

Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale

Ermanna Panizon

Il contributo analizza il ricorso alle partizioni e al lessico dell'arte oratoria nella teoria della pittura del Rinascimento. Questi 'prestiti' tra arti sorelle mettono in luce i cambiamenti, avvenuti tra i primi decenni del Quattrocento e gli ultimi del Cinquecento, nel modo di intendere e descrivere il ruolo di artista nella creazione dell'opera figurativa. Verranno presi in esame il *De Pictura* di Alberti, i dialoghi di Paolo Pino e Ludovico Dolce, le *Vite* di Vasari e il *Riposo* di Raffaello Borghini, con particolare attenzione al significato attribuito al termine 'invenzione' nell'ambito delle arti visive della prima età moderna.

The paper analyzes the use of the partitions and of the lexicon of rhetorics in the Renaissance theory of painting. These 'borrowings' between sister arts highlight the changes, which took place between the first decades of the fifteenth and the last decades of the sixteenth century, in the way of understanding and describing the role of the artist in the creation of a painting. Alberti's De Pictura, the dialogues of Paolo Pino and Ludovico Dolce, the Vite of Vasari and the Riposo by Raffaello Borghini will be examined, with particular attention to the meaning attributed to the term 'invention' in the context of visual arts.

Keywords: art theory, Renaissance, rhetorics, invention, narrative painting,

Contemporaneamente alla fioritura delle arti nell'Italia del Quattrocento, si assiste alla nascita e allo sviluppo della teoria della pittura, della scultura e dell'architettura: nel corso del secolo, tra i protagonisti di questa stagione di rinnovamento, si fa strada il bisogno di comprendere e descrivere i principi fondanti del proprio mestiere e di condividere il frutto di queste riflessioni con gli uomini di cultura, attraverso la produzione di manuali di precetti, trattati e dialoghi.

Queste opere letterarie testimoniano lo sforzo di ridurre a sistema la prassi artistica, consolidatasi nei secoli secondo consuetudini di bottega, tramandate da maestro e allievo, e regole empiriche che mal si prestavano all'astrazione. Il risultato di questo sforzo è la fondazione di una disciplina umanistica: gli autori di questa operazione culturale erano consapevoli del suo valore ed i loro testi sono spesso pervasi dall'entusiasmo e dall'orgoglio del pioniere. I letterati e gli artisti del Rinascimento sapevano che la loro impresa era già stata affrontata nell'antichità, in quanto Plinio il Vecchio ricorda che diversi artisti greci avevano messo per iscritto le

proprie concezioni estetiche¹. Ma se la memoria di queste opere costituiva uno stimolo all'emulazione, dei trattati antichi di pittura e scultura non restava nulla che potesse guidare gli autori del Quattrocento nell'elaborazione della teoria artistica moderna².

Non potendo affidarsi a precedenti letterari né a una tradizione di insegnamento teorico delle arti figurative, i trattatisti del Quattrocento e del Cinquecento modellarono la struttura del proprio discorso sull'apparato teorico della retorica e della poesia, discipline dotate di un lessico tecnico condiviso e il cui insegnamento era impartito seguendo un metodo tramandato senza interruzioni dall'antichità.

La consuetudine di appoggiarsi agli strumenti interpretativi degli *studia humanitatis* non era per questi autori soltanto una necessità metodologica, ma anche uno strumento di rivendicazione culturale, perché la possibilità stessa di astrarre dalla pratica pittorica o scultorea un sistema di regole paragonabile a quello dell'arte della parola dimostrava la natura intellettuale – e dunque nobile – dell'arte figurativa.

I prestiti dal lessico delle discipline sorelle presenti nei trattati rinascimentali sulla pittura sono sempre un oggetto di ricerca fertile, perché manifestano quale concezione l'autore del testo avesse del processo creativo che descrive grazie al termine 'prestato'. Infatti se un aspetto o un'operazione propri della pittura vengono definiti con un termine che appartiene ad un'altra disciplina, se ne può dedurre che l'autore abbia messo in relazione un fenomeno della pratica artistica – che non aveva ancora nome – con un concetto noto al pubblico dei letterati, affinché costoro ne comprendessero il significato, grazie all'analogia così costituita tra l'arte visiva e l'arte della parola. Questo genere di prestito, se indagato a fondo, può rivelare parti del ragionamento che l'autore del testo non ha considerato necessario esporre esplicitamente, perché i lettori che facevano parte del suo ambiente intendevano immediatamente cosa significassero, in un discorso sullo stile oratorio, parole come *copia* o *varietas*, e dunque potevano intuirne il senso traslato in un ragionamento sulla pittura. Per il lettore moderno sarà necessaria invece un'indagine storica, volta a ricostruire l'origine e il nuovo significato dei termini nel discorso sulle arti.

Questo studio prenderà in analisi alcuni termini dell'arte retorica antica impiegati nella trattatistica rinascimentale per descrivere il processo di creazione di un dipinto narrativo: *inventio*, *dispositio*, *compositio*. Cercherò di mostrare come i diversi significati che si attribuirono nel tempo a questi tre termini nella loro applicazione alla teoria pittorica rispecchiano un sostanziale mutamento, compiutosi tra Quattrocento e Cinquecento, nel modo di concepire l'invenzione artistica³.

1 Plin. *nat.* XXXV 55, 68, 83.

2 Fa eccezione, ovviamente, il *Trattato di architettura* di Vitruvio.

3 Anche se lo studio dei rapporti tra la teoria retorica e quella pittorica nel Rinascimento non è nuovo, come evidenzia la bibliografia citata nelle note, mancava ancora un'analisi storica che mettesse

1. LEON BATTISTA ALBERTI: *COMPOSITIO*

Il testo da cui ogni indagine sulla letteratura artistica rinascimentale deve partire è il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, non solo perché quest'opera ha fondato il lessico e la struttura del discorso sull'arte figurativa, ma soprattutto in quanto ha goduto di una fortuna consistente e documentabile, soprattutto nel Cinquecento. Alberti scrisse l'opera tra il 1435 e il 1436 in due redazioni distinte linguisticamente: prima in volgare e poi in latino⁴. La versione in volgare non ha avuto ampia diffusione, tanto che oggi del testo si conservano solo tre copie manoscritte quattrocentesche⁵. La fortuna del *De Pictura* latino invece è testimoniata da un elevato numero di manoscritti⁶. Fu questa redazione ad essere data alle stampe per la prima volta nel 1540 a Basilea. Sulla base dell'*editio princeps* vennero approntate due traduzioni italiane, opera di Ludovico Domenichi e di Cosimo Bartoli, pubblicate rispettivamente nel 1547 e nel 1568. Se si ritenne necessario volgere il latino dell'edizione del 1540 in italiano, è evidente che il testo volgare albertiano a metà Cinquecento non era noto.

Il *De Pictura* è diviso in tre libri. Nel primo Alberti espone i principi matematici e le nozioni di ottica necessari al pittore per fondare scientificamente la propria opera ed illustra la tecnica prospettica. Il secondo libro si apre con una lode della pittura e un breve resoconto della considerazione in cui questa era tenuta nelle epoche passate; di seguito l'autore tratta le tre parti della pittura: il disegno (*circumscriptio*), la composizione (*compositio*) e la rappresentazione della luce e dei colori (*receptio luminum*). Nel terzo libro è delineata la figura dell'artista ideale e vengono offerti consigli pratici e precetti morali per raggiungere tale perfezione.

Il secondo libro è fondamentale ai fini di questa ricerca in quanto contiene *in nuce* i fondamenti del discorso rinascimentale sulla composizione pittorica e introduce per la prima volta l'idea della preminenza della pittura narrativa sugli altri generi, concetto chiave della cultura figurativa del Cinquecento. Prima di addentrarci nella trattazione albertiana delle *partes picturae* e dell'*historia*, conviene osservare la struttura generale del trattato.

La materia del *De Pictura* è ordinata secondo il modello dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano⁷ in quanto ne ricalca la divisione in tre sezioni dedicate, nell'ordine, ai

in luce come l'uso dei termini retorici *compositio*, *inventio* e *dispositio* nella letteratura artistica – dai primi decenni del Quattrocento agli ultimi del Cinquecento – rispecchi perfettamente l'evoluzione del ruolo dell'artista, come si dimostrerà in queste pagine.

4 Che sia questo l'ordine di precedenza delle due stesure è stato proposto da Bertolini 2000 e confermato nell'introduzione di Sinisgalli in Alberti [1435] 2006, 25-66.

5 Vd. l'introduzione all'edizione critica della versione volgare di Bertolini in Alberti [1435] 2011.

6 Sono noti venti manoscritti della redazione latina. Alberti [1435] 2006, 26.

7 Wright 2010, 37-67 analizza le somiglianze strutturali e metodologiche tra il manuale di Quintiliano ed il testo Albertiano. Per la tripartizione del *de Pictura*, Gilbert 1946 ha indicato un modello nella

rudimenti, all'arte e all'artista⁸. Alberti articola quindi per la prima volta il discorso sulla pittura appoggiandosi al sistema dell'arte oratoria⁹: la struttura stessa del *De Pictura* concorre quindi a dimostrare che l'arte figurativa è una disciplina liberale e un nobile oggetto di studio per l'uomo di cultura¹⁰.

La tripartizione del discorso di Alberti non ha alcun rapporto con le fasi dell'apprendimento in bottega dei giovani pittori dei primi del Quattrocento¹¹. È evidente che Alberti non desidera produrre un manuale pratico, perché nessun aspetto tecnico del lavoro materiale dell'artista è discusso nel testo – come la preparazione dei colori e delle imprimiture, la tecnica dell'affresco o della pittura

forma degli *isagogica*. Questo genere di trattato antico era già stato riportato in vita dagli umanisti del primo Quattrocento: Leonardo Bruni scrisse tra il 1421 e il 1424 l'*Isagogicon moralis disciplinae*, nel quale l'autore stesso definisce il metodo di trattazione come «*quae graeci isagogicon appellant, idest quasi introductionem ad evidentiam quandam eius disciplinae, quo paratior ad illam percipiendam queas accederes*», cit. in Gilbert 1947, 101, nt. 17. Wright 1984 nega che il *De Pictura* sia ispirato sugli antichi *isagogica* e riconosce soltanto nell'*Institutio Oratoria* il modello di Alberti. Ma, come afferma Greenstein 1990, 284, nt. 41, considerato che anche alla base dell'opera di Quintiliano si deve riconoscere probabilmente il modello degli *isagogica*, non è necessario dimostrare o negare che il *De Pictura* si rifaccia a questo genere.

8 I primi due libri dell'*Institutio Oratoria* trattano dell'educazione di base dell'oratore, i libri dal terzo all'undicesimo sono dedicati agli *officia oratoris* (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), nel dodicesimo si definisce in generale la formazione dell'oratore e le conoscenze filosofiche e letterarie che possono favorire lo sviluppo della sua arte; vd. Leeman 1963, 407. Così presenta Alberti la sua opera a Brunelleschi nel *Prologo* della versione in volgare: «Vederai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano all'artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura», Alberti [1435] 2011, 8. Per il rapporto tra Alberti e Quintiliano vd. Spencer 1957, 28 e 33; Wright 1984, 56s. (analizza il testo rinascimentale e quello antico parallelamente, rivelando le somiglianze nella struttura e nel contenuto); Greenstein 1990, 283. Quintiliano è anche l'unico retore nominato nel *De pictura*. Alberti [1435] 1547, 19r.

9 Sul rapporto tra il *De Pictura* e l'oratoria vd. Lee (1940) 1974; Gilbert 1946; Spencer 1957; Wright 1984; Baxandall (1972) 1994; Barasch 1994; Greenstein 1990, van Eck 2007, 1-30.

10 Il carattere profondamente umanistico dell'operazione di Alberti ha portato la critica moderna ad interrogarsi sulla funzione e sui destinatari del testo. Nonostante l'autore dichiarò a più riprese di rivolgersi ai pittori, alcuni studiosi considerano il *De Pictura* come l'opera di un umanista per un pubblico umanista e negano quindi che il testo avesse reali intenti pedagogici. Di questa opinione sono Spencer 1957, Baxandall (1972) 1994 (secondo il quale il trattato era destinato alla cerchia di allievi mantovani di Vittorino da Feltre), Hope 2000, 35 (che adotta una condivisibile posizione di equilibrio: «Taken as a whole *De pictura*, although written in form of advice to artists, provides a whole series of criteria for judging paintings, which could readily have been used by any type of reader, and in particular by the humanists who seem to have constituted Alberti's intended audience»). Secondo Wright 1994 e 2010 al contrario il trattato di Alberti si rivolge ai pittori e intende sostituire le pratiche insegnamento di bottega con un metodo pedagogico adeguato alla nuova arte fiorentina e quindi fondato sui principi matematici e sulla conoscenza delle lettere. Roccasecca 2017, 18-21 tratta il rapporto tra il testo e la formazione scolastica rinascimentale.

11 Gilbert 1946, 88: «For a painter's apprentice to learn first all the theory of optics and then all the theory of drawings, as it is set down here, would be like learning all the nouns of a language before any verbs».

su tavola – mentre queste nozioni erano presenti ad esempio nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, che si inserisce quindi nella tradizione medievale dei prontuari di bottega¹². Ciò non significa che Alberti non attribuisse al suo trattato una funzione pedagogica: scopo dell'opera era completare la formazione tecnica tradizionale fondandola su principi teorici e nozioni scientifiche. Il *De pictura* si rivolge però anche a lettori estranei alla pratica artistica ma interessati a maturare un punto di vista ragionato sulla materia¹³. Semplificando i due tipi di fruizione del testo si può affermare che il lettore umanista era chiamato ad apprezzare l'articolazione e la struttura del discorso, perché l'esposizione ordinata dei principi della pittura gli avrebbe permesso di riconoscere le affinità tra quest'arte e le discipline sorelle e di comprendere la teoria pittorica grazie a questa corrispondenza; all'artista invece si rivolgono i precetti ed i consigli pratici contenuti nelle varie sezioni dell'opera, come è dimostrato anche dallo stile più colloquiale e dalla minore sistematicità che caratterizza questi brani rispetto alle parti in cui Alberti definisce l'ordinamento della materia e ne espone i fondamenti.

La stessa combinazione di rigore definitorio e precettistica discorsiva è presente nel secondo libro, dedicato, come si diceva, alle parti della pittura e alla *historia* dipinta. La tripartizione del libro, come quella dell'opera nel suo insieme, non deriva dall'osservazione della prassi artistica, bensì, come dichiara Alberti stesso, dalla 'natura stessa', ovvero dalle leggi della percezione: dato che la pittura si prefigge di rappresentare le cose vedute, è necessario indagare come queste appaiono alla vista¹⁴. Per prima cosa i nostri occhi distinguono i confini degli oggetti: così il pittore delimiterà lo spazio occupato da una certa figura tramite la *circumscriptio*. Subito dopo si manifestano i rapporti tra le superfici contenute dall'orlo dell'oggetto: il collegamento tra queste superfici è chiamato *compositio*.

12 Si tratta di un manuale sulla pittura redatto intorno ai primi anni del XV secolo da un artista, Cennino Cennini, allievo di Agnolo Gaddi e dunque erede della tradizione giottesca. Il manoscritto più antico dell'opera porta la data 1437, che probabilmente però si riferisce alla data di redazione della copia. La prima edizione a stampa è del 1821. Per la storia del testo e la sua fortuna in età moderna vd. la sintesi di Burns 2011.

13 Che Alberti avesse in mente entrambi i generi di lettori è testimoniato dal fatto che redasse, come si è detto, due versioni del testo, differenziate linguisticamente e offerte a due personaggi che rappresentano i destinatari ideali del trattato: la versione volgare è dedicata a Filippo Brunelleschi, al giudizio e all'autorità del quale Alberti si sottopone umilmente; la versione latina è presentata a Gianfrancesco Gonzaga come una lettura piacevolmente istruttiva adatta ad un uomo di lettere. Sul problema dei destinatari vd. *supra* nt. 10.

14 «*Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectum veniant*», Alberti [1435] 1540, 54. Poiché il *De Pictura* fu letto principalmente in questa versione, da ora in poi si citerà dalla redazione latina data alle stampe nel 1540 a Basilea, in bibliografia: Alberti [1435] 1540 (il fac-simile dell'*editio princeps* si trova anche in appendice ad Alberti [1435] 2006). Alle citazioni latine sarà accompagnata la traduzione di Ludovico Domenichi del 1547, ovvero Alberti [1435] 1547 in bibliografia.

Infine appaiono alla vista i rapporti di luce e colore: in pittura la rappresentazione delle qualità luministiche si definisce *receptio luminum*.

Questa suddivisione della materia si fonda quindi sul modo in cui la realtà – ed i dipinti che la imitano – prende forma davanti agli occhi dell'osservatore e solo in secondo luogo intende ripercorrere il procedimento di creazione di un'opera pittorica. La scansione di *circumscriptio*, *compositio* e *receptio luminum* corrisponde approssimativamente alla successione delle operazioni messe in atto dall'artista nel dipingere, perché prima si disegnano le figure, poi si aggiungono i dettagli e si articolano i rapporti tra le parti e infine si arricchisce l'immagine con i colori e le ombre. Ma Alberti non dichiara di adottare questa divisione perché la ritiene funzionale all'apprendimento e ragionevolmente fondata nella pratica, al contrario giustifica a posteriori una prassi consolidata grazie al riferimento alle leggi naturali.

La prima definizione albertiana di *compositio* è piuttosto sconcertante per il lettore abituato all'uso moderno della parola: in questa parte del testo infatti il termine indica soltanto le relazioni tra le superfici che formano un singolo oggetto o una figura e non i rapporti tra le componenti di un'opera pittorica nel suo complesso.

Alberti perfeziona l'esposizione del significato di *compositio* in apertura alla sezione del trattato dedicata a questa parte della pittura¹⁵.

Est autem compositio ea pingendi ratio, qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non Colossus, sed historia est. Major enim ingenij laus in historia, quam in Colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illum quidem et absolutum pictoris opus perficitur.¹⁶

Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale le parti si compongono ne l'opra del la pittura. La maggiore opra del pittore non è il colosso, ma l'historya. Percioche maggiore lode d'ingegno è ne l'historya, che nel colosso. Le parti de l'historya sono i corpi; la parte del corpo è il membro; la parte del membro è la superficie. Le prime parti de l'opra sono dunque le superficie, perche di queste si fanno le membra, da le membra i corpi, da questi l'historya, da laquale si fornisce quell'ultima, et perfetta opra del pittore.¹⁷

15 L'autore ne aveva anticipato la definizione già mentre trattava la *circumscriptio*, quasi con le stesse parole: «*Compositio est ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum, membri pars est superficies*», Alberti [1435] 1540, 60. «Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale si compongono le parti ne l'opra de la pittura. L'historya è opra grandissima del pittore; le parti de l'historya sono i corpi, la parte del corpo è il membro, la parte del membro è la superficie», Alberti [1435] 1547, 24.

16 Alberti [1435] 1540, 64-65.

17 Alberti [1435] 1547, 25-26.

La composizione quindi è il procedimento attraverso il quale sono assemblate insieme le parti dell'opera. Il fine ultimo e lo scopo più nobile di questa parte della pittura è la creazione di una storia dipinta¹⁸, opera maggiore anche della creazione di un colosso, ovvero di una grande figura singola, ma lo stesso principio ordinatore presiede alla congiunzione delle superfici in membri e all'unione di questi a formare un corpo. È interessante notare come Alberti ripeta due volte la serie delle componenti della *historia*: la prima volta si pone alla fine del processo ed elenca quindi le parti cominciando dall'insieme e proseguendo dal generale al particolare (storia-corpi-membri-superfici); la seconda volta invece nomina le operazioni nell'ordine in cui devono essere compiute dall'artista («*primae igitur operis partes...*»), vale a dire dal particolare al generale¹⁹. La trattazione delle singole fasi della *compositio* prosegue secondo l'ordine operativo. Per ogni livello dell'*historia* Alberti descrive la funzione compositiva corrispondente: il pittore deve armonizzare i passaggi tra le superfici, perché non ci siano durezze nei contorni o brusche cesure; i membri devono essere proporzionati tra loro e corrispondenti al genere di corpo di cui fanno parte («perché sarebbe molto goffo vedere le mani d'Helena, o d'Iphigenia vecchie et da villano. O vero se dessimo a Nestore il petto tenero e 'l collo delicato [...]»²⁰); infine Alberti offre alcuni precetti per distribuire efficacemente i corpi nell'*historia* ed espone i criteri di giudizio per valutare la riuscita dell'opera nel suo insieme.

Il termine *compositio* non è stato introdotto nel discorso sull'arte da Alberti: Cennini usa il verbo 'comporre' come un sinonimo di 'disegnare', in particolare riferendosi alle fasi preparatorie della produzione di un'opera. Trattando della pittura su tavola, l'autore consiglia ai colleghi artisti di tratteggiare le figure o le

18 L'uso del termine *historia* per definire un'opera pittorica narrativa ha molte attestazioni precedenti ad Alberti: anche nei contratti di commissione di dipinti viene usato in questo senso. Vd. Greenstein 1990 e Hope 2007. Per il confronto tra il 'colosso' e la 'historia' vd. Müller Hofstede-Patz 2000, 622-632.

19 Nella versione volgare invece, le parti sono elencate una sola volta, partendo dal dipinto compiuto. Che Alberti intendesse la successione dal particolare all'insieme come operativa è confermato da un passo del III libro: «*Velim quidem eos qui pingendi artem ingrediuntur, id agere, quod apud scribendi instructores observari video. Nam illi quidem prius omnes elementorum characteres separatim edocent. Postea vero syllabas, atque subinde dictiones componere intruunt. Hanc ergo rationem et nostri in pingendo sequuntur. Primo ambitum superficierum, quasi picturae elementa, tum et superficierum connexus. Debinc membrorum omnium formas, distincte ediscant, omnesque quae in membris possint esse differentias, memoriae commendat [...]*» Alberti [1435] 1540, 105. «Vorrei bene che quelli che entrano a l'arte del dipingere, facessero quel, ch'io veggio osservarsi da i maestri di scrivere. Percioche essi prima separatamente insegnano tutti i caratteri de le lettere. Dapoi gli ammaestrano a mettere insieme le sillabe, e apresso le parole. Seguano dunque i nostri, anch'essi questa via nel dipingere. Imparino prima il contorno de le superficie, come elementi de la pittura, e ancho le connessioni de le superficie. Da poi distintamente apprendano le forme de tutte le membra [...]», Alberti [1435] 1547, 39.

20 Alberti [1435] 1547, 27.

storie sulla campitura di gesso con un carboncino legato sulla punta di un bastone, perché questo sarà di grande aiuto «nel comporre»²¹. Il verbo sembra riferirsi al primo schizzo disegnato sulla superficie da dipingere ed è usato in questo senso anche nell'esposizione della tecnica dell'affresco: quando si è seccato l'intonaco sul muro, scrive Cennini, «togli il carbone e disegna e componi [...]»²².

In un altro brano del *Libro dell'Arte* la composizione è intesa invece come il processo di creazione di una figura tramite assemblaggio di parti, secondo un'accezione paragonabile a quella albertiana. Cennino afferma che la pittura merita di essere considerata alla pari della poesia: «la ragione è questa, che il poeta con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì o no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo e mezzo cavallo»²³.

Anche se il termine 'composizione' in pittura aveva già una tradizione d'uso precedente ad Alberti, nel *De Pictura* questa parola si precisa e stabilizza nel significato grazie al sistema di riferimento in cui è inserita. Il lettore di Alberti dotato di formazione umanistica riconosceva infatti nella partizione della disciplina pittorica il modello dell'arte oratoria, esposta nei suoi principi generali da Quintiliano nel III libro dell'*Institutio*, il modello principale, come si è visto, del trattato albertiano. Questa cornice orienta il lettore anche nella comprensione del concetto di *compositio*, perché questa, elevata a status di *pars picturae* da Alberti, è una sottocategoria delle *partes rhetorices* o *officia oratoris*²⁴.

Non è possibile però stabilire una diretta corrispondenza tra gli *officia oratoris* e la divisione della pittura proposta da Alberti. La preparazione di un discorso, secondo l'arte retorica antica, è articolata in tre fasi, che corrispondono a tre qualità necessarie all'oratore (*officia oratoris*): *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Con *inventio* si intende l'elaborazione del contenuto del discorso, ovvero la capacità di trovare argomenti che rendano la causa convincente; *dispositio* indica l'ordine in cui questi argomenti vengono trattati; *elocutio* è la messa in parole e la cura formale del discorso. Altre due parti riguardano invece la memorizzazione del testo e la sua recitazione (*memoria* e *actio*)²⁵.

21 Cennini (1821) 1984, 30.

22 Puttfarken 2000, 49-52; Kuhn 2000a, 41-77.

23 Cennini (1821) 1984, 30. Cennino interpreta ingenuamente (o tendenziosamente) l'incipit dell'*Ars Poetica* di Orazio. In merito vd. *infra*, 171.

24 Quint. *inst.* 3, 3, 11-14. Sulla *compositio* albertiana in rapporto alla retorica vd. van Eck 2013, 23-29.

25 Così sono riassunte le parti oratorie nella *Rhetorica ad Herennium*, manuale di retorica che al tempo di Alberti era creduto opera di Cicerone ed era conosciuto come *Rhetorica Secunda* (dove *Rhetorica prima* era il *De Inventione* di Cicerone): «*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit collocandum. Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatatio. Memoria est firma animi rerum et*

Se si paragona la pittura ad un discorso, trasferendo l'ordine temporale delle parti di un'orazione nell'ordine spaziale di una scena dipinta, la collocazione ordinata delle figure in un quadro dovrebbe equivalere alla *dispositio* e prendere quindi questo nome. Il termine scelto da Alberti, *compositio*, corrisponde invece in retorica ad una delle *virtutes dicendi* – di cui fanno parte anche l'*elegantia*, alle volte distinta in *latinitas* (correttezza idiomatica) ed *explanatio* (o *perspicuitas*: chiarezza del lessico), e la *dignitas* (o *ornatus*) – ed è quindi parte dell'*elocutio*²⁶: in retorica si definisce *compositio* la capacità di costruire in modo corretto e piacevole il periodo e le singole frasi che lo compongono, evitando ripetizioni, iati, allitterazioni²⁷. Cicerone e Quintiliano trattano, sotto il titolo di *compositio*, anche dell'andamento ritmico della prosa²⁸. La *compositio* è quindi un'operazione successiva, e concettualmente subordinata, alla *dispositio*, in quanto è relativa alla *ratio verborum* (il controllo sulla forma dell'orazione) e non alla *ratio rerum* (l'elaborazione del contenuto del discorso)²⁹.

Come ha proposto Baxandall nel suo ormai classico saggio *Giotto and the Orators*, Alberti, scegliendo questo termine, intende mettere in relazione la progressiva unione delle superfici, dei membri e dei corpi a formare la storia dipinta, con la divisione del discorso in periodi, frasi e clausole³⁰. L'opera figurativa risulta così un insieme ordinato su quattro livelli, ognuno dei quali contribuisce alla riuscita dell'opera ed è agganciato all'altro in modo necessario.

Charles Hope ha messo in dubbio l'interpretazione di Baxandall affermando che l'uso medievale della parola 'composizione' in campo artistico, esemplificato dal testo di Cennini, è sufficiente a spiegare la trattazione di questa *pars picturae* in Alberti, senza che si debba fare riferimento alla categoria dell'*elocutio*. In secondo luogo lo studioso sostiene che, nonostante la *compositio* albertiana sia estesa anche ad indicare la formazione dell'*historia*, lo scopo principale della *compositio*, e quindi centro di interesse di questa parte del trattato, sarebbe la creazione di una singola figura e non il dipinto nel suo complesso, perché altrimenti Alberti avrebbe denominato il processo *dispositio*³¹.

verborum et dispositionis preceptio. Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate. Rhet. Her. 1, 2, 3. Sull'argomento vd. Leeman 1963, 22s.

26 Nella partizione di Quintiliano la *compositio* è una sottocategoria dell'*ornatus*. Quint. inst. 9, 4, 1.

27 Leeman 1963, 32.

28 Vd. *infra*, nt. 33.

29 Leeman 1963, 24.

30 Baxandall (1972) 1994, 174. Quint. inst. 9, 4, 22.

31 Hope 2000 «The fact that, in connection with stories, he extends the idea of composition to cover the expressive arrangement of bodies in stories does not make this the central thrust of his argument, and there is no reason to suppose that his readers would have understood it as such. The proper term for such an arrangement is *dispositio*, which is used in just this sense by Pliny (XXXV, 80) but Alberti never uses it, suggesting that the concept was peripheral to the main

Che la storia dipinta sia il fulcro della trattazione albertiana e lo scopo finale della *compositio* è però dichiarato nel testo in modo inequivocabile proprio in sede di definizione del termine. Il primato dell'*historia* è poi decretato proprio a discapito della rappresentazione di un 'colosso', cioè di una figura singola: paragonando questi due generi di soggetto, Alberti anticipa al lettore che le prime fasi della composizione, cioè l'unione di superfici in membri e di questi in corpi, hanno valore in vista dello scopo finale, cioè in quanto contribuiscono a creare una *historia*. La divisione della *compositio* in quattro livelli non è solo operativa, ma corrisponde ad una gerarchia di valore, ordinata dall'oggetto più umile al più nobile. Questo concetto viene ripetuto quando Alberti introduce l'ultima sezione dell'argomento: «*sequitur corporum compositio [cioè l'historia], in qua omne pictoris ingenium et laus versatur*»³².

La scelta del termine *compositio* al posto di *dispositio* non deve indurre a credere che il centro di interesse di Alberti non sia il dipinto nel suo insieme, né che si debba considerare improduttiva l'analogia tra pittura e arte oratoria. Anzi, è proprio grazie alle nozione retorica che comprendiamo come concepisse Alberti la creazione della storia dipinta e come differisse il suo modo di percepire il dipinto nel suo insieme da quello moderno. Mentre la *dispositio* è un'operazione mentale preliminare alla stesura dell'orazione, volta a strutturare l'ordine delle *res* e a concatenarle nell'argomentazione, la *compositio* appartiene ad una fase di limatura della forma, più che di elaborazione dei concetti³³. La scelta lessicale rivela che Alberti non si aspetta che il significato del racconto messo in immagini possa essere modificato dalla disposizione degli elementi della storia nello spazio dipinto, come suggerirebbe invece l'uso del termine *dispositio*. La *compositio* garantisce una presentazione efficace e piacevole di un pensiero che è già stato formulato e stabilito in altra sede.

Il termine *compositio* è funzionale all'idea albertiana di creazione dell'*historia*, perché, come si è visto, può applicarsi a tutti le fasi di 'assemblaggio' dell'opera,

purpose of his book». Hope ha espresso la stessa opinione anche in altra sede: Hope 2007, 535. Sul concetto di *compositio* in Alberti vd. anche Kuhn 2000b, 134-135 e Testa 2010, 52s.

32 Alberti [1435] 1540, 72. A questo proposito vd. anche Testa 2009, 75s.

33 La definizione di corretta *compositio verborum* data da Cicerone nel *De Oratore* corrisponde *mutatis mutandis* alle regole della composizione pittorica albertiana, perché anche quest'ultima ha come scopo l'armoniosa disposizione delle parti e la piacevolezza dei passaggi tra gli elementi dell'insieme: «*Collocabuntur igitur verba, aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat* (Dunque le parole si collocheranno in maniera che l'ultima sillaba di una s'incontri nel modo più armonioso con la prima della seguente, e che siano quanto più possibile di piacevole suono, in modo che l'unione stessa e la connessione delle parole diano luogo a un giro ben arrotondato o in modo che il periodo finisca con una chiusura euritmica)», Cic. *orat.* 149 (traduzione tratta da: Leeman 1963, 571).

dal particolare all'insieme. Alberti quindi non considera diversi nella sostanza i ragionamenti e le operazioni che presiedono all'armonizzazione delle superfici da quelli necessari a trasformare un racconto in rapporti di figure e spazio. Il pittore dà forma visibile al racconto mettendo insieme, progressivamente, gli elementi della rappresentazione, come fosse un'opera di costruzione ad incastri.

Nel terzo libro, dove sono offerti consigli diretti e discorsivi al pittore, Alberti descrive la procedura che l'artista deve osservare per mettere in immagini una storia in termini piuttosto diversi da quelli appena riportati, perché in questa parte del trattato si sottolinea invece l'elaborazione intellettuale necessaria alla creazione del dipinto nel suo insieme e preliminare alla stesura dei primi schizzi e alla cura dei dettagli dell'opera:

Caeterum cum historiam picturi sumus, prius diutius excogitabimus, quonam ordine, et quibus modis eam componere pulcherrimum sit. Modulosque in chartis conijcientes, tum totam historiam, tum singulas eiusdem historiae partes commentabimur, amicosque omnes, in ea re, consulimus. Denique omnia apud nos ita praemeditata esse elaborabimus, ut nihil in opere futurum sit, quod non optime qua id fit parte locandum, intelligamus³⁴.

Ma quando siamo per dipingere una historia, prima per lungo spatio si penseremo con che ordini e con quali modi sia bellissimo a comporla. Et ritirando i modelli ne le carte hora a tutta l'historya, hora e comentaremo le parti d'una in una de l'historya; e in questa cosa domanderemo consiglia a tutti gli amici. Finalmente ci sforzeremo d'havere talmente pensato tutte le cose, accioche niente habbia da essere nel'opera, che non sappiamo benissimo in qual parte s'habbia da mettere³⁵.

Alberti prevede una fase di ragionamento sulla struttura dell'opera nel suo insieme, ma evidentemente non ritiene questa operazione mentale giustificabile in sede teorica, ovvero nel secondo libro: nel terzo libro invece il rapporto tra soggetto narrativo e immaginazione dell'artista, centrale nella letteratura successiva, viene trattato solo nei limiti dell'esposizione di un accorgimento pratico³⁶.

Anche nel terzo libro Alberti pone un limite all'autonomia del pittore nella creazione della storia dipinta. L'autore infatti consiglia agli artisti di accompagnarsi e discorrere spesso con i letterati, perché questi possono suggerire delle 'invenzioni'. Anche questo termine proviene dal lessico retorico e definisce, come si è detto, la prima fase della stesura di un discorso, vale a dire il reperimento delle *res*, degli argomenti da trattare. In questo caso

34 Alberti [1435] 1540, 114-115.

35 Alberti [1435] 1547, 42.

36 Su questo brano e sul terzo libro in generale vd. Rosand 1987.

la corrispondenza tra retorica e pittura è lineare: per Alberti l'invenzione è il soggetto del dipinto, o meglio la descrizione verbale del contenuto dell'immagine. L'esempio di invenzione portato da Alberti è *La Calunnia* di Apelle, un'allegoria complessa elaborata dall'artista antico e tramandata dal dialogo di Luciano in forma di ecfraasi³⁷. La descrizione letteraria offre al pittore tutte le informazioni necessarie perché le parole siano tradotte in immagine: determina la posizione delle figure, le azioni che compiono e anche il contenuto emotivo della scena. Come afferma Alberti stesso, l'invenzione, se ingegnosa, dà piacere anche se rimane in forma verbale³⁸. Al pittore non resta che trovare il modo di dare sostanza visibile all'immagine mentale prodotta dal testo. L'arte necessaria a portare a compimento tale traduzione non era ancora completamente acquisita dai pittori contemporanei di Alberti, bensì era ancora un obiettivo da raggiungere: quando nel testo Luciano descrive una figura dicendo che «stava in atto vergognoso» oppure che «pareva accorta in volto oltre modo», il lettore capisce immediatamente cosa questo significhi, ma il pittore, per produrre un'immagine altrettanto eloquente, deve sapere quale moto del corpo l'osservatore riconoscerebbe come segno di vergogna o quale espressione del viso indichi un animo accorto. Al tempo in cui Alberti scrive il *De Pictura*, gli artisti stavano ancora imparando a riprodurre fedelmente la struttura anatomica del corpo umano e appena incominciavano ad elaborare il vocabolario delle attitudini e dei 'moti del corpo' corrispondenti ai 'moti dell'animo'. Lo stato dell'arte negli anni trenta del Quattrocento spiega perché Alberti attribuisca la stessa importanza – ai fini della creazione dell'*historia* – all'armonizzazione delle superfici, alla proporzione dei membri e all'aspetto dei corpi: non perché l'obiettivo finale della *compositio* non fosse l'opera nel suo insieme, ma perché ancora non si poteva dare per scontata nessuna fase della produzione del dipinto, sempre che il pittore desiderasse che l'opera finita fosse all'altezza dei nuovi criteri estetici di *mimesis* e di eloquenza. Gli artisti e i letterati della generazione di Alberti avevano chiaro l'obiettivo, ma altrettanto chiaramente percepivano che la strada era ancora lunga da percorrere³⁹.

37 È significativo che Alberti non dica che l'autore dell'invenzione in questo caso coincide con l'artista.

38 «The example subsequently cited is the iconography of Apelle's Calumny, as conveyed by Lucian's ekphrastic description which itself 'excites our admiration when we read it'. The intellectual conception of the *inventio* thus possesses an aesthetic quality in its own right, independent of the pictorial *compositio* of form», Kemp 1977, 337.

39 Come notò Kenneth Clark, infatti, per trovare delle opere che realizzino appieno l'ideale del pittore e della pittura tracciato da Alberti, si deve attendere la generazione di Raffaello e Michelangelo: «For, try as we will to illustrate Alberti's *della Pittura* by works of his own time, the images which

2. PAOLO PINO E LUDOVICO DOLCE: *INVENTIO*

Nel Cinquecento il discorso sulle arti visive si arricchì progressivamente di voci provenienti da ambiti diversi della società contemporanea, fino a conquistare preminenza, verso la metà del secolo, nelle sedi ufficiali della vita culturale italiana⁴⁰. Intorno agli anni quaranta l'argomento acquista un'urgenza inedita: ne scrivono accademici, editori, poligrafi, prelati. Prendere posizione su questi temi diviene necessario per tutti gli uomini di pensiero. Il genere cui appartengono la maggior parte degli scritti di teoria artistica di metà Cinquecento rispecchia la varietà delle opinioni in campo: di frequente alla struttura sistematica del trattato si preferisce il dialogo di memoria platonica e ciceroniana, nella versione mondana e manierata della conversazione cortese.

Queste opere spesso non si distinguono per originalità di contenuto o raffinatezza della forma, né è sempre costante la tenuta teorica del discorso; tuttavia il loro valore sta proprio nel carattere divulgativo che le accomuna, perché le sentenze di questi autori rispecchiano probabilmente le opinioni correnti, il senso comune. I giudizi e le dichiarazioni di gusto sono rilevanti in quanto sono espressi da autori di cultura media e si rivolgono ad un pubblico ampio (che legge in volgare), interessato all'argomento ma non interno al mestiere.

La teoria della pittura elaborata da Alberti rimase un modello di riferimento per la letteratura artistica del secolo successivo. Gli autori del Cinquecento trattarono il ragionamento di Alberti come un serbatoio di idee da rielaborare secondo nuove priorità estetiche. I teorici successivi infatti modificarono l'ordine delle suddivisioni della pittura e attribuirono alle partizioni e al lessico del *De Pictura* nuovi contenuti: in queste trasformazioni si può riconoscere il riflesso di un nuovo modo di intendere la creazione della storia dipinta.

La prima opera letteraria che manifesta un evidente debito con il trattato di Alberti è il *Dialogo della Pittura* di Paolo Pino, pubblicato a Venezia nel 1548. Pino era un pittore di media qualità, allievo di Girolamo Savoldo e attivo a Venezia e Padova tra gli anni trenta e i sessanta del secolo⁴¹. A quanto

it conjures up in the mind's eye all come from the painting of the next century. Nor its is a mere accident that when we read his descriptions of subjects and rules of composition we are reminded of the works of Raphael», Clark 1946, 12.

40 Caso celebre sono le lezioni di Benedetto Varchi all'Accademia fiorentina sul paragone tra la pittura e la scultura e sul sonetto di Michelangelo 'Non ha l'ottimo artista', pubblicate nel 1549: *Due lezioni di Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara il sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera di esso Michelangelo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopraddetta*, Firenze, 1549. Vd. Barocchi 1960, I, 39ss.; Barocchi 1998.

41 Sul dialogo ed il suo autore vd. Barocchi 1960, I, 312-319; l'introduzione di Pallucchini in Pino (1548) 1946, 11s., quella di Falabella in Pino (1548) 2000, 11-81 (la più utile e completa), quella di Dubus in Pino (1548) 2011, 12s.

riporta Francesco Sansovino, l'autore del *Dialogo di Pittura* poteva vantare una produzione letteraria di un certo spessore: «Paolo Pino peritissimo nella pittura fece un dialogo dello huomo et della sua propriet , due Comedie et diversi altri Poemi»⁴².

Nella dedica del *Dialogo*, l'autore rivendica l'originalit  della propria opera: nessuno prima di lui ha saputo spiegare «a pieno cosa sia pittura». Il trattato di Leon Battista Alberti non   un vero precedente, afferma Pino, perch  «  pi  di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario»; nonostante il *De Pictura* sia cos  sbrigativamente licenziato, le parti del *Dialogo* dove l'impegno teorico   maggiore tradiscono la falsariga del trattato pi  antico⁴³.

Come indica il titolo dell'opera, il testo di Pino ha una natura pi  discorsiva ed informale del suo modello. Pino non mira ad analizzare l'argomento in modo sistematico, ma si propone di trattare la materia seguendo il ritmo naturale e l'andamento spontaneo della conversazione tra un pittore toscano, Fabio, e ed uno veneziano, Lauro.

Alternando divagazioni filosofiche complesse a battute di spirito, i due interlocutori giungono a trattare dello statuto liberale dell'arte figurativa e a ricordare l'alta considerazione in cui erano tenuti pittori e scultori presso gli antichi. Come avviene nell'opera di Alberti, a questa digressione segue la divisione della pittura in tre parti⁴⁴. La struttura del discorso   albertiana, ma la partizione proposta da Pino non corrisponde affatto a quella del *De Pictura*, bens  rivela un significativo cambiamento nell'uso dei termini retorici. Pino   consapevole dell'originalit  della sua trattazione e mette in bocca a Fabio queste parole: «per farvela meglio intendere [la pittura] la divider  in tre parti *a modo mio*»⁴⁵. La pittura si divide in disegno, invenzione e colore. Il disegno a sua volta   formato da giudizio, circumscrizione, pratica e composizione⁴⁶.

Converr  cominciare dall'invenzione, perch    nella definizione di questa parte che il dialogo di Pino rivela maggiormente lo scarto dalle idee albertiane sulla storia dipinta.

42 Sansovino 1581, 257. Di queste opere di Pino non resta altra memoria.

43 La versione del testo che legge Pino   certamente quella latina, non quella volgare albertiana (vd. *supra*, 155). Forse disponeva di una copia dell'*editio princeps* di Basilea, ma pi  probabilmente aveva a disposizione una redazione manoscritta della traduzione di Domenichi, pubblicata proprio a Venezia nel 1547, un anno prima del *Dialogo*: Pino (1548) 2000, 18-19.

44 Digressione: Pino 1548, 10-15; Barocchi 1960, I, 106-113. Divisione: Pino 1548, 15v-18r; Barocchi 1960, I, 113. Un utile commento a questa parte del testo si trova nell'introduzione di Falabella in Pino (1548) 2000, 43-49.

45 Il corsivo   mio. Pino 1548, 15r; Barocchi 1960, I, 113.

46 Pino 1548, 15r-15v.

L'invenzione è in primo luogo la capacità del pittore di «trovar poesie e istorie da sé (virtù usata poco dalli moderni), et è cosa appresso di me molto ingenuosa e lodabile»⁴⁷. Poco dopo Pino aggiunge un altro significato:

è anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accomodando bene li soggetti alle figure, e che tutte attendano alla dichiarazione del fine, che l'attitudini delle figure siano varie e graziose, [...] ornar l'opera con figure animali paesi prospettive, [...] sempre variando le invenzioni, come si convien alla dichiarazione dell'atto dell'istoria che si vuol dipingere⁴⁸.

Pino quindi definisce con il termine invenzione due operazioni diverse che spettano al pittore. In primo luogo alla parola è attribuito lo stesso significato che aveva per Alberti: oggetto dell'invenzione è il tema iconografico, come in retorica *inventio* è la scelta degli argomenti che formeranno il discorso. Qui si delinea la prima novità della teoria artistica di Pino rispetto a quella del *De Pictura*, perché Alberti non considera l'ideazione della storia da mettere in figure una responsabilità del pittore, ma consiglia agli artisti di farsi suggerire allegorie e racconti insoliti dai letterati. Pino invece incoraggia il pittore a cercare da sé i soggetti e considera l'invenzione una parte della pittura.

Ma più innovativa ancora è la seconda definizione proposta da Pino: con lo stesso termine si intende anche il modo in cui un dato soggetto è trattato dal pittore, vale a dire come l'artista ha immaginato le parti della scena, lo svolgersi del racconto e la disposizione delle figure secondo le azioni loro affidate. Il procedimento descritto è lo stesso definito da Alberti *compositio corporum*, fase finale della creazione dell'*historia*, ma la nuova denominazione proposta da Pino sottolinea il carattere concettuale del procedimento e implicitamente suggerisce l'idea che la messa in immagini di un racconto corrisponda ad un'opera di libera creazione a partire dalla materia grezza del soggetto. In effetti l'identità di nome parifica l'ideazione del contenuto della rappresentazione (prima accezione del termine secondo Pino) alla trasformazione di questo contenuto in forma visibile (seconda accezione): entrambe sono considerate operazioni dell'intelletto⁴⁹.

Anche l'*inventio* retorica non consiste necessariamente nel concepire *ex novo* i contenuti del discorso; anzi, nella maggior parte dei casi l'oratore è chiamato a

47 Pino 1548, 15v-16r.

48 Pino 1548, 16r.

49 Gilbert 1946 si occupa soltanto del primo concetto di invenzione in Pino, vale a dire del concepimento di un soggetto iconografico nuovo: «emphasis is laid here on the need for evolving an imaginative subject matter, an appropriate individual allegory parallel to those traditional in poetry. Students may here recall the difficulties involved in Giorgione's subject matter» (Gilbert 1946, 94). Nel glossario in appendice alla traduzione francese del dialogo, Dubus evidenzia invece lo sdoppiamento del concetto di invenzione: Pino (1548) 2011, 215-216.

trattare di fatti realmente accaduti e di argomenti noti al pubblico, come avviene ad esempio nel caso di un'arringa giudiziaria e di un elogio funebre. L'oratore padroneggia la propria arte quando riesce a plasmare le *res* affinché tutti gli elementi del discorso conducano al fine desiderato: il successo dell'orazione dipende dall'efficacia della scelta degli argomenti e da quanto strettamente allacciati questi siano nel ragionamento. Applicare all'opera del pittore il termine che definisce questa fase della stesura di un discorso significa intuire quanto la messa in figure di un soggetto narrativo possa modificarne il contenuto in modo radicale, sia questo soggetto frutto della fantasia del pittore (caso raro, dice Pino) o sia opera altrui: dallo stesso racconto possono nascere due dipinti completamente diversi, a seconda del pittore che immagina la scena, sempre che l'artista abbia libertà di decidere quali figure partecipano all'azione, come sono disposte o quale momento della storia dev'essere rappresentato⁵⁰.

Pino relega invece la composizione ad un livello inferiore della divisione della pittura, stabilendo quindi in modo più fedele il parallelo con la *compositio* in retorica, che costituisce, come si è visto, una sotto-categoria dell'*elocutio*.⁵¹

Nel *Dialogo della Pittura* la composizione è una parte del disegno ed in particolare quella che contiene in sé tutte le altre:

[...] cioè il giudizio, la circoscrizione e la pratica, imperoché questa retta composizione consiste nel formar integralmente le superficie, le quali son parti de' membri et i membri come parte del corpo, il corpo, poi, come integrità dell'opera. Questa dà la giusta proporzione al tutto, imita ben il proprio come un vecchio, un giovane, un fanciullo, una femina, un cavallo e l'altre diverse specie, sì ch'uno non assomiglia all'altro, contrafà bene gli scurci, parte più nobile nell'arte nostra, figne bene li drappi senza confusione di pieghe, sempre accenando il nudo sotto dà gran rilievo al tutto, e quest'è lo spirito della pittura.

La dipendenza di questo brano dal *De Pictura* è evidente. Pino ha compreso che la *compositio* albertiana descriveva l'esercizio di armonizzazione di ogni parte del

50 Per una disamina dell'uso del termine invenzione nella teoria artistica, vedi Kemp 1977, in particolare 348-372. L'articolo di Kemp si occupa però principalmente di letteratura quattrocentesca e in particolare di teoria architettonica.

51 Vd. anche il breve commento di Ossola 1971, 16: «È ovvio che essa [la scuola manierista] nella pratica e nel momento di riflessione del "trattato", privilegi tra le tradizionali categorie dell'*ut pictura poesis* il momento non più dell'*elocutio*, della personalissima campitura del colore, della particolare inflessione stilistica all'interno del tradizionale soggetto di storia sacra o mitologia pagana, bensì lo stadio dell'inventio, dello schizzo e del primo abbozzo, della novità morfologica dell'immagine (la "sforciatura", "l'attitudine difficile", etc.), del reperimento degli elementi peregrini nella struttura figurativa degli sfondi e nella partitura scenica dei gruppi. L'accento nuovo posto sull'*inventio* è particolarmente evidente là dove, nell'elencare le possibilità della pittura, Vasari e Pontormo insistono sugli effetti virtuosistici di un'invenzione che meraviglia la natura stessa».

dipinto, dalle pieghe dei panneggi alle proporzioni tra le figure. Poiché il termine albertiano definisce la fase di limatura della forma, Pino non la considera una descrizione soddisfacente del concepimento della storia dipinta e introduce il nuovo concetto di invenzione pittorica. Per prima cosa (in ordine di importanza e di successione operativa) si crea la visione totale della scena. In questa fase viene deciso come la storia sarà «distinta, ordinata e compartita», quali figure interverranno e come saranno disposte: questa è l'invenzione. Successivamente si mettono a fuoco i dettagli e si dà forma conveniente a tutti gli oggetti visibili: questa è la composizione.

Le scelte lessicali del *Dialogo della Pittura* non sono frutto di un'isolata interpretazione personale. Altri testi contemporanei rivelano gli stessi cambiamenti nell'applicazione dei termini retorici all'arte figurativa.

Nell'*Aretino* di Ludovico Dolce, pubblicato nel 1557 a Venezia, sono dichiarati esplicitamente i concetti che si leggono tra le righe nel *Dialogo* di Paolo Pino. Anche nell'opera di Dolce, come in quella precedente, la trattazione teorica della pittura è argomento di amichevole conversazione tra due interlocutori, ma a differenza di quanto avviene nel *Dialogo* di Pino, Dolce riporta i discorsi immaginari di due persone reali, alle quali era tra l'altro legato da amicizia⁵²: Pietro Aretino, celebre letterato di origine toscana, divenuto a metà del Cinquecento la personalità più influente della vita culturale veneziana, e Giovan Francesco Fabrini, umanista fiorentino.

L'autore del dialogo, nato a Venezia nel 1508, fu uno scrittore alquanto prolifico. La sua vastissima produzione, che comprende tragedie, commedie e trattati sui più disparati argomenti, lo annovera tra i cosiddetti 'poligrafi' del Cinquecento⁵³. Questi erano divulgatori più che studiosi, perché all'ampiezza degli argomenti trattati corrisponde generalmente il carattere compilativo della trattazione e la scarsa originalità del ragionamento. Nonostante la pittura non sia un tema preminente nella produzione di Dolce, l'*Aretino* è di fondamentale importanza storica, in quanto costituisce una delle prime risposte polemiche alla pubblicazione delle *Vite* del Vasari del 1550⁵⁴. Ludovico Dolce, mal sopportando l'esaltazione vasariana del disegno toscano, definisce orgogliosamente i pregi distintivi dello stile pittorico della sua città e contrappone al mito assoluto di Michelangelo, che pervade le *Vite*, il modello di Raffaello e di Tiziano. Poiché per questo aspetto il dialogo è una pietra miliare della letteratura artistica, spesso

52 Sui rapporti tra Dolce e Aretino vd. Roskill 2000, 32s.

53 Sulla produzione di Dolce vd. Roskill 2000, 6-7. Gli altri trattati di Dolce vertevano sulle gemme, sui colori, sulla lingua volgare, sull'arte della memoria.

54 Sulla ricezione a Venezia della *Torrentiniana* vd. Ruffini 2010, che riporta le postille, databili agli anni sessanta del Cinquecento, di un lettore padovano alla prima edizione delle *Vite*. Le note a margine del testo controbattono in tono spiritoso ed aggressivo alle manifestazioni di partigianeria del Vasari verso i toscani e rimarcano la sua incomprendimento dell'arte veneta e lombarda.

gli studiosi hanno trascurato le parti prettamente teoriche dell'opera, come la divisione della pittura, che è invece centrale per questa indagine.

Anche nell'*Aretino*, come nel trattato di Alberti e nel *Dialogo* di Pino, la definizione delle parti della pittura è preceduta da un discorso sulla dignità di quest'arte. È Pietro Aretino a condurre il ragionamento, incalzato dalle domande e dagli incoraggiamenti di Fabrini:

Tutta la somma della Pittura a mio giudizio è divisa in tre parti: Inventione, Disegno, e Colorito. L'inventione è la favola, o historia, che'l Pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta inanzi da altri per materia di quella, che ha da operare. Il disegno è forma, con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la Natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimate⁵⁵.

Per prima cosa si può notare come Dolce riprenda la divisione disegno-inventione-colorito proposta da Pino, ordinando però in modo più logico le tre parti, perché è evidente che, da un punto di vista operativo, l'inventione è la prima fase del lavoro del pittore. Disponendo le parti in questo modo l'autore del dialogo dimostra anche in modo più efficace la somiglianza tra l'arte pittorica e quella oratoria, perché anche la stesura di un discorso comincia dall'inventione.

Così Dolce definisce la prima parte della pittura, riassumendo il lungo discorso che ne ha tratteggiato gli elementi:

Per quel che s'è detto, appare che la inventione vien da due parti, dall'historya e dall'ingegno del Pittore. Dalla historya egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia⁵⁶ delle figure⁵⁷.

Come nel *Dialogo della Pittura* di Pino, anche nell'*Aretino* l'inventione, oltre a coincidere con il soggetto iconografico, è anche il modo in cui il pittore traduce il racconto verbale in immagini.

55 Dolce (1557) 1863, 22.

56 La parola 'energia' in questo contesto si riferisce probabilmente al concetto retorico di *enargheia* (Quint. *inst.* 6, 2, 32), vale a dire la capacità dell'oratore di sollecitare l'immaginazione degli ascoltatori al punto che questi vedano l'oggetto o l'azione che si sta descrivendo come se fossero veramente di fronte agli occhi. Traslato in pittura, il termine 'energia' indica probabilmente la potenza evocativa dell'immagine, che appare all'osservatore come fosse vera e non come insieme di linee e colori su una superficie bidimensionale. Vd. in proposito Vd. Webb (2009) 2012 per l'*enargheia* nella retorica antica (in part. 88-106); Plett 2012 (per la prima età moderna, anche in rapporto alle arti visive vd. 7-23, 79-119 135-183); van Eck 2007, 7 e 59-60. Per l'*enargheia* nelle storie dipinte del Rinascimento vd. anche Shearman 1988, 207-212.

57 Dolce (1557) 1863, 29.

L'artista dà forma alla propria visione della storia accordando le figure al contesto e al carattere della scena ('convenevolezza'); ricostruendo le azioni «così propriamente, che i riguardanti stimino, che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto» ('ordine'); immaginando gli atteggiamenti ed i gesti dei personaggi e collocando la storia nello scenario confacente, sia questo un paesaggio o una veduta cittadina.

Non esiste un unico modo corretto di sviluppare la materia del racconto, anzi, il pittore è chiamato ad escogitare più soluzioni per la messa in scena:

Quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più inventioni, e poi far iscelta di quella che meglio riesce considerando tutte cose insieme e ciascuna separatamente: come soleva il medesimo Raffaello: il quale fu tanto ricco d'inventione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti uno dall'altro, un'history, e tutti havevano gratia e stavano bene⁵⁸.

Questo uso del plurale 'invenzioni' indica che con il termine non si definisce soltanto il processo creativo di immaginazione della storia ma anche ciascuna delle possibili varianti figurative di uno stesso soggetto iconografico.

Nell'*Aretino* il riferimento costante ed esplicito per la definizione della pittura è la poesia, più ancora che l'arte oratoria antica. Dolce aveva tradotto nel 1535 l'*Ars Poetica* di Orazio in italiano⁵⁹ e la sua dimestichezza con il testo antico è dimostrata dalle frequenti citazioni del poema presenti nell'*Aretino*. Spesso gli interlocutori del dialogo cinquecentesco si rivolgono all'*Ars Poetica* come ad un'autorità in materia di pittura, in quanto anche il testo antico ragionava sulle affinità tra l'arte della parola e quella delle immagini.

Alle volte Dolce rivela la fonte della citazione, come quando Fabrini riporta l'*incipit* del poema di Orazio per sottolineare l'importanza dell'omogeneità tra le parti di una storia dipinta:

Vedete, come bene Horatio, nel principio della sua Poetica, scritta a i Pisoni, volendo favellare pur della inventione, e prendendo la similitudine dal Pittore, per essere il Poeta e 'l Pittore, come s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima inventione⁶⁰.

Dolce fa seguire a questa battuta di dialogo la sua traduzione del brano dell'*Ars Poetica* in cui si ridicolizzano le opere letterarie composte in modo incoerente, perché assomigliano agli ibridi mostruosi nati dalla fantasia del pittore, quali uomini con teste di cavallo o pesci con teste di donna.

58 Dolce (1557) 1863, 29.

59 Dolce 1536.

60 Dolce (1557) 1863, 26.

In altri casi l'autore del dialogo trae argomenti dal poema antico senza svelarne l'origine: è oraziana ad esempio la similitudine proposta da Pietro Aretino tra l'artigiano che comincia a modellare un bel vaso e alla fine si trova in mano una scodella e il pittore che «si avrà imaginata una bella inventione, né riuscirà poi a rappresentarla per la debolezza delle sue forze»⁶¹. Così si era espresso infatti l'autore latino a proposito dei poeti incapaci di portare a compimento le opere iniziate con ambizione superiore all'ingegno⁶².

Il fatto che Dolce avvicini l'opera del pittore alla creazione poetica piuttosto che alla stesura di un'orazione, non significa che l'arte retorica non sia la guida del suo ragionamento, perché anche il discorso sulla poesia nella prima età moderna era modellato sulla teoria oratoria antica⁶³.

Un'altra testimonianza interessante della tendenza cinquecentesca a sostituire il termine *composizione* con *invenzione* si trova nell'edizione del 1564 del commento alla *Divina Commedia* di Cristoforo Landino⁶⁴.

L'umanista fiorentino, nell'*Apologia di Dante* che introduce il commento, compila un breve resoconto della storia dell'arte dalle origini ai suoi tempi, con il fine di lodare l'ingegno dei pittori e degli scultori suoi concittadini. La ricapitolazione dell'arte antica è modellata sulla *Naturalis historia* di Plinio, opera che l'umanista conosceva molto bene perché per primo ne aveva tradotto il testo in lingua volgare, mentre il catalogo degli artisti moderni ha alcuni tratti in comune con le digressioni dello stesso argomento nell'opera di Filippo Villani. Il commento di Landino venne pubblicato la prima volta nel 1481. Di ogni artista nominato nell'elenco sono brevemente descritti i meriti e i caratteri dello stile, spesso in modo ripetitivo e generico. A proposito di Masaccio, Landino dice:

61 Dolce (1557) 1863, 29.

62 Nella traduzione di Dolce: «E s'io diedi principio con la rota/ a fare un'urna assai comoda e grande/ perché nel fine è uscito un picciol vaso?», Dolce 1536, 2.

63 Ciò è vero soprattutto prima delle pubblicazioni in volgare della *Poetica* di Aristotele. A proposito della difficoltà di tracciare il confine tra retorica e poetica nell'*ars dictaminis* medievale vedi Curtius (1948) 1995, 165-187. Anche il commento di Tommaso Inghirami all'*Ars Poetica* di Orazio comincia con l'affermazione: «*Poetica et oratoria sunt sorores germanae et precepta sunt communia*» (vd. Rijser 2012, 136s). Un esempio evidente della dipendenza della poetica cinquecentesca dai precetti di Cicerone e Quintiliano è costituito dal dialogo *Della Poetica* di Bernardino Daniello, stampato a Venezia nel 1536. È probabile che a questo testo, oltre all'*Ars Poetica* di Orazio, abbia attinto Dolce per il suo trattato. I personaggi del dialogo di Daniello denominano *inventione*, *dispositione* e *elocutione* le tre parti delle quali «ciascun Poema si forma», seguendo quindi l'esempio degli *officia oratoris*: Daniello 1536, 26. All'*inventione* e alla *dispositione* è dedicato il primo libro mentre nel secondo si tratta dell'*elocutione*.

64 *Commento di Cristophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, Firenze, 1481. Il testo della digressione sugli artisti è riportato in Morisani 1953, 265-270.

fu ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure; fu certo buono et prospettivo quanto altro di quegli tempi et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei.

Il commento di Landino fu pubblicato nuovamente nel 1564 a cura di Francesco Sansovino, che apportò delle modifiche rilevanti al testo⁶⁵. Anche nella digressione sugli artisti fiorentini Sansovino intervenne sostituendo alcune parole e aggiungendo brevi osservazioni. Masaccio, ad esempio, non è più detto 'buon compositore' ma 'ottimo inventore': il termine usato da Landino evidentemente non era più adeguato a rappresentare i meriti del primo grande pittore del Rinascimento.

Nella versione quattrocentesca del commento invece è Brunelleschi ad essere definito 'inventore o ritrovatore' della prospettiva. In riferimento a scoperte scientifiche e a ritrovamenti tecnici infatti il verbo *inventare* o *invenire* e i suoi derivati erano comunemente applicati all'arte anche nel Quattrocento⁶⁶, mentre in nessun testo di questo secolo definiscono la messa in scena di una *historia*, come invece accade nei dialoghi di Pino e Dolce. Sansovino preferisce non confondere le due accezioni del termine, quella scientifica e quella artistico-letteraria, e definisce senz'altro Brunelleschi 'ritrovatore' della prospettiva⁶⁷.

3. INVENZIONE IN VASARI E NELL'ARTE INCISORIA

L'accezione dei termini inventore e invenzione presentata nel precedente paragrafo è attestata in diverse fonti Cinquecentesche, tra cui l'opera più influente di tutto il secolo nel discorso sulle arti, ovvero le *Vite* del Vasari⁶⁸.

Nella *Introduzione alle tre arti del disegno* che apre l'opera, l'autore discorre di architettura, pittura e scultura in termini generali, ma non per questo astratti e puramente teorici. Rispetto alle trattazioni cinquecentesche precedenti e successive alle *Vite*, nella presentazione delle arti elaborata da Vasari le considerazioni estetiche generali sono accompagnate e legate nel ragionamento all'esposizione della prassi artistica anche nei suoi aspetti più tecnici.

L'*introduzione* rivela quindi quanto le riflessioni vasariane sullo statuto delle arti siano profondamente radicate nel mestiere di pittore e capobottega e quanto il suo giudizio sull'arte del passato e del presente derivi dalla frequentazione

65 Anche questa redazione è riportata in Morisani 1953, 270.

66 Il termine viene usato nel Quattrocento quasi esclusivamente in riferimento all'architettura e all'ingegneria. Kemp 1977; Kemp 1997, 234.

67 Morisani, 1953, 270.

68 Sulla ricezione del Vasari vd. Burtzer-Davis-Feser-Nova 2010, 183-217.

quotidiana delle opere, da un continuo esercizio di osservazione e confronto, messo in atto al fine di allenare l'occhio per migliorare la mano⁶⁹.

Introducendo l'arte della pittura, l'autore non imposta il discorso suddividendo la disciplina in parti, secondo il procedimento di astrazione seguito da tutti gli altri trattatisti, bensì descrive la prassi pittorica seguendo l'ordine operativo: dal concepimento mentale dell'opera, ovvero sia il disegno che si crea nell'intelletto, l'autore prosegue nella descrizione della sua prima realizzazione visiva, il disegno sulla carta⁷⁰, e distingue poi le tecniche pittoriche. Trattando il disegno, Vasari afferma che questo «cava l'invenzione di una qualche cosa dal giudizio» e necessita che la mano sia pronta ad esprimere ciò che il pittore immagina. Da come è formulata questa frase, si può dedurre che l'invenzione per Vasari nasce nella mente dell'artista.

È possibile precisare cosa Vasari intenda con 'invenzione' solo se si raccolgono e confrontano le occorrenze della parola nel testo perché, a causa del carattere asistemático del suo ragionamento, l'autore non offre in nessun punto delle *Vite* una chiara ed esplicita definizione del lessico che adopera⁷¹.

Nonostante quest'uso apparentemente casuale dei termini della teoria artistica, due brani delle *Vite* dimostrano che il concetto di 'invenzione' in Vasari non si può intendere a prescindere dalla trattatistica precedente.

Nel proemio della Seconda età (corrispondente al primo Rinascimento) Vasari si chiede chi potrebbe affermare che qualcuno degli artisti del Quattrocento «abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito?». La triade invenzione-disegno-colorito ripete alla lettera la partizione della pittura di Paolo Pino, anche se nell'ordine in cui sarà ricomposta da Ludovico Dolce. La fonte di Vasari non può essere però l'*Aretino*, perché la stessa domanda

69 Vd. Pozzi-Mattioda 2006, XII: «diversamente da tanti teorici cinquecenteschi egli non confronta i prodotti artistici con regole universali stabilite per via filosofica, ma muove sempre da casi specifici e da essi deriva norme che non hanno valore universale: hanno valore perché consentono di capire il passato». A questo proposito vd. l'introduzione di Barocchi a Vasari (1550-1568) 1962, I, Xs.

70 Vasari (1550-1568) 1966-1987, I, 111-113. L'introduzione sul disegno è stata aggiunta nella Giuntina, mentre nella prima redazione il discorso cominciava con la descrizione della pittura.

71 Lo notano anche Pozzi-Mattioda 2006, nel paragrafo dedicato al concetto di invenzione in Vasari: «L'invenzione [...] viene nominata spesso da Vasari, che però non si cura di darne una definizione forse perché accoglie quella della tradizione retorica», 129. Che Vasari accetti *in toto* il significato retorico del termine è una conclusione a mio avviso un po' sbrigativa, come avrò modo di dimostrare nel proseguire del discorso. Sul carattere flessibile del lessico vasariano si esprime anche Le Mollé 1988, 154: «L'embarass que l'on ressent quelquefois à la lecture de cet ouvrage vient souvent de cela, de cette impression d'un vocabulaire mobile, un peu fuyant, insaisissable, dont les connotations se modifient d'elles-mêmes en fonction du sujet, un vocabulaire tout à la fois finement nuancé et en même temps à la limite de l'imprecision par son aptitude déconcertante à changer de signification au sein d'un même sens global». Sul lessico critico di Vasari vd. Biow 2018, che però non considera nell'analisi il termine invenzione.

retorica si trova anche nella prima edizione delle *Vite*, la cosiddetta Torrentiniana, pubblicata sette anni prima del dialogo di Dolce. È invece probabile che Vasari abbia in mente il trattato di Pino, del quale era certamente a conoscenza, perché trae da questo la notizia di un'opera di Giorgione⁷². Nel proemio alla Terza età, infatti, la triade è riproposta da Vasari nell'ordine in cui è presentata nel dialogo *Della Pittura*: «ma quello che importa il tutto di quest'arte è che l'hanno ridotta [i maestri della terza età] oggi talmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione et il colorito che [...]»⁷³. Come nella domanda retorica del proemio della seconda età, anche in questa parte del testo la triade serve a riassumere i caratteri di eccellenza della pittura moderna.

Sia una coincidenza oppure un riferimento al dialogo veneziano, la presenza della tripartizione invenzione-disegno-colore nelle *Vite* dimostra che Vasari condivideva la concezione della pittura di Pino e Dolce, pur non trovando evidentemente funzionale al suo discorso la trattazione sistematica di questi concetti.

Il secondo brano dal quale si può dedurre che Vasari ha ragionato sul lessico della teoria artistica precedente e contemporanea è l'*incipit* della biografia di Leon Battista Alberti. La vita dell'artista fiorentino si apre con una sorta di parafrasi del passo del *De Pictura* nel quale Alberti consiglia ai pittori di frequentare uomini di lettere perché questi possono suggerire delle invenzioni agli artisti. Merita ricordare che, nel trattato quattrocentesco, questa fosse l'unica occorrenza del termine retorico e che 'invenzione' li stesse ad indicare il soggetto iconografico dell'opera figurativa. Nella Torrentiniana Vasari modifica in modo significativo la raccomandazione di Alberti:

Grandissima comoditate arrecano le lettere universalmente a tutti coloro che di quelle pigliano diletto, ma molto maggiore apportano elle senza alcuna comparazione agli scultori, a' pittori et agli architetti abbellendo e assottigliando come elle fanno le *invenzioni che naturalmente nascono in quelli*. Il che è veramente la più utile e la più necessaria cosa che advenir possa agli ingegni miracolosi di questi artefici, oltra che il giudizio non può essere molto perfetto in una persona, la quale – abbia pur naturale a suo modo – sia privata de lo accidentale, cioè della compagnia delle lettere.⁷⁴

Per prima cosa è da notare che Vasari consiglia familiarità con le lettere, non con i letterati: l'artista deve accedere direttamente alla fonte della cultura,

72 Sul rapporto tra le *Vite* e il *Dialogo* di Paolo Pino vd. i commenti di L. Grassi in Vasari (1568) 1963, I, 41 nt.1; III, 413 nt.3; 420 nt.2.

73 Vasari (1550-1568) 1966-1987, III, 5. Sul proemio della terza età vd. Pinelli (1993) 2003, 105-110.

74 Vasari (1550-1568) 1967, III, 284. Il corsivo è mio. Nella redazione Giuntina il brano è invece meno esplicito nell'attribuire la responsabilità dell'invenzione agli artisti perché al posto di «abbellendo [...] artefici» si legge: «[...] aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno [...]».

perché altrimenti dovrà dipendere – l'autore lo afferma poche righe più sotto – «dall'altrui teorica, la quale separata dalla pratica il più delle volte giova assai poco». Le lettere servono ad «abbellire e assottigliare» le invenzioni, più che a offrirle già pronte all'artista perché le traduca in immagini: infatti le invenzioni fioriscono naturalmente dall'ingegno del pittore o dello scultore. Non c'è dubbio che si possa leggere in questo brano un riferimento polemico ad Alberti, considerato che si tratta della biografia a lui dedicata. Questa interpretazione è giustificata anche dal fatto che il seguito del discorso ha un tono apertamente critico verso l'umanista, perché Vasari afferma che nelle opere figurative Alberti non fu così meritevole come credono i posteri, ingannati dalla fama delle sue fatiche letterarie⁷⁵.

In un'altra sede ancora Vasari discorre dell'invenzione in termini generali. La vita di Lippo, pittore fiorentino della prima età, si apre con la seguente dichiarazione:

Sempre fu tenuta e sarà l'invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagl'uomini si fanno, perciò che ella gradisce gl'artefici molto e *di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che trnovano la varietà delle cose*⁷⁶.

Questa affermazione sembra rovesciare il ragionamento: qui l'invenzione ha il ruolo attivo di 'mostrare' quindi di 'cavar fuori' le fantasie degli artisti, mentre nel brano tratto dalla vita di Alberti è il parto dell'ingegno (raffinato dalla familiarità con le lettere) ad essere chiamato con questo nome, esattamente come nell'*Introduzione* teorica le invenzioni contenute nella mente del pittore sono 'cavate fuori' dal disegno. Vasari, se ne può dedurre, definisce con questa parola sia la facoltà immaginativa del pittore sia il prodotto di questa facoltà, cioè le singole figurazioni elaborate dall'artista e tracciate dalla sua mano⁷⁷.

75 «[...] dato opera all'architettura, alla prospettiva et alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera tale che, per non essere stato fra gl'artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorché infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, e' si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue dei dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui nell'operare». Vasari (1550-1568) 1967, III, 284. Questa frase è una prova ulteriore della fortuna dei trattati albertiani a metà Cinquecento.

76 Vasari (1550-1568) 1967, II, 297.

77 Così anche P. Barocchi: «l'invenzione, ad esempio, [...] non è più l'invenzione letteraria, il bel soggetto, sibbene una inventività personale libera e capace di rompere la tradizione», Vasari (1550-1568) 1962, II, 460s. In un altro passo la studiosa afferma: «con 'invenzione' il V. non pare qui intendere tanto il 'soggetto' come intendeva Alberti e come lui stesso intende talvolta, soprattutto nell'Autobiografia e nei Ragionamenti [...]. 'Invenzione' sembra qui valere piuttosto come inventività, concezione formale, sia in potenza che in atto [...] quale del resto la teorizzava, seppur in un'accezione accademica, il Dolce [...]», Vasari (1550-1568) 1962, II, 460, nt. 358. Non mi è chiaro cosa la studiosa intenda per 'accezione accademica' in questo caso. Già L. Grassi nota di sfuggita l'uso specifico della parola da parte Vasari: «l'in-

Il frutto di questo particolare talento corrisponde il più delle volte nella concezione vasariana ad una scena narrativa, come si evince da una parziale⁷⁸ definizione del termine, offerta da Vasari all'interno del discorso sulla maniera, vale a dire lo stile che il pittore acquisisce studiando le pitture e le sculture e imparando dalla natura. Vasari afferma:

E da ciò [dall'aver maniera] nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e le altre cose grandi dell'arte⁷⁹.

L'invenzione coincide con la composizione di una pittura narrativa («mettere insieme in istoria») e questo procedimento è descritto come un progressivo accumulo di figure. Concordando con i teorici dell'arte suoi contemporanei, per Vasari le 'cose grandi dell'arte' si identificano con i dipinti di storia.

Per riassumere quanto osservato si può quindi dire che Vasari deriva il termine invenzione dalla letteratura artistica precedente (in polemica con Alberti e adottando le partizioni di Pino); definisce con questa parola una facoltà dell'artista ovvero una parte del processo di creazione dell'opera, che compete allo scultore o al pittore in quanto deriva dall'ingegno: l'invenzione nasce cioè naturalmente nella mente dell'artista e può essere solo migliorata grazie ad apporti esterni (i consigli di un letterato, ad esempio); l'invenzione in pittura è per Vasari la capacità di creare una storia complessa, ricca di figure e variata⁸⁰.

Non solo i testi teorici ma anche le opere del Cinquecento testimoniano del nuovo significato attribuito alla parola invenzione: il verbo latino *invenire*, coniugato a seconda del caso, accompagna la firma dell'autore in numerose opere grafiche di questo secolo.

L'uso di *invenire* nel contesto dell'arte incisoria conosce un'ampia diffusione dal secondo decennio del Cinquecento ed è determinato dalla necessità di distinguere la fase progettuale e ideativa da quella della realizzazione materiale,

venzione (cioè la capacità dell'artista nel tradurre il soggetto dell'opera) [...]], Vasari (1568) 1963, I, 15.

78 Parziale perché funzionale al ragionamento che sta compiendo l'autore.

79 Vasari (1550-1568) 1966-1987, I, 115.

80 Alle volte Vasari usa 'invenzione' anche nel senso moderno del termine, cioè come scoperta scientifica o ritrovamento tecnico (a differenza di quanto affermano invece Pozzi-Mattioda 2006, 129): vd. le tarsie marmoree di Duccio: Vasari (1550-1568) 1966-1987, II, 259; la terracotta inventriata di Luca della Robbia: Vasari (1550-1568) 1966-1987, III, 50; la pittura ad olio di Giovanni di Bruggia: Vasari (1550-1568) 1966-87, III, 304. Anche nell'indice delle cose notevoli del primo volume della terza parte delle *Vite* nell'edizione 1568 presenta tre voci sotto il termine invenzione: «inventione del gittare le volte / inventione dello sgraffiato / inventione di stampe di rame con l'acqua forte».

nei casi in cui a queste facciano capo due individui diversi⁸¹. La distinzione dei ruoli è dichiarata per la prima volta nella stampa cosiddetta dell'*Arrampicatore* di Marcantonio Raimondi, dove è raffigurato uno dei bagnanti della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo (fig. 1)⁸². Raimondi ha isolato una sola figura del cartone e ne ha indicato la paternità: IV.MI.AG.FL. (*Invenit Michael Angelus Florentinus*)⁸³.

Spesso il nome dell'inventore è riportato sulle stampe che diffondono composizioni ideate appositamente per questo mezzo. È il caso della celeberrima incisione della *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi, tratta da un disegno di Raffaello (fig. 2)⁸⁴. Realizzata da Marcantonio tra il 1511 e il 1512, la stampa reca a sinistra l'iscrizione RAPH./URBI./INVE. e il monogramma di Marcantonio⁸⁵.

Il fatto che con questo verbo si definisca il ruolo dell'autore del disegno significa che già nel secondo decennio del Cinquecento si considerava ogni nuova traduzione in immagini di un dato soggetto come un atto di rinnovamento del soggetto stesso, come un'operazione intellettuale paragonabile a quella del poeta e dell'oratore. Anche se la *Strage degli Innocenti* è un episodio narrato nei Vangeli, l'invenzione della stampa è da attribuire all'artista perché nel dare questa particolare versione figurativa della storia, Raffaello se ne è appropriato. L'idea espressa in forma teorica nei trattati di metà Cinquecento circolava già da tempo grazie alla fortuna di questa stampa e delle altre che recano simili iscrizioni⁸⁶. È facile spiegare perché questo modo di intendere la pittura narrativa sia nato nel contesto dell'arte incisoria. In primo luogo la separazione del momento ideativo da quello produttivo – con la conseguente necessità di denominare le due fasi – deve aver stimolato un

81 Dell'argomento si è occupata Patricia Emison a più riprese: Emison 1984, vd. soprattutto 137-294; Emison 1985 e Emison 2005, dedicati in particolare al rapporto tra Raffaello inventore e Marcantonio Raimondi incisore. Vd. anche Landau-Parshall 1994, 142-168; Pon 2004, 80.

82 Ill. Bartsch, XIV, 336.488. Questa è l'unica stampa dove il monogramma di Marcantonio è associato al nome di Michelangelo. L'incisione è databile 1509. Emison 1984, 184; Landau-Parshall 1994, 144; Pon 2004, 80.

83 L'iscrizione completa è IV.MI.AG.FL./ .MAF (*Marcantonius Fecit*).

84 Ill. Bartsch XIV, 19.18; vd. schede di Massari in Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985, 172-173, cat. VI.1,2,3,4,5 Emison 1984, 157-166; Landau-Parshall 1994, 123-136; sulla stampa in rapporto ai disegni preparatori vd. Pon 2004, 118-136.

85 Anche due altre stampe di Raimondi tratte da composizioni di Raffaello nate per essere incise recano l'indicazione della paternità ideativa: Il cosiddetto *Morbetto* (Ill. Bartsch XIV, 314.417): INV. RAP.UR e il *Giudizio di Paride* (Ill. Bartsch XIV, 197.245): RAPH.URBI.INVEN. In verbo *invenire* compare anche in alcune stampe che riproducono opere pittoriche, come ad esempio la *Santa Cecilia* di Giulio Bonasone (Ill. Bartsch XIV, 130.74): RA.IN.IULIO.F. (*Raphael Invenit Iulio Fecit*).

86 A proposito del *Giudizio di Paride* (v. *supra*, n. 85) Emison 1984, 172 afferma: «invention in this case meant not the concetto, not the subsidiary details, not even the determination of form, but the figural composition». Emison giunge alle stesse conclusioni avanzate qui sul significato di invenzione, ma non fa riferimento alla fortuna di quest'idea nella teoria artistica di metà Cinquecento. Vd. Thomas 2019, che trattò di *inventio* raffaellesca, ma considerando solo la creazione di singole figure.

ragionamento sul carattere intellettuale delle operazioni che l'artista compie quando trasforma una storia in immagini. In secondo luogo la stampa permette un grado di libertà impensabile negli altri generi figurativi perché non necessita di committenti e quindi non deve rispondere ad esigenze esterne alle intenzioni dell'artista: lo scopo dichiarato dell'opera può essere dunque la soluzione di un problema figurativo⁸⁷. Inoltre, grazie alla possibilità di stampare più esemplari dell'incisione e di diffonderli, la stampa è uno strumento ineguagliabile di promozione dell'autore.



Fig. 1 Marcantonio Raimondi (da Michelangelo), 1509, incisione, British Museum, Londra. © The Trustees of the British Museum.

87 Emison 1984, 256: «With the invention of engravings the painter was loosed from the obligations of time, means and pre-established and demanding function that formerly had made inventions so different in kind from those of writers».



Fig. 2 Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *La strage degli innocenti*, 1512-13, incisione, Metropolitan Museum, New York.

Isolata dai cicli cristologici cui di solito è parte, la *Strage degli Innocenti* diventa la scena di una tragedia e come tale può essere esplorata figurativamente: la storia offre il pretesto per indagare i corpi nudi dei soldati tesi nell'azione violenta e i moti di terrore e disperazione delle madri. Quanto questo uso estetico della storia sacra fosse possibile anche nei casi in cui l'opera era stata ordinata e doveva assolvere una funzione (propagandistica, devozionale ecc.) dipende da quanto committenti e destinatari fossero interessati all'apporto individuale dell'artista al tema prescelto.

4. RAFFAELLO BORGHINI: *DISPOSITIO*

Nei precedenti paragrafi si è suggerita l'ipotesi che l'applicazione del termine retorico e poetico *inventio* alla traduzione in immagini di una storia riveli una precisa concezione del rapporto tra soggetto iconografico e lavoro del pittore: l'artista elabora delle 'invenzioni' figurative sulla base della materia del racconto, così come il poeta antico rinnova all'infinito la traccia narrativa dei miti e l'oratore convince l'uditorio plasmando secondo il suo fine i fatti accaduti.

Che l'ipotesi sia corretta è confermato dal fatto che quest'uso della parola ha vita breve: quando la pressione della Controriforma cominciò a farsi sentire nel discorso sull'arte, una tale concessione di licenza creativa al pittore dovette

risultare pericolosa. Dagli anni sessanta del Cinquecento al coro polifonico della letteratura artistica si aggiunge la voce della Chiesa, che tenta, anche attraverso la pubblicazione di trattati, di arginare «i ghiribizzi e i capricci dei fantastichi cervelli degli artisti», per riprendere le parole di Vasari: vediamo dunque nel 1564 la pubblicazione del *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire* di Giovanni Andrea Gilio e nel 1582 del *Discorso intorno alle pitture sacre e profane* del cardinal Gabriele Paoleotti, un'opera molto ambiziosa che mira a trattare tutte le questioni realtive alle immagini artistiche dal punto di vista della chiesa di Roma⁸⁸.

Se i trattati appena citati portano testimonianza delle opinioni più rigoriste in campo, altri testi appaiono immersi nella complessità del discorso contemporaneo sull'arte: è il caso del *Riposo* di Raffaello Borghini, pubblicato a Firenze nel 1584⁸⁹. Anche questo dialogo, come l'*Aretino*, è opera di un poligrafo. In misura ancora maggiore rispetto all'opera di Dolce, il *Riposo* si distingue per mancanza di originalità nelle argomentazioni e nelle digressioni storiche⁹⁰: molte delle biografie di artisti incluse nel terzo libro sono prese di peso dalle *Vite* di Vasari, mentre nelle trattazioni teoriche spesso si riconoscono ampi brani del *Trattato della Pittura* di Leonardo e delle dissertazioni di Benedetto Varchi⁹¹.

Il valore storico del *Riposo* di Borghini risiede proprio nel suo conformismo, in quanto l'autore si fa portavoce dei gusti estetici e delle opinioni comuni della borghesia fiorentina colta in merito alle opere pittoriche che decoravano la città. Il dialogo offriva d'altra parte ai lettori del suo tempo una guida per prendere posizione nel dibattito sull'arte figurativa che ferveva allora in tutta Italia. I personaggi che Borghini immagina discorrere di arte durante un soggiorno in villa sono quattro fiorentini contemporanei all'autore. Ad ognuno di questi è affidato il compito di rappresentare le ragioni di una fazione del dibattito: Bernardo Vecchietti, il padrone di casa, abbraccia le opinioni rigoriste dei teorici allineati alle disposizioni del Concilio di Trento, come Gilio o Paleotti; le battute attribuite a Baccio Valori sono spesso plagiate da Benedetto Varchi e quindi riassumono il punto di vista umanistico sull'arte figurativa; Ridolfo Sirigatti, nipote di Ridolfo Ghirlandaio, è un collezionista e un pittore dilettante, al quale Borghini

88 Il titolo completo del dialogo di Gilio è: *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, et altre figure, tanto de la vecchia, quanto nella nova Cappella: et in modo che vogliono esser dipinte le sacre imagini*. Per un inquadramento storico dell'opera e sulla figura di Gilio vd. Scavizzi 1992, 93-99; introduzione di P. Barocchi in Gilio (1564) 1986, VII-XV; Hall 2011, 122-125. Per la figura di Paleotti e il *Trattato* vd. Prodi 1959-1967; la nota critica in Barocchi 1960-62, II, 533-546; Prodi 1962, 140-212; Boschloo 1974, II, 110-113 e 121-155; Steinemann 2006; Bianchi 2008.

89 Avanzini 1960 riassume le vicende biografiche dell'autore e tratteggia i caratteri generali dell'opera. Vd. anche la più recente introduzione di Ellis jr. in Borghini (1584) 2007, 1-39.

90 La mole del volume non contribuisce a rendere il *Riposo* un libro attraente: conta infatti 648 pagine, contro le 34 del dialogo di Pino e le 82 di quello del Dolce.

91 Per Varchi vd. *supra*, nt. 40.

riserva il compito di giudicare la riuscita stilistica delle opere; Girolamo Michelozzi è un personaggio quasi muto ma, quando si esprime, si allea di solito con Sirigatti⁹². Anche il lettore moderno può quindi servirsi del *Riposo* come di una summa delle posizioni cinquecentesche riguardo al problema del giudizio sull'arte figurativa, perché questa sembra proprio la funzione che Borghini aveva immaginato per la propria opera.

Le descrizioni di opere d'arte contenute nel *Riposo* e le opinioni espresse dai personaggi del dialogo sono importanti testimonianze di ricezione, ma per gli scopi di questo saggio sarà opportuno concentrarsi sulla divisione della pittura proposta da Borghini e messa in bocca al Vecchietti:

Io dividerei la pittura in cinque parti, in inventione, in dispositione, in attitudini, in membri, in colori. [...] Io chiamo inventione – rispose il Vecchietto – quella historia, o favola, o quell'huomo, o Dio, che rappresenta la pittura, o la scultura⁹³; la dispositione quella bella ordinanza, che si fa di più figure, animali, paesi, e architettura, onde tutte le cose che vi sono appariscono ben compartite, e con gli habiti, nei luoghi a lor convenevoli ben poste, e ben ordinate [...]⁹⁴.

Borghini segue la traccia della partizione retorica come i precedenti trattatisti, ma stabilisce il parallelo tra pittura e oratoria in modo più filologico. A differenza di quanto aveva fatto Alberti, la partizione del Vecchietti rispetta il procedimento intellettuale della *ratio orationis*, che si muove dal generale al particolare: il secondo elemento della divisione è coerentemente chiamato *dispositio* e non *compositio*. L'inclusione della *dispositio* permette a Borghini di ripristinare l'accezione albertiana di *invenzione* come soggetto iconografico, correggendo l'interpretazione del termine proposta da Pino e Dolce, troppo libera secondo l'opinione dell'autore, come si vedrà.

La messa in scena della storia dipinta non corrisponde alla fase ideativa della stesura di un'orazione, come volevano i due precedenti autori, ma alla disposizione ordinata nel discorso degli argomenti selezionati. Così argomenta Vecchietti:

Di queste cinque parti l'inventione sola è quella che il più delle volte non deriva dall'artefice; ma le altre quattro al giudizio di quello tutte s'appartengono; perciò le lascerò io a M. Ridolfo, e della inventione solamente, come quella che sovente da historia, o da poesia dipende, dirò alcuna cosa, perciocché non pochi mi pare che sieno gli scultori e i pittori, che troppa licenza prendendosi habbiano errato nell'inventione [...]⁹⁵.

92 Vd. saggio introduttivo di Rosci in Borghini (1584) 1967, I, XII-XIV e la descrizione delle *dramatis personae* di Ellis jr. in Borghini (1584) 2007, 41-42.

93 Borghini sta trattando insieme le divisioni della pittura e della scultura. Evidentemente l'invenzione di una sola figura o di un solo Dio vale per la scultura, più che per la pittura.

94 Borghini (1584) 1967, 52.

95 Borghini (1584) 1967, 53.

Vecchietti e Valori a questo punto concordano nel fare le lodi del *Trattato sugli errori dei pittori* di Andrea Gilio⁹⁶ per come ammonisce i pittori a rappresentare fedelmente il soggetto dato. Tutti gli interlocutori sembrano di questo avviso. Anche Michelozzi interviene nella discussione ed aggiunge:

Io son d'opinione, disse il Michelozzo, che molti pittori estimino poter fare quello che più loro aggrada, mossi dalle parole, che dice Oratio nella poetica, che a pittori e a poeti è dato equal podestà di fingere quello che è loro piacimento; e secondo il suono di dette parole havrebbero il campo molto largo, più tosto per ispiegare i propri concetti che per dimostrare l'altrui invenzione. [...] così ai pittori non si conviene le cose da altri ritrovate dipingendo rappresentare differenti da quello che vollero i loro primi trovatori⁹⁷.

L'*Ars poetica* è considerata un pericoloso stimolo alla libera interpretazione del soggetto iconografico da parte del pittore: la lettura di Orazio illude gli artisti di aver «campo largo», cioè ampio margine di decisione. Questa critica mossa dal Borghini testimonia a posteriori quanto si è detto nel precedente paragrafo a proposito delle opere di Pino e Dolce.

Borghini concepisce anche la possibilità che il pittore elabori da sé l'invenzione, ma anche in questo caso il termine definisce il contenuto narrativo o concettuale del dipinto, non la traduzione di questo in immagini. I soggetti che il pittore può avventurarsi a escogitare rientrano nella categoria che i moderni studiosi denominano pittura di genere: le quattro stagioni, arricchite con i mestieri e gli scenari naturali corrispondenti, oppure «cacce, battaglie, balli, spose novelle con molta compagnia, bagni in cui si veggano donne lascive e amorosi giovani, scherzi di fanciulli, e infinite altre cose simili»⁹⁸. I pittori possono anche ideare imprese o personificazioni allegoriche. Com'è evidente, i soggetti narrativi propriamente detti, le 'historie', non figurano tra le possibili invenzioni concesse al pittore.

Il ricorso alle partizioni e al lessico dell'arte oratoria da parte dei teorici della pittura rispecchia dunque i cambiamenti, avvenuti tra i primi decenni del Quattrocento e gli ultimi del Cinquecento, nel modo di intendere e descrivere il ruolo di artista nella creazione dell'opera figurativa. Nel trattato di Alberti, il primo a proporre un articolato parallelo tra l'arte figurativa e l'arte della parola, il riferimento alle *partes rhetorices* mira a conferire alla pittura lo statuto di arte liberale; tuttavia Alberti non attribuisce al pittore l'*inventio*, che resta prerogativa degli uomini di lettere. Nel Cinquecento invece, il ricorso a questo termine

96 Per Gilio vd. *supra*, nt. 88.

97 Borghini (1584) 1967, 54.

98 Borghini (1584) 1967, 76. Questo passaggio del discorso è derivato dal dialogo di Gilio sugli errori dei pittori, di cui *supra*, vd. Barocchi 1960-62, II, 22-23.

per designare la trasformazione del soggetto in immagini legittima la libertà creativa dell'artista nei confronti della tradizione iconografica e delle fonti sacre e letterarie. Infine, negli ultimi decenni del secolo, i teorici ispirati alle deliberazioni del Concilio di Trento riconducono l'opera del pittore nei confini della lettera del testo e della tradizione, sottraendo nuovamente all'artista l'invenzione, che in questi testi torna a significare semplicemente il 'soggetto' del dipinto, e articolando una più stringente corrispondenza tra le partizioni della retorica e quelle della pittura, questa volta non al fine di assimilare l'opera del pittore a quella dell'oratore, ma allo scopo di delimitarne il campo di azione.

ERMANNNA PANIZON
Ricercatrice indipendente
ermanna.panizon@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alberti [1435] 1540
L.B. Alberti, *De Pictura*, Basilea 1540.
- Alberti [1435] 1547
La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi, Venezia 1547.
- Alberti [1435] 2006
R. Sinisgalli, *Il Nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2006.
- Alberti [1435] 2011
L.B. Alberti, *De Pictura* (redazione volgare), Lucia Bertolini (cur.), Firenze 2011.
- Avanzini 1960
E. Avanzini, *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Milano 1960.
- Barasch 1994
M. Barasch, *Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance*, in O. Bonfait (cur.), *Peinture et rhétorique* (Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993), Paris 1994, 21-43.
- Barocchi 1960-1962
P. Barocchi (cur.), *Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari 1960-62.
- Barocchi 1998
P. Barocchi, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.
- Baxandall (1971) 1994
M. Baxandall, *Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994.
- Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985
G. Bernini Pezzini - S. Massari - S. Prosperi Valenti Rondinò, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.
- Bertolini 2000
L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Pisa 2000.
- Bianchi 2008
I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna 2008.
- Biow 2018
D. Biow, *Vasari's Words. The Lives of the Artists as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge-New York 2018.
- Boschloo 1974
A. Boschloo, *Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., Gravenhage 1974.
- Borghini (1584) 1967
R. Borghini, *Il Riposo*, 2 voll., Milano 1967 (facsimile dell'ed. 1584).

Borghini (1584) 2007

R. Borghini, *Il Riposo*, L. H. Ellis jr. (ed.), Toronto-Buffalo-London 2007.

Burns 2011

T. Burns, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte: a Historiographical Review*, «Studies in Conservation» LVI (2011), 1-13.

Burtzer-Davis-Feser-Nova 2010

K. Burtzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno: 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010.

Cennini (1821) 1984

C. Cennini, *Il libro d'arte o trattato della pittura*, F. Tempesti (cur.), Milano 1984.

Clark 1946

K. Clark, *Leon Battista Alberti On Painting. Annual Italian Lecture of the British Academy 1944*, London 1946.

Curtius (1948) 1995

E. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Roberto Antonelli (cur.), Firenze 1995.

Daniello 1536

B. Daniello, *Della Poetica*, Venezia 1536.

Dolce (1557) 1863

L. Dolce, *L'Aremino ovvero il Dialogo della Pittura*, Milano 1863 (facsimile dell'ed. 1557).

Dolce 1536

La poetica di Horatio tradotta per Messer Lodovico Dolce, Venezia 1536.

Emison 1984

P. Emison, *Marcantonio's Massacre of the Innocents*, «Print Quarterly» I (1984), 256-267.

Emison 1985

P. Emison, *Invention and the Italian Renaissance Print. Mantegna to Parmigianino*, (PhD diss.) 1985.

Emison 2005

P. Emison, *Raphael Multiples*, in M. Hall (ed.), *The Cambridge Companion to Raphael*, New York 2005, 186-207.

Gilbert 1946

C.E. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, «Marsyas» III (1946), 88-106.

Gilio (1564) 1986

G.A. Gilio, *Due dialoghi*, P. Barocchi (cur.), 1986.

Greenstein 1990

J.M. Greenstein, *Alberti on historia: a Renaissance View of the Structure or Significance in Narrative Painting*, in «Viator» XXI (1990), 273-300.

Hall 2011

M.B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven-London 2011.

Hope 2000

C. Hope, 'Composition' from Cennino and Alberti to Vasari, in P. Taylor - F. Quiviger (ed.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern art*, London-Turin 2000, 27-44.

Kemp 1977

M. Kemp, From "mimesis" to "fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, *Inspiration and Genius in the Visual Art*, «Viator» VIII (1977), 347-398.

Kemp 1997

M. Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven-London 1997.

Kuhn 2000a

R. Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2000.

Kuhn 2000b

R. Kuhn, *On the History and Analysis of Composition as Method and as Topic*, «Artibus et Historiae» XLI (2000), 41, 133-150.

Landau - Parshall 1994

D. Landau - P. Parshall, *The Renaissance print 1470-1550*, New Haven-London 1994.

Lee (1940) 1974

R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974.

Leeman 1963

A.D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna 1963.

Le Mollé 1988

R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988.

Morisani 1953

O. Morisani, *Art Historians and Art Critics – III – Cristoforo Landino*, «The Burlington Magazine» XLIX (1953), 267-270.

Müller Hofstede-Patz 2000

U. Müller Hofstede, K. Patz, *Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. L'antithèse du colosse et de la peinture d'histoire dans le De Pictura*, in F. Furlan (ed.), *Leon Battista Alberti* (Actes du Congrès International de Paris), II, Torino-Paris 2000, 622-632.

Ossola 1971

C. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, Firenze 1971.

Pinelli (1993) 2003

A. Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003.

Pino 1548

P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548.

Pino (1548) 1946

P. Pino, *Dialogo di pittura*, R. Pallucchini - A. Pallucchini (cur.), Venezia 1946.

Pino (1548) 2000

P. Pino, *Dialogo di pittura*, S. Falabella (cur.), Roma, 2000.

Pino (1548) 2011

P. Pino, *Dialogo di pittura / Dialogue sur la peinture, 1548*, P. Dubus (ed.), 2011.

Plett 2012

H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetic of Evidence*, Leiden-Boston 2012.

Pon 2004

L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-London 2004.

Pozzi-Mattioda 2006

M. Pozzi - E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

Prodi 1959-1967

P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma 1959-1967.

Prodi 1962

P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, «Archivio italiano per la storia della pietà» IV (1962), 121-212.

Rijser 2012

D. Rijser, *Raphael Poetics. Art and poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam 2012.

Roccasecca 2017

P. Roccasecca, *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2017.

Rosand 1987

D. Rosand, *Ekphrasis and the Renaissance of Painting*, in K.L. Selig, R. Somerville (ed.), *Florilegium columbianum. Essays in Honor fo Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, 147-167.

Roskill 2000

M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto-Buffalo-London 2000.

Ruffini 2010

M. Ruffini, *La prima ricezione de Le vite. Postille venete alla Torrentiniana*, in K. Burtzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione* (Atti del convegno 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 183-191.

Sansonvino 1581

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, 1581.

Scavizzi 1992

G. Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York 1992.

Shearman 1988

J. Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1988.

Spencer 1957

J.R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XX (1957), 26-44.

Steinemann 2006

H. Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582)*, Hildesheim 2006.

Testa 2009

F. Testa, *Il “campo largo” di Raffaello e le “invenzioni dei componimenti”*. *Pittura e retorica tra Alberti e l'età di Winckelmann*, in H.G. Held (ed.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, Tuebingen 2009, 61-111.

Testa 2010

F. Testa, *“Laonde veramente si gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti, di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato ed aperto e valente”*. *Ut pictura poesis, ut rhetorica pictura: Raffaello e il potere delle immagini*, «Atti e studi. Accademia Raffaello» IX (2010) n.s., 43-64.

Thomas 2019

B. Thomas, *Raphael's Drawings: Invention, Disposition, and Demonstration*, M. Faietti - A. Gnam (hrsg.), *Raffaël als Zeichner*, Milano 2019, 345-357.

Vasari (1550-1568) 1962

G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, F. Barocchi (ed.), Milano-Napoli 1962.

Vasari (1568) 1963

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, P. Della Pergola - L. Grassi - G. Previtali (cur.), Milano 1963.

Vasari (1550-1568) 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (cur.), 6 voll., Firenze 1967.

van Eck 2007

C. van Eck, *Classical Rhetorics and Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge 2007.

Webb (2009) 2012

R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2012.

Williams 1997

R. Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge-New York 1997.

Wright 1984

D.R. Edward Wright, *Alberti's De Pictura: its Literary Structure and Purpose*,
«Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XLVII (1984), 52-71.

Wright 2010

D.R. Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*,
Firenze 2010.