

# Lodovico Dolce e uma crítica às *Vite* de Giorgio Vasari

## Lodovico Dolce and a critic to Giorgio Vasari's *Vite*

---

**Rejane Maria Bernal Ventura**

rejane.bernal@gmail.com

Doutora

Universidade de São Paulo

Rua Dr. Samuel Porto, 75 – Saúde

04054-010 – São Paulo – SP

Brasil

---

### Resumo

Este artigo contempla alguns aspectos que ligam o *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* (1557), do Homem de Letras veneziano Lodovico Dolce, à obra do historiador Florentino, Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (1550). Procura-se demonstrar ao longo do texto que Dolce apoiou-se em conceitos teóricos expostos nas *Vite*, revertendo-os em seus próprios argumentos com o propósito de exaltar a pintura veneziana enquanto patrimônio cultural do *Cinquecento*, equiparando-a à arte da Tosco-romana, bem como buscou salientar a relevância da pintura de Ticiano, ausente da primeira edição da obra.

### Palavras-chave

Historiografia humanista; Renascimento; Crítica.

72

### Abstract

This paper considers some aspects that link the *Dialogo della pittura intitolato l'Areino* (1557), of the Venetian man of letters Lodovico Dolce, to the work *Le Vite de' più eccellente architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (1550), of the Florentine historian Giorgio Vasari. It seeks to demonstrate along its lines that Dolce's work was based on theoretical concepts exposed in the *Vite*, while reverting them to his own arguments in order to exalt the Venetian *Cinquecento* painting as cultural heritage, by matching it with the Tosco-Roman art, and stressing the importance of Titian's painting, which was absent in the first edition of Vasari's work.

### Keywords

Humanist historiography; Renaissance; Criticism.

---

Enviado em: 15/12/2011

Aprovado em: 5/6/2012

O *Dialogo della pittura intitolato l' Aretino*, de autoria de Lodovico Dolce, é um importante tratado artístico da historiografia humanista veneziana. Publicado em 1557, é o primeiro escrito sobre pintura concebido por um letrado. Até então, todos os textos que discorriam sobre as belas artes eram elaborados por artífices,<sup>1</sup> homens que abarcavam o domínio do ofício, e a quem, unicamente, era permitido emitir argumentos acerca delas. O *Dialogo* propõe o cotejo entre aqueles que, na visão do autor, eram os maiores pintores do momento: Rafael, Michelangelo e Ticiano. Várias são as temáticas discutidas no texto: o conceito de pintura e o ofício do pintor, beleza natural versus beleza artística, a habilidade de um leigo tecer juízos sobre a pintura, a dignidade da arte pictórica, a doutrina do *ut pictura poesis*, os cânones de proporção da figura humana, a partição da pintura em invenção, desenho, colorido e sua relação com as partes da arte retórica (*inventio, dispositio e elocutio*), as funções da pintura (doutrinar, comover, deleitar), o elenco dos melhores artífices do *Cinquecento*, e, por fim, uma pequena biografia de Ticiano.<sup>2</sup>

Por meio do diálogo entre dois interlocutores – o escritor e poeta Pietro Aretino (1492-1556) e o gramático florentino Giovan Francesco Fabrini (1516-1580) – Dolce construiu uma crítica indireta à obra do historiador florentino Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, publicada em 1550 (VASARI 1986; 2010). Sua intenção primeira foi a de sustentar a relevância da produção artística vêneta, enquanto patrimônio cultural do *Cinquecento*. Pretendia elevá-la ao mesmo patamar que a arte da Itália central que fora exaltada de modo proeminente pelo florentino em sua obra, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Dolce tendeu igualmente em seu *Dialogo*, refutar a veemente exaltação feita pelo autor das *Vite* em torno da figura de Michelangelo, que o alçou à categoria de “artífice divino”:

Mas aquele que entre os mortos e os vivos porta o triunfo, transcende e recobre tudo, é o divino Michelangelo Buonarroti, que não só possui o principado de uma dessas artes, mas de todas as três conjuntas. Ele supera e vence não somente todos os outros artífices, que já quase superaram a natureza, mas também os próprios antigos mais famosos, que tão louvadamente fora de qualquer dúvida a ultrapassaram; e único, triunfa sobre aqueles, sobre esses e sobre a natureza; não sendo possível imaginar algo mais estranho e difícil, que ele com a virtude de seu diviníssimo engenho, mediante a indústria, o desenho, a arte, o juízo e a graça, muitíssimo não a tenha ultrapassado (VASARI 2010, p. 543).

<sup>1</sup> É preciso salientar que o termo artista não era utilizado ainda no século XVI, todos aqueles que lidavam com as belas artes: arquitetura, pintura e escultura, eram denominados artífices.

<sup>2</sup> A primeira publicação do *Aretino* surgiu em 1557 (DOLCE 1557) pela Imprensa Giolito de' Ferrari. Nos séculos posteriores surgiram várias outras edições críticas, tanto italianas quanto em outros idiomas. Entre elas encontram-se uma segunda impressão italiana em 1735, curada pelo diretor da Academia Francesa de Roma. Outra holandesa, surgida em 1756, uma alemã (1757), uma inglesa (1770) outra ainda em Viena (1871) com uma segunda edição em 1888 (DOLCE 1888), e numerosas outras edições italianas. Mais recentemente, uma francesa (1996), uma americana (1968), uma alemã (DOLCE 2008) e uma espanhola (DOLCE 2010). Algumas delas são aqui elencadas: DOLCE (1910; 1960; 1996); ROSKILL (2000).

Ao longo de todo o diálogo, Dolce procurou salientar a maestria de Rafael como pintor mais virtuoso e habilidoso do que Michelangelo e erigiu, em última instância, a primazia de Ticiano pela perfeição e harmonia do colorido de suas obras, julgando-o superior aos outros dois artífices. Na parte final de seu tratado, Dolce compôs uma pequena biografia do pintor veneziano através da qual levantou argumentos para defender a relevância de sua obra no ambiente artístico da Itália do período, justamente por ser herdeiro de uma tradição que vinha de Giovanni Bellini e Giorgione. Dolce enaltece Ticiano principalmente no que se refere ao virtuosismo de seus retratos, através dos quais contrapõe a "heroica majestade" dos ilustres retratados à "terribilità" das figuras de Michelangelo no *Juízo final*. Por meio de tais de pressupostos, Dolce assevera não ter havido razões para a ausência da biografia de Ticiano na primeira edição das *Vite*, de Giorgio Vasari, de 1550.

Lodovico Dolce (1508-1568) foi como muitos homens letrados de seu tempo, um humanista prolífico. Oriundo de uma família ligada à magistratura pública de Veneza, ficou órfão de pai aos dois de idade. Sua educação foi, então, confiada ao Doge Loredano e à Família Cornaro. Desenvolveu seus estudos em Pádua e voltou a Veneza. Para sobreviver, fez uso de seu conhecimento literário trabalhando para casas editoriais, principalmente a Imprensa Giolito de' Ferrari. Ao longo de toda sua vida, produziu uma vertiginosa quantidade de traduções, adaptações, transcrições, prefácios, preparações de textos, encontrando tempo ainda para escrever suas próprias obras (ROMEI 1991, p. 399). Em vinte e seis anos de intenso trabalho junto àquela editora, publicou cento e oitenta e quatro textos, e aproximadamente setecentos títulos que compunham o catálogo da Giolito de' Ferrari (DOLCE 2010, p. 17). Sua produção é eclética e compõe-se de peças teatrais, tragédias e comédias, escritos filológicos e tratados que versam sobre temas diversos: um deles discorrendo sobre a conduta das mulheres, outro sobre a conservação da memória, um escrito acerca de pedras preciosas e outro referente às cores. O tratado sobre a pintura denominado *Aretino* acabou se tornando "o seu melhor escrito e o mais rico de implicações" (ROMEI 1991, p. 401). Entre as inúmeras edições das quais foi responsável, encontram-se obras de autores do século XIV como Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), e contemporâneos, como Lodovico Ariosto (1474-1533), Pietro Bembo (1470-1547) e Baldassare Castiglione (1478-1529). Possuía um conhecimento erudito na área das belas letras e no campo da filologia, arguindo com maior pertinência no que se referia às discussões em torno da consolidação da língua italiana.

Com o propósito de desenvolver um tratado sobre pintura, e, destituído de um conhecimento aprofundado do tema devido à sua formação literária, a despeito de toda sua erudição, Dolce tomou por base um amplo número de fontes sobre teoria pictórica. Entre elas: a correspondência de Pietro Aretino e outros escritos sobre pintura, editados em anos anteriores: o *Lezzione nella quale se disputa della maggioranza delle arti e quale sia più nobile, la scultura o la pittura* (1549), de Benedetto Varchi, o *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti

(numa tradução vêneta de 1547); O *Dialogo di pittura*, de Paolo Pino (1548); o *Della nobilissima pittura*, de Michelangelo Biondo (1549); o *Disegno*, de Anton Francesco Doni (1549), e fundamentalmente as *Vite*, de Giorgio Vasari, obra que representou sua maior fonte teórico-artística. Por intermédio do texto de Vasari, Dolce pôde apreender grande quantidade de temáticas e argumentos, a fim de fazê-los girar num mesmo eixo e servir aos seus próprios pressupostos de defesa da pintura veneziana. Apoiou-se, também, em excertos contidos nas biografias do florentino, referentes a alguns artífices citados no diálogo, principalmente de Rafael, Michelangelo e Ticiano.

Sua vasta erudição e domínio do latim (conhecimento imprescindível para o douto da época) permitiu-lhe também fazer uso de fontes retóricas e poéticas. Dolce obteve assim, influências diretas da *Poética*, de Aristóteles (1966), da *Ars poetica*, de Horácio (1984), do *Della poetica*, de Bernardino Daniello (1970-1974), do *Oratore*, de Cícero (1948) e das *Institutio oratoria*, de Quintiliano (1944) para edificar seu tratado. A estrutura textual do Diálogo foi fundamentada a partir de categorias retóricas próprias ao discurso de um orador. Estão presentes ali: o *exordium*, a *captatio benevolentiae*, a *propositio*, a *dispositio*, a *argumentatio*, a *elocutio*, o *ingenium*, a *inventio*, a *narratio*, e o *ornatus*. Igualmente em várias passagens do escrito, há uma intrínseca aproximação da pintura com a poesia, vinculadas, também, a procedimentos da arte oratória.

Teoricamente, e segundo Mark Roskill, a essência do diálogo de Dolce reside em três partes distintas. Primeiro, na discussão sobre a nobreza da pintura e todos os elementos necessários para o pintor atingir sua perfeição. Segundo, na citação de exemplos provindos de autores antigos e modernos. E, por fim, na maestria de Ticiano e nas obras por ele criadas (ROSKILL 2000, p. 8).

Em termos de conteúdo e estrutura, é possível depreender igualmente três partes componentes, um tanto quanto sobrepostas, que compõem o conteúdo do diálogo. Primeiro, há pressupostos de teoria da arte expressos em cada uma das temáticas desenvolvidas ao longo do tratado (já elencadas acima), e por meio dos quais princípios e propriedades do que deveria ser uma boa pintura são apresentados e elucidados. Em paralelo há passagens que tratam de debates pertinentes ao âmbito das letras, como a doutrina do *ut pictura poesis*. E, em outros trechos ainda, é possível vislumbrar o prenúncio de discussões filosóficas, tais como: o embate entre beleza natural e beleza artística, a proposição de um paradigma de beleza feminina na pintura, onde acepções como *bellezza*, *leggiadria*, *grazia* e *vaghezza* se intercambiam num sentido de abarcar tal cânone; e, também, argumentações sobre a natureza, conteúdo e objetivos da pintura.

Num segundo momento, há uma comparação entre Rafael e Michelangelo, que é resolvida segundo os princípios estabelecidos na primeira seção. Ligada a esta parte há uma apreciação secundária de alguns poucos artífices que representariam os oito homens mais proeminentes da pintura do século XVI: Leonardo da Vinci (1452-1519), Giorgione da Castelfranco (1476/8-1510), Giulio Romano (c. 1499-1546), Antonio da Correggio (c. 1489-1534), Francesco Parmigianino (1503-1540), Polidoro da Caravaggio (c. 1500-1543), Antonio

da Pordenone (c. 1483?-1539) e Ticiano (c. 1485-1576). E por fim, a terceira parte, que apresenta passagens biográficas de Ticiano em tom laudatório, glorificando-o como o grande representante da pintura veneziana, em detrimento dos artífices Tosco-romanos (ROSKILL 2000, p. 8).

Se, por um lado, Dolce elaborou uma teoria da arte que se revelou ser coesa, pela forma com que atribuiu aos temas entrelaçando-os entre si – o que poderia dar a entender ao leitor que ele possuía grande domínio e conhecimento da arte pictórica – não deixou, contudo, de fazer jus aos autores por intermédio dos quais fundamentou sua argumentação, distinguindo-os, com mérito, no texto. De fato, ele recomenda ao seu leitor, as *Vite*, de Vasari, fazendo com este manifesto, um aceno de agradecimento ao historiador florentino, pela dependência teórica que manteve em relação à sua obra.

Algumas das premissas constantes nas *Vite* foram retomadas por Dolce em seu tratado e podem ser explicitadas em três principais instâncias. Na primeira delas, os procedimentos de trabalho e a habilidade discursiva, com que o historiador florentino havia erigido os critérios de avaliação em sua exposição da Arte Renascentista da Itália Central, reaparecem no escrito de Dolce, não num primeiro plano de seus argumentos, mas de modo bastante significativo ao longo de todo o diálogo (ROSKILL 2000, p. 14).

É preciso salientar que a engenhosidade discursiva dos teóricos da arte do Renascimento devia-se a um profundo domínio do repertório da arte retórica, cabedal de conhecimentos que todo humanista deveria possuir. A habilidade eloquente teve papel central na Antiguidade clássica grega sendo intensamente praticada enquanto atividade cotidiana, pois oriunda de uma tradição oral que remontava a Homero. Os romanos herdaram tal tradição sistematizando-a enquanto doutrina e vinculando-a às regras políticas do Império. Tal arte era exercida nos fóruns, no senado e nas assembleias por oradores altamente capacitados, cujo maior expoente foi Marco Túlio Cícero. Na Idade Média esse conhecimento sofreu um período de obscuridade, pois, a maior parte dos textos que tratavam da transmissão do ensinamento desapareceu ou sobreviveu de forma danificada ou fragmentada. Os humanistas do Renascimento foram os responsáveis pelo reflorescimento da arte retórica uma vez que, após a descoberta de manuscritos, muitos ainda intactos, eles passaram a traduzi-los, comentá-los e disseminá-los por toda Itália;<sup>3</sup> entre os principais textos sobreviventes algumas obras eram de Cícero e de Quintiliano.<sup>4</sup> O intercâmbio entre doutos e artífices no ambiente de corte, propiciou que a arte do discurso influenciasse as teorias das artes figurativas. Naquele período – entre os séculos XV a XVI – a pintura precisava ser defendida do papel de arte mecânica com que fora considerada desde a Antiguidade, e artífices, como Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti<sup>5</sup> no século XV, empenharam-se

<sup>3</sup> Entre os vários estudos sobre a retórica, cf. VICKERS (2002), minucioso histórico do percurso da arte oratória desde a Antiguidade.

<sup>4</sup> Entre as muitas obras descobertas pelos humanistas italianos encontravam-se: ANÔNIMO (1962; 2001; 2005); CICERO (1932). Além do *De oratore* (também de Cícero) e as *Institutio oratoria* (de Quintiliano) já mencionados.

<sup>5</sup> Por meio principalmente de seus dois tratados: VINCI (1995). Várias são as edições desse tratado ALBERTI (1950; 1989).

profundamente no sentido de legitimá-la enquanto arte do intelecto, vinculando sua práxis a procedimentos matemáticos e científicos. No século XVI, com o intuito de dar continuidade ao propósito dos artífices do século anterior, e fundamentar a pintura sob bases teóricas, os humanistas instituíram a doutrina do *ut pictura poesis*.<sup>6</sup> O que significa dizer que, a arte pictórica deveria ser regrada pelos mesmos procedimentos retóricos a que sempre havia sido submetida a criação poética. Nesse sentido, toda arte figurativa deveria obedecer a normas da arte oratória, e os tratados artísticos ou escritos sobre arte, deveriam ser construídos de maneira semelhante. Se a pintura fosse equiparada à poesia seria também elevada em dignidade e valor tanto quanto ela. Dolce, não apenas é um adepto do *ut pictura poesis* – doutrina defendida de modo veemente em seu diálogo – como também usufruiu de elementos retóricos em seu *Aretino*, tanto quanto Vasari. Uma das categorias mais presentes utilizadas com frequência por ambos é a *ékphrasis* (LAUBERG 1993, p. 217-218), procedimento discursivo que permitia ao letrado fazer descrições pormenorizadas de obras de arte, emitindo juízo acerca delas, e com o intuito de despertar a fantasia e imaginação do leitor, de modo a fazer com que ele pudesse reconstituir a imagem quase perfeita da obra em sua mente.

Além do aspecto discursivo, outros mais específicos presentes nas *Vite* também influenciaram Dolce. Por exemplo, no tocante à composição pictórica, o teórico veneziano prescreve ao pintor o mesmo que Vasari havia dito, ou seja, que ele deveria congrega na cena a ser representada, certo número de figuras convenientemente dispostas segundo a história que deveria narrar, preceito defendido igualmente por Leon Battista Alberti, em seu *Da pintura*. Para tanto, o artífice deveria trabalhar em conformidade com a sua *inventio*, elaborando primeiramente uma série de esboços preliminares, antes de passar à execução da obra. Ao construir cada figura, deveria seguir a prática dos pintores romanos, que primeiro revestiam os ossos com carnes e, em seguida as carnes com drapejamentos, demonstrando, assim, um domínio pleno de anatomia. E para Dolce, em conformidade com o pensamento de Vasari, a proficiência do ofício do pintor, com o fim único de atingir a perfeição da pintura, residiria na força de uma constante prática, na adesão aos paradigmas de excelência obtidos pelos pintores da Antiguidade e no estudo de grandes mestres contemporâneos.

Em uma segunda instância, Dolce evoca pequenos traços estruturais que são característicos às *Vite*. Por exemplo, ao discorrer sobre Bellini, ele adota a divisão da pintura em três idades proposta por Vasari no proêmio da segunda parte da obra, num mesmo sentido de evolução da arte pictórica, como discriminou Erwin Panofsky:

Vasari via o Renascimento como uma era de progresso, constituído por uma evolução que, segundo ele, se desenrolava em três fases, ou três épocas, correspondentes aos estágios da vida humana. A primeira fase, comparável à infância, teria sido introduzida por Cimabue e Giotto na pintura, por Arnolfo di Cambio na arquitetura e Pisani na escultura.

<sup>6</sup> No que diz respeito a um histórico da doutrina do *ut pictura poesis*, cf. LEE (1940).

A segunda fase, identificando-se à adolescência, teria recebido a marca de Masaccio, na pintura, Brunelleschi, na arquitetura e Donatello na escultura. A terceira, equivalendo à maturidade teria começado com Leonardo e culminando no modelo do *uomo universale*, representado por Michelangelo (PANOFISKY 1960, p. 56-57).

Dolce, por sua vez, propõe as três fases da pintura veneziana. A primeira corresponderia a Giovanni Bellini, a segunda caberia a Giorgione e a terceira que representaria o ápice de maturidade e progresso da arte pictórica vêneta, seria personificada por Ticiano:

Contudo, ele (Giovanni Bellini) foi em seguida vencido por Giorgio da Castelfranco e Giorgio deixado para trás infinitas milhas por Tiziano, que deu às suas figuras uma heroica majestade e encontrou uma maneira de colorido muitíssimo harmoniosa, e nas tintas tão similares ao verdadeiro, que se pode bem dizer com verdade que ela vai de par com a natureza (DOLCE 1960, p. 145-146).

A terceira e última instância diz respeito a certas passagens nas quais a argumentação de Dolce assemelha-se de modo veemente às proposições de Vasari, ocorrendo tal particularidade nos trechos que envolvem certos conceitos ou explicação de princípios teóricos. Ao afirmarem que a pintura tem por fim a imitação da natureza e que para se atingir a perfeição da arte é preciso estudar e imitar as obras dos antigos. Ao considerarem-na no âmbito da doutrina do *ut pictura poesis*, uma poesia muda. Ao atestarem que o juízo do olho é a melhor medida para conferir se uma figura está bem proporcionada, tornando-se bela. Ao estarem em conformidade quanto à pintura dever ser plena de ornamentos e servir ao deleite dos observadores. Ao destinarem a *inventio* enquanto a parte essencial da história a ser narrada pelo pintor. Ao postularem que tal invenção deva obedecer às regras da conveniência ou decoro, e conter uma copiosidade de figuras dispostas numa grande variedade de posições e ações. Ao defenderem que o artífice deva conhecer a arte de fazer escorços, principal dificuldade da arte, a qual, quando bem feita deva parecer àquele que a observa, ter sido realizada com facilidade. Ao conferirem a importância da harmonia do colorido e do jogo de sombras e luzes criando relevos e valorizando o desenho. E por fim, ao enfatizarem a extrema importância do conhecimento da perspectiva pelo pintor. Em todos esses pressupostos, Dolce e Vasari são concordes.

78

### **O mito Rafael**

Dolce critica implicitamente Vasari por sua visão parcial, considerando a excelência de um único artífice, Michelangelo e ao desmerecer outros, tão ou mais valorosos do que ele. E Rafael de Urbino é o pintor que lhe surge enquanto representante da tradição clássica para confrontar a divindade de Buonarroti.

Segundo Paola Barocchi, o crescente mito de Michelangelo, sancionado com entusiasmo nas *Vite*, deveria revelar-se um argumento um tanto ameaçador às aspirações de um ambiente artístico como o veneziano. A *terribilità* característica do florentino, que parecia monopolizar a expressão artística, não poderia deixar de suscitar uma polêmica que fez de Rafael, já falecido, o protetor

do ideal clássico na metade do século XVI, e um aval para uma defesa da pintura de Ticiano (BAROCCHI 1960, p. 316).

Conforme Ortolani, na carta a Gasparo Ballini,<sup>7</sup> de 1544, Dolce manifestara já certa predileção pela obra de Rafael, pois o desenho de Michelangelo parecia-lhe monótono, unilateral e até, sob certo aspecto licencioso, enquanto que as várias qualidades do primeiro lhe permitiam exprimir a “bela maneira das esculturas antigas” e “contender plenamente com a natureza”. Havia já nessa carta o esboço de um plano programático que seria desenvolvido no diálogo (ORTOLANI 1923, p. 16).

A carta difamatória sobre o “Juízo final” de 1545, enviada por Aretino a Michelangelo (GAYE 1839-40; BAROCCHI 1960, p. 475-481), tecendo ferozes críticas à obra, fundamentada em preceitos da doutrina do decoro nos termos da Contrarreforma, conferiu oportunidade para que Dolce elaborasse os argumentos de uma crítica indiretamente dirigida a Vasari. O *Dialogo della pittura* foi então edificado com o objetivo primordial de engrandecer Ticiano e a pintura veneziana, mas, igualmente desmitificar Michelangelo e refutar o juízo laudatório de Vasari acerca do mestre florentino. Dolce admite a primazia de Michelangelo somente no que concerne ao desenho, considerando-o insuperável nesse aspecto:

Contudo, em torno do desenho que é a segunda parte e devendo nós considerar o homem vestido e desnudo, vos confirmo que, quanto ao nu, Michelangelo é estupendo, verdadeiramente miraculoso e sobre-humano e jamais houve alguém que o superasse (DOLCE 1960, p. 193).

Por ser um homem de letras, Dolce detém em sua origem intelectual a matriz clássica da Antiguidade greco-romana. Para ele a beleza encontra-se na figura bem proporcionada extraída do exemplar natural, e corrigida em suas deficiências pelo homem. As características amaneiradas que definiam a arte daquele momento histórico, como figurações sofisticadas e artificiosas em formas serpentinadas, deveriam lhe parecer calculadas e antinaturais. Nesse sentido, recusa-se a acolher a *maniera* de Michelangelo, os escorços anatómicos vigorosos, contorcidos, tortuosos, plenos de músculos e quase escultóricos de suas figuras, ilustrando o teto da Capela Sistina.

Rafael, em sua opinião, personifica todo o cânone clássico da pintura devido à graciosidade, delicadeza e suavidade de sua representação pictórica: “Porém, é de se advertir que Michelangelo apreendeu do nu a forma mais vigorosa e afetada, e Rafael a mais agradável e graciosa” (DOLCE 1960, p. 193). São inúmeras as passagens no diálogo em que Dolce exalta a supremacia compositiva de Rafael, no que se refere à sua capacidade de *inventio*, *copiosidade* de figuras numa gama de *variedade* de atitudes e posições, enfim, na expressão de uma beleza unida à graça. Algo de que Michelangelo, a seu ver, é destituído. No sentido de asseverar seus argumentos, Dolce encontra respaldo em autores

<sup>7</sup> A carta de Dolce endereçada a Gasparo Ballini consta na edição crítica de Mark W. Roskill (ROSKILL 2000).

que haviam em suas obras exaltado de modo particular, o pintor de Urbino: Bembo, Castiglione e Ariosto. O Cardeal Pietro Bembo (1470-1547), eminente personagem da primeira metade do século XVI, graças à sua imensa erudição e por estar no centro do debate sobre as discussões filológicas no processo de regulamentação do idioma italiano, nas *Prose della volgar lingua* (1525), não apenas enaltece Rafael como também equipara-o a Michelangelo, salientando a excelência de ambos enquanto mestres da pintura e da arquitetura. Bembo talvez tenha sido, de fato, um dos primeiros mentores do mito criado em torno de Rafael. E nos anos seguintes à publicação das *Vite*, a fortuna crítica em louvor do urbinense tendeu a aumentar, enquanto a de Michelangelo veio a diminuir.

[Os artífices] creiam, tanto mais por si devem ser por sua fadiga louvados, por quanto mais às antigas obras fizeram por semelhança se reaproximar às suas novas; pois que sabem e veem que as antigas mais à perfeição da arte se acercam, do que aquelas criadas daquele tempo em diante. Esses artífices, Monsenhor M. Giulio, realizaram mais do que outros, como os vossos Michelangelo florentino e Raffaello da Urbino, um pintor, escultor e arquiteto igualmente, o outro, pintor e arquiteto outrossim; e têm-no assim diligentemente feito, de modo que ambos são ora tão excelentes e tão esclarecidos, que é mais fácil dizer o quanto eles aos antigos bons mestres são próximos, do que dizer qual deles seja do outro superior e melhor mestre (BEMBO 1931, p. 79-80).

No *Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), Rafael é igualmente muito apreciado:

80

Muitas coisas mais agradam igualmente a nossos olhos, tanto que é difícil julgar quais lhes são mais gratas. Eis que na pintura são excelentíssimos Leonardo da Vinci, Mantegna, Rafael, Michelangelo, Georgio da Castel Franco; todavia todos são diferentes entre si no fazer; de modo que a nenhum deles parece faltar coisa alguma naquela maneira, porque se reconhece que cada um é mais que perfeito em seu estilo. Respondeu então Ioan Cristoforo (ao Conde Lodovico da Canossa): — Creio verdadeiramente que falais contra aquilo que tendes no coração, e tudo isso fazeis em favor do vosso Rafael, e talvez vos pareça também que a excelência que reconheceis na pintura dele é tão superior, que a escultura marmórea não é capaz de atingir esse grau [...]. — Não falo em prol de Rafael (respondeu o Conde); nem deveis me reputar tão ignorante que não conheça a excelência de Michelangelo, a vossa e de outros nos trabalhos de mármore, mas falo da arte e não dos artífices (CASTIGLIONE 1997, p. 58-76).

E por Lodovico Ariosto (1474-1533) em sua obra máxima *Orlando Furioso*:<sup>8</sup>

E aqueles que até nossos dias existiram, ou existem ora,  
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,  
Os dois Dossi, e aquele que a par esculpe e traz cor  
Michel, mais que mortal, Angelo divino;  
Bastiano, Rafael, Tiziano, quanto pundonor!  
Não menos Cador, do que aqueles de Veneza e Urbino;  
E os outros dos quais tal obra se vê,  
Qual da prisca idade se lê e se crê (ARIOSTO 2000, p. 233).

---

<sup>8</sup> Edições de 1516, 1521 e 1532.

Contudo, em nenhum momento Giorgio Vasari havia deixado de contemplar, valorizar e exaltar a engenhosidade de Rafael, igualando-o, inclusive, a Apeles e Zêuxis. E não menos do que a *terribilità* de Michelangelo, reconheceu em várias passagens de sua biografia, o mérito e virtuosismo do pintor de Urbino:

[...] Porém, mais (do que todos os outros pintores) o graciosíssimo Raffaello da Urbino, que, estudando as fadigas dos velhos mestres, tanto quanto a dos modernos, apreendeu de todos as melhores partes. E tendo feito delas uma colheita, enriqueceu a arte da pintura com uma íntegra perfeição, como a que obtiveram antigamente as figuras de Apeles e de Zêuxis e mais além, se se pudesse colocar as obras de tais pintores antigos junto às de Raffaello num cotejo (VASARI 2010, p. 542).

Dolce, no sentido de atingir seus fins – o resguardo à arte pictórica veneziana, personificada pela figura de Ticiano – apropria-se dos mesmos pressupostos laudatórios atribuídos por Vasari a Rafael, e reverte-os em argumentos contra Michelangelo e o próprio Vasari. Se Rafael fora tão excelente artífice, por que conferir a superioridade da arte somente a Michelangelo? Esse debate norteia grande parte do diálogo, para no final Dolce encaminhar a atenção a Ticiano.

O que rege Dolce em seu propósito, muito mais do que a defesa do pintor de Cadore, é sua convicção da preponderância da pintura veneziana no ambiente artístico da Itália. Ele levanta uma bandeira em prol de uma pintura que havia já aberto um novo caminho de valorização e supremacia da cor enquanto dado visual puro, que prescinde de uma sujeição ao desenho, através da inovação tonal criada por Giorgione. A implantação tonal criada por ele implicava na construção do espaço pictórico com base nas relações entre planos e zonas de cor, diretamente no suporte sem o auxílio de um esboço preliminar do desenho. A pintura deveria emergir por meio de manchas de cores num sentido de “dar a intuição da profundidade da imagem natural, isto é, fazer sentir que a soma de antigas e variadas experiências se esconde atrás da aparência colorida que se percebe” (ARGAN 2003, p. 80). E Ticiano foi o herdeiro dessa tradição, conduzindo o colorido a um ápice de exuberância expressiva. Cabe salientar que as obras de sua última fase no período da maturidade tardia, foram concebidas igualmente por intermédio de intensas e rápidas manchas de cores. Influência precisa para o desenvolvimento do movimento impressionista ocorrido na França do século XIX.

Ticiano torna-se por esta razão, o ponto alto do cotejo entre os artífices pontuado por Dolce, por elevar a arte da pintura à máxima perfeição, sobressaindo-se, assim, sobre Rafael e Michelangelo. O enaltecimento a Rafael feito ao longo do todo o diálogo vem a ser, aos poucos, substituído por uma apreciação maior a Ticiano, culminando numa pequena biografia encomiástica<sup>9</sup> do pintor veneziano ao final do tratado. Ticiano congrega, na opinião do teórico, todas as habilidades e talentos que levam o pintor a ser um virtuose em seu ofício.

<sup>9</sup> É preciso salientar que a composição de biografias no período do Renascimento representava, assim como havia sido para a Antiguidade greco-romana, uma maneira de registrar e exaltar os feitos do biografado para a posteridade, com o propósito subsequente de incitar as pessoas a se lhe igualar em proeza. Havia entre os humanistas a noção de que a história tinha a função de instruir e encorajar os homens a concretizar grandes ações, por meio do relato de notáveis carreiras e realizações gloriosas

É preciso assinalar igualmente que, no período em que Vasari publicou suas *Vite*, Ticiano havia já adquirido uma reputação considerável. Pelos anos trinta do *Cinquecento*, aparecia já como um dos pintores imprescindíveis do cânone artístico pictórico italiano, vindo a ser mencionado com louvor em obras literárias e tratados, como as do jurista paduano e amigo do pintor, Sperone Speroni, *Dialogo d'amore* (1542) e *Apologia dei dialoghi*. Por Sebastiano Serlio nas *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, de 1537, que escreve: "O Cavalheiro Ticiano, em cujas mãos vive a ideia de uma nova natureza, vive não sem glória da Arquitetura, que é ornamento da grandeza de seu perfeito Juízo". E por Ariosto que, na edição de *Orlando furioso* de 1532, conforme trecho acima citado, o compara junto a outros artistas italianos, em boa medida, àqueles da geração anterior, com os grandes pintores da Antiguidade. Sua maestria pictórica, principalmente no âmbito retratístico, haviam-lhe granjeado igualmente o título de nobreza concedido por Carlos V em 1533, e o reconhecimento de Ticiano pelo Imperador, considerado por ele, como um novo Apeles (DOLCE 2010, p. 7).

O renome consolidado de Ticiano nos círculos artísticos e literários e o apreço adquirido junto ao Imperador Habsburgo, tornavam despropositada a ausência de sua biografia na primeira edição das *Vite*, de Vasari. Os argumentos de Dolce ratificados na opinião de outros autores, principalmente Aretino, não poderiam deixar de suscitar em Vasari uma frutuosa reflexão acerca de sua obra. De modo que, na edição 1568 não só ele acrescenta uma biografia de Ticiano com base nas informações contidas no diálogo de Dolce, como também tece uma contra-argumentação de suas críticas a Michelangelo.<sup>10</sup> Demonstra, de fato, que a pretensa linguagem unilateral do mestre florentino censurada por Dolce, não implicava em uma incapacidade de engenho, porém, em uma escolha e empenho criativo absoluto, servindo para corrigir a cisão entre bravura técnica e capacidade expressiva, que Aretino e Dolce haviam mal interpretado em nome dos padrões de Rafael. O *Juízo Final* não representava somente "dificuldade" e "copiosidade" de ações das figuras, mas tinha por significado uma inconfundível gama estilística perfeitamente afinada aos tormentos do mestre toscano (BAROCCHI 1960, p. 323).

82

### **Paradigmas de excelência da arte**

O embate artístico Michelangelo-Rafael nas artes figurativas sofreu o reflexo de questões pertinentes ao ambiente dos letrados do período, e incorporou elementos teóricos de uma circunstância que vinha ocorrendo na primeira metade do século XVI: a contenda sobre as questões filológicas de uma normatização da língua italiana.

---

daqueles que haviam, por esse motivo, se tornado ilustres. Um dos primeiros biógrafos foi Vespasiano da Bisticci (1421-1498) que, no século XV, produziu sua obra denominada *Vidas*. Toda construção da narrativa apoiava-se em categorias da arte retórica de cunho encomiástico.

<sup>10</sup> A primeira edição das *Vite*, publicada em 1550, abrangeu a vida de artífices pertencentes em sua grande maioria à região Tosco-romana, salvo algumas poucas exceções. A segunda edição da obra surgida em 1568 foi substancialmente revista e aumentada. Não apenas incorporou a biografia de Ticiano, e outros pintores venezianos, como também incluiu a vida de outros artífices pertencentes a diferentes regiões da Itália.

Argumentava-se no período se a formação do idioma italiano deveria basear-se na imitação de um único modelo linguístico, ou de vários. Tais argumentações tomaram lugar na relevante troca de correspondência, escrita em latim, entre dois teóricos eruditos, Pietro Bembo e Giovanfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), a célebre *De imitatione* (1512).

De um lado, Bembo propunha que o idioma italiano deveria resultar do entrelaçamento da língua italiana com a latina, sendo formado a partir de dois paradigmas: um clássico e outro moderno. E cada paradigma deveria obedecer a um único modelo culto de imitação. Cícero personificaria o padrão douto do latim clássico a ser imitado, Boccaccio e Petrarca representariam os modelos modernos. O primeiro, no tocante à prosa, o segundo à poesia.

De outro lado, Pico defendia um pluralismo de modelos a serem seguidos. Segundo ele o homem possuiria inata uma inclinação à correta expressão, tanto no falar quanto no escrever, assim como certa ideia de beleza, que se traduziria numa predisposição à bela palavra e à bela escrita. A ideia interior da correta linguagem e da bela palavra atuaria no homem como guia instintivo, a fim de que ele pudesse se lançar na escolha daquilo que seria correto e belo imitar. O que não poderia realizar-se plenamente no escrito de um único autor, nem mesmo num só corpo de escrituras. Tal ideia estaria espalhada numa pluralidade de obras, porque a natureza não concede a um só escritor todos os seus inúmeros dons. Giovanfrancesco apresenta, então, em sua epístola uma variedade de belas e corretas obras, das quais seria possível extrair as virtudes dos escritores, para compor um só corpo de escritos que servisse à ideia inserida no ânimo do homem (SANTANGELO 1954, p. 27-28; SABBATINO 1997, p. 29-30).

Assim, numa transposição desses pressupostos para a teoria artística, observamos esse mesmo embate.<sup>11</sup> Haveria um único artífice dotado de todas as qualidades e perfeições inerentes à arte, ou tal virtuosismo artístico estaria disseminado numa pluralidade de homens engenhosos?

Esta é a questão central do diálogo Dolce-Vasari. E ambos tomam suas posições. Vasari incorpora em Michelangelo o modelo único de perfeição da arte, por congregar em si a maestria sem par na pintura, escultura e na arquitetura, equiparando-se ao paradigma de Cícero considerado por Bembo, e por conter, senão superar, a excelência da arte dos antigos.

Dolce segue os passos de Pico, pois, para ele haveria uma pluralidade de artífices excelsos, apesar de toda grandeza de Michelangelo. Como comprovam suas próprias palavras:

Dizeis demasiado e fazeis injúria a muitos pintores ilustres! Como a Rafaello de Urbino, Antonio da Correggio, Francesco Parmigiano, Giulio Romano, Polidoro, e muito mais, ao nosso Tiziano Vecellio. Todos com a estupenda obra de suas pinturas adornaram Roma e quase toda Itália, e deram tão

<sup>11</sup> É preciso salientar que os pressupostos aqui colocados, foram levantados pelo Prof. Luiz Marques em sua notável palestra "Giorgio Vasari e a 'Escola de Florença'", por ocasião do Colóquio Internacional Giorgio Vasari no Quinto Centenário do Nascimento.

grande resplendor à pintura, que talvez não se encontre por muitos séculos quem alcance fulgor semelhante. Abstenho-me de falar sobre Andrea del Sarto, Perino del Vaga e Pordonone, que também são todos excelentes pintores, e dignos de que suas obras sejam contempladas e louvadas pelos judiciosos (DOLCE 1960, p. 146).

No sentido de defender a pluralidade de artífices virtuosos, ele confronta Rafael a Michelangelo, sobrepondo, por fim, o domínio pictórico de Ticiano, a quem acima do mestre florentino e do pintor de Urbino, personifica toda a grandeza e supremacia do cromatismo veneziano e italiano.

É preciso observar que o tratado de Dolce com toda a gama de influências e fontes eruditas através das quais foi composto, entre elas, autoridades antigas como: Aristóteles, Cícero, Horácio, Quintiliano, e modernas: Alberti, Aretino, Biondo, Doni, Pino, Varchi e Vasari – já mencionados acima – não deixou de ser um documento fundamental da historiografia humanista do ambiente artístico veneziano do século XVI. Buscou registrar a história da pintura veneziana, ao defender os artífices seus conterrâneos e a relevância do colorido frente ao desenho. Edificou com seus argumentos, as bases para uma teoria artística vêneta, como também para a elaboração de pressupostos para uma “emancipação da cor”, o que teria lugar somente nos séculos seguintes com os teóricos da Academia Francesa. Pela expressão “emancipação da cor” (KOSSOVITCH 1989, p. 183-215) pretendemos especificar uma equiparação em valor do colorido frente ao desenho. Da Antiguidade ao século XIX – é preciso salientar que foi somente no século XX com o desenvolvimento da pintura abstrata, que a cor insurge-se no quadro sem as linhas do desenho – e, principalmente no Renascimento a cor na pintura havia sempre sido considerada elemento secundário na construção compositiva da tela, retábulo ou afresco. Tinha por função preencher o volume do desenho, conceito abstrato preponderante das artes figurativas, pois, nascido na mente e transfigurado em esboço nos suportes por intermédio das mãos. A cor representava o lado mecânico dos procedimentos da composição. Ela atribuía volume ao desenho, coloria os contornos, porém, fazia-se no plano da pintura unicamente em dependência ao desenho. Dolce, em seu tratado reivindica uma posição de destaque do colorido. Em suas palavras, somente a cor em seu cambiar de luzes e sombras, é o elemento capaz de poder expressar a propriedade específica de cada elemento figurado no quadro: a luminosidade do dia, a escuridão da noite, a água, a terra, os seixos, as árvores, os animais, as construções e a figura humana em toda sua complexidade. Somente o colorido pode definir os variados tipos de tecido, por meio dos drapejamentos, os graus de posição social das pessoas, gentis-homens ou comuns, os gêneros e principalmente a idade das pessoas pelas diferenças de tonalidade de pele, e apenas a cor exprime toda espécie de carnação, algo impossível ao desenho. O colorido significa para Dolce a alma da pintura e, portanto, ele defende sua total equiparação ao desenho. Contudo, o teórico veneziano apenas esboça os fundamentos de tal proposta, pois, uma teoria de valorização da “cor”

enquanto elemento da percepção visual e essência da pintura, seria apenas desenvolvido no século XVII com os acadêmicos franceses, tais como: André Félibien (1619-1695), Roger de Piles (1635-1709), Roland Fréart de Chambray (1606-1676), para os quais o tratado de Dolce, foi de extrema relevância.

## Conclusão

Procuramos nesse artigo, pontuar, de modo sucinto, o quanto a teoria artística de Vasari teve importante papel na argumentação criada por Dolce em seu diálogo, sendo apropriada por ele em muitos aspectos e revertida no sentido de fazê-lo atingir seus propósitos. Além de todas as similitudes argumentativas entre as duas obras expostas ao longo do artigo, há ainda a estrutura do texto, construída com base no cotejo entre os artífices Rafael, Michelangelo e Ticiano, a qual sugere uma evolução da pintura, tanto quanto Vasari havia criado a noção de progressão das artes. Segundo Dolce, Rafael representa o ideal clássico, Michelangelo corresponde à excelência do desenho, e Ticiano, a proeminência da cor e sumo avanço da arte pictórica. Esta estrutura tripartida assemelha-se à proposição do historiador florentino, quando ele definiu o Renascimento como uma era de progresso – como já mencionado acima – resultante de três fases que caminharam para uma evolução, cujo ápice, acima de todos os outros artífices, personificou para ele Michelangelo.

Ao tecer uma crítica indireta a Vasari por sua opinião unilateral acerca de Michelangelo, Dolce não apenas defendeu Veneza, mas igualmente colocou luz na trajetória e na produção de artífices proeminentes de outras regiões, exaltando a grandiosidade da arte produzida nas várias cidades-estados da Itália do período. E a defesa de Dolce tornou-se um dos motivos, entre outros vários, que despertaram no historiador florentino a necessidade de uma revisão de sua obra máxima, o que resultou na nova edição de 1568. Além do que, o *Dialogo* contribuiu para chamar a atenção sobre a relevância da cor na composição pictórica, algo que até então não havia sido abordado pelos teóricos-artífices que haviam escrito sobre pintura.

Segundo Esteban (DOLCE 2010) a fortuna editorial e crítica do *Dialogo della pittura* nos últimos anos tem contribuído para criar um perfil de Lodovico Dolce como “teórico da arte”, muito mais evidente do que o fora há cerca de meio século atrás. E isso talvez se deva à particular atenção com que Rensselaer W. Lee dedicou ao teórico veneziano, em seu importante ensaio sobre o *ut pictura poesis* (LEE 1940, p. 197-292), posteriormente convertido em livro. Desde então, vem surgindo uma série de estudos modernos desse texto, tais como as várias edições citadas na nota 2, que se têm encarregado de avaliar a doutrina crítica de Dolce, que de fato, por tudo já exposto no artigo, ilumina a profunda relevância que este tratado representou, não só para o Renascimento, como também para a historiografia humanista vêneta.

### Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**. V. 3. De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARIOSTO, Lodovico. Orlando furioso. Canto XXIII. In: ROSKILL, Mark W. **Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento**. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAROCCHI, Paola (org.). **Trattati d'arte del Cinquecento**: Fra Manierismo e Controriforma. Vol. I. Gius: Laterza e Figli, 1960.

BEMBO, Pietro. **Prose della volgar lingua**. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÍCERO, Marco Túlio. **De oratore**. Texto latino com tradução para o inglês de E. W. Sutton. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

DANIELLO, Bernardino. Della poetica. In: WEINBERG, Bernard. **Trattati di poetica e retorica del Cinquecento**. Roma: Laterza Editore, 1970-1974. Disponível no sítio: [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it).

DOLCE, Lodovico. **Dialogo della pittura di Messer Lodovico Dolce**, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono: com esempi di pittori antich e moderni: e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del divin Titiano. Venice: Gabriel Giolito, 1557.

\_\_\_\_\_. **Aretino oder Dialog über Malerei**: Übersetzt von Cajetan Cerri und Mit Einleitung, noten und index versehen von R. Eitelberger Von Edelberg. Wien: Wilhelm Braumüller – K. K. Hof. und Universitätsbuchhändler, 1888.

\_\_\_\_\_. **L'Aretino: dialogo della pittura, com l'aggiunta di varie rime e lettere**. Introduzione e note di Guido Batelli. Firenze, 1910.

\_\_\_\_\_. Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. In: BAROCCHI, Paola (org.). **Trattati d'arte del Cinquecento**: Fra Manierismo e Controriforma. Vol. I. Gius: Laterza e Figli, 1960.

\_\_\_\_\_. **Dialogue de la peinture intitule l'Aretin**. Apresentação e notas, Lauriane Fallay d'Este. Tradução Nathalie Bauer. Paris: Klincksieck, 1996.

\_\_\_\_\_. **Der Dialog über die Malerei**: Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts: mit einer kommentierten Neuübersetzung. Übersetzer Gudrun Rhein. Colonia-Weimar-Wien: Böhlau Verlag Köln, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte**. Edición de Santiago Arroyo Esteban. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

GAYE, G. Carteggio inédito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, publicado ed illustrato com documenti pure inediti dal Dott. Giov. Gaye. Firenze, 1839-40.

- In: BAROCCHI, Paola (org.). **Trattati d'arte del Cinquecento**: Fra Manierismo e Controriforma. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- LEE, Rensselaer W. Ut pictura poesis: the humanist theory of painting. **Art Bulletin**, 22, 1940.
- KOSSOVITCH, Leon. A emancipação da cor. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LAUBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- ORTOLANI, S. Le origini della critica d'arte a Venezia: L'Arte, XXVI, 1923 In: BAROCCHI, Paola (org.). **Trattati d'arte del Cinquecento**: Fra Manierismo e Controriforma. Vol. I. Gius: Laterza e Figli, 1960.
- PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1960.
- QUINTILIANO, M. Fábio. **Instituições oratórias**. 2 Volumes. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
- ROMEI, Giovanna. Voz: "Dolce, Lodovico". In: \_\_\_\_\_ **Dizionario biografico degli italiani**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 399-405, Disponível no site: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico)/).
- ROSKILL, Mark W. Roskill. **Dolce's Aretino and Venetian art theory of the Cinquecento**. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- SABBATINO, Pasquale. **La bellezza di Elena**: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento. Roma: Leo S. Olschki Editore, 1997.
- SANTANGELO, Giorgio (a cura di). **Le epistole "De imitatione", di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1954.
- VASARI, Giorgio. **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. 2 Volumes. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. 2 Volumes. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Vidas dos artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino, 1550. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- VICKERS, Brian. **In defense of rhetoric**. London: Oxford University Press, 2002.