‘RAGIONANDO DI PITTURA’ TRA ARTISTI E LETTERATI:
PINO, VASARI, DOLCE E GILIO

VINCENZO CAPUTO

Riassunto: L'intervento si pone l'obiettivo di analizzare alcuni specifici dialoghi d'arte del Cinquecento, puntando in particolar modo l'attenzione sulla funzione dei loro rispettivi protagonisti. Si parte dal *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (1548) e dai *Ragionamenti* di Giorgio Vasari (pubblicati postumi nel 1588), dove è possibile evidenziare come i due pittori affidino, dal punto di vista dialogico, un ruolo di primo piano ad artisti (Fabio e Vasari stesso). Questi artisti finiscono per guidare ed educare i propri interlocutori, lasciandoci una precisa gerarchia nel difficile rapporto tra scrittura e immagine. Si giunge poi ai letterati Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, 1557) e Giovanni Andrea Gilio (*Dialogo degli errori de' pittori*, 1564). In tal caso si preferisce dare voce rispettivamente a scrittori come Pietro Aretino e a più generici dottori di legge, fornendo inevitabilmente differenti teorie artistiche e, più in generale, un differente rapporto gerarchico tra letteratura e immagine. Ragionare d'arte nel secondo Cinquecento costringe, dunque, gli autori di tali ragionamenti a dichiarare, implicitamente o esplicitamente, idee e convinzioni attraverso i personaggi abilitati alla discussione. È possibile così leggere, dietro scelte divergenti, peculiari strategie narrative e sviscerare, attraverso di esse, i complessi e vischiosi legami tra parola, scrittura e immagine.

1. LA PAROLA AGLI ARTISTI: PINO E VASARI

Un discorso che si soffermi, nello specifico, sui protagonisti dei dialoghi d'arte (dall'opera di Paolo Pino a quella di Giovanni Andrea Gilio) dovrebbe sicuramente puntare l'attenzione sulla “professionalità” di tali interlocutori. Chi è, insomma, abilitato a parlare di pittura, scultura e architettura? È un interrogativo questo che consente di porre lungo un ben determinato gradiente i testi analizzati e di comprendere meglio le affermazioni di Lodovico Dolce sulla possibilità da parte dei letterati di parlare di arte (“sono alcuni pittori, i quali sogliono ridere, quando odono alcun letterato ragionar della pittura”)¹. Il punto di partenza di questo discorso potrebbe essere considerato il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (in Vinegia, per Pavolo Gherardo e per Comin da Trino di Monferrato, 1548)². In questo

caso il “ragionamento sull’arte” è affidato eloquentemente a due pittori (Fabio e Lauro) secondo un’intenzione dichiarata esplicitamente nell’avvertenza ai lettori (“ragionando di pittura, come Pittore”)³. Fin dalle prime battute, la conversazione tra i due artisti di aree geografiche diverse non ammette interferenze letterario-teologiche, riducendosi a un intimo biloquio tra due “addetti ai lavori”⁴. Da un lato abbiamo il pittore “forastiero” Fabio, al quale è affidato il compito di esperto “docente”, e dall’altro il pittore veneziano Lauro, al quale invece è affidato il compito del “discente”, secondo uno schema che Tasso definirà qualche decennio più tardi “dottrinale”⁵. È una distinzione importante, dal momento che la dimensione operativa potrebbe anche apparire maggiormente comprensibile di quella verbale. Nell’affrontare tangenzialmente il problema della prospettiva, Fabio può infatti utilizzare anche parole troppo complicate per il collega Lauro, costringendolo a dichiarare: “Mi riservo a intendervi nell’operare, perché le parole paiono molto difficili”⁶. Si insinua, dunque, nello scambio dialogico anche la possibilità dell’incomprensione, dal momento appunto che la “prassi” si mostra, rispetto alla “parola”, maggiormente alla portata delle conoscenze di Lauro. L’elemento permette, inoltre, di segnalare subi-

¹ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 154.

² Sul Pino e sul suo dialogo si veda l’introduzione, il commento al testo e la bibliografia di S. Falabella, in Pino, *Dialogo di Pittura*, 9-30, 31-81 e 163-74. Cfr., inoltre, il recente Brock, “Narcisse ou l’amour de la peinture”, 189-227, mentre per un’analisi del lessico piniano in relazione al Dolce si veda Sciolla, “Grazia, prestezza, terribilità”, 92-95. Utili risultano, infine, i contributi presenti in *Paolo Pino teorico d’arte e artista*.

³ Pino, *Dialogo di Pittura*, 87.

⁴ Per la questione del rapporto agonistico tra arte veneta e arte toscana, sviscerato dalla bibliografia critica relativa alla scrittura d’arte cinquecentesca, rinviando in generale alle riflessioni di Barocchi, “Nota critica”, 315-16.

⁵ Tasso distingue nel suo *Dell’arte del dialogo* (1585) quattro tipi di dialogo: “dottrinale”, “dialettico”, “tentativo” e “contenzioso”. Cfr. Tasso, *Dell’arte del dialogo*, 49. Per le diverse tipologie dialogiche cinquecentesche cfr. Ordine, “Teoria e “situazione” del dialogo”, 13-33 e Sabbatino, *A l’infinito m’ergo*, 125-36; il volume diretto da Guerin, *Le Dialogue, ou les enjeux d’un choix d’écriture*; Zorzi Pugliese, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*. Utili per una ricostruzione delle questioni relative al genere dialogico i contributi presenti in *Il sapere delle parole*, a cura di Geerts, Paternoster, Pignatti. Sulla questione relativa al giudizio aristotelico sul genere dialogico e sulle diverse posizioni cinquecentesche cfr. l’introduzione di Pignatti in Sigonio, *Del dialogo*, 13-108. Rinviando, infine, al recente Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*.

to la distanza culturale tra i due pittori dai generici nomi (e anche questo è sicuramente un dato che andrebbe maggiormente preso in considerazione). La risposta di Fabio, pronto a dichiararsi pittore di non poca autorità, all’obiezione di Lauro è in tal senso davvero eloquente (“io presuppongo parlare con chi intende, come buon pittore, perch’io non fo professione d’insegnarvi, ma di raccontarvi”)⁷ e inaugura l’asimmetrica relazione verbale che può addirittura sfociare in vere e proprie paternali da parte del primo nei confronti del secondo:

La. Come serei a mal partito, se non si vendessero belli colori, il che mi dà credito, e utile.

Fa. Cotesto è un’abbagliar gli ignoranti, non vi biasmo dil por i belli colori in opera, ma vorrei, che voi prestaste credito a’ colori, e non che quelli aiutassero voi⁸.

Se la dimensione pittorica risulta più facilmente comprensibile per l’inesperto Lauro, allora dovranno apparire anche meno “topiche” le affermazioni del suo interlocutore sulla necessità di “disegnare bene con le parole” le proprie teorie e l’affermazione dello stesso Lauro sull’“utilità” del ragionamento fatto dal collega più esperto⁹.

In tale prospettiva vanno anche segnalate alcune particolari affermazioni dei due dialoganti. Il riferimento è alla dimensione “segreta” delle tecniche pittoriche spiegate, presente nel corso della chiacchierata. Siamo di fronte a un elemento che riporta sicuramente la discussione all’ambito artigianale del fare artistico, visto come mestiere da non divulgare, ma che nel contempo, inserito in un dialogo che si trasformerà in un testo con un ampio pubblico, supera anche quella dimensione. Nel corso della spiegazione, relativa a come dipingere un corpo, lo scambio di battute tra i due protagonisti è davvero significativo:

La. Vi passate tacitamente, perché non entri in cognizione dell’arte vostra, eh?

Fa. Anzi m’affatico per insegnarvi nell’arte mia, quanto ne son capace¹⁰.

⁶ Pino, *Dialogo di Pittura*, 93.

⁷ Pino, *Dialogo di Pittura*, 93. La dichiarazione ritorna anche in seguito e dimostra, e contrario, l’imperizia di Lauro: “e io — dichiara Fabio —, ch’intendo ragionare con chi è nell’arte perito, non m’istenderò altrimenti nella specie e nella proprietà de’ colori [...]” (111).

⁸ Pino, *Dialogo di Pittura*, 112. Si veda in questo senso anche pagina 119: “Fa. Avete il torto a dannare le cose laudevoli”.

⁹ Rinviamo alle pagine 93 e 97.

L'elemento ritorna nel momento in cui Fabio esplicita la propria intenzione di spiegare che cosa sia la pittura attraverso la divisione tra disegno, invenzione e colorire¹¹. È una argomentazione che infiamma il veneziano Lauro, spingendo il docente "forestiero" ad affermare:

Fa. Volete altro che voglio farmi un *ricettario*, come se la pittura fusse medicina di Galeno, ma di grazia *non lo divulgate*, acciò che li pittori nostri non mi canoneggiassero per cierletano¹².

Un ricettario, dunque, da non divulgare. In questa affermazione, possibile sul piano dell'oralità ma non su quello della scrittura, risiede la cifra distintiva dell'opera di Pino¹³. La scelta dei personaggi dialogici diviene, quindi, sicuramente funzionale a una specifica finalità: creare un decalogo precettistico per il pittore meno esperto Lauro e, in generale, per tutti i pittori e per coloro che vogliano, da profani, avvicinarsi all'arte. È un obiettivo, però, che può anche determinare l'ipotesi dell'inutilità del ragionare. Nel corso della discussione, infatti, Lauro può in alcuni momenti dichiararsi soddisfatto della chiacchierata, per poi dover ammettere che essa non gli ha comunque permesso di raggiungere il proprio scopo:

La. [...] Questo vostro ragionamento è stato bellissimo, e veritevole, ma non trovo aver conseguito il desiderio mio, il qual era d'imparar il modo de farmi pittore eccellente¹⁴.

Siamo, ovviamente, di fronte a un obiettivo impossibile da raggiungere. Fabio ribadisce che l'eccellenza nella pittura è, come quella nella poesia, un dono innato e inevitabilmente indipendente da qualsiasi esercizio correttivo. I protagonisti del dialogo piniano finiscono, dunque, per accendere una discussione autoreferenziale e per alcuni aspetti "segreta", basata sullo stretto legame di interdipendenza tra i due pittori che la animano. Non è un caso, in tal senso, che essa sia destinata a terminare non appena

¹⁰ Pino, *Dialogo di Pittura*, 95.

¹¹ Su questi elementi contenutistici si è molto soffermata la bibliografia critica relativa a tale trattato d'arte, evidenziandone i rapporti, filiali e trasgressivi, con le rispettive divisioni retoriche in ambito letterario. Valgano per tutti i rimandi a Barocchi, "Nota critica", 305-29 (in part. 312-16), e Ossola, *Autunno del Rinascimento*, 33-119.

¹² Pino, *Dialogo di Pittura*, 108 (nostri i corsivi).

¹³ Sulla questione del rapporto tra oralità e scrittura in rapporto al dialogo cinquecentesco cfr. Alfano, *Nelle maglie della voce*, 121-65.

¹⁴ Pino, *Dialogo di Pittura*, 116.

si affaccia sulla scena dialogica un terzo personaggio, il nobiluomo Pietro Antonio Miero:

La. Torniamo pur a rallegrarsi nella bellezza de tante nobil matrone. Eccovi il gentilissimo messer Pietro Antonio Miero giovane Padovano tutto scintillante di virtù, e amato dal nostro Pino come egli stesso¹⁵.

Sia egli un allievo o meno di Pino¹⁶, resta evidente il fatto che il binomio dialogico Fabio-Lauro non è destinato a trasformarsi nel trinomio Fabio-Lauro-Pietro Antonio. La scrittura si arresta, così come la discussione, nel momento in cui si insinua in essa il pericoloso inserimento di un terzo personaggio estraneo ai due pittori.

Se si passa dal dialogo di Paolo Pino a quello di Giorgio Vasari, possiamo notare che al centro della scena dialogica ritroviamo ancora una volta un pittore. Nei *Ragionamenti* vasariani, pubblicati postumi nel 1588 (Firenze, Giunti), non solo è un pittore il protagonista del dialogo, ma questo pittore è da identificarsi con lo stesso Vasari. Ci troviamo di fronte a un dialogo tra Giorgio Vasari e il principe Francesco dei Medici, il quale si protrae per tre giorni. In questo dialogo Vasari fa da “cicerone” al proprio principe¹⁷. Egli però, più che essere la semplice “guida” di Francesco dei Medici, assume, in realtà, il duplice ruolo di scrittore-autore dell’opera dialogica, di cui è anche protagonista, e, soprattutto, di pittore-autore dei dipinti, le cui immagini intende spiegare, *in itinere*, al futuro Granduca di Toscana. Nel tracciare, quindi, la struttura del dialogo Vasari delinea, se pur con problematiche relative al carattere incompiuto del testo e alla revisione del “giovane” nipote¹⁸, accuratamente i luoghi (le sale del Palazzo granducale simbolo della potenza medicea)¹⁹, i tempi (l’estate del 1558) e

¹⁵ Pino, *Dialogo di Pittura*, 136.

¹⁶ Per informazioni sul personaggio in questione cfr. Mancini, “In margine a un volume monografico su Paolo Pino”, 85-86.

¹⁷ Sui *Ragionamenti* si veda l’introduzione di Le Mollé alla recente edizione dell’opera (in Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, XI-CXVI). Sul dialogo, che ha goduto nell’ultimo decennio di una particolare attenzione critica (si vedano gli studi di Paola Tinagli Baxter citati in seguito), segnaliamo anche i recenti Passignat, “Vasari e i *Ragionamenti* di Palazzo Vecchio”, 115-28 e Cinelli, “Vasari e l’apoteosi di Cosimo”, 218-27.

¹⁸ Cfr. Tinagli, “Claiming a Place in History: Giorgio Vasari’s *Ragionamenti*”, 65; Tinagli, “Ragionamento”, 211 e la scheda di Davis, “Le pitture della sala d’Ercole in Palazzo Vecchio”, 211-12.

¹⁹ Per questo parallelismo (potere di Cosimo e il luogo di tale potere, Palazzo

i personaggi (lo scrittore-personaggio Vasari e il Principe Francesco), optando, sul piano narrativo, per un dialogo mimetico (così come fanno Pino e Dolce), in cui egli recita la parte del “docente”, mentre al Principe è affidata quella del “discente” più o meno passivo rispetto ai ragionamenti del proprio accompagnatore²⁰. Si viene quindi a creare un nesso inscindibile tra parole e immagini, dal momento che le riflessioni rappresentano l'inevitabile conseguenza della visione dei dipinti che ornano le sale di Palazzo Vecchio. Emerge inoltre, nel corso dei vari ragionamenti, la valenza prettamente politica del dialogo. La discussione itinerante tra i due dialoganti, che passeggiano sullo sfondo delle sale in ristrutturazione del Palazzo, può essere, infatti, vista come un atipico *speculum principis*, in cui la formazione del futuro granduca è affidata all'arte. Il “docente” Vasari può infatti, attraverso la spiegazione dei dipinti che dominano le varie stanze, dare suggerimenti generici di carattere politico, morale, culturale, al “discente” Francesco e affidare all'arte un ruolo guida, sovrapponendo, così, alla figura dell'interlocutore ideale quella del personaggio storico Francesco, pronto a sobbarcarsi il peso dell'illustre tradizione fiorentina. Oltre alle affermazioni del *Ragionamento VII* della *Giornata I*, dove è presente l'immagine tanto abusata in ambito storiografico dello “specchio”²¹, si potrebbe in questo senso tirare in ballo un esempio meno frequentato.

Nella sala dedicata a Cosimo il Vecchio, ambientazione del dialogo I della seconda giornata, il principe Francesco è costretto a chiedere al proprio interlocutore spiegazioni inerenti il riquadro raffigurante la *Partenza di Cosimo per l'esilio* (“io l'ho visto, ma mi sarà caro, avendolo voi a memoria, che me lo ricordiate”)²². Al pittore è dunque affidato il racconto di un momento fondativo della dinastia medicea che il giovane Francesco è destinato a perpetuare nel tempo. Il dipinto rappresenta, in tal senso, un'occa-

Vecchio), esplicitato dal Vasari del *Ragionamento I* della *Giornata I*, cfr. Conforti, *Giorgio Vasari Architetto*, 144 e Barocchi, “Il Vasari pittore”, 201, ripresa da Le Mollé, *Giorgio Vasari*, 342-43.

²⁰ Per questi aspetti sia consentito il rinvio al mio “«Un passatempo bello, utile e dilettevole»: la forma dialogica dei *Ragionamenti* di G. Vasari”, 97-112. Sulla struttura e le tematiche dei *Ragionamenti* cfr., oltre agli studi già citati, l'importante Tinagli Baxter, “Rileggendo i *Ragionamenti*”, 78-92. Si veda, infine, il recente Mérieux, “*I Ragionamenti* di G. Vasari (1567)”, 71-94 e Caputo, “Una «bella ed onorata schiera d'uomini»”, 29-49.

²¹ Cfr. Tinagli Baxter, “Rileggendo i *Ragionamenti*”, 88.

²² Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, 89.

sione per ricostruire, *ab origine*, le vicende che hanno reso illustre il casato. Di queste vicende essenziali Francesco si mostra, però, sprovvisto e poco propenso al ricordo. Non è un caso, infatti, che alla curiosità del Principe segua una lunga digressione del pittore, incentrata in particolar modo sulla figura di Rinaldo degli Albizzi²³. Stesso discorso potrebbe essere fatto per le due figure allegoriche abbinate al dipinto (*Prudenza* e *Fortezza*). Esse mostrano le virtù di Cosimo il Vecchio che, prudente e forte, ha saputo operare tanto bene nel pericolo da ritornare nella propria patria con maggiore autorità di quanta ne avesse avuta prima di partire²⁴. Siamo di fronte a due qualità tipiche di qualunque uomo d’arme e di stato cinquecentesco (la prudenza e la fortezza appunto) e non è un caso che il commento di Francesco dei Medici, in seguito all’ecfrasi vasariana²⁵, si avvicini molto a quello di qualunque ascoltatore che venga dall’attenta lettura del *Principe*

²³ Rinaldo degli Albizzi è invidioso della liberalità che Cosimo mostra nel governo delle cose pubbliche e fa in modo che Niccolò Barbadori tenti Niccolò da Uzzano, paventandogli il rischio che la fazione di Cosimo prenda il sopravvenuto. Per il timore che Cosimo diventi Principe della città, Rinaldo degli Albizzi permette con un prestito a Bernardo Guadagni di mantenere il gonfalonierato, in modo da citare in giudizio Cosimo. Sicuro della propria innocenza, Cosimo si presenta “in palazzo” per essere giudicato con rischio della stessa vita. Alla fine è imprigionato nella torre del piccolo palazzo detto l’Alberghettino sotto la custodia di Federigo Malevoli che, avendone compassione, mangia insieme a lui per rassicurarlo che il cibo non sia avvelenato. Portatogli una sera a cena il Garfagnaccio, “familiare intrinseco ed amico di Bernardo Guadagni, allora Gonfaloniere”, Cosimo riesce a raddolcirlo, facendogli “pagare per contrassegno allo spedalingo di Santa Maria Nuova mille ducati, i quali portasse a donare al gonfaloniere, e cento ne fe’ dare al Fargagnaccio”. Grazie a questa mossa è confinato a Padova contro il volere di Rinaldo degli Albizzi (Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, 89-91).

²⁴ L’idea delle due figure allegoriche da affiancare al riquadro della volta è presente in una lettera attribuita a Cosimo Bartoli fatta risalire all’anno 1556, dove l’erudito letterato dà precise indicazioni al Vasari. Per l’identificazione dell’autore della lettera con Cosimo Bartoli si veda il commento del Frey alla lettera stessa (cfr. *Il Carteggio di Giorgio Vasari*, 440-41).

²⁵ Posti nei due angoli della volta della sala di Cosimo il Vecchio, i due dipinti sono descritti da Vasari con precisione. La *Prudenza*, “contemplandosi nello specchio, si fa ogn’or più bella acconciandosi la testa” e la *Fortezza* con il capo armato “tiene nella sinistra uno scudo dentrovi una grue, la quale si fa per la Vigilanza, ed alzando il braccio destro tiene un ramo di quercia in mano, per mostrare la Fortezza in quello albero” (Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, 89-91).

machiavelliano:

Certo che fu una gran prudenza la sua a provvedere a i rimedii della vita in sì pericoloso accidente [...]. Certo che se gli conviene il titolo di prudente e di forte d'animo, poi che seppe tanto bene operare, che ritornò in casa sua con maggiore autorità che prima²⁶.

Non si vuole riproporre, in questa sede, una casistica dettagliata di tali esempi. Ci preme soltanto evidenziare che, come era accaduto per Pino, anche in Vasari la discussione relativa ai dipinti di Palazzo Vecchio sembra essere prerogativa assoluta di un "addetto ai lavori". In tal caso, inoltre, la dimensione pittorica del dialogo (descrizioni, parentesi su peculiari tecniche artistiche) cela talvolta intenti pedagogici che finiscono per consegnare al pittore un ruolo di primo piano anche nei confronti del principe. Se, quindi, il Vasari biografo aveva affidato alla narrazione di singole esistenze la costruzione del saldo impianto scrittorio dell'edizione torrentiniana delle *Vite* nel 1550, per l'esaltazione dell'impresa più importante della propria carriera, la decorazione di Palazzo Vecchio, egli mostra come la forma dialogica risulti genere più congeniale per sottolineare con precisione protagonisti e luoghi simbolici di quella impresa, permettendo di caricare il racconto ecfrastico di valenze allegoriche, storiche e didattiche e di creare, quindi, un'opera ricca di livelli di lettura, consegnata al proprio interlocutore, il principe Francesco dei Medici, il quale dovrà "specchiarsi" in essa e, attraverso gli insegnamenti ricavati dall'arte, mostrarsi degno di proseguire l'illustre tradizione medicea, immortalata nel "nuovo" Palazzo Ducale²⁷.

2. LA PAROLA AI LETTERATI: DOLCE E GILIO

Acquista, invece, una dimensione prettamente "letteraria" la discussione instaurata nel dialogo della pittura di Lodovico Dolce (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557)²⁸. È una dimensione letteraria non

²⁶ Vasari, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio*, 90-91. Ci riferiamo, a voler indicare specifici passi machiavelliani, al cap. III de *Il Principe*: "così interviene nelle cose di stato, perché, conoscendo di scosto, il che non è dato se non a uno prudente, e' mali che nascono in quello, si guariscono presto, ma quando, per non li avere conosciuti, si lasciano crescere in modo che ognuno li conosce, non vi è più rimedio" (Machiavelli, *Il Principe*, 86).

²⁷ Cfr. Caputo, "«Un passatempo bello, utile e dilettevole»: la forma dialogica dei *Ragionamenti* di G. Vasari", 97-112.

²⁸ Sul dialogo del Dolce si veda il recente Artemieva, "La «Venere allo specchio» Barbarigo e il «Dialogo della pittura» di L. Dolce", 195-201.

solo perché a ragionare dell'arte sono il “flagello dei principi” Pietro Aretino e il grammatico toscano Fabrini, ma anche perché, nel corso della chiacchierata, è implicitamente teorizzata la necessità di un legame di subordinazione tra la pittura e la scrittura. Il personaggio Aretino può, in questo senso, dichiarare di essere amico sia di Michelangelo che di Raffaello, per poi aggiungere che il Sanzio gli “soleva dimostrar quasi sempre ogni sua pittura, prima ch'egli la pubblicasse, et io fui buona cagione d'indurlo a dipinger le volte del suo palagio [di Agostino Chigi]”²⁹. In realtà ad accendere la discussione sono due letterati che si intendono di pittura e che, nel dialogare, possono anche evidenziare le similitudini tra arte e letteratura. In questo senso si comprendono meglio — come abbiamo anticipato in apertura — le affermazioni del personaggio Aretino, pronto a dichiarare di voler ragionare “da pittore e non da filosofo”³⁰. L'esplicita questione della possibilità o meno da parte dei letterati di parlare di pittura attraversa l'intero dialogo. Aristotele scrisse di poesia e non fu poeta, si occupò di oratoria e non fu oratore, si interessò di molte cose che non erano congiunte alla propria professione:

Parmi per queste poche parole a bastanza aver dimostro che ogni uomo ingenuo, avendo all'ingegno aggiunta la pratica, può giudicar della pittura; e tanto più, se e' sarà avezzo a veder le cose antiche e le pitture de' buoni maestri: perché, avendo nella mente una certa imagine di perfezzione, gli fia agevole di far giudicio quanto le cose dipinte si accostino o si allontanino da quella³¹.

È da leggere poi in quest'ottica la lista di nomi celebri che frequentarono anche la pittura, la quale annovera personaggi antichi (Quinto Pedio, Pacuvio, Demostene, Metrodoro), fino a giungere al poeta per antonomasia, Dante, il quale appunto imparò anche a disegnare³². È una comple-

²⁹ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l'Aretino”, 149.

³⁰ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l'Aretino”, 164. A tale affermazione Fabrini risponde: “A me parete l'uno e l'altro” (164).

³¹ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l'Aretino”, 157.

³² La notizia si ricava dalla *Vita Nova* (cfr. Dante Alighieri, *Vita nova*, 191). Cfr. il commento di Barocchi in *Trattati d'arte*, I, 448, n. 3. Questa attitudine al disegno ritorna, inoltre, in alcune biografie cinquecentesche (e non solo) di Dante, dove si tende a delineare la figura del perfetto letterato, capace anche di dipingere. È un tassello che utilizza lo stesso Dolce nella breve vita dantesca pubblicata nel 1555 a introduzione dell'edizione della *Commedia*: “fu intendente di musica, e diletto di pittura assai buono disegnatore divenne, [...] e fu di sì

mentarietà necessaria, però, non solo per lo scrittore, ma anche per il pittore. Nel discutere dell'*inventio*, Lodovico Dolce la sottolinea ancora una volta con forza:

Onde, sì come è di grande utile a un letterato, per le cose che appartengono all'ufficio dello scrivere, il saper disegnare; così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore il saper lettere. Ma, non essendo il pittor letterato, sia almeno intendente, come io dico, delle istorie e delle poesie, tenendo pratica di poeti e d'uomini dotti³³.

Con il *Dialogo della pittura* Dolce presenta, dunque, due personaggi letterati, che si mostrano esperti di pittura. Non c'è, in questo caso, nessuna contrapposizione tra le arti. Al contrario, a essere invocato è un eclettismo che richiede la compresenza di conoscenze letterarie e pittoriche. La mancanza di un netto discrimine conoscitivo tra i due linguaggi permette, inoltre, l'intercambiabilità dei ruoli. Capita, infatti, che il letterato Pietro Aretino finisca per utilizzare il linguaggio tipico del pittore, tanto da non essere inteso dal proprio interlocutore. Accade, ad esempio, nella discussione sulla varietà dei soggetti da dipingere. Fabrini dichiara, in questo caso, che il pittore, come lo scrittore, deve appunto essere vario e l'Aretino nel contempo precisa che non bisogna incorrere nell'errore opposto, l'eccesso di varietà. La spiegazione aretiniana si addentra a tal punto nella descrizione degli espedienti tecnici dei pittori che l'interlocutore è costretto ad ammettere di non aver capito:

ARET. [...] Percioché sono alcuni che [...] avendo fatto un volto in profilo, ne fanno allato un altro in maestà o con un occhio e mezzo.

FAB. Non intendo quello che sia maestà, né un occhio e mezzo³⁴.

Di fronte a tale spiegazione sul significato di "maestà" (immagine della faccia intera) e di "un occhio e mezzo" (quando nel viso rappresentato si scorge soltanto un occhio intero e l'altro è visibile non più della metà) il grammatico toscano Fabrini è costretto appunto a ribadire la propria ignoranza ("io non le sapeva")³⁵.

Anche in questo caso, inoltre, è possibile evidenziare un preciso rap-

generoso animo, che nella battaglia di Campaldino combatté valorosamente" (Dolce, "Vita di Dante", 210). Per un'analisi dell'attività biografica di Dolce sia consentito il rinvio al mio "Le vite in tipografia", 87-102.

³³ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 170.

³⁴ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 179.

³⁵ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 179.

porto tra parola e immagine. A ben guardare, il dialogo tra l’Aretino e Fabrini si configura come una conversazione postuma. La registrazione mimetica della discussione si apre, infatti, con un richiamo a un tempo precedente rispetto a tale discussione. Quindici giorni prima i due si erano ritrovati nella Chiesa di San Giovanni e Paolo per la solennità di San Pietro Martire (“oggi fanno a punto quindici giorni [...] che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo [...]”)³⁶ ed erano rimasti estasiati dai dipinti in essa presenti di Tiziano e Bellini. Se non fossero stati distolti da una terza persona i due avrebbero sicuramente contemplato e discusso di quei dipinti (“se non che ambedue fummo sviati da M. Antonio Anselmi”)³⁷. In tal caso, dunque, la discussione non è strettamente legata alla visione diretta delle immagini come in Vasari. La scrittura finisce, dunque, per fissare il momento (posteriore) della riflessione sulle pitture piuttosto che quello (immediato) della loro contemplazione. I dipinti generano la conversazione, ma in un tempo diverso, differito, il quale dà al ragionamento in questione un sapore prettamente gnomico piuttosto che descrittivo. Il ricordo di quell’episodio, infatti, determina subito un giudizio su Tiziano e la scuola veneta e, in contrapposizione, su Michelangelo e la scuola fiorentina, il quale rappresenta il motivo centrale dell’intera opera (il nome di Tiziano apre e chiude la discussione). Anche nel dialogo dolciano si insinua, inoltre, il dubbio — alla fine fugato — dell’inutilità del ragionare. Lo dichiara il personaggio Pietro Aretino all’inizio della discussione:

È difficile a svellar dell’animo altrui una openione che, piantata dalla affezione, per qualche tempo v’abbia fermate le sue radici³⁸.

C’è dunque il rischio che l’intero dialogo possa configurarsi come inutile. Le differenti opinioni di partenza potrebbero non mutare e il ragionare potrebbe, nello stesso tempo, concretizzarsi nella semplice registrazione di due voci discordanti e, quindi, poco propense appunto a “dialogare”. Dolce ritorna su tale questione, sempre attraverso il personaggio Aretino:

Io vi lascio, Fabrini, e lascerò sempre nel vostro parere, non potendo fare altro, perché le ragioni non persuadono tutti; e ciò avviene o per ostinazione e per ignoranza o per affezione³⁹.

Solo a conclusione dell’opera veniamo a sapere che, in realtà, la carica

³⁶ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 145.

³⁷ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 145.

³⁸ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 148.

³⁹ Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 193.

espositiva e argomentativa dell'Aretino, al quale è affidato il ruolo del "docente" nei confronti del "discente" in ambito artistico Fabrini, ha avuto la meglio sul suo interlocutore. Il grammatico toscano è infatti pronto ad affermare, a fine chiacchierata, di credere vero solo ciò che crede vero l'Aretino:

FAB. Molto, signor Pietro, il vostro discorso m'è stato grato; e di qui inanzi son io per credere ciò che credete voi, ché con tali ragioni l'uomo non si può ingannare⁴⁰.

Anche nell'*explicit* dell'opera l'Aretino è, infine, costretto a correggere Fabrini. Nello scritto del Dolce è possibile infatti, pur nel tono polemico antimichelangiolesco, anche una esaltazione della bravura dell'artista toscano. L'affermazione finale, e mediativa, di Fabrini, che tende a porre su uno stesso piano di grandezza la triade Michelangelo-Raffaello-Tiziano ("[...] concludiamo che, quantunque oggidì ci siano stati molti pittori eccellenti, questi tre ottengono il principato: cioè Michelangelo, Raffaello e Tiziano")⁴¹ necessita subito di una netta precisazione da parte dell'interlocutore ("Così è, ma con la distinzione ch'io v'ho detto di sopra [...]")⁴². È solo dopo questa necessaria precisazione che l'opera può dirsi realmente conclusa. Siamo di fronte a una discussione che, ancora una volta, dichiara sul piano verbale il proprio carattere intimo di biloquio, ma che nella trasposizione letteraria è destinata, per gli argomenti trattati, ad avere un grande pubblico. Ci soffermiamo infine su questo aspetto, presente anche in Pino e Vasari, al fine di verificare anche in tal caso il rapporto tra parola e scrittura. Fabrini sprona il proprio interlocutore alla discussione, rivedicandone positivamente il carattere intimo sul piano dell'oralità ("ad ogni modo non è alcuno che ci ascolti")⁴³. Con il personaggio Aretino, però, questa positività si trasforma in negatività. Egli, infatti, evidenzia la necessità di trasporre sul piano della scrittura quell'"intimità verbale", in modo da dare alle proprie riflessioni un'ampia fruibilità:

Et io vorrei che ci fosser molti [...]. Et io nel discorrer sopra questi due pittori [Michelangelo e Raffaello] spero di toccare alcune bellissime difficoltà dell'arte, le quali, ove da voi o da altri fossero raccolte e scritte, non sarebbono elle senza utile di molti, che, se ben dipingono, poco intendono quello che sia pittura [...]⁴⁴.

⁴⁰ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 198.

⁴¹ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 206.

⁴² Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 206.

⁴³ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 154.

⁴⁴ Dolce, "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", 154.

Se passiamo, invece, dal dialogo di Lodovico Dolce a quello di Giovanni Andrea Gilio, possiamo notare che esso è l'unico di quelli analizzati a essere redatto in forma diegetica. L'opera simula una conversazione avvenuta nella primavera del 1561 nelle Marche nei pressi di Fabriano ("era già passato il nevoso [...] inverno dell'anno 1561 [...] la terra, per esser già il sole nel fine del segno de l'Ariete, aveva ripigliato il temperato umore")⁴⁵, alla quale non accede nessun pittore, come invece era avvenuto nei dialoghi di Pino e di Vasari. Gilio, infatti, ci presenta "una compagnia di sei giovini, la maggior parte dottori e letterati", la quale, dopo aver disegnato, si ritira in un giardino per godere delle ombre e per contemplare il paesaggio. In realtà un solo letterato prende parte alla discussione, Francesco Santi, mentre i restanti cinque interlocutori sono tutti dottori di legge (Vincenzo Peterlino, Troilo Mattioli, Silvio Gilio), di medicina (Pulidoro Saraceni) e canonici (Ruggiero Coradini). Da questo primo elemento è possibile già ricavare il primo dato. La conversazione sull'arte è affidata a persone che non hanno nessun rapporto diretto con il mondo dell'arte (e a dire il vero anche con la letteratura, se si esclude appunto il solo caso del Santi). A verificare lo stato, in particolare, delle arti figurative vi sono, dunque, esperti di leggi ecclesiastiche e civili. Se la causa delle condizioni deprimenti della pittura cinquecentesca è da attribuire all'ignoranza dei suoi protagonisti (come dichiarato più volte nel corso del dialogo sulla scia del Dolce), essi ovviamente non possono essere parte attiva di una discussione che si pone l'obiettivo di precisare il nuovo statuto del perfetto pittore, successivo al concilio tridentino. Dal piano prettamente estetico si passa, dunque, a un piano precipuamente dottrinale già nella scelta dei personaggi protagonisti dello scambio dialogico. È un problema importante all'interno del dialogo. Se le ragioni estetiche non trovano una propria dignità, si comprende il perché dell'assenza di dialoganti-pittori all'interno del ragionare. Si elimina aprioristicamente la voce dissenziente. Non è un caso, infatti, che il personaggio Troilo dichiari di aver più volte discusso con loro ("molte volte ho di questo ragionato con i pittori")⁴⁶ e di aver sempre ascoltato da loro una difesa del "decoro de l'arte"⁴⁷. Le ragioni degli artisti sono, quindi, relegate a generici "altri ragionamenti" e non hanno una loro reale concretizzazione antropomorfa all'interno del dialogo⁴⁸.

⁴⁵ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 5. Per quanto riguarda la localizzazione si parla del fiume Giano affluente di sinistra dell'Esino, il quale scorre nelle Marche.

⁴⁶ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 41.

⁴⁷ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 41.

⁴⁸ Solo Silvio difende blandamente le licenze pittoriche e le ragioni artistiche

L'ottica è, da questo punto di vista, monodiscorsiva e permette a Troilo di sbottare:

Oh vanità de l'uomo, in far vano quello che è vero e proprio e principale, per dar luogo a le finzioni che non pesano una paglia. [...] Oh vanità vana, oh errore senza fine, stimar più quello che nulla opera, che quello che dà la forma e la perfezione a le figure e che solo merita esser veduto e contemplato, con pretesto che la pittura nol richiede!⁴⁹

Queste affermazioni potrebbero essere facilmente confermate dall'analisi che i "dottori" fanno del *Giudizio Universale* di Michelangelo Buonarroti⁵⁰. L'opera michelangiolesca è vivisezionata nei suoi più intimi particolari, al fine di verificarne le imperfezioni dottrinali. In tal caso le parole dei dialoganti, registrate nella scrittura da Giovanni Andrea Gilio, non sono però sufficienti a fornire una esaustiva e comprensibile spiegazione dell'affresco michelangiolesco. La "parola" e l'"immagine" si mostrano legate da un rapporto vischioso che determina l'esigenza di un supporto figurativo. Questo supporto diviene, quindi, fondamentale per legare la riflessione dialogica direttamente al dipinto che la determina. A Troilo, che lamenta la mancanza di un disegno per discutere del *Giudizio*, Francesco risponde che farà giungere nel luogo del loro ragionare un "disegno in stampa" di quell'affresco:

Disse M. Troilo: «Bisognerebbe averne qualche disegno innanzi, per poterlo ben considerare». «Benissimo dite, rispose M. Francesco, et io ne farò venire or ora un disegno in stampa, che l'ho attaccato al muro ne la camera sotto la colombara»⁵¹.

Solo dopo aver dispiegato il foglio rappresentante il *Giudizio* è dunque possibile "mostrar[e] di mano in mano i luoghi"⁵² dell'opera e trasformare la "discussione" in una "visione" con l'inevitabile abbondante utilizzazione di deittici spaziali e temporali ("eccovi", "vedete un poco", "e qui le vedete", "ecco quivi", etc.)⁵³. È proprio questa visione diretta delle immagini

(Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 46).

⁴⁹ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 41. Si veda, inoltre, la nota 1 a p. 586 per un'analisi dell'intero passo.

⁵⁰ Sulla disputa relativa al *Giudizio* di Michelangelo cfr. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*.

⁵¹ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 53.

⁵² Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 55.

⁵³ Gilio, "Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie", 54 e 58.

micelangelolesche a fornire l’occasione per una riflessione generale sul rapporto tra le scritture sacre e le storie dipinte. A differenza del dialogo del Dolce, l’opera in questo caso fissa una conversazione che prende vita dalla diretta visione delle immagini. Non risulta sicuramente casuale il fatto che l’analisi dell’affresco sia affidata al “canonico” e “dottore” Ruggiero e, in parte, a Pulidoro, i quali possono affrontare la spiegazione da un punto di vista prettamente ecclesiastico e teologico. Le immagini sono lette da un occhio che finisce per esaminarne soltanto l’aderenza o meno alle fonti delle sacre scritture, individuandone “abusi” e “capricci”⁵⁴. Per i personaggi del dialogo giliano il *Giudizio* di Michelangelo rappresenta un’ostentazione ipertrofica di bravura artistica per un’opera in cui le ragioni estetiche hanno la meglio sulle verità bibliche. Lo schema dialogico risulta, in tal senso, facilmente individuabile. Pulidoro dichiara l’errore di Michelangelo, sottolineando la lontananza delle immagini dal racconto delle sacre scritture, mentre gli interlocutori cercano di difendere il pittore toscano, per essere alla fine costretti a dichiarare le ragioni di Pulidoro. La forma dialogica consente, però, anche spazi difensivi, seppur talvolta pretestuosi, come era ad esempio avvenuto nel *Dialogo della Pittura* di Lodovico Dolce, dove Fabrini tenta comunque una posizione mediana che contempi l’uguale grandezza di Michelangelo, Raffaello e Tiziano⁵⁵. E non è un caso, in tal senso, che la difesa di Michelangelo sia spesso affidata, all’interno del ragionare, a un personaggio che si presenta con lo stesso cognome dell’autore, Silvio Gilio⁵⁶, e che a un personaggio con quello stesso cognome è consegnato il ruolo da protagonista nell’altra opera giliana relativa al perfetto cortigiano⁵⁷.

Ragionare d’arte all’altezza del secondo Cinquecento costringe, inevitabilmente, gli autori di tali ragionamenti a dichiarare, implicitamente o esplicitamente, idee e convinzioni artistiche. È in tal senso, dunque, che

⁵⁴ Utile, in tal senso, ricordare che il termine “abuso” è in Castiglione utilizzato per indicare espressioni in contrasto logico con il contesto (cfr. Pfister, *Lei. Lessico Etimologico Italiano*, I, 212, s.v. *abusio*). Per quanto riguarda, invece, il termine “capriccio”, in Gilio utilizzato quasi sempre in senso negativo, non ha invece alcuna connotazione negativa in ambito artistico nel primo Cinquecento (cfr. Altieri Biagi, “La vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi”, 61-164 e in part. 127-30).

⁵⁵ Cfr. il brano già citato in Dolce, “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino”, 206.

⁵⁶ Gilio, “Dialogo degli errori de’ pittori circa l’istorie”, 60-61.

⁵⁷ Cfr. l’introduzione di Cherchi in Gilio, *Dialogo del letterato cortigiano*, 13: “I protagonisti [del dialogo del letterato cortigiano] sono due amici, entrambi di Fabriano [...] uno dei dialoganti si chiama addirittura Giovan Maria Gilio forse con l’intenzione chiara di farne il portavoce dell’autore”.

vanno presi in considerazione i personaggi abilitati alla discussione e, soprattutto, quelli a cui è affidato un ruolo di primo piano nella costruzione dialogica. Non si tratta semplicisticamente di evidenziare come i pittori Pino e Vasari affidino tale ruolo di primo piano ad artisti (Fabio e Vasari stesso) e, viceversa, come gli scrittori Dolce e Gilio preferiscano dare voce a letterati (l'Aretino e dottori di leggi ecclesiastiche e civili). Si tratta piuttosto di leggere, dietro tali scelte opposte, peculiari strategie narrative e di sviscerare, attraverso di esse, i complessi e vischiosi rapporti tra parola, scrittura e immagine.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

OPERE CITATE

- Alfano, Giancarlo. *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*. Napoli: Liguori, 2006.
- Alighieri, Dante. *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- Altieri Biagi, Maria Luisa. "La vita del Cellini. Temi, termini, sintagmi" pp. 61-130 in *Benvenuto Cellini artista e scrittore (Roma-Firenze, 8-9 febbraio 1971)*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1972.
- Artemieva, Irina. "La 'Venere allo specchio' Barbarigo e il 'Dialogo della pittura' di L. Dolce" pp. 195-201 in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden. Venezia: Marsilio, 2008.
- Barocchi, Paola. "Il Vasari pittore". *Rinascimento*, 7 (1956): 187-217.
- . "Nota critica" pp. 305-29 in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, Varchi, Pino, Dolce, Dante, Sorti, a cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza, 1960.
- Brock, Maurice. "Narcisse ou l'amour de la peinture: le 'Dialogo di pittura' de Paolo Pino". *Albertiana*, 4 (2001): 189-227.
- Caputo, Vincenzo. "«Un passatempo bello, utile e dilettevole»: la forma dialogica dei *Ragionamenti* di G. Vasari". *Studi Rinascimentali*, 3 (2005): 97-112.
- . "Una «bella ed onorata schiera d'uomini»: il poeta «singolare e rarissimo» Sannazaro nella scrittura e pittura vasariana". *Studi Rinascimentali*, 4 (2006): 29-49.
- . "Le vite in tipografia. Dolce, Porcacchi, Varchi e Nannini nella stamperia di Gabriele Giolito". *Studi Rinascimentali*, 5 (2007): 87-102.
- Cinelli, Carlo. "Vasari e l'apoteosi di Cosimo" pp. 218-27 in *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, a cura di Carlo Francini. Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2006.
- Conforti, Claudia. *Giorgio Vasari Architetto*. Milano: Electa, 1995.
- Davis, Charles. "Le pitture della sala d'Ercole in Palazzo Vecchio" pp. 211-12 in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari (Casa Vasari, pittura vasariana dal 1532 al 1554. Sottochiesa di S. Francesco, Arezzo,*

- 26 settembre-29 novembre 1981), catalogo a cura di L. Corti, M. Daly Davis, Ch. Davis, J. Kliemann. Firenze: EDAM, 1981.
- De Maio, Romeo. *Michelangelo e la Controriforma*. Roma-Bari: Laterza, 1981.
- Dolce, Lodovico. “Vita di Dante” p. 210 in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, raccolte dal prof. Angelo Solerti. Milano: F. Vallardi, s.d. [ma 1904].
- . “Dialogo della pittura intitolato l’Aretino” pp. 141-206 in *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, Varchi, Pino, Dolce, Dante, Sorti, a cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza, 1960.
- Gilio, Giovanni Andrea. “Dialogo degli errori de’ pittori circa l’istorie” pp. 3-115 in *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Gilio, Paleotti, Aldrovandi, a cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza, 1961.
- . *Dialogo del letterato cortigiano*, a cura di Paolo Cherchi, con una nota linguistica di Francesco Bruni. Ravenna: Longo, 2002.
- Guerin, Philippe. *Le Dialogue, ou les enjeux d’un choix d’écriture*. Rennes: PUR, 2006.
- Il Carteggio di Giorgio Vasari edito e accompagnato di commento critico dal dott. C. Frey*. München: Casa editrice G. Müller, 1923.
- Il sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento (giornate di studio, Anversa 21-22 febbraio 1997)*, a cura di Walter Geerts, Annick Paternoster, Franco Pignatti. Roma: Bulzoni, 2001.
- Le Mollé, Roland. *Giorgio Vasari l’uomo dei Medici*. Milano: Rusconi, 1998.
- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*, a cura di Mario Martelli, corredo filologico di Nicoletta Marcelli. Roma: Salerno Ed., 2006.
- Mancini, Vincenzo. “In margine a un volume monografico su Paolo Pino, artista e teorico d’arte”. *Arte Veneta*, XLVI (1994): 83-91.
- Mérieux, Véronique. “I Ragionamenti de G. Vasari (1567). Hasard et sens dessus dessous au Palais de la Seigneurie”. *Italies*, 9 (2005): 71-94.
- Ordine, Nuccio. “Teoria e “situazione” del dialogo nel Cinquecento italiano” pp. 13-33 in *Il dialogo filosofico nel ‘500 europeo. Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 28-30 Maggio, 1987)*, a cura di Davide Bigalli, Guido Canziani. Milano: Franco Angeli, 1990.
- Ossola, Carlo. *Autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell’arte nell’ultimo Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki, 1971.
- Paolo Pino teorico d’arte e artista. Il restauro della pala di Scorze*, a cura di Angelo Mazza, introduzione di Filippa M. Aliberti Gaudioso. Scorze: s.n. 1992.
- Passignat, Èmilie. “Vasari e i Ragionamenti di Palazzo Vecchio” pp. 115-28 in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di Èmilie Passignat e Antonio Pinelli. Roma: Carrocci, 2007.
- Pfister, Max. *Lei. Lessico Etimologico Italiano*, I, Wiesbaden, Reichert, 1984.
- Pino, Paolo. *Dialogo di Pittura*, ed. critica a cura di Susanna Falabella, presentazione di Bianca Tavassi La Greca. Roma, Lithos: 2000.
- Quondam, Amedeo. *La conversazione. Un modello italiano*. Roma: Donzelli, 2007.
- Sabbatino, Pasquale. *A l’infinito m’ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*. Firenze: Leo S. Olschki, 2004.

- Sciolla, Gianni Carlo. "Grazia, prestezza, terribilità. Definizione e ricezione della pittura in P. Pino e L. Dolce" pp. 92-95 in *Omaggio secondo all'arte veneta nel ricordo di Rudolfo Pallucchini*. Monfalcone: Edizioni della Laguna, 2000.
- Sigionio, Carlo. *Del dialogo*, a cura di Franco Pignatti, pref. di Giorgio Patrizi. Roma: Bulzoni, 1993.
- Tasso, Torquato. *Dell'arte del dialogo*, introduzione di Nuccio Ordine, testo critico e note di Guido Baldassarri. Napoli: Liguori, 1998.
- Tinagli Baxter, Paola. "Rileggendo i *Ragionamenti*" pp. 78-92 in *Giorgio Vasari storico e artista*, a cura di Giancarlo Garfagnini. Firenze: Leo S. Olschki, 1988.
- Tinagli, Paola. "Claiming a Place in History: Giorgio Vasari's *Ragionamenti* and the Primacy of the Medici" pp. 63-75 in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, edited by Konrad Eisenbichler. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Tinagli, Paola. "Ragionamento" p. 211 in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari (Casa Vasari, pittura vasariana dal 1532 al 1554. Sottociesa di S. Francesco, Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981)*, catalogo a cura di L. Corti, M. Daly Davis, Ch. Davis, J. Kliemann. Firenze: EDAM, 1981.
- Vasari, Giorgio. *Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio*, édition bilingue, introduction, traduction et notes de Roland Le Mollé, texte établi par Davide Canfora. Paris: Le Belles Lettres, 2007.
- Zorzi Pugliese, Olga. *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*. Roma: Bulzoni, 1995.