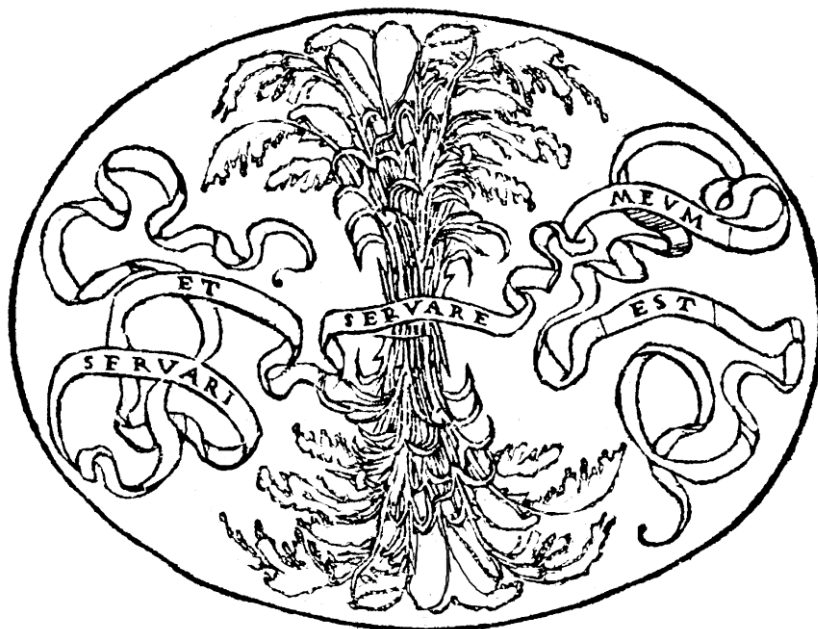


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Nicoletta Maraschio

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120

LE VITE DEL VASARI E LA TRATTATISTICA D'ARTE DEL CINQUECENTO: NUOVI STRUMENTI, NUOVI PERCORSI D'INDAGINE

La storia della nostra trattatistica d'arte conosce un'improvvisa accelerazione alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento, quando finalmente iniziano a essere stampate opere che diverranno capitali per l'avvio di una solida e articolata riflessione teorica in volgare e per lo stabilizzarsi di un lessico tecnico artistico unitario su scala nazionale¹. In meno di cinquant'anni, tra Firenze, Roma e Venezia, vengono dati alle stampe il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548), i trattati di Anton Francesco Doni, di Michelangelo Biondo e la *Lezzione* di Benedetto Varchi (tutti e tre nel 1549), il *Dialogo* di Lodovico Dolce (1557), i lavori di Cristoforo Sorte (1580) o di Gabriele Paleotti (1582), il *Riposo* di Raffaello Borghini o l'*Eccellenza* di Francesco Bocchi (1584), solo per citarne alcuni. Su questo panorama straordinariamente vivace di testi e di idee si stagliano, come un modello unico e irrinunciabile, le *Vite* di Giorgio Vasari, uscite per la prima volta nel 1550, nell'edizione Torrentiniana, e ristampate, con diversi ampliamenti, nel 1568 nell'edizione Giuntina.

Questa fioritura senza precedenti di dialoghi, trattati, scambi epistolari e dibattiti costituisce materiale prezioso tanto per lo storico dell'arte quanto per lo storico della lingua, così che, per un approccio ideale e davvero fruttuoso, s'impone l'esigenza di unire le competenze di entrambe le discipline. Passo preliminare per l'avvio di ogni ricerca è, naturalmente, la messa a punto di edizioni di riferimento affidabili e di strumenti informatici che facilitino e velocizzino la raccolta, il reperimento e il confronto dei dati. È proprio in quest'ottica che l'Accademia della Crusca, da diversi anni impegnata nello studio dei linguaggi tecnico-scientifici di epoca rinascimentale², in stretta collaborazione con la Fondazione Memofonte, attiva da sempre sul fronte della ricerca e della digitalizzazione di fonti storico-artistiche, ha dato vita a *Le parole dell'arte nel Cinquecento*, un progetto per la creazione di un archivio unico, in forma di banca dati testuale, costituito da alcune fra le più interessanti opere di trattatistica d'arte realizzate nel corso del XVI secolo³.

Per la selezione e il reperimento dei testi da includere in tale archivio, il nuovo gruppo di ricerca si è avvalso anzitutto dello storico lavoro di Paola Barocchi, i *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, edizione critica in tre volumi stampata per Laterza tra

L'articolo riproduce, con alcune integrazioni e con gli adattamenti richiesti dalla forma scritta, quanto detto in occasione della presentazione della banca dati *Trattati d'arte del Cinquecento* il 19 giugno 2015, presso la Fondazione Memofonte.

¹ Potremmo far risalire l'avvio di questa straordinaria stagione della trattatistica italiana a un episodio celebre: nell'inverno del 1547, Benedetto Varchi inviò ad alcuni fra i principali artisti del tempo una lettera per chiedere quale arte, a giudizio loro, dovesse essere considerata più nobile, se la pittura o la scultura. All'inchiesta epistolare risposero, com'è noto, «M. Giorgio Vasari d'Arezzo, Il Bronzino, Maestro Iacopo da Puntormo, Maestro Tasso, M. Francesco Santo Gallo [cioè da Sangallo], Maestro Tribolo, M. Benvenuto Cellini» e, infine, «Michelagnolo» (le lettere si leggono in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, vol. I, pp. 59-82, e sono ora disponibili, come vedremo, in versione elettronica interrogabile). Come nota Matteo Motolese, «l'oggetto dell'inchiesta e la statura dei corrispondenti fanno di questo episodio un momento nodale della riflessione sull'arte nel Cinquecento, oltre che della lunga questione sul "paragone" tra le arti» (MOTOLESE 2012, p. 111).

² L'interesse nei confronti di tale settore e, nel contempo, la necessità di costituire nuovi e affidabili corpora testuali su cui fondare studi lessicografici, ha indotto l'Accademia a stringere preziose collaborazioni con varie istituzioni e fondazioni specializzate. Tra queste ricordiamo, in particolare, quella con la Biblioteca Leonardiana di Vinci per la realizzazione della banca dati *e-Leo* (*Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*), accessibile in rete all'indirizzo www.leonardodigitale.com <10 settembre 2015>.

³ Il progetto si è avvalso del finanziamento della Fondazione Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Il lavoro ha di fatto unito storici dell'arte della Fondazione Memofonte (Donata Levi, Martina Nastasi, Alessia Ceconi, Claudio Brunetti) e storici della lingua dell'Accademia della Crusca (Nicoletta Maraschio, Marco Biffi, Giovanni Salucci e chi scrive).

il 1960 e il 1962⁴: l'opera contiene tredici trattati, dal *Libro della beltà e grazia* di Benedetto Varchi del 1543, al dialogo *Il Figino* di Gregorio Comanini del 1591, testi peraltro già disponibili in versione elettronica all'interno di una sezione specifica del sito della stessa Fondazione⁵. A questo primo nucleo si sono poi aggiunti i *Precetti* di Giovan Battista Armenini, del 1587, acquisiti a partire dall'edizione curata da Stefano Ticozzi⁶. Naturalmente non si esclude, in futuro, la possibilità di implementare tale corpus testuale attraverso l'acquisizione di altre opere.

All'interno della banca dati, che sulla scorta dell'edizione di riferimento prende il nome di *Trattati d'arte del Cinquecento* (d'ora in poi *TC*), il materiale è accessibile essenzialmente secondo due modalità: in forma tradizionale, attraverso una lettura integrale dei singoli testi (disponibili in formato PDF), oppure in modo trasversale, svolgendo interrogazioni mirate su tutto il corpus con l'ausilio delle maschere di ricerca presenti⁷. Nella sezione *Sala di lettura* si trova l'elenco completo delle opere digitalizzate immesse nella banca dati: i titoli sono disposti in ordine cronologico, in base alla data di pubblicazione⁸. Entrano a far parte del corpus, oltre

⁴ Cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*.

⁵ I testi sono accessibili in modo integrale e gratuito in formato PDF nell'area tematica *Trattati d'arte* (<http://www.memofonte.it/ricerche/trattati-darte.html>, <10 settembre 2015>).

⁶ Cfr. ARMENINI/TICOZZI 1982.

⁷ Due le tipologie di ricerca consentite: la *ricerca libera* di una singola forma (per la quale è possibile sfruttare anche l'asterisco come carattere *jolly*; es. "disegn*") e la *ricerca a distanza*; quest'ultima permette di interrogare il corpus secondo una combinazione di due forme e definendo il numero di parole entro cui esse debbano ricorrere (es. "natura" e "imitazione" entro "3" parole). Il motore di ricerca indica anche il numero complessivo delle occorrenze trovate.

⁸ Di norma, l'anno della *editio princeps*; fa tuttavia eccezione il primo testo, il *Libro della beltà e grazia* di Benedetto Varchi, per il quale si è fatto riferimento all'anno di composizione, il 1543, essendo stato pubblicato postumo quasi cinquanta anni dopo, nel 1590, a Firenze, per i tipi di Filippo Giunti (cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, vol. I, p. 335). Oltre al *Libro* del Varchi, il corpus di *TC* include, in ordine: Paolo Pino, *Dialogo di pittura [...] nuovamente dato in luce*, Venezia, Gherardo, 1548; Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima*, Firenze, Torrentino, 1549; Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intolato L'aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvergono [...]*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1557; Giovanni Andrea Gilio, *Due Dialogi*, Camerino, Gioioso, 1564; Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, [Sermartelli], 1567; Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Milano, Da Ponte, 1577; Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura [...]* al Magnifico et Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali, Venezia, Zenaro, 1580; Bartolomeo Ammannati, *Lettera [...] agli onoratissimi Accademici del Disegno*, Firenze, Sermartelli, 1582; Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo [...]*, Bologna, Benacci, 1582; Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele [...]*, Firenze, Marescotti, 1584; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instanzza della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia*, Roma, Zannetti, 1585; Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura [...]*, Ravenna, Tebaldini, 1587; Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletta, il pitore overo il poeta*, Mantova, Osanna, 1591. Si tratta di testi, come è precisato dall'edizione cartacea, che non pongono particolari problemi filologici, in quanto testi a stampa pubblicati fra il 1549 e il 1591, tutti usciti quando erano ancora vivi gli autori e pertanto «presumibilmente in edizioni curate da loro e rappresentanti la loro ultima volontà testuale» (cfr. *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962*, I, p. 330). Un altro fattore da tenere in considerazione, certamente non secondario, riguarda il periodo della stampa, cioè la seconda metà del Cinquecento, un'epoca in cui la prassi tipografica e la teorizzazione grammaticale hanno ormai determinato un avanzamento notevole del processo di unificazione nazionale della lingua e della scrittura. I testi digitalizzati riproducono fedelmente i criteri adottati dall'edizione curata da Paola Barocchi, cui si rimanda (cfr. *ivi*, pp. 330-335).

ai trattati, anche le versioni elettroniche delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari, sempre presenti nel sito della stessa Memofonte⁹.

Come appare evidente, si tratta di un archivio che associa testi piuttosto diversi fra loro: vi confluiscono opere scritte da mani che hanno esperienza diretta nella rappresentazione figurativa (come quelle dell'Ammannati, dell'Armenini o del Danti) e altre concepite da letterati 'puri' (ess. Romano Alberti, Bocchi, Dolce), opere d'impostazione erudita, imbevute di esperienze poetiche e di richiami filosofici (si pensi a quelle del Varchi)¹⁰ e altre di aspirazioni più modeste (come quella del cartografo Cristoforo Sorte), nonché opere che riflettono le preoccupazioni didattiche della Controriforma¹¹. Tuttavia tali testi sono accomunati dal fatto di mostrare tutti, in generale, un approccio nuovo alla materia artistica, fortemente teorico, ormai lontano dai manuali e dai ricettari di bottega alla maniera cenniniana – cioè da quei testi pratici che erano scritti a uso di quello stesso ambiente che li aveva prodotti – ma lontano anche dai trattati in stile albertiano. «Quel compito tutto speciale che era stata l'elaborazione dei fondamenti scientifici e tecnici, cui tanto avevano contribuito gli artisti del secolo XV e del primo Cinquecento, passa ora addirittura in seconda linea»¹²: s'impone una nuova tipologia di artista, un «virtuoso»¹³ che abbandona volentieri il pennello per la penna e che trova la sua dimensione ideale nel mondo delle Accademie più che in quello delle botteghe.

Un secondo elemento che accomuna queste opere è il fatto di aver contribuito, anche grazie alla stampa, a portare allo scoperto e all'attenzione di un pubblico più vasto le idee e i dibattiti che a quel tempo animavano i circoli delle principali città italiane; le conseguenze, tanto sul piano dello sviluppo della storiografia e della critica d'arte, quanto su quello linguistico, saranno d'importanza capitale: questi testi – con le *Vite* vasariane in testa – svolgeranno infatti un ruolo decisivo nello sviluppo e nella codificazione del nostro lessico artistico tecnico e teorico su scala nazionale, e costituiranno, non va dimenticato, anche il tramite principale e imprescindibile per la diffusione e l'affermazione dell'italiano come lingua dell'arte su scala mondiale¹⁴.

Lessico a confronto.

Esiste una terza modalità di consultazione del materiale offerto dalla nostra banca dati, una modalità 'guidata' che filtra e analizza i testi attraverso le maglie della terminologia specialistica che vi è documentata, valutandola alla luce delle soluzioni linguistiche vasariane. In altre parole, nella sezione *Lessico a confronto* si propone, sotto forma di lemmario, uno strumento utile a indagare corrispondenze e differenze fra il vocabolario artistico depositato nelle biografie del Vasari (nelle due edizioni), e quello adottato dai trattati cinquecenteschi di

⁹ Cfr. la sezione dedicata *Giorgio Vasari* nel sito della Fondazione (<http://www.memofonte.it/autori/giorgio-vasari-1511-1574.html>, <10 settembre 2015>).

¹⁰ «Dico adunque, *procedendo filosoficamente*, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola» VARCHI/BAROCCHI 1960-1962, I, pp. 43-44.

¹¹ L'adesione alle questioni morali sollevate dal Concilio di Trento emerge con particolare evidenza fra le pagine del Gilio, ecclesiastico di Fabriano, del Paleotti, arcivescovo di Bologna, o del Comanini, canonico lateranense originario di Mantova. È sensibile al clima controriformistico anche il testo dello scultore Bartolomeo Ammannati, che si presenta come la lettera di un artista ormai settantunenne che rinnega il suo passato e la 'spensieratezza' della sua produzione artistica – a cominciare dalla statua del Biancone, non abbastanza decorosa e devota –, ammonendo i giovani artisti a non trascurare mai il principio della «convenienza» delle immagini (cfr. AMMANNATI/BAROCCHI 1960-1962, III, pp. 117-123).

¹² SCHLOSSER MAGNINO 2004, p. 381.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. quanto detto oltre, a p. 7.

TC¹⁵, con l'obiettivo di tracciare i flussi circolatori di alcuni termini specifici, prima e dopo le *Vite*, e di precisare quindi il ruolo svolto da queste ultime nei processi di codificazione del nostro lessico artistico.

Una riflessione sullo sviluppo della terminologia settoriale maturata sulla produzione letteraria artistica cinquecentesca non poteva prescindere, del resto, da un raffronto con l'opera che di questo sviluppo è rappresentante di punta. Tale ruolo è stato precisato da studi storici ancor oggi irrinunciabili, cui non possiamo, in questa sede, che rimandare¹⁶; ci limiteremo tuttavia a ricordare come, dal punto di vista dei contenuti, le *Vite* abbiano reso per la prima volta disponibile l'accesso a un vasto serbatoio d'informazioni per chiunque si interessasse di arti figurative – descrizioni di opere, nomi di artisti e biografie, ma anche tecniche e pratiche d'esecuzione –, rappresentando anche il primo esempio di trattazione unificata di attività tradizionalmente considerate divise: pittura, scultura, architettura e arti minori. Nelle *Vite*, insomma, coesistono le due anime dell'arte, quella tecnica e quella critico-teorica. Una simile libertà di penna, che consente al Vasari di «trascorrere da vagheggiate descrizioni a saettanti illuminazioni critiche, al riposo dell'aneddoto, all'intervento arguto, sentenzioso o commosso»¹⁷, è anche – ed è ciò che qui interessa – una libertà di lingua: la varietà degli argomenti toccati e delle modalità espressive porta a innestare, sul solido ceppo della tradizione letteraria, il variopinto gergo degli artisti e delle botteghe artigiane, fino ad allora affidato alla trasmissione orale o a manuali pratici di circolazione limitata. Il risultato è, insomma, quell'«ardente crogiuolo» – come lo definì Giovanni Nencioni – in cui si fondono assieme il linguaggio dei pittori e quello dei poeti, un impasto espressivo «funzionalmente pronto alle esigenze del tecnico e dello storiografo e poeticamente impennato ai moti del cuore e della fantasia»¹⁸. Le *Vite* raccolgono e offrono, anche al lettore non italiano, un ampio campionario della terminologia al tempo circolante in Italia (e soprattutto in Toscana): una terminologia che, grazie anche a puntuali interventi metalinguistici, si trasforma in un codice lessicale chiaro, univoco e facilmente assimilabile.

Il punto di avvio per il nostro confronto è dato, né poteva essere altrimenti, dai preziosi strumenti offerti dal portale *Vasari scrittore*: una banca dati unica, realizzata dalla Fondazione Memofonte in occasione del cinquecentenario della nascita del biografo aretino¹⁹, che – com'è noto – raccoglie l'intero corpus degli scritti dell'artista, dalle due edizioni delle *Vite* alle *Ricordanze*, dal *Carteggio* ai *Ragionamenti*, consentendo diversi tipi di interrogazioni: semplici e immediate, e anche molto complesse, attraverso l'applicazione di avanzati filtri di ricerca. Una sezione fondamentale del portale è dedicata, in maniera specifica, al lessico delle *Vite* (edizione Torrentiniana e Giuntina): come si apprende dal sito, il *Lemmario artistico* vasariano (d'ora in

¹⁵ Con la sola esclusione, almeno per il momento, delle *Instructiones* di Carlo Borromeo: essendo redatta in latino, l'opera del Pastore di Arona mal si presta a essere analizzata mediante le procedure informatiche predisposte per i testi in volgare (vedi oltre). Sul piano lessicale, tuttavia, le *Instructiones* risultano senza dubbio interessanti e meritevoli di approfondimenti mirati: il testo è infatti ricco di interventi metalinguistici, glosse sinonimiche, tecnicismi latini o volgari con veste latineggiante. Ad esempio, nel capitolo *De cappellis et altaribus minoribus* si legge: «Altaria in fronte media uniuscuiusque cappellae construantur, non a lateribus. Ea singula minora a scabelli, quam *bradellam* vocant, solo superficie in altitudinem erecta sint cubitis duobus et uncis octo» (BORROMEIO/BAROCCHI 1960-1962, III, p. 29). *Bradella* è un chiaro settentrionalismo per 'sgabello, panca', probabilmente originatosi dal gotico **bridila* 'assicella' («anche se non è da escludere [...] uno strato longobardo», *LEI germanismi* I, 1279).

¹⁶ Sulla posizione delle *Vite* nello sviluppo del genere della storiografia artistica in Italia e fuori d'Italia e, soprattutto, sulle conseguenze linguistiche che la fortuna dell'opera ha portato con sé, è obbligatorio il rimando a: NENCIONI 1952, NENCIONI 1954 e NENCIONI 1983; BAROCCHI 1981, BAROCCHI 1996; POZZI-MATTIODA 2006.

¹⁷ NENCIONI 1952, p. 114.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il progetto si è avvalso del cofinanziamento della Regione Toscana e del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

poi *LV*) seleziona oltre 1500 voci afferenti «all'area della strumentazione, delle tecniche, dei materiali, dell'operare artistico, degli elementi architettonici e del lessico petrografico; in aggiunta a questi, sono stati selezionati sostantivi che indicano concetti di origine letteraria come *concordanza* o *discordanza*, aggettivi spesso desunti dalla lingua parlata e dalla sfera sensoriale del tatto, dell'udito, del gusto, introdotti da Vasari per qualificare, descrivere, giudicare un'opera o lo stile di un artista»²⁰. Insomma, un percorso attraverso tutto il ventaglio cromatico del vocabolario vasariano.

In una prima fase, mediante un'apposita procedura interamente informatizzata, è stata verificata la presenza di ciascun lemma vasariano all'interno di liste di frequenza estrapolate da *TC*: i risultati così ottenuti sono stati poi sottoposti a una revisione manuale, indirizzata soprattutto a riagganciare correttamente le varianti fonomorfologiche non riconosciute automaticamente ai relativi lemmi di riferimento, nonché a limitare, per quanto possibile, gli errori dovuti all'omografia dei termini (es. *ratta* sost. 'estremità rastremata di una colonna' nel Vasari, ma *ratta* agg. 'rapida, spedita' nel Comanini). Le voci risultate nel nuovo lemmario, circa 1120, rappresentano dunque l'insieme dei termini di *LV* che hanno avuto riscontro positivo nei nostri trattati: si tratta di termini di natura molto diversa, relativi tanto alla dimensione della pura tecnica della realizzazione figurativa (ess. *abbozzare*, *acquerello*, *biacca*, *gomma*, *lumeggiare*, *scalpello*, *tempera* ecc.), tanto, e soprattutto, a quella teorica dell'ecfrasi e della critica d'arte (ess. *composizione*, *concordanza* e *discordanza*, *invenzione*, *maniera* ecc.).

Può essere utile dare qualche breve indicazione per la consultazione: i lemmi sono presentati in ordine alfabetico e in forma normalizzata²¹; selezionando un'entrata, l'utente può scegliere di visualizzare tutti i contesti associati a essa (mediante l'opzione *vedi tutti*), oppure di filtrarli secondo una specifica forma d'interesse. I contesti vengono quindi offerti in ordine cronologico, includendo anche le occorrenze vasariane di entrambe le edizioni: ciò consente di osservare sinotticamente tutte le possibilità d'impiego della parola cercata, la sua effettiva frequenza nei testi e le relazioni con l'opera del Vasari, anche in diacronia. Infine, selezionando l'opzione *vedi testo esteso* è possibile visualizzare una porzione più ampia del contesto (Fig. 1).

Il lemmario di confronto si presenta come uno strumento di grande utilità per gli studiosi di storia dell'arte e di storia della lingua, e ricco di potenzialità per ricerche future, sia che si assuma come punto di arrivo un ampliamento dell'indagine sull'esperienza vasariana, sia che si intenda prendere in esame questa trattatistica 'minore'. È comunque già possibile trarre qualche prima considerazione rilevante, partendo da semplici risultati statistici. Le voci raccolte in *LV* sono 1568; di queste, 1120 hanno riscontro positivo nei nostri testi: a una prima osservazione, dunque, il dato numerico ci apre un quadro decisamente interessante, poiché circa il 70% della terminologia impiegata dal Vasari risulta effettivamente attestato anche nei trattati digitalizzati. Tali dati, tuttavia, andranno presi con molta cautela, per diverse ragioni: la prima ragione che ci invita alla prudenza è insita nello stesso metodo impiegato, che si basa su procedure informatiche e, per quanto sottoposte a una revisione manuale, sono sempre portatrici di approssimazioni; la seconda ragione risiede nella natura stessa della terminologia vasariana, che in molti casi, come è stato messo più volte in rilievo²², si avvale di parole afferenti alla lingua comune o tratte dalla sfera sensoriale del tatto, dell'udito e del

²⁰ Cfr. *LV*, pagina introduttiva.

²¹ I verbi sono ricondotti all'infinito, i sostantivi al singolare, gli aggettivi e i participi passati al maschile singolare. Per facilitare il reperimento dei termini e la consultazione, si è scelto di porre in entrata il lemma nella sua forma moderna (ess. *cameo* > *cammeo*; *musaico* > *mosaico*; *scarpello* > *scalpello* ecc.), anche laddove quest'ultima non risulti attestata in *TC*. Cliccando sul lemma, l'utente accede a un riquadro che riporta l'elenco delle varianti formali collegate alla parola selezionata; nello stesso riquadro sono indicati anche eventuali derivati – come diminutivi o vezzeggiativi – di interesse minore (ess. *fregietto*, *pennelletto* ecc.). Si tratta di derivati che non hanno, relativamente alla forma base, un significato tecnico specifico e autonomo (come invece avviene per *medaglione* rispetto a *medaglia* o per *tavolella* 'tavolozza dei colori' rispetto a *tavola*).

²² Basterà il riferimento a BAROCCHI 1981; NENCIONI 1952; NENCIONI 1983.

gusto, per descrivere e giudicare un'opera d'arte o lo stile di un artista. Si pensi a termini come *carnosità*, *asprezza*, *crudezza*, *languidezza*, *gagliardezza*, *gofferia*, *morbidezza*, *leggiadria*, *piumosità* ecc. Questo avviene soprattutto nel campo dell'aggettivazione: la lingua dell'ecfrasi e della critica del Vasari predilige l'uso di un'aggettivazione ricca e creativa rispetto alla rigida nomenclatura di settore; ciò consente di modulare l'intensità dell'accezione di un termine, ad esempio di un colore, affiancando a esso di volta in volta un determinante diverso: *crudo*, *schietto*, *abbagliato*, *smorto*, *fiammeggiante* ecc.²³. Di fronte a queste voci, siano aggettivi oppure termini d'uso comune che sono investiti da Vasari di un'accezione specifica o che vengono impiegati in un modo molto personale, il riscontro matematico vale poco, si capisce: bisogna valutare caso per caso, osservare i dati con la lente d'ingrandimento²⁴.

Ben diversa è la situazione dei termini relativi alla sfera tecnica e pratica della creazione artistica: qui la probabilità del fraintendimento è più bassa ed è anche più facile la verifica. I tecnicismi inclusi in *LV* rappresentano circa il 36% delle voci, e di questo, circa il 61% trova riscontro positivo nei nostri testi: si tratta di termini relativi alle tecniche artistiche (ess. *acquerello*, *contornare*, *sfumare*, *a fresco*, *a olio*, *schizzo* ecc.), ai materiali e agli strumenti impiegati (ess. *matita*, *puntello*, *scalpello*, *bulino*, *calcagnolo* ecc., le pietre coloranti, i marmi ecc.), appartenenti sia all'ambito della pittura, sia della scultura, sia dell'architettura (dato che i testi a disposizione spaziano su tutt'e tre le arti). Va detto che, inizialmente, una corrispondenza così elevata non era attesa: i testi analizzati infatti sono in larga parte, come già detto, testi in cui predomina l'approccio teorico, il gusto per la dissertazione leggera e ricca di richiami letterari, testi, insomma, in cui anche chi ha dimestichezza con pennello e scalpello mostra di voler scrivere 'da filosofo'²⁵. È pertanto lecito leggere, in questi risultati, una conferma dell'ormai ampia circolarità delle voci più specifiche del settore e dell'alto grado di maturità ormai raggiunto da

²³ Cfr. BAROCCHI 1981, p. 9. La studiosa propone anche un breve saggio di confronto fra la terminologia coloristica impiegata dal Cennini, ricca di termini specifici come *arzia*, *biffo*, *cinabrese*, *ocra* ecc., e quella vasariana, che «prescinde dalle componenti reali» (*ibidem*), puntando sull'aggettivazione. Per un'analisi del lessico tecnico-artistico cenniniano e della sua vitalità nelle *Vite*, si rimanda a RICOTTA 2013 e al contributo della medesima autrice pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

²⁴ Qualche rispondenza interessante, in questo particolare e delicato settore dell'aggettivazione, ad esempio, è data dal testo dell'Armenini, che in più occasioni rivela una notevole affinità lessicale col testo vasariano. Poche (ma mirate) interrogazioni attraverso le maschere di ricerca di *TC* ne danno conferma: nel pittore faentino tornano, ad esempio, gli aggettivi *piumoso* (Vasari: «et i capegli morbidi, e le barbe **piumose**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 245; Armenini: «co' capelli sfilati, biondi, lustri, ondeggianti e **piumosi**»; ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 210), *abbacinato* (Vasari: «assetto la finestra che facesse lume **abbacinato**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 4; Armenini: «[scil. lume] ombroso e quasi che **abbacinato**» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 114), *schietto* (Vasari: «di maniera ch'a poco a poco troveremo il nero **schietto**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 45; Armenini: «usano il bianco **schietto** con troppo abbondanza» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 156), *fiammeggiante* (Vasari: «et i colori maninconici e pallidi fanno parere più allegri quelli che li sono accanto e quasi d'una certa bellezza **fiammeggianti**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 49; Armenini: «unire le mestiche ed i colori diversi insieme, che rieschino puri, **fiammeggianti** e piacevoli» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 58; «con altre cose assai, che ci fanno benissimo, e che sono messe ad oro ed a colori **fiammeggianti**» *ivi*, p. 245); le coppie *morbido e pastoso* (Vasari: «con una certa maniera **morbida e pastosa**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 577; Armenini: «una vergine si faccia [...] con un'aria angelica di viso, e sia colorita, fresca, **morbida e pastosa**» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 210) *acceso e abbagliato* (Vasari: «ma lo unito [scil. colore] che tenga in fra **lo acceso e lo abbagliato** è perfettissimo e diletta l'occhio» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, I, p. 49; Armenini: «si termini le varietà dei colori divisi con bell'ordine, sicché si veggia in tutta la storia una universale unione di quelli, che tiri fra **l'acceso e l'abbagliato** senza esservi termini di linee o d'altre cose che arrear possano durezza agli occhi de' riguardanti» ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 209) fino a tre elementi ricorrenti (Vasari: «una certa maniera **secca e cruda e tagliente**» VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, III; Armenini: «e le opere loro riuscivano **crude, secche e taglienti**» ARMENINI/TICOZZI 1982, pp. 174-175). Tutti gli esempi vasariani riportati sono tratti dall'edizione Giuntina (1568).

²⁵ A tal proposito, si legga quanto scrive SCHLOSSER MAGNINO 2004, p. 383, dell'Armenini: l'artista faentino «è, come il Cellini, per indole, un pratico e un empirico, e come lui paga il tributo alla grigia teoria solo perché costretto dall'ambiente».

questo codice linguistico, nonché della sua fruibilità anche a un livello più ampio, non necessariamente circoscritto agli ambienti degli addetti ai lavori. Dal nostro confronto emerge, in altri termini, che è ormai compiuto il processo di codificazione di una base lessicale di riferimento sempre più solida e unitaria, e pronta per l'esportazione oltre i confini nazionali. Ricordiamo, come è stato messo in rilievo da studi recenti²⁶ e come emerge chiaramente anche da una ricerca all'interno del *DIFIT*, il *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, diretto da Harro Stammerjohann²⁷, oggi interrogabile attraverso la banca dati *OIM*, l'*Osservatorio degli italianismi nel mondo*²⁸, che la penetrazione di italianismi relativi al campo dell'arte nelle principali lingue europee è davvero massiccia, e appare seconda soltanto a quella relativa al lessico della musica²⁹. La metà delle voci d'arte prestate alle altre lingue si diffonde e si afferma proprio nei secoli di maggior prestigio italiano nell'arte, cioè il Cinquecento e il Seicento, secoli in cui la nostra lingua viaggia grazie a pittori, scultori e architetti chiamati nelle principali corti europee, ma, soprattutto, grazie all'influenza esercitata da una riflessione teorica che, si è visto, raggiunge l'apice della produttività negli stessi anni³⁰.

Capriccio: una licenza degli artisti della «terza età».

Si propone, a questo punto, un esempio di ricerca che farà meglio comprendere le funzionalità e le potenzialità di questo lemmario. Fra le tante voci possibili, si è scelto di prendere in esame *capriccio*: un termine che non soltanto conosce, in questa particolare stagione artistica, una temporanea riabilitazione semantica dal negativo al positivo, ma diviene addirittura sinonimo di un'inventività ricca, guizzante ed estrosa e, quindi, emblema del nuovo gusto creativo imposto dal Manierismo³¹. Complessivamente, *capriccio* e *capriccioso* contano in *TC* oltre 300 occorrenze – e già questo dato colpisce e induce a riservare al termine una maggiore attenzione. Scorrendo i contesti ottenuti dalla ricerca, poi, lo statuto terminologico nuovo, di chiara valenza positiva, appare via via più evidente: nel Vasari e nei trattati presi in esame, *capriccio* vale – prevalentemente, benché non esclusivamente – ‘invenzione, idea originale, fantasia, estro creativo’ dell'artista. Ma prima di addentrarci nelle ‘capricciose’ volute del gusto cinquecentesco, appare utile fare un passo indietro e gettare almeno uno sguardo alle fasi precedenti alla trasformazione semantica.

La prima attestazione del termine risale agli ultimi anni del Duecento; si trova documentata in Bono Giamboni, nelle *Storie contra i Pagani di Paolo Orosio volgarizzate* (ante

²⁶ Cfr. soprattutto BIFFI 2012 e MOTOLESE 2012 e bibliografia ivi indicata.

²⁷ Il *DIFIT*, come chiarito nella *Introduzione*, si occupa in particolare di raccogliere e analizzare gli italianismi riconosciuti come prestiti «dalla lessicografia in generale, moderna e storica, della lingua rispettiva» per «mettere a confronto l'incidenza dell'italiano sul francese, l'inglese e il tedesco, le tre lingue che sono al centro dello spazio europeo e che sono a più stretto contatto tra loro, con l'intento di ricostruire le trafele di penetrazione e la diversa sorte delle parole italiane in questo circuito» (*ivi*, p. XI).

²⁸ L'*OIM*, accessibile in rete dal sito dell'Accademia della Crusca (www.accademiadellacrusca.it), fa parte del progetto di ricerca VIVIT – *VIVI ITALIANO. Il portale dell'italiano nel mondo* – un archivio digitale integrato di materiali didattici, testi e documentazioni iconografiche e multimediali per la conoscenza all'estero del patrimonio linguistico e storico-culturale italiano, con particolare riguardo e destinazione a italiani all'estero di seconda e terza generazione.

²⁹ Delle circa 4400 voci incluse nel *DIFIT*, ben 372 sono relative al settore artistico, cioè circa l'8,5%. La musica, tra tutti i settori certamente il più rappresentato, si aggiudica circa il 20%; al terzo gradino del podio si colloca, senza molto sorprendere, il lessico dell'enogastronomia, che conta il 5% circa degli italianismi raccolti. Ricavo tali dati da BIFFI 2012, p. 65.

³⁰ Per un quadro diacronico dei termini artistici italiani esportati, costruito sulla base dei dati *DIFIT*, si rimanda ancora a BIFFI 2012, pp. 65-70. Per un'indagine più ampia, indipendente dal lavoro di Stammerjohann, si veda soprattutto MOTOLESE 2012 (da consultare anche con Pausilio del dettagliato *Indice delle forme notevoli* in fondo al volume).

³¹ Si veda quanto notato da ALTIERI BIAGI 1998, pp. 180-182, a proposito dell'uso del termine nel Cellini.

1292), con un'accezione, tuttavia, ben diversa da quella affermata nei secoli successivi: *capriccio* vale infatti 'ribrezzo, paura' o anche 'brivido, tremore'³². Si pensi al passo dantesco «I vidi, e anco il cor me n'accapriccia, / uno aspettar così, com'elli 'ncontra / ch'una rana rimane e l'altra spiccia» (*Inferno*, XXII, 31-33)³³, celebre similitudine che descrive la condizione dei dannati 'impegolati' nella quinta bolgia e che prepara il racconto dello sventurato Ciampolo di Navarra; ebbene, il passo è così glossato da Francesco da Buti: «Et aggiugne [...]: *Io*; Dante, vidi, et anco il cor me n'accapriccia; cioè la memoria me ne spaventa: lo cuore si piglia qui per la memoria; **capriccio** significa paura, e però capricciare, o vuogli raccapricciare; cioè spaurire» (*Commento all'Inferno*, XXII, 25-36)³⁴.

L'etimologia della parola resta discussa. Senza entrare nell'argomento, si segnala soltanto che l'ipotesi di maggior credito avallata dagli strumenti lessicografici di riferimento³⁵ riconduce *capriccio* a una combinazione *capo* + *riccio*, cioè 'capelli arricciati per la paura'. Resta da chiarire – come nota il *DELI* – il rapporto semantico, tutt'altro che evidente, fra *capriccio* 'paura, ribrezzo' e *capriccio* 'ghiribizzo, desiderio, voglia bizzarra'³⁶. Certo è che il termine, nella prima accezione, sopravvive soltanto nei derivati *raccapriccio* e *raccapricciare*³⁷, mentre, nella seconda, sembra venir fuori quasi dal nulla agli inizi del secolo XVI: le prime occorrenze si legano alla penna di Pietro Aretino, il quale vi ricorre, ad esempio, nelle commedie *Il marescalco*, del 1527 («questi signori hanno di strani **capricci**, gran cosa è il fatto loro» *ivi*, II, 3, 12), e *Lo ipocrito*, del 1542 («Diffinizione tanto vera quanto nuova fu quella di colui che, nel sentire il fine, [...] disse la sorte non essere altro che umori de i pianeti e **capriccio** de i cieli, e il mondo isciagurato il pallone de le lor bagatelle» *ivi*, III, 15, 23)³⁸. Il nuovo significato, che subito s'impone, colloca il

³² «[...] tra l'altre crudeli e spaventevoli cose che negli uomini per loro presi faciano, quando facea loro bisogno di bere, prese l'ossa delle capita degli uomini, essendo ancora piene di capegli e sanguinose, trattone fuori il cervello, con disiderio e senza riprezzo, ovvero **capriccio**, come fossero veragi vaselli da bere, usavano; i quali erano ancora sanguinosi e crudeli a vedere» *ivi*, V, 23 (cfr. *TLIO*, s.v. *capriccio* §. 1). Nello stesso testo è documentato anche il primo esempio del verbo *raccapricciare* (V, 10; cfr. *Corpus OVT*).

³³ La forma verbale, in rima con *Barbariccia* (29) e *spiccia* (33), è attestata per la prima volta proprio in Dante; cfr. *TLIO*, s.v. *accapricciare*. Si noti, inoltre, che nell'*Inferno* dantesco ricorre anche la variante *raccapricciare*: «Tacendo divenimmo là 've spiccia / fuor de la selva un picciol fiumicello, / lo cui rossore ancor mi **raccapriccia**» *ivi*, XIV, 76-78 (cfr. *Corpus OVT*).

³⁴ Cfr. *TLIO*, s.v. *capriccio* §. 1. Per l'interpretazione dello stesso passo nei commenti danteschi successivi, cfr. *DDP* (es. nel *Commento* di Cristoforo Landino del 1481 si legge: «**Capriccio** in fiorentino significa quello che e Latini dicono "horrore" che è quando e peli s'aricciano, et questo interviene pel freddo; et perché nella paura el corpo riman freddo, conciosia che el sangue nel quale consiste el caldo corre al cuore, et abbandona gl'altri membri, però vi nasce **capriccio**, et è decto **capriccio** quasi capo ariccio, perché s'aricciano e capegli in capo» *Inferno* XXII, 30-33).

³⁵ Cfr. in particolare *DEI*, *DELI*, entrambi s.v. *capriccio*, e *LEI* XI, 1357.

³⁶ Sull'inconciliabilità dei due significati, il *DELI* chiude: «pur non potendo proporre un'etim[ologia] persuasiva, non vogliamo rinunziare all'ipotesi che si tratti di due parole d'origine] diversa, venute poi a convergere foneticamente» *ibidem*. A margine si segnala la posizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (quinta impressione): «Probabilmente da Capra, animale di movimenti sfrenati ed incomposti: ma altri credono che sia derivato da *erigere caput*» (cfr. *CRUSCA V*, s.v.).

³⁷ Ne fa uso ancora il Parini («Potria, tolgalo il cielo, il picciol cane / Con latrati improvvisi i cari sogni / Troncare a la tua Dama, ond'ella, scossa / Da subito **capriccio**, a rannicchiarsi / Astretta fosse, di sudor gelato / E la fronte bagnando, e il guancial molle» *Il Giorno, Mattino*, 426-431; cfr. *BIZ*, s.v.). I dizionari non registrano esempi letterari successivi (cfr. *GDLI*, s.v. §. 6; *LEI* XI, 1055). Si noti che l'accezione antica di 'tremore, orrore' è data come primo significato del termine dalle prime quattro impressioni del *Vocabolario* della Crusca (cfr. *CRUSCA I-IV*, s.v.), mentre scompare, inaspettatamente, nell'ultima, la quale dà spazio soltanto al significato successivo («Voglia, o Idea, che ha del fantastico e dell'irragionevole, e che per lo più nasce da leggerezza di natura, o da poca riflessione»; cfr. *CRUSCA V*, s.v.) e alle sfumature a esso connesse (es. «Capriccio prendesi anche per Amore leggero e incostante [...]» *ivi*, §. III). Tuttavia, nell'articolo lessicografico della quinta, totalmente rinnovato e ampliato rispetto alle precedenti edizioni, trova finalmente posto – appena sotto la prima accezione – anche il particolare valore artistico legato al gusto creativo cinquecentesco (si veda quando detto oltre, nella nota 57).

³⁸ Cfr. *BIZ*, s.v. Dalla stessa ricaviamo altre occorrenze in autori coevi, ad es.: «non mi so scusar se non con dire / quel ch'io dissi di sopra: e' son **capricci** / ch'a mio dispetto mi voglion venire / come a te di castagne far

termine nella sfera dell'irrazionale, del desiderio bizzarro e ingiustificato, della casualità e dell'incoerenza. Acezione negativa valida ancor oggi. Negli stessi anni fa la sua comparsa anche l'aggettivo *capriccioso*, attestato dal 1528 in Ubaldino Bandinelli: «mi veniste in mente voi, sì come quello, che solete fare simili tratti ad altri, et sopra tutto huomo siate **capriccioso**»³⁹.

Ma torniamo ai *capricci* d'arte e alla banca dati. A differenza di quanto rilevato in ambito letterario⁴⁰, nella scrittura artistica cinquecentesca il nostro termine si presenta, si diceva, eccezionalmente esente da connotazioni spregiative. Nelle biografie del Vasari, in particolare, sono approvati e lodati i molti *capricci* di Leonardo o di Raffaello, i «**capricci** straordinari e nuovi»⁴¹ del «divino» Michelangelo, nonché le «**capricciose**, utili all'arte e belle affatto»⁴² soluzioni di Leon Battista Alberti. Ancora, nella biografia del Mantegna, leggiamo: «Mostrò costui con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scórti delle figure al di sotto in su, il che fu certo invenzione difficile e **capricciosa**», dove *capricciosa* sta evidentemente per 'ardita, sperimentale'. Del resto, pensando agli scorci prospettici del Mantegna, non ci verrebbe forse in mente niente di più 'azzardato' (Fig. 2).

La valenza positiva del termine *capriccio* e del suo derivato aggettivale si spiega alla luce dei nuovi canoni artistici e dei nuovi gusti sviluppati dall'epoca, ormai pronti a prendere le distanze dal rigore del classicismo e dalla compostezza e dall'equilibrio del modello albertiano. Tali canoni, com'è stato notato⁴³, trovano senza dubbio il loro manifesto, la loro dichiarazione programmatica nel *Proemio* alla terza parte delle *Vite*. Qui il Vasari, parlando dei maestri della «seconda età» trattati nella parte precedente, spiega che essi, è vero, si sono messi in luce per la regola, per l'ordine e per la misura delle loro rappresentazioni figurative, ma è mancato loro qualcosa. Più precisamente, a tali artisti è mancata una «licenzia» tale da poter sussistere «senza far confusione e guastare l'ordine» e che pur «mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento»: ai maestri antichi è mancato, cioè, un qualcosa di più estroso, un guizzo che «nella regola» rompesse la regola, per dare quella «bellezza continuata in ogni minima cosa».

Ma se bene i secondi argomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissino di aggiugnere all'intero della perfezzione, mancandoci ancora *nella regola una licenzia*, che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, *che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento*⁴⁴.

Poco oltre aggiunge:

pasticci» Francesco Berni, *Rime*, LIV, 103-106 (ante 1535); «Non credeva io già che simili **capricci** entrassero ne gli uomini gravi e giudiziosi, ma esso con tanto ardore e assiduo studio me n'ha del tutto sgannato e fattomi ravedere, che non men pazzi sieno e mercatanti che li poeti» Ortensio Lando, *Paradossi*, XXX (1543).

³⁹ Cfr. MATT 2002, p. 113. Il riferimento al testo del Bandinelli, suggerito dal LEI XI, 1059, consente di retrodatare l'aggettivo di qualche anno rispetto a quanto indicato dalla BIZ, s.v. («Minerva è **capricciosa** e Marte è strano» Pietro Aretino, *Astolfoida*, I, 10; 1540 ca.) o dal GDLI, s.v. §. 1 («da quale [*scil.* gentildonna] era d'un cervel più gagliardetto e **capriccioso** che a donna di gravità non conveniva» Matteo Bandello, *Novelle*, I, 44; 1554).

⁴⁰ Nel Varchi, autore al limite fra i due ambienti culturali, *capriccio* è sinonimo di 'inventività, fantasia' ma con una sfumatura semantica che lo associa a un livello più basso, più 'popolare' (cfr. ALTIERI BIAGI 1998, p. 180): «come degli huomini o ingegnosi o buoni solemo dire che hanno begli concetti, o buoni, o alti, o grandi, cioè bei pensieri, ingegnose fantasie, divine invenzioni overo trovati, et più volgarmente **capricci**, ghiribizzi et altri cotali nomi bassi et plebei [...]» (VARCHI 1549, p. 23).

⁴¹ *Vita di Michelagnolo Buonarruoti* (ed. 1568), in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, II, p. 736.

⁴² *Vita di Leon Batista Alberti* (ed. 1568), ivi, I, p. 368.

⁴³ Mi riferisco ancora una volta al lavoro di Maria Luisa Altieri Biagi (ALTIERI BIAGI 1998, p. 180).

⁴⁴ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, vol. II, p. II (corsivo mio).

Vi mancavano ancora la copia de' belli abiti, *la varietà di tante bizzarrie*, la vaghezza de' colori, la univers[al]ità ne' casamenti, e la lontananza e la varietà ne' paesi⁴⁵.

I trattati inclusi nella nostra banca dati confermano in larga parte questo nuovo statuto del termine; si osservino alcuni esempi fra i tanti offerti dal lemmario s.v. *capriccio*:

Voi dite quel pittore fare imitazion fantastica, il qual dipinge cosa di **capriccio** e d'invenzion sua, e che non abbia l'essere fuori del proprio intelletto⁴⁶.

[...] Anzi, ingegnossissimo pittor fantastico e commendabile sommamente. Ché, se bene la favola, così di Flora come di Vertunno, gli è stata somministrata di fuori, e da poeti che l'hanno imitata col verso, e da altri pittori che l'hanno dipinta; **capriccio** et invenzion sua nondimeno è stato il formare una donna che tutta sia fiori, et un uomo che tutto sia frutti; cosa che non aveva l'essere in alcun altro intelletto⁴⁷.

Nei passi citati, tratti dal dialogo *Il Figino* del Comanini (1591), gli interlocutori stanno prendendo in esame i dipinti della *Flora* e del *Vertumno* dell'Arcimboldi, due celebri ritratti composti assemblando una straordinaria varietà di fiori nell'uno, e di vegetali nell'altro (Fig. 3). L'effetto ottico ottenuto inganna e sorprende l'osservatore, e la 'trovata' pittorica si rivela indubbiamente ardita e originale: il senso di *capriccio* è chiaro. I due esempi ci consentono, inoltre, di mettere in evidenza un altro elemento interessante, e cioè che il nostro termine ricorre frequentemente accanto a *invenzione*, *ingegno* o *ingegnoso*, parole con le quali si stabilisce un'associazione sinonimica forte che conferma, ancora una volta, la valenza positiva di *capriccio*.

Nell'Armenini le stupefacenti sperimentazioni pittoriche della *Camera dei Giganti* di Palazzo Te (1532-1534) sono «un **capriccio** bellissimo» fatto «con molto artificio e studi», con varietà di scorci e di attitudini⁴⁸:

[...] e vi sono i Giganti, i quali in diverse parti chi feriti, e chi morti cader si veggono sotto le rovine de' monti: ed in vero è commendato per un **capriccio** bellissimo, e come che sia vario e nuovo è molto orribile ed a vedere spaventoso⁴⁹.

Nel Paleotti *capriccio* vale 'gusto' personale dell'artista. Si osservi come, anche qui, il termine ricorra vicino a *ingegno*:

I pittori adonque, considerata la natura del luogo e con questi principii avuti dagli autori, cercarono accomodare l'arte loro a queste favolosità, aggiungendovi poi ciascuno altre cose di suo **capriccio**, secondo che l'ingegno suo gli porgeva [...]⁵⁰.

La celebrazione della creatività abbondante, estrosa, inattesa – potremmo dire insolita, ma sempre in accezione positiva – ispirata dal Manierismo passa anche attraverso l'aggettivo *capriccioso*, come già accennato. Esemplifichiamo, ancora una volta, attraverso il lemmario: «fu opera **capricciosa** e molto vaga» (Vasari)⁵¹; «perché si vede che era molto ingegnoso e **capriccioso**, come da alcune delle sudette sue pitture si può comprendere» (Aldovrandi)⁵²;

⁴⁵ *Ibidem*. Si noti che, per effetto della «dicensia» cinquecentesca, anche il sostantivo *bizzarria* e l'aggettivo *bizzarro*, nell'ambito dei concetti figurativi, sono investiti dalla medesima rivalutazione semantica.

⁴⁶ COMANINI/BAROCCHI 1960-1962, III, p. 256.

⁴⁷ *Ivi*, p. 257.

⁴⁸ ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 233.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, II, p. 437.

⁵¹ *Vita di Francesco detto De' Salviati*, in VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, vol. II, p. 637.

⁵² *Lettera di Ulisse Aldovrandi al Paleotti*, in PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962, II, p. 516.

«con ricche e **capricciose** invenzioni di cose molto diverse e stravaganti»⁵³ oppure «quanto essi [*scil.* pittori] fossero **capricciosi** e valenti in queste materie» (Armenini)⁵⁴.

Dall'analisi dei risultati offerti dalla banca dati, tuttavia, emergono anche letture negative del termine, non di rado indotte dalle preoccupazioni morali della Controriforma. Scrive ad esempio il Gilio, invocando l'autorità di Orazio, a proposito delle grottesche: «in tutte le cose si deggia servare l'ordine de la natura, e tutto quello che può cadere sotto ben regolata poesia è concesso al pittore et al poeta. [...] Ma se da questo in poi vorrà il pittore simili dissonanze dipingere con pretesto de la poetica licenza, più tosto quelle pitture saranno regolate dal **capriccio** che da la ragione de le cose naturali, de le quali l'arte è scimia, e l'artefice più tosto si recherà a sé stesso riso e vergogna, che onore e laude»⁵⁵. La condanna del Gilio alla moda delle decorazioni stravaganti che affollavano disordinatamente le pareti e i soffitti dei palazzi del tempo, non è – si badi bene – condotta sul piano dell'estetica, bensì su quello della morale. Al *capriccio* si sovrappone allora il senso di 'volubilità, irrazionalità e leggerezza' dei principi comportamentali: lo sfogo estroso della creatività è ormai avvertito come un pericolo.

La fortuna della valenza positiva del termine nella sfera artistica è dunque destinata a spegnersi⁵⁶. Nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del Baldinucci (1681), *capriccio* ha ancora un senso neutrale che ne mette in risalto il 'tratto individuale': «Proprio pensiero e invenzione; quindi, *fatto a capriccio* o *di fantasia*, cioè di proprio pensiero e invenzione»⁵⁷. È senz'altro il Secolo dei Lumi a mettere il termine, assieme ai principi artistici in esso racchiusi, irrimediabilmente nell'ombra. La definitiva revoca di quella «licenzia» tanto cara al Vasari e al suo tempo è evidente nel Milizia, che così condanna il *capriccio*, inteso ormai più ampiamente come 'genere', nel *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797):

CAPRICCIO in morale è il gusto per cose che non si convengono, e che presto ci dispiacciono. Nelle belle arti e specialmente in architettura, il **capriccio** è il gusto per produzioni straniere ai principj dell'arte, le quali, mancanti di base solida, non possono piacerci lungo tempo. [...] il **capriccio** risulta dal lusso, e dalla sazietà delle migliori cose, onde si cercano cangiamenti. [...] l'abuso del piacere degli ornati basta per spiegare cosa è **capriccio**. Se all'abuso del piacere, si unisce l'abuso della ragione, si forma la bizzaria, e la follia con tutti i delirj borromineschi⁵⁸.

⁵³ ARMENINI/TICOZZI 1982, p. 269.

⁵⁴ *Ivi*, p. 296.

⁵⁵ GILIO/BAROCCHI 1960-1962, II, pp. 18-19.

⁵⁶ Sorte diversa spetterà, invece, al *capriccio* nel campo della musica, dove la parola, diffusasi negli stessi anni, finisce col fissarsi come puntuale tecnicismo per indicare un componimento (prima vocale, poi anche strumentale) di schema libero (es. Anton Francesco Doni: «mai più comporrò di **capriccio**, mai più» *Canto. Dialogo della musica*, 1544; cfr. *LESMU*, s.v.) Il *capriccio* in musica «comporta un trattamento tematico ricco di trasformazioni, frequenza di modulazioni ritmiche e associazione liberissima di momenti apparentemente slegati l'uno dall'altro. I *capricci* sono numerosi nella musica da liuto e da tastiera [...]» (*ET*, s.v.). Come termine specialistico della musica, nei secoli successivi *capriccio* si imporrà anche alle altre lingue europee (cfr. *DIFIT*, s.v.).

⁵⁷ BALDINUCCI/PARODI 1975, s.v. La posizione del Baldinucci, accademico dal 1682, sarà stata senza dubbio determinante per la costruzione della voce *capriccio* nelle successive impressioni del *Vocabolario* della Crusca; tra queste colpisce la quinta che, come si diceva (cfr. *supra*, nota 37), riserva alla particolare accezione in esame un paragrafo a sé, corredato di un'esemplificazione molto ricca. La definizione qui proposta ricorda da vicino quella adottata dal *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: «Capriccio dicasi pure per Pensiero o Invenzione, in opera d'arte o di poesia, che abbia del bizzarro e del fantastico, e anche del nuovo e dell'originale» (cfr. *CRUSCA V*, s.v. §. I). Del resto, già nelle edizioni precedenti (che pure non isolavano il valore artistico), il significato di 'ghiribizzo' appariva mitigato da termini come 'pensiero, fantasia' oppure, a partire dalla seconda edizione, da 'invenzione'. Significativi anche i corrispettivi latini indicati: *voluntas* e *cupiditas* nella prima edizione, dalla seconda anche *inventum* e nella quarta persino *argutiae*.

⁵⁸ MILIZIA 1797, s.v. Per un quadro complessivo del *capriccio* come 'genere' nella letteratura artistica e nell'arte, si rimanda al *DA*, s.v.



Fig. 1: *Lemmario*: selezione delle forme e visualizzazione dei contesti associati

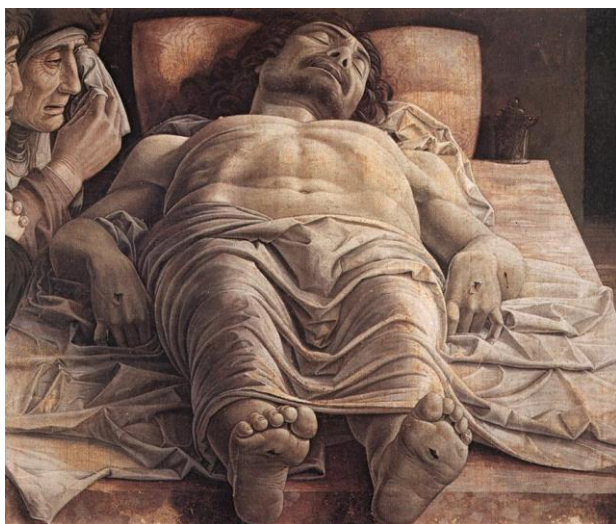


Fig. 2: Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1475-1478 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 3: Giuseppe Arcimboldi, *Vertumno*, 1590, Stoccolma, Skoklosters slott.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

BIZ

Biblioteca Italiana Zanichelli, DVD-Rom per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.

Corpus OVI

Banca dati completa dei testi italiani antichi raccolta dall'Opera del Vocabolario Italiano (OVI, Istituto del CNR) e consultabile in rete all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/>.

CRUSCA I

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia 1612⁵⁹.

CRUSCA II

Vocabolario degli Accademici della Crusca, In questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso, Venezia 1623.

CRUSCA III

Vocabolario degli Accademici della Crusca, In questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto, I-III, Firenze 1691.

CRUSCA IV

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quarta impressione, I-VI, Firenze 1729-1738.

CRUSCA V

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Quinta impressione, I-XI (A-Ozono), Firenze 1863-1923.

DA

Dizionario d'Arte, a cura di L. Grassi e M. Pepe, Torino 1995.

DDP

Dartmouth Dante Project, banca dati dei commenti danteschi realizzata dal Dartmouth College in collaborazione con la Princeton University, consultabile in rete all'indirizzo <http://dante.dartmouth.edu/>.

DIFIT

Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco, a cura di H. Stammerjohann e E. Arcaini *et alii*, Firenze 2008.

DEI

Dizionario Etimologico Italiano, di C. Battisti e G. Alessio, I-V, Firenze 1950-1957.

⁵⁹ Le prime quattro edizioni del *Vocabolario degli Accademici* sono consultabili in rete mediante il sistema *Cruscle - Lessicografia della Crusca in rete*, a cura di Massimo Fanfani e Marco Biffi (indirizzo <http://lessicografia.it> <10 settembre 2015>). La versione elettronica della quinta impressione è in preparazione (è già comunque possibile, nello stesso sito, una ricerca dei lemmi per immagini).

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

ET

Enciclopedia Treccani online, consultabile in rete all'indirizzo www.treccani.it.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LEI

Lessico Etimologico Italiano, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 1979.

LEI germanismi

Lessico Etimologico Italiano, Germanismi, a cura di E. Morlicchio, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 2000.

LESMU

Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze 2007 (con CD-Rom).

LV

Lemmario artistico vasariano delle due edizioni delle *Vite* di Giorgio Vasari realizzato dalla Fondazione Memofonte e consultabile in rete all'indirizzo <http://vasariscrittore.memofonte.it/lemmario>, Firenze 2011.

TC

Trattati d'arte del Cinquecento, banca dati testuale consultabile in rete all'indirizzo <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/index.asp>, Firenze 2015.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito <http://tlio.ovc.cnr.it/TLIO/>.

Studi ed edizioni

ALTIERI BIAGI 1998

M.L. ALTIERI BIAGI, *La Vita del Cellini: temi, termini, sintagmi*, in *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma-Venezia-Vienna 1998, pp. 129-205.

AMMANNATI/BAROCCHI 1960-1962

B. AMMANNATI, *Lettera agli onoratissimi Accademici del Disegno (1582)*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, pp. 117-123.

ARMENINI/TICOZZI 1982

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, a cura di Stefano Ticozzi, Bologna 1982 (riproduzione anastatica dell'edizione di Milano 1820).

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione del 1681).

BAROCCHI 1981

P. BAROCCHI, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di Lessicografia Italiana», III, 1981, pp. 5-27.

BAROCCHI 1996

P. BAROCCHI, *Vasari e il lessico tecnico*, «Bollettino d'Informazione del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», VI, 2, 1996, pp. 25-36.

BIFFI 2012

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in M. Biffi, V. Coletti et alii, *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012, pp. 52-71.

BORROMEIO/BAROCCHI 1960-1962

C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum* (1577), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, 1-123.

COMANINI/BAROCCHI 1960-1962

G. COMANINI, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se 'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletti, il pittore overo il poeta* (1591), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, III, pp. 237-379.

DOLCE/BAROCCHI 1960-1962

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono [...]* (1557), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I, pp. 141-206.

GILIO/BAROCCHI 1960-1962

G.A. GILIO, *Due Dialogi [...]. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani et ad ogni Gentil huomo, e l'utile che i Prencipi cavano dai Letterati. Nel secondo si ragiona degli errori de' Pittori circa l'histoire, con molte annotationi fatte sopra il Giuditio di Michelangelo et altre figure [...]* (1564), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 1-206.

MATT 2002

L. MATT, *Neologismi e voci rare nelle lettere di Giambattista Marino*, «Studi di Lessicografia Italiana», XIX, 2002, pp. 109-182.

MILIZIA 1797

F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano 1797.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1952

G. NENCIONI, *Sullo stile del Vasari scrittore*, in *Studi vasariani*, Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle «Vite» del Vasari (Firenze, 16-19 settembre 1950), Firenze 1952, pp. 111-115.

NENCIONI 1954

G. NENCIONI, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, «Lingua Nostra», XV, 1954, pp. 33-40.

NENCIONI 1983

G. NENCIONI, *Vasari scrittore manierista?*, in G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica*, Torino 1983, pp. 69-88 (edizione originale in «Atti e memorie della Accademia Petrarca», XXXVII, 1965, pp. 260-283).

PALEOTTI/BAROCCHI 1960-1962

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doverà osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo [...]* (1582), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, pp. 117-517.

PINO/BAROCCHI 1960-1962

P. PINO, *Dialogo di pittura [...]* nuovamente dato in luce (1548), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I, pp. 93-139.

POZZI-MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXX, 2013, pp. 27-92.

SCHLOSSER MAGNINO 2004

J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, edizione aggiornata da O. Kurz, Firenze 2004 (edizione originale *Die Kunstliteratur*, Vienna 1924).

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Napoli-Milano 1971-1977.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

VARCHI 1549

Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1549.

VARCHI/BAROCCHI 1960-1962

B. VARCHI, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima* (1549), in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, I, pp. 3-82.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

ABSTRACT

La seconda metà del Cinquecento rappresenta una fase straordinariamente felice per la storia della trattatistica d'arte italiana, poiché, in meno di cinquant'anni, vengono date alle stampe opere che diverranno capitali per l'avvio di una solida e articolata riflessione teorica in volgare e per lo stabilizzarsi di un lessico tecnico artistico unitario. Dall'interesse congiunto di storici dell'arte e di storici della lingua nei confronti di un materiale tanto ricco, nasce il progetto *Trattati d'arte del Cinquecento*: un archivio unico, in forma di banca dati testuale, costituito da alcune fra le opere più interessanti e meno reperibili realizzate nel corso del secolo – tra cui le *Vite* di Giorgio Vasari (nelle due edizioni del 1550 e del 1568). Il corpus testuale digitalizzato è integralmente consultabile *on line* e consente interrogazioni semplici o mirate, attraverso le maschere di ricerca disponibili. Una sezione speciale della banca dati è dedicata al lessico e propone un raffronto fra la terminologia tecnico-artistica delle *Vite* vasariane e quella documentata nei trattati raccolti, evidenziando così coincidenze, innovazioni e fortuna delle scelte linguistiche del biografo aretino.

The second half of the Sixteenth century is an extraordinary period for the history of treatises on art in Italy, since, in less than fifty years, works that will be basic for the development of our artistic theories and for the consolidation of the Italian specialized language of art are published. The joint interest of historians of art and historians of language for this vast amount of documents gives birth to the project *Trattati d'arte del Cinquecento* ("Treatises on art of the Sixteenth century"): an electronic database containing some of the most important and more difficult to find works published during the century, including Giorgio Vasari's biographies (in both the editions). The electronic textual corpus is fully accessible from the web and allows simple and focused queries through the available forms. A special section of the database is dedicated to the lexicon and provides a comparison between the technical-artistic vocabulary of Vasari's *Vite* and the one documented in the treatises included in the database, in order to highlight connections, innovations and fortune of the linguistic choices of the biographer from Arezzo.