

Lodovico Dolce

Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino (1557)

Aretino. *Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo.*

Fabrini. *A me parete l'uno e l'altro.*

Aretino. *Piacemi, se così è. E cominciando dalla invenzione, in questa dico che vi entrano molte parti, tra le quali sono le principali l'ordine e la convenevolezza. Percioché, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o San Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio, ma bisogna ch'è consideri un abito conveniente all'uno et all'altro; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far San Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene, in modo che l'occhio che riguarda stimi di vedere un vero ritratto, sì del datore della salute come del vaso di elezione. Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, ch'egli aveva messo in croce un contadino; ancora che a Donatello nell'arte della scoltura si trovasse ne'tempi moderni niun pari e un solo Michelagnolo superiore. Similmente, avendo il pittore a dipinger Mosè, non dovrà fare una figura meschina, ma tutta piena di grandezza e di maestà. Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi; talché, se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidì, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani; e se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca che la divisi all'antica. Così, volendo raffigurar Cesare, saria cosa ridicola ch'ei gli mettesse in testa uno involgio da turco o una berretta delle nostre, o pure alla viniziana. [...]*

Questo è quanto alla convenevolezza. Quanto all'ordine, è mistiero che 'l pittore vada di parte in parte rassembando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto. Né ponga quello che ha ad essere inanzi, dapoi, né quello c'ha ad esser dapoi, inanzi; disponendo ordinatissimamente le cose nel modo che elle seguirono. (S. 792 ff.)

Aretino. *Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla*

istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure; ma questa è parte comune col disegno. Basta a dire che in niuna parte di questa invenzione il pittore sia ocioso; e non elegga più che un numero convenevole di figure, considerando che egli le rappresenta all'occhio del riguardante, il quale, confuso dalla troppa moltitudine, s'infastidisce, né è verisimile che in un tempo gli si appresentino inanzi tante cose. [...]

Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille; perché non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. (S. 296 f.)

Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand u. Neapel 1971, S. 290–302 u. S. 792–833.

Lodovico Dolce

Aretino oder Dialog über Malerei (1557)

Aretino. Nach meiner Ansicht besteht Alles, was die Malerkunst angeht, aus drei Theilen: Erfindung, Zeichnung und Colorit. Die Erfindung ist die Fabel oder das Geschichtliche, das der Maler entweder sich selbst wählt, oder ihm als auszuführender Gegenstand von Anderen angegeben wird. Die Zeichnung ist die Form, unter welcher er diesen Vorwurf darstellt. Das Colorit bildet jene Tinten, mit welchen die Natur die verschiedenen belebten und unbelebten Sachen gemalt hat, da man auch bei ihr mit Recht sich so ausdrücken kann. Belebte, als da sind: die Menschen und die Thiere; unbelebte, wie: Steine, Gras, Pflanzen und dergleichen; obwohl auch diese in ihrer Weise belebt sind, da sie das sogenannte vegetabilische Leben besitzen, welches sie erhält und ewig befruchtet. Doch will ich hier als Maler und nicht als Philosoph reden.

Fabrini. Mir erscheint Ihr so gut das Eine, wie das Andere.

Aretino. Sehr erfreut, wenn es so ist. Beginnen wir nun mit der »Erfindung«, bezüglich welcher ich behaupte, dass viele Momente dahin gehören, worunter die Anordnung und das Angemessene den ersten Rang einnehmen. Hätte ein Maler beispielsweise einen Christus oder einen heiligen Paul, welcher predigt, darzustellen, so wäre es unangemessen, dass er sie nackt, oder als Soldaten, oder als Matrosen gekleidet malt; vielmehr müsste er ihnen eine dem Einen und dem Anderen entsprechende

Gewandung geben; vor Allem aber dem Erlöser eine ernste und zugleich liebevoll milde, sanfte Physiognomie, sowie dem heiligen Paul ein Wesen, wie es einem so grossen Apostel zukommt, verleihen; so zwar, dass der Beschauer sich einbilden könne, ein wirkliches Ebenbild, sei es des Gebers unseres Heiles, sei es des Auserwähltesten der Erwählten, vor sich zu sehen. D'rum ward dem Donatello, der einen Gekreuzigten von Holz gemacht hatte, nicht mit Unrecht vorgeworfen, dass er einen Bauer auf's Kreuz geschlagen habe; obwohl unsere Zeit Keinen, der dem Donatello in der Bildhauerei gleichkommt, und nur einen Michel Angelo, der ihn übertrifft, aufweisen kann. Ebenso müsste ein Maler, der Moses darzustellen hätte, demselben keine armselige Gestalt, sondern eine von Grösse und Majestät erfüllte geben; vor Allem wird er auf die besonderen Eigenschaften der vorzuführenden Personen, auf die Nationalität, auf die Sitten, Gegenden und Zeitepochen Rücksicht zu nehmen haben. Denn wenn er eine Waffenthat Cäsars oder Alexander des Grossen darstellen will, so wäre es unangemessen, dass die Soldaten dabei so bewaffnet wären, wie sie es heute sind, und er wird auch den Macedoniern andere Waffen als den Römern geben. Soll er ferner eine moderne Schlacht malen, so darf er sie nicht in antiker Art componiren, so wie es lächerlich wäre, wenn er bei Darstellung eines Cäsars, diesen etwa mit einem türkischen Turban oder mit einer Kappe gleich der unseren, oder nach venetianischer Tracht ausstatten würde. [...]

So viel was die Angemessenheit betrifft. Hinsichtlich der Anordnung hat der Maler partienweise Alles, was auf den zu malenden Gegenstand sich bezieht, so zweckmässig zu sammeln, dass er den Beschauer glauben lasse, die Sache selbst könnte nicht anders beschaffen sein, als sie eben dargestellt erscheint. So stelle er nicht in den Vordergrund was rückwärts, nicht rückwärts was im Vordergrunde stehen soll, und ordne die Dinge auf das Genaueste so an, wie es in Wirklichkeit der Fall gewesen sein muss. [...] (S. 39 ff.)

Aretino. Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass die Erfindung aus zwei Quellen fliesst: aus der Geschichte und aus dem Geiste des Malers. Die Geschichte liefert ihm einfach nur das Materiale, während der Geist nebst der Anordnung und der Angemessenheit auch die Stellungen, die Mannigfaltigkeiten, und so zu sagen den Ausdruck der Figuren bestimmt, was übrigens auch ein Factor der Zeichnung ist. Es genügt hier festzustellen, dass der Maler keine der Eigenthümlichkeiten der Erfindung vernachlässigen, noch übermässig viel Gestalten aufnehmen, vielmehr bedenken soll, dass er selbe dem Auge des Beschauers vorzuführen hat, der durch allzugrosse Massen verwirrt, sich leicht verstimmen lässt. Auch verstösst es gegen alle Naturgemässheit, dass sich in einem und demselben Augenblicke so viele Dinge vor ihn hinstellen. [...]

Es muss somit der Maler bestrebt sein, nicht blos die Natur nachzuahmen, sondern dieselbe auch theilweise zu übertreffen. Ich sagte theilweise zu übertreffen, denn im

Uebrigen ist es schon ein Wunder, wenn es gelingt, sie auch nur annäherungsweise nachzuahmen. Der Sinn meines Satzes geht dahin, dass man mittelst der Kunst in einem einzelnen Körper all' die Vollkommenheiten der Schönheit zu vereinigen wisse, welche sonst die Natur unter Tausenden von Körpern zu vertheilen pflegt. Denn es gibt keine einzelne Menschengestalt von so vollendeter Schönheit, dass sie alles Schöne in sich vereinige. (S. 49 ff.)

Lodovico Dolce: *Aretino oder Dialog über Malerei* (hrsg. v. Rudolf Eitelberger von Edelberg), Wien 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. II)

Kommentar

Der *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* von Lodovico Dolce (1508–1568) erschien im Jahre 1557 in Venedig. Als literarisches Hauptwerk des venezianischen Schriftstellers und Übersetzers ist er ein zeittypisches Kunstgespräch in Dialogform.¹ Der kunstverständige Literat und Spötter Pietro Aretino, der tatsächlich zu Dolces Briefpartnern zählte, ist der Wortführer in einer Diskussion, in welcher kunsttheoretische Fragen erörtert und ausgewählte Werke der Malerei besprochen werden.

Dolces Kunsttheorie beruft sich weitgehend auf Bewährtes aus Kunstliteratur und Literaturtheorie. Hinsichtlich des Begriffes der *istoria* etwa werden Passagen von Alberti und Leonardo übernommen.² Eine weitere wichtige Quelle für Dolce ist der *Dialogo della pittura* von Paolo Pino, der bereits im Jahre 1548 in Venedig erschienen ist.³

Der Begriff der *invenzione*, bei Dolce vom *disegno* unterschieden, umfaßt einen erzählerischen Vorwurf, der vom Maler dargestellt wird.⁴ Maler und Dichter sind deshalb eng miteinander verwandt (»quasi fratelli«). Der Maler sollte sich um literarische Bildung bemühen, da er die *invenzione* vornehmlich den Werken der Dichtung und Geschichtsschreibung entlehnt.

Von der Historie nimmt der Maler die *materia*, den erzählerischen Stoff des Bildes. Die Umsetzung des aufgenommenen Stoffes der *istoria* bleibt daraufhin dem *ingegno* des Künstlers, seinem erfinderischen Talent, überlassen. Je nach Beschaffenheit der *istoria* wird der Betrachter gerührt, in heitere oder mitleidende Stimmung versetzt. Dolce beschränkt in seinen Empfehlungen die Anzahl der Figuren im Bilde (»numero convenevole di figure«), damit das Werk dem Betrachter eine angemessene und nicht durch Überfülle gestörte Ansicht der historischen Szene bilden kann.

Besonders hoch schätzt Dolce die Kunst Raffaels, da sie den Betrachter bewegt, indem sie ihn erfreut. Bei Darstellung einer historischen Szene ist es nicht zulässig, Porträts von lebenden Persönlichkeiten und andere zeitgenössische Elemente in die *istoria* einzuführen.⁵ Ein ausgesprochen historisches Bewußtsein beweist der Autor mit seiner Forderung, Anachronismen der Kostümierung auf Schlachtenbildern zu vermeiden. M. T.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu Mark W. Roskill: *Dolce's »Aretino« and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 8; vgl. auch Rudolf Eitelberger v. Edelberg: *Lodovico Dolce*, in: Dolce 1871, S. V–XII; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 279 f.
- ² Vgl. ebd., S. 9–26; weiterführende Hinweise auf Dolces literarische Quellen finden sich in den Anmerkungen der Edition bei Barocchi 1971.
- ³ Vgl. Paolo Pino: *Dialogo della pittura*, Venedig 1548; auszugsweise abgedruckt bei Barocchi 1971, Bd. 1, S. 548–554 u. S. 754–767.
- ⁴ Zum *disegno* bei Dolce vgl. auch Thomas Puttfarcken: *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in: Peter Ganz u. a. (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 75–99.
- ⁵ Vgl. dazu Barocchi 1971, S. 798–799.