suo fine è quello di mostrare e di rappresentare. Questo era anche il fine precipuo della poesia. Era quindi naturale per gli intellettuali di quel periodo ricercare nella poetica, e in particolare in quella aristotelica, il fondamento per una nuova concezione pittorica. Una testimonianza di ciò è fornita da Pino, il quale al pari di Dolce scriveva:

l'arte della pittura è imitatrice della natura nelle cose superficiali, la qual per farvela meglio intendere, dividerò in tre parti a modo mio, prima parte sarà il disegno, la seconda inventione la terza & ultima il colorire⁶³.

A differenza di Dolce, Pino non si dilungava molto nella spiegazione di queste componenti, ma affermava comunque la necessità di leggere «Aristotele, & gli altri, ch'hanno detto de tal cosa»⁶⁴.

Dolce riprende le idee di Pino, ma le impregna di riferimenti impliciti ed espliciti allo scritto aristotelico. I tre elementi della pittura ricalcano gli elementi fondamentali della tragedia aristotelica, ovvero il racconto, il pensiero e il carattere:

il racconto costituisce l'imitazione: questo dunque si chiama racconto, la composizione degli avvenimenti; d'altra parte il carattere è quello per cui definiamo secondo certe qualità quelli che agiscono; e il pensiero sono i ragionamenti che essi espongono per dimostrare qualcosa, o semplicemente per dichiarare un'opinione. [...] Dunque origine e quasi anima della tragedia è il racconto; seconda è la dipintura dei caratteri. E lo stesso avviene anche in pittura: se si stendono i più bei colori diffusamente, senza ritrarre un'immagine, non si soddisfa l'occhio nella stessa misura. [...] Terzo è il pensiero. Questo consiste nel sapere esporre gli argomenti che sono pertinenti e adatti; è la medesima opera che si consegue con i discorsi nel campo politico e retorico; così i poeti antichi presentavano i loro personaggi a parlare politicamente, i moderni retoricamente⁶⁵.

⁶² Lee 1940; Spencer 1957. Più recentemente Plett 2004: 315-316; Ellis 2007: 329; Hermans 2012: 246.

⁶³ Pino 1548: 15r.

⁶⁴ Pino 1548: 4v.

⁶⁵ Aristotele, *Poetica*, 1450 a 23-27; 1450 b 8. Seguo generalmente la traduzione di Carlo Gallavotti edita nella collana Fondazione Valla presso i tipi di Mondadori nel 1995.

Il parallelismo stabilito da Dolce fra pittura e poesia per mezzo del testo aristotelico è piuttosto preciso. L'invenzione è costituita dalla favola, cioè ciò che si vuole rappresentare, ed è chiamato da Aristotele “μῦθος”, ovvero racconto. Il disegno è la *ratio*, ovvero il perché e il modo in cui si fa una cosa: è appunto il pensiero che sta dietro al progetto dell'opera d'arte e che riesce a trovare le modalità adeguate alla realizzazione delle intenzioni del pittore. Infine il colore è la vivacità di ciò che è rappresentato, ovvero ciò che suscita maggiormente i sentimenti⁶⁶.

La stessa articolazione interna di questa tripartizione mostra una evidente impronta aristotelica. In primo luogo, afferma Dolce, l'invenzione è caratterizzata dall'ordine e dalla convenevolezza. La convenevolezza è ciò che stabilisce l'adeguatezza del soggetto del dipinto rispetto a ciò che deve rappresentare, ad esempio Cristo o San Paolo che predicano non devono essere rappresentati né nudi né vestiti da soldato, ma in modo consono all'occasione. Questa “convenevolezza”, scrive Dolce, «è ancora necessarissima agli scrittori, tanto che senza essa non possono far cosa perfetta»⁶⁷. La “convenevolezza” o “proporzione” della produzione artistica con il soggetto è uno degli elementi fondamentali, insieme all'ordine, anche nella *Poetica* di Aristotele:

Quanto poi alla questione se quel che è stato detto o fatto da qualcuno sia buono o no, non si deve considerare soltanto se quel che è stato fatto o detto sia cosa nobile o meschina, ma anche se è adeguato a chi fa e chi dice, o al momento, o al modo, oppure allo scopo con cui si agisce e parla⁶⁸.

Ad Aristotele, come a Dolce, preme dunque sottolineare che la nobiltà del soggetto in sé non è sufficiente per garantire la riuscita dell'opera d'arte, ma il soggetto deve essere anche adeguato allo scopo dell'opera. Per questo motivo Dolce critica aspramente Michelangelo e Albrecht Dürer, il primo per aver fatto innumerevoli, “indecenti” corpi nudi in luoghi sacri come chiese, il secondo per aver dipinto «la madre del Signore con abito da tedesca»⁶⁹.

Per quanto riguarda l'ordine, invece, secondo Dolce

è mestiero che il pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino, che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti da quello che da lui è dipinto⁷⁰.

⁶⁶ Il parallelismo ha un illustre precedente, ovvero la lezione che Lombardi tenne presso l'Accademia degli Infiammati nella quale si sanciva che la poesia è simile alla pittura perché «in Pictura ex descriptione poetarum pictores quas lineas ducerent, quibus ornarent coloribus, quomodo mores affectusque fingerent, accipere potuerunt» (Lombardi et Maggi 1550: 5-6).

⁶⁷ Dolce 1913: 33.

⁶⁸ Aristotele, *Poetica*, 1461 a 4-10.

⁶⁹ Dolce 1913: 34; Porcu 2004: 55-56.

⁷⁰ Dolce 1913: 35.

In generale è questo il principio che sorregge tutta la teoria aristotelica dell'imitazione, come Dolce ammette: «questo istesso insegna [Aristotele] nella sua *Poetica* agli scrittori di tragedie e di commedie»⁷¹. In effetti, Dolce sembra pensare a un passo specifico di Aristotele nel quale si afferma che

Poiché il poeta fa opera di imitazione, esattamente come un pittore o un altro artista di figure, ne consegue che, essendo tre di numero le possibilità, ne avrà di volta in volta sempre uno da imitare e cioè le cose quali furono o sono, o quali si dice o sembra che siano, oppure come dovrebbero essere⁷².

Insomma, l'artista nelle sue opere d'arte deve mantenere una certa verosimiglianza. Per raggiungere questa verosimiglianza nell'invenzione per Dolce il pittore dovrebbe conoscere bene le lettere, perché «è impossibile che il pittore possegga bene le parti che convengono all'invenzione, sì per conto dell'istoria, come della convenevolezza se non è pratico delle storie e delle favole de' poeti»⁷³. La poesia rappresenta perciò una risorsa preziosa per il pittore per attingere materiale, ma non è la sola. Se dalla storia e dalla poesia il pittore attinge semplicemente la materia, l'ordine e la convenevolezza procedono dall'ingegno, dal quale scaturiscono anche «l'attitudini, la varietà, e la (per così dire) energia delle figure, ma questa è arte comune col disegno»⁷⁴.

Il disegno è l'altra grande componente della pittura ed è propriamente «la forma che dà il pittore alle cose che va imitando»⁷⁵. Ma non è tutto. Dolce sottolinea che il pittore non deve solo imitare, ma deve persino superare la natura. Nella spiegazione di questo concetto, Dolce ha in mente in modo particolare l'abbellimento di corpi che in natura non sono mai così perfetti, come il pittore invece dovrebbe dipingere. Anche in questo caso il riferimento diretto è la *Poetica* di Aristotele:

La tragedia è mimesi di uomini superiori, come bisogna che siano i ritratti dei bravi pittori: questi, mentre riproducono le precise fattezze di ciascuno, pur facendoci naturali ci dipingono più belli. Così anche il poeta, mentre rappresenta uomini e irascibili e bonari e che hanno tutte le altre qualità simili nei loro caratteri, mentre sono tali deve farli eccellenti. [...] Ed è impossibile che gli uomini abbiano tali qualità come Zeuxis li figurava, però era qualcosa di meglio che raffigurava, e l'arte deve appunto superare il modello⁷⁶.

⁷¹ Dolce 1913: 35.

⁷² Aristotele, *Poetica*, 1460 b 6-11.

⁷³ Dolce 1913: 40.

⁷⁴ Dolce 1913: 42.

⁷⁵ Dolce 1913: 43.

⁷⁶ Aristotele, *Poetica*, 1054 b 9-13, 1061 b 12-14.

Per questo motivo secondo Dolce si deve scegliere la forma più perfetta, imitando solo in parte la natura e lasciando libera la creatività dell'artista⁷⁷.

L'ultimo aspetto peculiare della pittura è il colorito. Grazie al colorito il pittore rende le sue immagini vive e più simili alla realtà. La sua principale difficoltà consiste nell'imitare variando le tinte in modo morbido, non come fa, secondo Dolce, Lorenzo Lotto nel suo *San Nicola in gloria*. Per non rimanere "fredda", un'opera pittorica deve essere dipinta in modo tale «che le figure movano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendoli a pietà ed altre a sdegno»⁷⁸.

Turbare gli animi e muoverli verso la pietà è il fine di ogni opera d'arte, la quale, altrimenti, rimarrebbe semplicemente un'opera simbolica, ovvero raffigurativa di un contenuto estraneo che non ha nulla a che fare con l'imitazione artistica. Anche questo aspetto è ripreso da un famoso passo della *Poetica* di Aristotele. Lo Stagirita, infatti, afferma che il contenuto dell'opera d'arte deve essere costituito in maniera tale che, anche senza vedere la rappresentazione, a chi vengano riferiti i fatti narrati nella poesia o raffigurati nel dipinto sorgano sentimenti di terrore e pietà: solo da questi due sentimenti scaturisce il piacere dell'imitazione che turba e scuote gli animi⁷⁹. Secondo Dolce questo turbamento degli animi è il "condimento" di tutte le virtù del pittore, al pari di quanto avviene per i poeti, gli storici e gli oratori: «se le cose scritte o recitate mancano di questa forza, mancano elle ancora di spirito e di vita»⁸⁰. Il pittore, però, può turbare gli animi solo se prima «sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello d'altrui»⁸¹. Dolce sottolinea ancora una volta che il suo concetto di imitazione non parte da un oggetto esterno che si vede con gli occhi fisici, ma dai moti sentimentali soggettivi interni che vengono trasposti su tela in modo verosimile affinché il turbamento dell'animo dell'artista passi per mezzo della tecnica imitativa all'animo dello spettatore. Tutte queste caratteristiche per Dolce si trovano solo in Tiziano, e in particolare nel quadro la *Madonna dei Frari*, «che non par dipinto, ma vivo», nel *San Giovanni Battista nel deserto*, «di cui credasi pure, che non fu mai veduta cosa più bella, né migliore né di disegno, né di colorito», e nella *Pala Pesaro*.

Al di là dei giudizi di valore e dei gusti personali, ciò che deve essere apprezzato è il tentativo di Dolce di elaborare un'estetica e una critica d'arte basata sulla *Poetica* di Aristotele, grazie alla quale riuscirebbe a sistematizzare il carattere soggettivo e sentimentale che è a fondamento della produzione dell'opera d'arte. Dolce non elabora in alcun modo una criteriologia che il pittore dovrebbe seguire nell'esecuzione

⁷⁷ Dolce 1913: 49.

⁷⁸ Dolce 1913: 64.

⁷⁹ Aristotele, *Poetica*, 1053 b 1-14.

⁸⁰ Dolce 1913: 65.

⁸¹ Dolce 1913: 65.

dell'opera, in altri termini non vuole fare «un ricettario, come se la pittura fusse medicina di Galeno»⁸². Piuttosto è interessato a capire come giudicare un'opera d'arte, cioè farne una vera critica. L'unica metodologia capace di trasformare meri giudizi privati in universali giudizi di gusto è rintracciata da Dolce proprio nella *Poetica* di Aristotele, che grazie all'analogia oraziana “ut pictura poesis” era assunta a testo base per ogni considerazione estetica. Dolce è, insieme a Varchi e a molti altri intellettuali del periodo, il protagonista di un cambiamento epocale: non era più la pittura a dover essere modello per la poesia nella critica, piuttosto era la poesia a essere criterio e pietra di paragone per la critica d'arte. Si posero così le basi per la nascita della critica d'arte come disciplina autonoma, slegata dall'atto tecnico di produzione dell'opera d'arte. L'impatto della poetica aristotelica nel Rinascimento non deve perciò essere sottovalutato: non deve essere considerato come un mero fenomeno letterario, ma deve essere visto come un movimento che coinvolgeva settori più larghi della società e più categorie di professionisti, dai pittori agli scultori, dagli artigiani ai critici d'arte.

Bibliografia

BAROCCHI, P.

– 1960-62, *Trattati d'arte del Cinquecento, tra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza

BAXANDALL, M.

– 1971, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press

BISANTI, E.

– 1991, *Vincenzo Maggi, interprete 'tridentino' della Poetica di Aristotele*, Brescia, Geroldi

BRAIDER, C.

– 2008, *The Paradoxical Sisterhood: “ut pictura poesis”*, in G.P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 3. The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press

CASTELVETRO, L.

– 1570, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer

COLLARETA, M.

– 2007, *Varchi e le arti figurative*, in V. Bramanti (eds.), *Benedetto Varchi 1503-1565*, Roma, Edizioni di storia e letteratura

CONTE, A.

– 2002, *La rinascita della Poetica nel Cinquecento Italiano*, in D. Lanza (ed.), *La poetica di Aristotele e la sua storia*, Pisa, ETS

⁸² Pino 1548: 15v.

- CORNILLIAT, F. et LANGER, U.
 – 1997, *Histoire de la poétique au XVI^e siècle*, Paris, PUF
- DELLA VOLPE, G.
 – 1954, *Poetica del Cinquecento. La poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani*, Bari, Laterza
- DE' PAZZI, A.
 – 1536, *Aristotelis poetica*, Venezia, Manuzio
- DOLCE, L.
 – 1913, *L'Aretino. Dialogo della pittura*, Lanciano, Carabba
- DONI, A.F.
 – 1549, *Disegno*, Venezia, Giolito
- ELLIS, L.H.
 – 2007, *Raffaello Borghini's Il Riposo*, Toronto, University of Toronto Press
- EMISON, P.A.
 – 2004, *Creating the "Divine" Artist from Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill
- GARCIA BERRIO, A.
 – 1977-80, *Formacion de la teoria literaria moderna: la topica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA
- GARIN, E.
 – 1973, *La diffusione della Poetica di Aristotele dal secolo XV in poi*, "Rivista critica di storia della filosofia", XXVIII: 447-450
- GIRALDI CINTIO, G.
 – 1541, *Orbecche*, Venezia, Manuzio
- GRAHAM, J.
 – 1970, *Ut pictura poesis: A Study in the History of Ideas*, Charlottesville
- GRIGUOLO, P.
 – 2009, *Note su Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardo, interpreti della Poetica di Aristotele*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", XLII: 137-158
- HERMANS, L.
 – 2012, *Reading Rhetoric: Oratory in Gian Paolo Lomazzo's Treatise on the Art of Painting*, in H. Damm, M. Thimann and C. Zittel (eds.), *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden, Brill
- HERRICK, M.
 – 1946, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press
- JAVITCH, D.
 – 2008, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in G.P. Norton (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 3. The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press

- KAPPL, B.
 – 2006, *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin - New York, De Gruyter
- KLEIN, R.
 – 1961, *Giudizio e gusto dans la theorie de l'art au Cinquecento*, "Rinascimento", I: 105-116
- KRISTELLER, P.O.
 – 1951, *The Modern System of Art. A Study in the History of Aesthetics*, "Journal of the History of Ideas", IV: 496-527
- LAGERLUND, H.
 – 2007, *The Terminological and Conceptual Roots of Representation in the Soul in Late Ancient and Medieval Philosophy*, in H. Lagerlung (ed.), *Representation and Objects of Thought in Medieval Philosophy*, Aldershot, Ashgate
- LEE, R.W.
 – 1940, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, "The Art Bulletin", XXII: 197-269
- LOMBARDI, B. et MAGGI, V.
 – 1550, *In Aristotelis librum de poetica comune explanationes*, Venezia, Valgrisi
- MARKIEWICZ, H.
 – 1987, *Ut pictura poesis. A History of the Topos and the Problem*, "New Literary History", XVIII: 535-558
- MENDELSON, L.
 – 1982, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, UMI Research Press
- MINIO-PALUELLO, L.
 – 1968, *Aristoteles Latinus XXXIII. De Arte Poetica cum Averrois Expositione*, Bruges, Brouwer
- ORTOLANI, S.
 – 1923, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, "L'arte", XXVI: 1-17.
- OSSOLA, C.
 – 1971, *Autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki
- PALLADINO, L.A.
 – 1981, *Pietro Aretino: Orator and Art Theorist*, New Haven, dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University
- PARDO, P.
 – 1992, *Testo e contesti del Dialogo di pittura di Paolo Pino*, in *Paolo Pino, teorico d'arte e artista*, Scorzè, Grafiche Italprint, 33-50
- PATRIZI, G.
 – 2000, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli

- PICCOLOMINI, A.
 – 1572, *Il libro della poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco
 – 1575, *Annotationi nel libro della poetica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco
- PINO, P.
 – 1548, *Dialogo di pittura*, Venezia, Gherardo
- PLETT, H.F.
 – 2004, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin - New York, De Gruyter
- PORCU, C.
 – 2004, *Dürer*, Milano, Rizzoli
- POZZI, M.
 – 1967, *L'ut pictura poesis in un dialogo di L. Dolce*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXIV: 234-260
- PUTTFARKEN, T.
 – 2005, *Titian and Tragic Painting: Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven - London, Yale University Press
- QUIVIGER, F.
 – 1987, *Benedetto Varchi and the Visual Arts*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", L: 219-224
- RICCOBONI, A.
 – 1584, *Aristotelis liber de poetica*, Venezia, Valgrisi
 – 1585, *Poetica Antonii Riccoboni [...] poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans*, Vicenza, Perin
 – 1587, *Poetica Aristotelis*, Padova, Meietti
 – 1591, *Compendium artis poeticae Aristotelis*, Padova, Meietti
 – 1599, *De poetica Aristoteles cum Horatio collatus*, Padova, Meietti
- ROBORTELLO, F.
 – 1548, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Firenze, Torrentino
- ROSKILL, M.W.
 – 2000, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto, University of Toronto Press
- SCHLOSSER-MAGNINO, J.
 – 1964, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti di storia dell'arte*, Firenze, La Nuova Italia
- SEGNI, B.
 – 1549, *Rettorica, et Poetica d'Aristotile*, Firenze, Torrentino
- SPENCER, J.R.
 – 1957, *Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XX: 26-44

- SURLIUGA, V.
 – 2000, *Ut pictura poesis dal Rinascimento al Barocco e due suoi casi paradigmatici: Le Stanze di Poliziano e i dipinti di Botticelli, e la Galeria di G. B. Marino*, dissertation, Brown University
- TRIMPI, W.
 – 1973, *The Meaning of Horace's ut pictura poesis*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXXVI: 1-36
- VALLA, G.
 – 1498, *Aristotelis ars poetica*, Venezia, Bevilacqua
- VARCHI, B.
 – 1859, *Opere*, Trieste, Lloyd
- VASARI, G.
 – 1966-1997, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, Sansoni
- VASOLI, C.
 – 2008, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki
- VENTURI, L.
 – 1964, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi
- VETTORI, P.
 – 1560, *In primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Firenze, Giunti
- VON ROSEN, V.
 – 2000, *Die Enargeia des Gemäldes: Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", XXVII: 171-208
- WEINBERG, B.
 – 1961, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press
- WRIGLEY, R.
 – 1993, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press