

Giulio Carlo Argan

clássico anticlássico

o Renascimento
de Brunelleschi a Bruegel



GIULIO CARLO ARGAN

CLÁSSICO ANTICLÁSSICO
O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel

Introdução, tradução e notas:
LORENZO MAMMI



Copyright © 1984 by Giangiacomo Feltrinelli Editore

Título original:

Classico anticlassico

Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel

Capa:

Marcelo Serpa

sobre detalhe do Palácio dos Conservadores,
no Campidoglio (Roma)

Seleção iconográfica:

Lorenzo Mammì

Diagramação das ilustrações:

Ettore Bottini

Índice remissivo:

Martha Borthowski

Preparação:

Beatriz de Freitas Moreira e Carlos Alberto Inada

Revisão técnica:

Magnólia Costa Santos

Revisão:

Isabel Jorge Cury e Carlos Alberto Inada

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Argan, Giulio Carlo

Clássico anticlassico : o Renascimento de Brunelleschi
a Bruegel / Giulio Carlo Argan ; tradução Lorenzo Mammì.
— São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

Título original: Classico anticlassico : il Rinascimento
da Brunelleschi a Bruegel.

Bibliografia.

ISBN 85-7164-833-6

1. Arte — História 2. Arte barroca — Itália 3. Arte
italiana 4. Arte renascentista — Itália 5. Classicismo na
arte — Itália I. Título. II. Título: O Renascimento de
Brunelleschi a Bruegel.

98-4668

CDD-709.45

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|------------------------------|--------|
| 1. Itália : Arte : História | 709.45 |
| 2. Itália : História da arte | 709.45 |

1999

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 72

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (011) 866-0801

Fax: (011) 866-0814

e-mail: coletas@mtecnetsp.com.br

ÍNDICE

Apresentação	7
Prefácio	13
O primeiro Renascimento	17
A cidade do Renascimento	55
Brunelleschi	81
O significado da cúpula	133
O tratado <i>De re aedificatoria</i>	141
Fra Angelico	156
Arte em Mântua	197
Botticelli	204
5 daghossto 1473	257
Francesco Colonna e a crítica de arte vêneta do século xv	263
O problema de Bramante	273
Rafael e a crítica	283
O túmulo do papa Júlio II	296
Matéria e furor	311
Michelangelo arquiteto	319
Michelangelo na Capela Paolina	325
O michelangismo	336
Sebastiano Serlio	341

O "Livro extraordinário" de Sebastiano Serlio	351
Giorgione	358
Amor sacro e amor profano	365
A arquitetura do Maneirismo	373
O Maneirismo na arte vêneta	387
Andrea Palladio e a crítica neoclássica	399
A importância de Sanmicheli na formação de Palladio	408
A fortuna de Palladio	413
A fortuna crítica de Palladio na Idade Barroca	426
Palladio e palladianismo	436
Tasso e as artes plásticas	446
Cultura e realismo de Pieter Bruegel	459
Notas	473
Índice dos nomes e das obras	483

MATÉRIA E FUROR

Num período histórico em que os artistas foram profundamente conscientes de sua dignidade intelectual e aspiraram alcançar fama de filósofos e literatos, expressando amiúde, e em estilo até nobre, o próprio pensamento artístico, Michelangelo — que representou o ápice do “intelectualismo” da arte no Renascimento — deixou poucos testemunhos diretos de suas idéias sobre a arte. De fato, muito pouco revela seu epistolário, e pouco podemos extrair de *Condivi*, seu biógrafo mais fiel. Embora as idéias de Vasari derivem de Michelangelo, elas representam mais uma interpretação — e uma interpretação em sentido maneirista e quase acadêmico — do que um testemunho. Quanto aos *Dialoghi michelangioleschi* de Francisco de Hollanda,* todos sabem que se trata de uma reconstrução literária, na qual apenas alguns trechos (a avaliação da pintura flamenga, a definição do desenho) referem com certa exatidão a concepção do mestre. Há ainda os poemas, que certamente constituem a base para a reconstrução das idéias artísticas de Michelangelo, mas é preciso lembrar que neles a “teoria” da arte se confunde com o ideal neoplatônico, expressão, para Michelangelo, de um sublime impulso religioso, mais do que um conceito específico da arte.

Por outro lado, é evidente que a mudança profunda das idéias estéticas ocorrida na segunda metade do século XVI encontra sua origem e razão primeira justamente na arte de Michelangelo. Não apenas essa arte é posta como modelo supremo e quase como encarnação da idéia de belo, mas também parece exigir — para sua plena compreensão — a formulação de uma teoria estética. Os contemporâneos sentem que essa arte é ao mesmo

(*) Título da edição italiana dos *Diálogos em Roma*, segundo livro do tratado *De pittura antiqua* (1548).

tempo arte e filosofia, ou filosofia expressa em forma artística, e tentam definir os conceitos filosóficos que permitam a compreensão do valor “ideal” daquelas formas. Mudam assim, inclusive, os critérios gerais para a avaliação dos fatos artísticos: a arte de Michelangelo é a ponte de transição entre um classicismo “histórico” — baseado no estudo e na imitação dos monumentos antigos — e um classicismo que poderíamos chamar de “ideológico”, que se identifica com o grau mais elevado de espiritualidade humana. O conceito de sublime — a maior contribuição da arte de Michelangelo ao desenvolvimento histórico do pensamento estético — funda-se precisamente na oposição entre a idéia do eterno e a idéia do temporário, que é própria da história, e pode ser considerado como um classicismo supra-histórico, universal.

Além disso, é evidente que Michelangelo marca o ápice do “intelectualismo” da arte justamente por essa razão, porque suas idéias estéticas não podem ser expressas de outro modo, a não ser na própria realidade formal da obra de arte, cujo valor, por sua vez, consiste precisamente nas idéias nela contidas e expressas (e não poderiam ser expressas de melhor maneira do que na concretude plástica da própria forma). Se aquelas idéias pudessem ser escritas ou formuladas em termos teóricos, separadas da imagem ou da forma da obra de arte, esta perderia grande parte de seu valor, recaindo fatalmente no tecnicismo próprio da atividade prática, considerada como antítese da atividade espiritual.

Erwin Panofsky¹ demonstrou que o pensamento de Michelangelo (a imagem ideal desenvolvida e no entanto aprisionada pela matéria, e a missão do artista de livrá-la daquele “supérfluo” e reduzi-la a essência) é um pensamento profundamente neoplatônico, carregado “daquele significado moral-simbólico que se encontrava em Plotino e no neoplatonismo tardio [...] extrair a forma pura do bloco de pedra bruta sempre pareceu-lhe o símbolo de uma catarse ou renascença”. No entanto, o processo para extrair a forma da matéria que a aprisiona é — como se vê — operativo, típico da escultura; além disso, a arte é o processo que se cumpre na matéria e que tem como objetivo definir e dar forma à idéia; e não pode haver uma estética de maior validade, mais completa e até mais filosófica, do que a própria arte.

O vértice ideal da arte é, para Michelangelo, o desenho; com efeito, só depois de Michelangelo as diferentes artes figurativas foram reunidas sob o termo “artes do desenho”. Michelangelo precisa que o desenho é “traço” ou “linha”, e que isso constitui a base ou raiz comum das artes: pintura, escultura, arquitetura. É evidente a referência às fontes mais antigas do neoplatonismo florentino: Leon Battista Alberti define o desenho como *imago quaedam ab omni materia separata* [uma imagem separada de

toda material; e, já que Francesco Filelfo — mestre de Alberti em Pádua — define com os mesmos termos a idéia segundo Platão, não resta dúvida de que o “desenho” de Alberti não é senão a idéia platônica expressa figurativamente.

Para Michelangelo também, o desenho, enquanto linha ou traço, é imagem separada da matéria; mas seu problema — o que confere a toda sua vida e a toda sua obra um sentido altamente trágico — é justamente o problema da “libertação” da matéria.

Alberti dispõe de uma teoria do espaço, mais exatamente, uma teoria do espaço baseada na geometria euclidiana; para ele, desenhar é elevar as formas irregulares ou acidentais das coisas naturais à regularidade e proporção da geometria. Por essa via, a unidade das coisas é reduzida a valores, relações, proporções, espaço.

A linha e o traço — que nenhuma sensação ou observação pode proporcionar e que não é senão abstração intelectual — convertem-se no limite entre o indivíduo e o espaço universal. Dessa maneira, a linha já não diz respeito às coisas ou ao espaço, ou diz respeito a ambos do mesmo modo, ou, mais precisamente, manifesta a relação ou a síntese desses dois termos opostos. O artista por excelência, que sabe manifestar ou realizar essa relação e reconduzir qualquer aparência a “espacialidade” pura, é Piero della Francesca. É inútil ressaltar quanto a arte profundamente dramática e contrastada de Michelangelo é distante da serenidade e da suprema limpidez formal de Piero della Francesca. Para Michelangelo, não existe um espaço preestabelecido, estável, definido por normas de proporção ou de geometria; suas figuras se contorcem e se debatem, tensionam-se em escorços exasperados para “buscar” um espaço, sem nunca se conectar a uma perspectiva, mas, ao contrário, tentando abrir uma perspectiva com o esforço sobre-humano de seus gestos. O platonismo de Michelangelo não é fé no céu das idéias eternas, mas busca desesperada de qualidade ideal mediante uma áspera e dolorida experiência de vida.

Michelangelo faz de tudo: escultura, pintura, arquitetura; e certamente não pela versatilidade, o *Vielseitigkeit*, que é considerada uma das características do homem do Renascimento, mas devido ao cerrado rigor ideológico de seu pensamento, que reduz todas as artes ao desenho. Ele nega, inicialmente, que a diferença do procedimento técnico entre as diferentes artes seja uma diferença conceitual; o desenho, como espiritualidade pura, exclui todas as técnicas específicas, enquanto ligadas necessariamente às matérias particulares. É fácil observar, no entanto, que as diferentes expressões artísticas de Michelangelo não tendem de maneira alguma a ser reduzidas ao desenho ou ao traço, e sim à escultura. O caráter plástico de sua pintura foi salientado freqüentemente; quanto à arquitetura, é fácil observar

que as colunas das paredes do vestíbulo da Biblioteca Laurenziana, por exemplo, são concebidas como *prigioni*,* ou que a cúpula de San Pietro é imaginada como um colossal *nu* arquitetônico. Além disso, a escultura é a arte que manifesta mais diretamente o processo ideal do artista, particularmente enquanto figura: *che là più cresce u' più la pietra scema* [porque ela cresce mais ali onde a pedra mais diminui].

Em outras palavras: a imagem — ou conceito, idéia — tanto mais adquire forma, ou *cresce*, quanto mais a pedra — ou a matéria — é destruída. O procedimento não se realiza de cima para baixo (a idéia que adquire forma na matéria, ainda que imperfeitamente), mas de baixo para cima (é a matéria que dá vida ou forma à idéia, consumindo-se ou destruindo-se).

O que entendemos por matéria? Toda a arte do Renascimento, até Michelangelo, procura a unidade de uma idéia ou de uma vontade criada na visão da natureza e de seus fenômenos infinitamente variados. Na arte de Michelangelo, ao contrário, não há sinal de uma observação empírica, nem de nenhum outro interesse pelo espetáculo da natureza. Assim como sua pintura e sua escultura não deixam entrever nenhum elemento sensorial, emotivo ou naturalista, da mesma maneira sua arquitetura não revela nunca o problema estático ou estrutural, a referência a uma necessidade prática ou técnica. O ponto de partida é sempre a massa, o peso; isso indica que a matéria não é considerada na multiplicidade infinita de seus aspectos físicos, mas reduzida ao denominador comum da massa, que serve como contraponto dialético do desenho, ou da idéia. Mais precisamente: a matéria — não mais considerada em sua espécie — converte-se em mera materialidade, ou carência de espiritualidade, da mesma maneira que a idéia, o conceito — não mais identificados com os princípios do conhecimento — são reduzidos a pura espiritualidade, ou ausência de materialidade. É claro também que o problema artístico, que o pensamento renascentista abordara como problema gnosiológico, tende a transformar-se, para Michelangelo, em problema ético, porque os termos *espiritualidade* e *materialidade*, finalmente distintos dos conceitos tradicionais de teoria e prática, ou de conhecimento científico e conhecimento empírico, são simplesmente os termos pelos quais se define — dramaticamente — o problema da consciência e da vida humana. A crise da síntese de objeto e sujeito, que a formulação do conceito de espaço realizara, alcança seu ápice na oposição diametral das duas grandes figuras

(*) Lit.: “prisões”, ou “prisioneiros”. Nome pelo qual se costumam indicar as estátuas de escravos que Michelangelo esculpira para o túmulo de Júlio II (ver ensaio anterior).

artísticas do século XVI. Enquanto Leonardo busca a imanência absoluta, ou a dissolução do sujeito no objeto (do homem na natureza infinita), analogamente Michelangelo orienta-se para uma transcendência absoluta, a dissolução do objeto no sujeito, da natureza na *infinitude* da alma humana. É a crise dos conceitos de natureza e de história, ou melhor, de sua unidade substancial, que o pensamento e a arte renascentistas (pense-se em Rafael) haviam definido e defendido. Para Leonardo, a lição da história perde todo valor: ele estuda os antigos e concentra seu interesse na investigação objetiva dos fenômenos; para Michelangelo, toda possibilidade de salvação está no passado, na história, na lição dos antigos, porque apenas o passado pode, de certa maneira, prefigurar o destino da humanidade. O ponto de partida comum, no entanto, é um conceito neoplatônico: o *furor* de Marsilio Ficino. É o *furor* que põe em crise o conceito de espaço como síntese de sujeito e objeto, e substitui a estabilidade e o equilíbrio por uma tensão profunda entre dois termos opostos; e é o *furor* que provoca o conflito entre as relações de complemento e de integração, entre a teoria e a prática, no interior daquela síntese que é a ação "histórica". Mas, enquanto o *furor* de Leonardo é anseio de conhecimento — como se apenas na experiência plena da realidade pudesse ser encontrada uma possibilidade de salvação —, o *furor* de Michelangelo é anseio de fé — como se apenas além de toda experiência pudesse se abrir uma possibilidade de salvação. Tanto Leonardo como Michelangelo fundam a arte no estudo da anatomia, mas os objetivos respectivos são opostos. Leonardo procura, no tecido secreto das veias e dos nervos, na circulação misteriosa do sangue, os sinais de uma vida humana que se desenvolve de acordo com o ritmo da vida cósmica e que, para tanto, se serve do controle da vontade e da consciência — o motor oculto das ações que nunca poderia ter sentido e valor "históricos". Michelangelo busca no jogo poderoso dos músculos os sinais de uma vida feita de impulsos morais, a expressão de uma vontade e de uma consciência que querem transcender os limites terrenos — o motor de uma ação que está além de toda história possível e que realiza o destino humano. Cabe lembrar que os momentos pictóricos mais elevados de Michelangelo — a abóbada da Sistina e o *Juízo* — desembocam no seguinte pensamento: o presente, a experiência presente e individual, não possui nenhum valor; tudo é reduzido ao passado, ao mais remoto passado da humanidade, e ao futuro, ou ao destino, a seu mais remoto e final destino.

Por isso, podemos afirmar que, no pensamento íntimo de Michelangelo, o problema artístico confina com problema moral, ou seja, com o problema do "fazer". Explica-se assim por que a massa é tão evidente e particularmente acentuada, depois de o artista ter individualizado a idéia

fundamental da imaterialidade do desenho em todas as formas de arte, sejam elas obras plásticas, pictóricas, arquitetônicas; como se a espiritualidade não passasse de um trabalho contínuo na matéria, uma escavação contínua e ansiosa no bloco para liberar a forma prisioneira:

*Non ha l'otimo artista alcun concetto
C'un marmo solo in sé non circonscriba
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelecto.**

Panofsky observou com muita perspicácia que o ideal neoplatônico, tão evidente nos poemas de Michelangelo, é muito menos evidente em sua obra figurativa, na qual ele “se preocupava sobretudo em afirmar que a atuação na matéria se verifica sempre e necessariamente antes do ‘dar forma’ na alma do artista”. Toda sua poderosa energia criativa e sua fé no valor da forma visível contradizem — pelo menos aparentemente — a tese platônica da inferioridade inevitável da obra realizada em comparação à idéia; tese que reapareceria, ao contrário, nos maneiristas, especialmente em Zuccari, e que explica perfeitamente a inconsistência figurativa das formas destes. No entanto, Panofsky observa que a palavra *idéia* (Zuccari a tomaria como base de sua formulação teórica) é cuidadosamente evitada por Michelangelo, que utiliza sempre o termo *conceito*; e isso porque, como conhecedor profundo do neoplatonismo, ele se recusa a aplicar à forma artística — que certamente sublima a matéria, mas é inseparável dela — um termo que indica explicitamente a transcendência mais absoluta. “Os pensamentos artísticos de Michelangelo não precisavam reclamar uma origem divina nem uma beleza sobrenatural, assim como não pretendiam se justificar com tais reivindicações.” O “conceito”, ao contrário, é todo interior à consciência individual e é, além disso, inteiramente humano; não é revelação sobrenatural, mas um grau de eleição alcançado mediante o drama moral da existência. Pelo mesmo motivo, em todo pensamento de Michelangelo, o “conceito” não é norma ou princípio de proporção, tampouco ideal abstrato de beleza, mas possui um significado religioso preciso, enquanto redução da nossa imperfeita “forma” terrena à nossa perfeita “forma” espiritual.

Merece ser salientado que — até quando critica a pintura flamenga — Michelangelo nunca estabelece especificamente uma questão formal ou de valores, tampouco de beleza real e de beleza ideal; sua objeção é profunda e — traduzida em termos modernos — significa: a arte italiana é reli-

(*) Não tem o ótimo artista um só conceito/ Que um mármore em si mesmo não abraça/ Com seu supérfluo; e aquele só alcança/ A mão que obedece ao intelecto.

giosa, a flamenga apenas devota; a arte italiana (e portanto a arte dele) é intrinsecamente moral, porque estimula a alma a vencer as dificuldades e a alcançar a eleição suprema, a arte flamenga limita-se a comover; a arte italiana induz a um amor autêntico (aqui em sentido neoplatônico), a arte flamenga induz a uma ternura fútil. "Ela agradará bastante as mulheres, sobretudo as muito velhas, as freiras e alguns cavalheiros desprovidos do sentido musical da verdadeira harmonia. Nas Flandres pintam-se coisas agradáveis, sobretudo para enganar a visão exterior, e coisas de que não se possa falar mal, como santos e profetas. Essa pintura se compõe de panos, casebres, verduras do campo, sombras de árvores, de pontes e riachos, e eles chamam isso de paisagem, com umas figurinhas aqui e ali." Ao contrário, "uma boa pintura não é senão uma cópia da perfeição de Deus e uma reminiscência da pintura divina, uma música e uma melodia que apenas o intelecto pode perceber, não sem dificuldade".² A eleição ou a salvação, que estão no limite das aspirações ideais de Michelangelo, são obtidas também por meio do intelecto; e o fim ético delas é resolver e sintetizar toda a consciência do mundo (e uma consciência que se estende no tempo e abrange todas as gerações) num impulso final para Deus. Pela mesma razão, a arte deve ser *difícil*: não é contemplação encantada, mas choque contínuo e superação de obstáculos.

O motivo dramático do pensamento artístico de Michelangelo reside inteiramente nessa contradição inevitável do criar que é destruir, da individualidade que, ao exaltar-se, se destrói e se converte em universalidade. A escultura é uma arte obtida à força de *tirar* e na qual a forma *cresce mais ali onde a pedra diminui*. Mas a forma obtida ainda será pedra, matéria: será uma matéria em que a forma humana imprime seu próprio impulso eletivo, obrigando-a a se transcender por seu próprio esforço, e que se eleva tanto mais quanto maior é o peso e mais dura a *dificuldade*, mas sempre permanecerá pedra, da mesma maneira que o homem mais perfeito sempre será carne. É assim porque não pode existir uma perfeição fixa, constante, que uma vez alcançada só possa ser repetida; tal repetição seria apenas técnica, mecânica, e a forma não teria valor. Como na vida moral, também na arte não há limite que possa ser alcançado de uma vez por todas; após cada obra, o esforço deve ser repetido desde o início, porque não importa tanto a perfeição da obra quanto o empenho, o tormento, o anseio inesgotável do artista.

Justamente por sua fundamental qualidade ética, a arte tem como objeto único a figura humana, porque o problema inteiro tem suas raízes no tempo, no passado e no futuro, na história e no destino. As árvores, os pássaros da pintura flamenga não têm história nem destino; por isso estão fora da eticidade fundamental da arte.

Explica-se assim por que justamente Michelangelo — que mais do que qualquer outro enaltece a lição dos antigos — é também o homem que fecha o ciclo histórico do classicismo; é o artista no qual o Romantismo reconheceria, no começo do século XIX, seu grande precursor.

A interpretação romântica, que reconheceria em Michelangelo o criador de uma estética do sublime, será de fato muito mais autêntica do que a de seus sucessores imediatos. Tanto os maneiristas romanos — que assumiram as formas de Michelangelo como cânones sem perfeição, reduzindo todo o procedimento da arte à “prática” da imitação — como os teóricos do Barroco — que tentaram interpretar a visão de Michelangelo em sentido espacial e portanto naturalista, reconduzindo o classicismo ideológico ao classicismo histórico, e a ética do “sublime” ao moralismo prático e conformista da Igreja — falsearam e distorceram, na realidade, o pensamento artístico do mestre, cujo sentido profundo não podia certamente ser reduzido à construção de uma teoria ou à promulgação de cânones formais.

Mesmo hoje, seria necessário procurar mais a fundo no novo valor do ideal atribuído à forma e, portanto, no novo significado conferido à figura moral do artista, na qualidade de sua inspiração, em sua tensão interior diante de um ideal sempre inatingível, no *furor* de seu processo expressivo.

[1964]

NOTAS

BRUNELLESCHI (pp. 81-132)

(1) Ed. por Gaetano MILANESI, *Operette istoriche e inedite di Antonio Manetti*, Florença, Le Monnier, 1887. A atribuição da *Vida* de Filippo Brunelleschi a Manetti, até hoje geralmente aceita, é posta em dúvida por Ugo Procacci, que conduziu a esse respeito intensas pesquisas de arquivo (comunicação oral).

(2) Leon Battista ALBERTI, *Della pittura*, ed. crítica por L. MALLÉ, Florença, Sansoni, 1950. [Ed. bras., *Da pintura*, Campinas, Unicamp, 1989].

(3) Como demonstro em *Fra Angelico* (Skira, 1955), a primeira tentativa de aplicar a perspectiva ao campo de visão foi realizada por volta de 1430 por Angelico: com efeito, a *predella* da *Anunciação* do Museo del Gesu em Cortona pode ser considerada quase um tratado de perspectiva aplicada, sobretudo no que diz respeito à relação entre perspectiva e luz.

(4) P. SANPAOLESI, *Aggiunte al B.*, em "Bollettino d'Arte", 1953, p. 225.

(5) LORENZO GHIBERTI, *I commentari*, ed. por D. MORISANI, Nápoles, Ricciardi, 1947. Cf. também a obra fundamental de J. V. SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners L. G.*, Basileia, 1941.

(6) Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte*, ed. por C. e G. MILANESI, Florença, Le Monnier, 1859.

(7) P. SANPAOLESI, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Roma, 1941.

(8) Uma importante contribuição ao estudo da fenomenologia do espaço, como experiência social, é dada por P. FRANCASTEL, na primeira parte de seu livro *Pintura e sociedade*, Lyon, 1951.

(9) Cf. o excelente estudo de Ugo PROCACCI, "Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428", em *Rivista d'Arte*, 1953.

(10) L. H. HEYDENREICH, *Spätwerke B.s.*, em "Jahrb. D. Preuss. Kunstsamml.", 1930.

(11) Em *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Florença, 1938.

(12) M. SALMI, *ibidem*.

(13) *Idem*, *ibidem*. E. PANOFKY (*Die Perspektive als symbolische Form-Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-25, pp. 258-330) opõe a *scaenographia* de Vitruvius, que projeta a visão sobre uma superfície curva — ou melhor, côncava —, à perspectiva central, que projeta a visão sobre uma superfície plana, distribuindo-a simetricamente em relação ao

eixo. A *scaenographia* encontra sua forma típica na construção redonda ("omnium linearum ad circini centrum responsus" [correspondência de todas as linhas com o centro do compasso]), a perspectiva central na basílica. Por isso, na arte clássica (*eine reine Körperkunst*) o espaço é concebido como "agregado" (cf. E. CASSIRER, *Indivíduo e cosmo*, Florença, p. 285); a tese perspectiva do século xv considera o espaço "homogêneo". A distinção entre *scaenographia* e *perspectiva* corresponde, grosso modo, à distinção entre *perspectiva communis* e *artificialis*, que será proposta em 1505 por Jean Pelerin (Peregrinus Viator), e logo retomada por Dürer (ver J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 227). É a *scaenographia* que influencia os critérios estruturais da arquitetura medieval, sobretudo gótica, porque propõe uma forma construída, em vez de "desenhada" (cf., além da obra citada de Panofsky, G. J. KERN, "Die Entwicklung in der europäischen Malerei von der Spätantike", em *Forschungen u. Fortschritte*, 1937). O desenvolvimento da concepção perspectiva de Brunelleschi, em suas linhas gerais, pode ser considerado como uma redução da *scaenographia* à *perspectiva centralis*, ou da visão à idéia espacial; é compreensível então, na fase final de sua arte, sua postura mais aberta em relação à forma da tradição gótica.

(14) G. MARCHINI, em *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1938, p. 147.

(15) Na primeira idéia de Brunelleschi, a igreja de Santo Spirito tinha uma orientação oposta à atual: a fachada deveria ser erguida numa praça aberta sobre o Arno. Cf. M. SALMI, em *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1938, p. 160.

FRA ANGELICO (pp. 156-96)

(1) L. VENTURI, *Pretesti di critica*, Milão, Hoepli, 1929, p. 71.

(2) A. D. SERTILLANGES, *Saint Thomas d'Aquin*, Paris, Alcan, vol. I, p. 120.

(3) Idem, ibidem, p. 119.

(4) R. LONGHI, *La critica d'arte*, 1941, p. 173.

(5) M. SALMI, *Arti figurative*, 1947, pp. 82-3.

(6) P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, 1951, p. 21.

BOTTICELLI (pp. 204-56)

(1) Ver A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève-Lille, 1954, pp. 136 ss.

(2) E. GOMBRICH, "Botticelli's mythologies", em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1945.

(3) C. L. RAGGHIANI, "Juizio di Leonardo", em *Critica d'arte*, 1954.

(4) E. GARIN, *Umanesimo italiano*, p. 127.

(5) Códice Atlântico, 120r.

(6) E. GOMBRICH, op. cit., pp. 7 ss.

(7) L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bolonha, 1919, p. 167.

(8) DANTE, *Inferno*, IX, 62-3.

(9) Cf. J. von SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 70.

(10) E. GOMBRICH, op. cit., p. 56.

- (1) A única edição daquele século foi a dos filhos de Aldo, em 1545.
- (2) L. SERRA, "L'origine dell'architettura barocca", *L'Arte*, 1911.
- (3) APOSTOLO ZENO, *Giornale dei letterati d'Italia*, xxxv, 1724, p. 300.
- (4) V. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti...*, Veneza, 1868, pp. 1 ss.; para a literatura posterior sobre o assunto, cf. I. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Viena, Schroll, 1924, p. 120.
- (5) Ver Ch. EPHRUSSI "Le songe de Poliphile", *Bulletin de Bibliophile*, 1887, pp. 305 ss.
- (6) Segundo Temanza, frade Giocondo e Francesco Colonna conviveram no Convento de San Niccolò, em Treviso.
- (7) "Ó barbárie execrável e sacrílega, como invadistes, ávida de espoliações, a parte mais nobre do precioso e sagrado tesouro latino, e ofuscastes nos tempos presentes uma arte tão digna, atingida irremediavelmente pela maldita ignorância."
- (8) D. GNOLI, "Il sogno di Polifilo", *La Bibliofilia*, 1899.
- (9) GNOLI e EPHRUSSI, op. cit., HÜLSEN, "Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili", *La Bibliofilia*, 1910, p. 161.
- (10) L. B. ALBERTI, *De architectura*, vii, 10.
- (11) F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneza, 1499, b. iii.
- (12) Idem, ibidem. c. ii.
- (13) Idem, ibidem. c. iii. [Em grego, *idiôtes* significa "ignorante, sem cultura geral", mas também "específico, particular"; *ergâtes* indica os trabalhadores manuais.]
- (14) L. B. ALBERTI, *De architectura*, vii, 10.
- (15) F. COLONNA, op. cit., f. ii ss.
- (16) L. B. ALBERTI, *Trattato della pittura*, Lanciano, Carabba, 1913, p. 34.
- (17) F. COLONNA, op. cit., n. iii.
- (18) F. COLONNA, op. cit., b. iii.
- (19) G. TOFFANIN, *Storia dell'umanesimo*, Nápoles, Perrella, 1933, p. 8.
- (20) R. SCHNEIDER, "Notes sur l'influence artistique du *Songe de Poliphile*", em *Études italiennes*, 1920, II, p. 65. Cf. tb. EPHRUSSI, op. cit.
- (21) F. COLONNA, op. cit.
- (22) Ch. EPHRUSSI (op. cit., pp. 469-70) observa que Colonna não fala de mosaico de pastilhas esmaltadas, mas de pastilhas de vidro; e deduz daí, com uma associação talvez um tanto arbitrária, que Colonna se refere aos mosaicos da Capela de' Mascoli, e não aos mosaicos bizantinos.
- (23) F. COLONNA, op. cit., e. ii.
- (24) Idem, ibidem, r. ii^(bis).
- (25) Idem, ibidem, d. ii.
- (26) Idem, ibidem, K. ii.
- (27) Idem, ibidem, r. iii^(bis).
- (28) Idem, ibidem, d. iii.
- (29) Idem, ibidem, q. i.
- (30) F. A. BARBARO, *Miscellanea de storia veneta*, 1927.

O PROBLEMA DE BRAMANTE (pp. 273-82)

- (1) Cf. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* [O mundo como vontade e representação], vol. II, pp. 25 ss., Bari, Laterza. Para os desenvolvimentos da teoria da *Einführung*, ver M. BORISSAVLIÉVITCH, *Les théories de l'architecture*, Paris, Payot, 1926, p. 146.

- (2) S. VITALE, *L'estetica dell'architettura*, Bari, Laterza, 1928, p. 32.
- (3) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*.
- (4) F. MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785, vol. 1, p. 145.
- (5) Idem, ibidem, p. 142.
- (6) A. F. DONI, *Libreria seconda*, Veneza, 1955, p. 44; ver tb. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milão, 1584, p. 230; *Idea del tempio della pittura*, Milão, 1590, p. 16. Cf. J. SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, Viena, 1924, p. 127.
- (7) G. GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milão, Hoepli, 1931, p. 67.
- (8) Giovannoni situa os exórdios artísticos de Bramante em Urbino, atribuindo-lhe a igreja de San Bernardino, à qual associa ainda mais a obra de Bramante ao atribuir-lhe também a estrutura arquitetônica do retábulo de Federico da Montefeltro, já identificado com aquele encomendado em 1472 a Fra Carnovale para San Bernardino. Ora, não restam dúvidas sobre a atribuição do retábulo, de qualidade artística altíssima, a Piero della Francesca; deve ser excluída, portanto, a colaboração de Bramante. Quanto a San Bernardino, foi restituído com aguda intuição a Francesco di Giorgio Martini por Venturi (*Storia dell'arte italiana*) e Serra (*Rassegna Marchigiana*), que reconstruiu o esquema original da igreja; espero em breve poder acrescentar à questão minha contribuição, mediante algumas comparações com desenhos inéditos de Francesco di Giorgio.
- (9) A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, 1927, p. 24; ver tb. D. FREY, *Architettura della Rinascenza*, Roma, 1924, p. 22.
- (10) G. VASARI, *Le vite*, cit.
- (11) Idem, ibidem.
- (12) Nesse equívoco caiu, mais do que outros, DAMI (*Bramante*, Alinari, 1921, p. 9), que insiste na relação dos arcos da casa do cônego de Santo Ambrogio e de Abbiategrosso com o gosto florentino e, em particular, de Alberti. O arco de Santo Ambrogio, aliás, "acentuaria a construção num sentido monumental que os pórticos florentinos não possuem" —, enquanto é evidente que o arco de Alberti, justamente por estar mais contido nos limites do plano, possui um valor de monumentalidade que falta ao de Bramante.
- (13) Baseado em Vasari, Giovannoni atribui também a esse período o campanário de Santa Maria dell'Anima e uma fonte para Alessandro VI, na praça San Pietro (op. cit., p. 72).
- (14) VITRÚVIO, *De architectura*, IV, 7. "De aedibus rotundis aliisque generibus aedium sacrarum" [Os edifícios rotundos e outros gêneros de edifícios sacros].
- (15) F. MILIZIA, op. cit., p. 145.
- (16) S. SERLIO, *Dell'architettura*, III, p. 44, Veneza, 1551.
- (17) L. DAMI, op. cit., p. 14.
- (18) Uma distribuição arquitetônica desse tipo é descrita por Serlio no Pórtico de Pompeu; Serlio a julga "inaceitável por estar um sólido de pilar acima de um vão, coisa realmente falsa quanto à razão"; no entanto, dadas a solidez exasperada da ordem térrea e a leveza da ordem superior, Serlio aprecia o valor pictórico que resulta dessa solução (S. SERLIO, op. cit., p. 58).
- (19) G. VASARI, *Le vite*, cit.
- (20) É um erro tentar identificar no Palácio Caprini formas florentinas romanizadas, como quer DAMI (op. cit., p. 11). O valor da concepção espacial de Bramante consiste justamente no fato de que não há nada ou quase nada de florentino em sua cultura artística: o gosto clássico do espaço plasticamente definido é abordado por Bramante a partir de sua própria cultura regional. Por isso, enxerga neste gosto o problema artístico, não o científico. O desejo de determinar esse momento "florentino" na arte de Bramante induziu críticos agudíssimos, como Geymüller, Durm e até Giovannoni, a atribuir a Bramante, se não toda,

pelo menos parte da Chancelaria, tão distante de seu estilo. Para a ausência de motivos florentinos no estilo de Bramante, cf. D. FREY (op. cit., p. 25). Quanto à ordem rústica, a de Bramante difere da florentina inclusive pela técnica, de jato de concreto.

(21) A superposição bramantiana das colunas sobre o rústico é tão absurda do ponto de vista plástico que não foi retomada senão raramente e com muitas reservas por artistas florentinos e romanos, a não ser por vulgar espírito de imitação, como no Palácio Uguccioni em Florença. Foi muito aproveitada, ao contrário, por um dos maiores coloristas da arquitetura vêneta: Sanmicheli.

(22) Cf. GIOVANNONI, op. cit.

(23) Cf. D. FREY, op. cit., tavv. CXII e CXIII.

(24) A. RIEGL, *Barockkunst in Rom*, Viena, 1923, p. 75.

MATÉRIA E FUROR (pp. 311-8)

(1) E. PANOFKY, *Idea*, trad. italiana, Turim, 1952.

(2) F. de HOLLANDA, *Dialogui michelangioli*.

SEBASTIANO SERLIO (pp. 341-50)

(1) B. CELLINI, *Trattato dell'oreficeria ed altri discorsi*, Milão, Hoepli, 1927, p. 262.

(2) G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milão, 1584, liv. VII, cap. 45, p. 477.

(3) L. B. ALBERTI, *De architectura*, I, 1.

(4) Sebastiano Serlio, nascido em Bolonha em 1475, é citado de 1511 a 1514 como pintor de perspectivas em Pesaro. Mais tarde foi para Roma, de onde talvez tenha partido com Peruzzi em 1527. Em 1532, Michiel viu, em Veneza, o fundo arquitetônico de um quadro de Cariani, pintado por Serlio. Desde 1541 trabalha em Paris e em Fontainebleau, até 1548, ano de sua mudança para Lyon, onde morreu em 1554. AMORINI (*Elogio de S. S.*, Bolonha, 1823) e MAGGIORI (*Dialogo etc.*, Ancona, 1824) limitaram razoavelmente a informação de Vasari sobre os estudos de Serlio com Peruzzi. Ver tb. J. SCHLOSSER, *Kunstliteratur*, 1924, pp. 361 ss.

(5) S. SERLIO, III, 106, na edição de 1551.

(6) Idem, III, em particular, p. 39.

(7) Idem, VII, em particular, p. 51; na edição de J. Strada de 1575.

(8) Idem, III, p. 44.

(9) A expressão é de Rafael. Em "Projeto de uma relação a Leão X sobre os antigos edifícios etc.", publicado em PASSAVANT, *Rafaello di Urbino e suo padre Giovanni Santi*, versão italiana, Florença, Le Monnier, 1899, vol. I, pp. 379 ss.

(10) S. SERLIO, III, 5.

(11) A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Viena, 1927, p. 45.

(12) S. SERLIO, IV, 31, v.

(13) Idem, II, 5, 6, 7, 8, 9.

(14) Primeiros cronologicamente; na realidade são os Livros III e IV.

(15) S. SERLIO, III, 5.

(16) Idem, IV, 17, r.

(17) Idem, IV, 7, v.

(18) Idem, IV, 67 (tav.).

(19) Idem, IV, 31, v.

(20) Idem, iv, 55, v.

(21) Muito pelo contrário, aquele absurdo perspectivo parece a Serlio a perfeição da perspectiva, a qual "demonstra tudo claramente" (loc. cit.).

(22) Idem, vii, 28.

(23) A coincidência é tanto mais curiosa na medida em que, quando Serlio foi para a França em 1541, Palladio ainda não manifestara suas preferências, e Palladio não pôde conhecer as vilas de Serlio a não ser em 1575, quando sua atividade artística estava prestes a se encerrar.

(24) O Livro vi, habitualmente confundido com o "Livro extraordinário", foi, ao contrário, reencontrado pelo dr. Kurt Cassirer na Staatsbibliothek de Munique, onde traz a marcação: Cod. iconogr. 189. Devo à cortesia do dr. Cassirer a leitura interessantíssima do inédito de Serlio e as duas ilustrações, também inéditas. A distinção entre o Livro vi e o "Livro extraordinário" (adjetivo que se refere não à qualidade do livro, mas a sua independência da série numérica dos outros) já era evidente por referências precisas ao Livro vi, que se encontram no sumário e no texto dos outros livros; a notícia da redescoberta do Livro vi e do começo do viii (*Sobre o acampamento militar de Políbio, reduzido a fortificação em alvenaria por Seb. Serlio bolonhês*, Cod. iconogr. 190) foi comunicada por SCHLOSSER (*Kunstliteratur*, 1924, p. 362). Surpreende, portanto, que A. FORATTI (*Seb. Serlio e il Barocco*, "Atti e memorie della Regia Accademia Di Scienze, Lettere ed Arte in Padova", N. S., vol. xlv, 1929, p. 134) caia no antigo e inexplicável erro; mas, para Foratti, o diálogo *Intorno alla vita el'opere di Seb. Serlio* (Ancona, 1824), de Alessandro MAGGIORI, também se torna "o opúsculo de um anônimo" (p. 129).

(25) S. SERLIO, vii, 120.

(26) Idem, vii, 168.

O "LIVRO EXTRAORDINÁRIO" DE SEBASTIANO SERLIO (pp. 351-7)

(1) O código de Serlio foi reencontrado pelo dr. Kurt Cassirer na Staatsbibliothek de Munique; agradeço ao dr. Cassirer por ter me permitido gentilmente a leitura do texto. Minha interpretação do "Livro extraordinário" se justifica com base numa análise mais sintética do tratado de Serlio, que publiquei em *L'Arte*, 1932, fasc. 111.

(2) A questão das relações entre Serlio e o gosto francês é da maior importância: embora Du Cerceau e De l'Orme não o citem, seus livros apresentam muitos traços serlianos. Philandier reconhece, ao contrário, a autoridade de Serlio: "O mais recém-chegado de todos, Sebastiano Serlio (de quem aprendi esta arte desde os fundamentos), parecia estar plasmando uma fera [trata-se do famoso problema da voluta jônica], mas aflita por muitas feridas, ainda respirando, e parecia deixar que levantasse penosamente os membros, para mostrar que, se fosse abandonada assim, teria esperança de salvação" (*Gulielmi Philandri Castilionii in decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Paris, 1545, p. 77). Nesse livro (pp. 102 e 103) há desenhos de portas muito próximos aos de Serlio. Entre os elementos que Serlio retirou do gosto francês, salientarei as "lucarnas" postas sobre os edifícios "como uma coroa" (vii, 62), que o liberaram dos limites perspectivos, e o abastardamento "das ordens" (vii, 78 e *passim*), que o liberou das normas proporcionais clássicas.

(3) S. SERLIO, *Lib. Extr.* R.I. Esse isolamento de detalhes clássicos num conjunto não clássico não é novo; encontra-se, por exemplo, na Capela Colleoni de Amadeo, em Bergamo, e na Casa da Moeda de Sansovino, em Veneza.

(4) Idem, op. cit., R. iv.

(5) Idem, R. ii.

- (6) L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, I, 10 e VI, 13.
- (7) S. SERLIO, op. cit., R. VI, VII, XXII.
- (8) Idem, D. XIII. Motivos análogos já se encontram em colunas lombardas, por exemplo, na Capela Cornaro nos Santi Apostoli de Veneza.
- (9) Idem, R. VI, XVII, XVIII, XXVI; D. II, IV, V, XV, XVI.
- (10) Idem, R. XV, XIX, XXII; D. VII.
- (11) Idem, R. XXI.
- (12) Idem, R. VII, X, XIII, XIV, XVII, XXV, XXVI; D. II, IV, V, VII, VIII, X, XII, XVII, XIX.
- (13) Idem, R. VII, XIII, XIV, XVI, XXV; D. II, III, VI, XII, XIV, XVI, XVII.
- (14) Idem, R. II, VIII, XVII, XXIII; D. II, IV, XVI, XX.
- (15) Idem, R. VII, XIII, XIV, XVI, XVII, XXIII, XXIV, XXVI; D. IV, V, VII, VIII, X, XII, XVI, XVII.
- (16) Idem, R. VI, VII, VIII, X.
- (17) Idem, R. VIII, XVIII, XXIII, XXV, XXVII.
- (18) Idem, R. XXIX.
- (19) Idem, IV, 33.
- (20) Idem, R. XXX.
- (21) Idem, R. XXV.

AMOR SACRO E AMOR PROFANO (pp. 365-72)

- (1) VIRGÍLIO, *Bucólicas* (ecl. I, vv. 83-4).
- (2) Idem, *ibidem* (vv. 51-2).

ANDREA PALLADIO E A CRÍTICA NEOCLÁSSICA (pp. 399-407)

- (1) F. MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785, xxvii.
- (2) F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti*, Roma, 1768, p. 277.
- (3) Significativamente, os elementos estilísticos de Palladio não estão incluídos nos esquemas que WÖLFFLIN traçou em seus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceitos fundamentais da história da arte], como auxílio ao estudo da passagem da interpretação espacial plástica do Renascimento à interpretação pictórica do Barroco; tampouco cabem na análise histórica da interpretação do espaço, proposta pelo mesmo WÖLFFLIN em *Renaissance und Barock*.
- (4) A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Veneza, 1570, II, 3.
- (5) F. MILIZIA, op. cit., p. 273.
- (6) F. BURGER, *Die Villen des A. Palladio*, Leipzig, 1909.
- (7) F. MILIZIA, op. cit., pp. 281-2.
- (8) F. MILIZIA, op. cit., loc. cit.
- (9) F. MILIZIA, op. cit., p. 278.
- (10) W. GOETHE, *Italianische Reise* [Viagem à Itália], Veneza, 19 de setembro. [As citações de Goethe foram traduzidas por Sérgio Tellaroli.]
- (11) Idem, *ibidem*.
- (12) Idem, *ibidem*.
- (13) Idem, *ibidem*. Veneza, 2 de outubro.
- (14) Burger, com visão histórica penetrante, reconduz Palladio à sua posição no gosto veneziano, intuindo a relação estilística de Palladio com o gosto de Veronese. Antes dele,

RIEGL, em *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, viu, ainda que em escorço, o problema de Palladio como um problema "vollendet koloristisch, gerade weil der plastische Schwulst mehr zurücktritt" [inteiramente colorista, exatamente porque os excessos plásticos recuam mais]. O próprio Palladio, aliás, nos deixou um documento significativo de sua educação veneziana. No Proêmio de seus *Quatro livros*, escreve: "[...] para que não apenas em Veneza, onde todas as boas artes florescem, e que é o único exemplo remanescente da grandeza e magnificência dos romanos, comecem a se ver fábricas que têm algo de bom, desde que Giacomo Sansovino, escultor e arquiteto afamado, começou a divulgar a boa maneira". Para Palladio, em 1570, não era Roma, mas Veneza, o centro "onde as boas artes florescem". Se pensarmos na distância que há entre a Biblioteca Marciana de Sansovino e os palácios romanos, entenderemos o significado e o peso dessa afirmação.

(15) A. M. BRIZIO, "Per una definizione critica de P. Veronese", *L'Arte*, 1926.

(16) W. GOETHE, op. cit., Vicenza, 21 de setembro, noite. A afirmação de Goethe adquire maior valor pela apreciação decidida do poeta, sobre os elementos coloristas desse edifício: "Gostaria de tê-la desenhado e pintado com as cores que o material e a idade lhe conferiram", loc. cit.

(17) Goethe sente esse problema do gosto de P. Veronese, graças a uma observação aguda da paisagem da laguna veneziana; mas talvez a paisagem veneziana não lhe sirva a tanto para entender Veronese quanto Veronese para sentir a paisagem veneziana. "O brilho do sol destacava de maneira ofuscante as cores locais, e as sombras eram tão luminosas que, comparativamente, teriam podido fazer as vezes de luzes. A mesma coisa se podia dizer dos reflexos da água verde do mar. Tudo isso numa pintura que sobrepujasse o claro ao claro, de tal modo que, para pôr os pingos nos *ii*, foram necessárias a onda espumante e a luz radiante a iluminá-la. Ticiano e Veronese possuíam essa claridade no mais alto grau [...]". Op. cit., Veneza, 8 de outubro.

(18) "O sítio é dos mais amenos e agradáveis que possam ser encontrados; porque está sobre um pequeno morro de fácil ascensão, e é irrigado, por um lado, pelo Bacchiglione, rio navegável, e, por outro, é rodeado de morros ameníssimos, que proporcionam a aparência de um enorme teatro, e são todos cultivados, e abundantes em frutas excelentes, e ótimos vinhedos; por isso, por gozar de todos os lados de belíssimas vistas, algumas limitadas, outras mais profundas, e outras que terminam no horizonte, foi dotado de pórticos nas quatro fachadas" (PALLADIO, op. cit., II, 3).

(19) W. GOETHE, op. cit., Vicenza, 22 de setembro.

TASSO E AS ARTES PLÁSTICAS (pp. 446-58)

(1) Seria interessante reler, a esse respeito, as *Considerações a Tasso*, de Galilei, que talvez tenha sido o primeiro a tentar um paralelo entre a poesia de Tasso e as artes plásticas, mas com o objetivo determinado de demonstrar a pobreza "pictórica" de Tasso, em comparação com a vivacidade plástica de Ariosto: "És um mau pintor, senhor Tasso" (G. GALILEI, *Scritti di critica letteraria*, com notas de E. Mestica, p. 170); "[...] não sabes pintar, senhor Tasso, não sabes usar as cores, nem os pincéis, não sabes desenhar, não sabes fazer esse trabalho" (op. cit., p. 142).

Galilei interpretava a indeterminação plástica das imagens de Tasso como dureza de contornos e pobreza de relevo: "[...] sua narrativa resulta mais próxima de uma pintura de tauxias do que de um óleo; com efeito, sendo as tauxias uma quantidade de pedacinhos de madeira de cores diferentes, que nunca podem ser juntados tão docemente, que seus con-

tornos não sejam cortantes e cruamente distintos pela diversidade da cor, necessariamente as figuras parecem secas, cruas, sem arredondamento e relevo [...] Ariosto matiza e arredonda, como alguém que é riquíssimo em palavras, frases, locuções e conceitos; Tasso conduz suas obras de maneira truncada, seca e crua, sem arredondamento nem relevo, pela pobreza de todos os requisitos do bem obrar" (op. cit., p. 53). Galilei especifica em seguida que, na poesia de Tasso, a sensação da composição em tauxias é proporcionada por "esse ir preenchendo as estrofes, por brevidade de palavras, de conceitos que não têm relação necessária com as coisas já ditas ou a serem ditas"; ou seja, Galilei comparava ao procedimento enxuto e fragmentário da tauxia justamente o suave desenvolvimento de imagens, que o próprio Tasso definiu como "falar disjunto, ou seja, o que se liga mais pela união e dependência dos sentidos do que pela cópula ou outra conjunção de palavras" (carta de 1º de outubro de 1575, de Ferrara, a Scipione Gonzaga).

Quanto ao paralelo implícito, embora indireto e falseado, entre Tasso e uma refinada cultura figurativa do Maneirismo, sobretudo emiliano, é interessante considerar outro trecho de Galilei: "[...] quando me aprofundo na leitura da *Jerusalém*, parece-me penetrar no pequeno gabinete de um homenzinho curioso, que se entreteve em ornamentá-lo com coisas que fossem exóticas, por antiguidade ou por outra razão, mas que na verdade são bugiangas [...] e igualmente, quanto à pintura, uns rascunhos de Baccio Bandinelli ou de Parmigianino, e outras ninharias. Ao contrário, quando entro no *Furioso*, vejo se abrir um depósito, uma tribuna, uma galeria régia, ornamentada com cem estátuas antigas dos escultores mais celebrados, com infinitas histórias inteiras, as melhores de pintores ilustres [...]".

(2) Cf. G. C. ARGAN, "La retorica e l'arte barocca", em *Atti del III Congresso di Studi Umanistici*, Roma, 1955.

(3) Gruyer (G. GRUYER, *L'art ferraraise à l'époque des Princes d'Este*, 1897, II, p. 315) já salientou uma afinidade Ariosto-Dosso; e Flamini (F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milão, Vallardi, s. d.) dedicou um breve parágrafo à relação Ariosto-Ticiano. Rouchès (G. ROUCHÈS, *L'interprétation du Roland Furieux et de la Jérusalem Délivrée dans les arts plastiques*, Paris, 1920) insiste brevemente sobre a analogia com Dosso e estuda a fortuna iconográfica do poema de Ariosto, enumerando uma série de obras dos séculos XVII, XVIII e XIX. Rouchès (p. 13) julga que no século XVI, além do restrito ambiente ferrarês de Dosso, não podem ser encontradas obras inspiradas no *Orlando*; deve haver, ao contrário, alguns casos. G. P. LOMAZZO, por exemplo, em suas *Rimas* (1587, p. 287), descreve um quadro, hoje perdido, do vêneto-lombardo Pederzano, que representava Medoro ferido e socorrido por Angélica.

(4) G. ROUCHÈS, op. cit. na nota anterior. O próprio Rouchès tentara um paralelo Tasso-Carracci, em seu volume: *La peinture bolonaise à la fin de XVI siècle, 1575-1610, les Carrache*, Paris, 1913, pp. 8-9. É pouco elucidativo o parágrafo VI ("Musik-Plastik") do ensaio de Th. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariosto und Tasso*, Bern, 1922.

(5) A primeira edição ilustrada de *Jerusalém* foi publicada por Bartoli em Gênova, em 1590, com figuras de Bernardo Castello, gravadas por Agostino Carracci e Girolamo Franco; seguiu-se outra em Veneza, por G. B. Ciotti, em 1599; em seguida, em Gênova, vieram à luz outras duas edições, com novas séries de ilustrações de Castello, em 1604 e 1617; em Roma, em 1621, saiu, publicada por G. A. Ruffinelli, uma edição ilustrada por Antonio Tempesta; em 1745, em Veneza, publicada por Albrizi, uma edição ilustrada por Piazzetta.

(6) Cf. A. SOLERTI, *Vita de T. Tasso*, Turim, 1895.

(7) ROUCHÈS (op. cit.) pensava que o primeiro quadro de tema tassiano pudesse ser *Rinaldo e Armida*, de Annibale Carracci, hoje no Museu de Nápoles, executado em 1600 para o cardeal Farnese.

(8) Já atribuído a Domenico Tintoretto, o quadro, devido a sua altíssima qualidade, foi restituído com segurança a Jacopo por Coletti.

(9) É notável que, no fim do século XVI, os episódios extraídos do *Orlando* sejam também interpretados nos moldes de um *páthos* nitidamente tassesco. Isso é evidente nas figurações seiscentistas de *Orlando*, mas já é perceptível, graças aos versos de Lomazzo, no *Medoro* de Peterzano (cf. nota 3): "[...] Pintou-o com a cabeça reclinada sobre o gracioso/ colo de sua mulher, que quedava/ sofrendo e o fitava/ e ele a ela.../ enquanto a mão branca pousava/ sobre o pescoço dele, ele com membros fracos/ pálido ficava em terra...". O vívido episódio de Ariosto é trazido para uma atmosfera mais próxima do *Tancredi e Clorinda* de Tintoretto.

(10) A. CARRACCI, *Rinaldo e Armida* (Pinacoteca Nazionale de Nápoles); B. SCHEDONI, *Ermínia entre os pastores* (Pinacoteca Nazionale de Nápoles); DOMENICHINO, *Rinaldo e Armida* (Louvre) e *Ermínia entre os pastores* (Louvre e National Gallery de Londres); GUERCINO, *Armida rapta Rinaldo* (Roma, Palácio Costaguti) e *Tancredi e Ermínia* (Roma, Galleria Doria); TIARINI, *Tancredi e Ermínia* (Roma, Galleria Borghese). No catálogo da recente mostra de Guido Reni em Bolonha, Cesare Gnudi analisa agudamente as influências de Tasso sobre Reni.

(11) ROMANELLI, *Ermínia entre os pastores* (Roma, Galleria Doria); P. CORTONA, *Ermínia entre os pastores* (Roma, Galleria Doria); *Rinaldo e Ermínia* (Leningrado).

(12) F. FURINI, *Rinaldo na floresta encantada* (Florença, coleção particular).

(13) D. FIASSELLA, *Rinaldo e Armida* (afresco no Palácio Imperial em Savona).

(14) B. CAVALLINO, *Ermínia entre os pastores* (Pinacoteca Nazionale de Nápoles); M. PRETI, *Olindo e Sofronia* (Nápoles, coleção particular); L. GIORDANO, *Ermínia entre os pastores* (Prado), *Rinaldo na floresta encantada* (Prado), *Olindo e Sofronia* (Marselha); F. SOLIMENA, *Goffredo ferido* (Besançon).

(15) CERQUOZZI também pintou algumas paisagens inspiradas no tema de Ermínia entre os pastores. Cito as pinturas da Galleria Nazionale e da coleção Incisa de Roma.

(16) No "Gabinete de Clorinda" figuravam os seguintes quadros de DUBOIS: *Nascimento de Clorinda*, *Argante e Clorinda*, *Clorinda e Solimano*, *Tancredi no assalto de Jerusalém*, *Tancredi no acampamento*, *Tancredi contempla Clorinda*, *Duelo entre Tancredi e Clorinda*, *Batismo de Clorinda*. Desse conjunto restam: *O batismo de Clorinda*, hoje no Louvre, e *Clorinda diante de Solimano* e *Nascimento de Clorinda*, ainda em Fontainebleau.

(17) S. VOUET pintou uma série de quadros inspirados nos amores de Rinaldo e Armida, hoje em Villeneuve. De POUSSIN restam: *Armida e Rinaldo* (Londres, Dulwich Gallery); *Armida rapta Rinaldo* (Berlim); *Rinaldo e Armida* (Leningrado); *Rinaldo e Armida* (Kedleston-Hall, Coleção Lord Scordsdale); *Tancredi e Ermínia* (Leningrado).

(18) No fim do século XVI, Chiabrera, em seu epitáfio para Rafael, também retomara o conceito de Tasso: "Para adornar as imagens pintadas/ tanto cuidou de imitar as vivas/ que para serem belas as suas a Natureza/ hoje quer imitar as dele, falsas".

Florença, século XV. O arquiteto Filippo Brunelleschi projeta e constrói uma imensa cúpula que parece flutuar sobre a catedral da cidade. Por que a imagina com esse aspecto? Como consegue erguê-la sem utilizar armações de madeira? Para Giulio Carlo Argan, *como e por que* são questões indissociáveis do objeto artístico, e o são justamente por se inscreverem no âmago do processo em que ele é produzido. Quer se trate da cúpula de Brunelleschi, de um quadro de Botticelli ou mesmo de uma escultura de Michelangelo, Argan pergunta pelas causas e pelos métodos envolvidos no processo de criação, o que lhe permite abordar a obra de arte com o rigor do historiador e a perspicácia do crítico preocupado em discutir problemas artísticos atemporais.

Nesta brilhante coletânea de ensaios, Argan lança um olhar indagador sobre a arte renascentista, analisando-a à luz dos conceitos de clássico e anticlássico, que se revestem de significados cada vez mais ricos à medida que expõem as inúmeras possibilidades do diálogo com os modelos da Antigüidade. Mestres da pintura, da escultura e da arquitetura têm suas obras revisitadas nessa dinâmica conceitual inovadora, em que a arte do Renascimento é vista não como fenômeno encerrado num passado distante, mas como fruto de intenções que se expressam em cada gesto do artista, mantendo sua obra sempre viva e eloqüente.

Do mesmo autor de *Arte moderna*

ISBN 85-7164-833-6



9 788571 648333